



ANTANAS ANDRIJAUSKAS

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

# TAPYBOS IR LITERATŪROS ONTOLOGINĖ INTERPRETACIJA M. MERLAU-PONTY MENO FILOSOFIJOJE

The Ontological Interpretation of Painting and Literature  
in Merleau-Ponty's Art Philosophy

## SUMMARY

The article analyzes the ideas of Merleau-Ponty's art philosophy; explicates his approach to art's role in the creative person life and culture. It focuses on the divulgation of painting and literature specificity. While studying certain aspects of influence on person and society of authentic painting, novel and poetry, the French thinker brings them closer to philosophy. The article critically discusses the theories of painting as indirect purport and novel as peculiar linguistic element and exposes their connections with not classical and existential traditions of art philosophy. Special attention is paid to the psychopathological aspects of Cézanne's personality and creativity. Relaying on the interpretations of Balzac's, Stendhal's, Proust's works by Merleau-Ponty, the article discusses his theory of authentic literature in more details.

## SANTRAUKA

Straipsnyje analizuojamos Maurice'o Merleau-Ponty meno filosofijos idėjos, išryškinamas jo požiūris į meno vaidmenį kūrėjo gyvenime ir kultūroje. Daugiausia dėmesio tekste skiriama dviejų meno rūšių – tapybos ir literatūros – specifiskumui atskleisti. Tyrinėdamas konkrečius autentiškos tapybos, romano ir poezijos poveikio asmenybei ir visuomenei aspektus, prancūzų mąstytojas šiuos menus priartina prie filosofijos. Straipsnyje kritiškai aptariamos Merleau-Ponty išplėtotos tapybos kaip netiesioginio bylojimo ir romano kaip ypatingos kalbinės stichijos teorijos, išryškinamos jų sąsajos su neklasikinės ir egzistencinės meno filosofijos tradicijomis. Itin daug dėmesio skiriama psichopatologiniams Cézanne'o asmenybės ir kūrybos aspektams, atskleidžiamas šio dailininko kūrybos ryšys su specifiniais jo kūrybinio potencialo sklaidos ir požiūrių į meną ypatumais. Pasitelkiant Merleau-Ponty pateiktas Balzaco, Stendhalio, Prousto kūrybos interpretacijas, pereinama prie detalesnės, stipriai egzistencializmo įtakos antspaudu pažymėtos autentiškos literatūros koncepcijos aptarimo.

RAKTAŽODŽIAI: M. Merleau-Ponty, Cézanne'as, Balzacas, Stendhalis, meno filosofija, fenomenologija, *non finito*.

KEY WORDS: M. Merleau-Ponty, Cézanne, Balzac, Stendhal, philosophy of art, phenomenology, *non finito*.

## TAPYBA KAIP NETIESIOGINIS BYLOJIMAS

Gvildenant brandžios M. Merleau-Ponty meno filosofijos koncepcijos savytumą, iškart į akis krinta jos stipresni genetiniai ryšiai su neklasikinės ir egzistencinės meno filosofijos tradicijomis negu su fenomenologijoje plėtojamomis idėjomis. Fenomenologinių Husserlio idėjų poveikio silpnėjimą ir, priešingai, neklasikinės ir egzistencinės meno filosofijos įtakos augimą lėmė prancūzų mąstytojo posūkis į ontologinę ir estetinę problematiką, kurioje pastarųjų kryptių šalininkų įdirbis buvo svaresnis. Tad plėtodamas pirmtakų idėjas savo „naujosios ontologijos“ koncepcijoje, Merleau-Ponty aiškina didžiųjų modernios pakraipos tapytojų, rašytojų, poetų ir filosofų kūrybinių siekių giminiškumą. Šios nuostatos akivaizdžios menų hierarchijoje iškeliamų tapybos ir literatūros ontologinėje interpretacijoje. Tapyba čia prilyginama filosofijai ir vadinama *filosofija, išreiškiančia savo mintis vaizdinių kalba*. Mąstytojas priskiria jai panašias galias kaip Schopenhaueris – muzikai, kurią vadina kelrode filosofijos žvaigžde. Iš čia kyla tapybos poveikio galios kaip filosofijai sektino pavyzdžio pateikimas. Tad *tapytojo kūrybos procesas čia virsta idealu filosofui, o jo santykis su pasauliu beveik sutapatinamas su filosofo buvimu pasaulyje*.

Minėtų meno rūšių ir filosofijos sąsajas Merleau-Ponty įvairiais aspektais aptarinėja knygoje *Signes (Ženklai)*. Teigdamas, kad autentiškoje tapyboje yra tik vienas subjektas – menininkas, jis kartu pasitelkia André Malraux mintį: „tapyba daugiausia kuriama ne vardan tikėjimo, ne vardan grožio, o individui.“<sup>1</sup> Ši aliuzija į tuomet šlovės zenite buvusio Malraux

tekstus neturėtų mūsų klaidinti, kadangi gilindamiesi į Merleau-Ponty minties eigą įsitikiname, kad tikrovėje jis polemizuoja su Malraux požiūriais. Tai liudija teiginys: „šiuolaikinė tapyba kelia visai kitą problemą nei grįžimas prie individo – problemą pažinimo to, koku būdu galima bendrauti be pirmapradės Gamtos, kuriai visi mūsų jausmai būtų atviri, koku būdu mes, remdamiesi tuo, kas mūmyse yra slėpingiausia, esame susieti su universaliu pradū.“<sup>2</sup> Čia pabrėžiama paslaptįingomis spalvų, linijų, potėpių ir kitomis meninės raiškos priemonėmis besiremiančios tapybos poveikio galia šio meno kūrinius suvokiančiai asmenybei.

Kita vertus, Merleau-Ponty prabyla apie reikšmingam tapytojui ar tapybos mokyklai būdingą tobulumo siekį, norą įtaigiau perteikti tikrovės reiškinius remiantis regėjimo ir suvokimo mechanizmų veikla. Jis sutinka su Malraux, kad šiuolaikinė meno, kaip *išraiškos koncepcija*, yra veikiau nauja publikai nei patiems dailininkams, kurie seniai suvokė jos svarbą. Todėl didieji tapybos meistrai paprastai savo kūrybiniuose polėkiuose siekė išsivaduoti iš konkrečiais istoriniais tarpsniais viešpatavusių dailės kanonų įtakos, išryškinti savo pasaulio regėjimo savitumą.

Daugelį esminių Vakarų tapyboje vykstančių poslinkių Merleau-Ponty sieja su moderniojoje tapyboje išryškėjusiomis kūrėjo pastangomis išsiveržti iš iluzionizmo įtakos ir įtvirtinti naujus meninės išraiškos principus, požiūrius į linijas, spalvos, šviesos, reljefo ir kitų sudėtinių formaliųjų tapybos komponentų funkcijas. Jos atsiribojančioje nuo ankstesnės

realistinės tradicijos tapyboje įgauna naują metafizinę reikšmę. „Modernioji tapyba, – aiškina Merleau-Ponty, – stengiasi ne tiek pasirinkti tarp linijos ir spalvos arba netgi tarp daiktų įpavidalinimo ir ženklų kūrimo, kiek dauginti atitikmenų sistemas, nutraukti jų sąsają su daiktų apvalkalu. Ši pastanga gali pareikalauti kurti naujas medžiagas ar naujas išraiškos priemones, bet kartais tikslo siekiama peržiūrint ir iš naujo pritaikant jau esamas.“<sup>3</sup> Todėl iškiliausiuose moderniosios tapybos kūriniuose regime *esminę metamorfozę, dėl kurios randasi naujos prasmės ir patys kūriniai tarsi atsiskleidžia kitoje šviesoje suteikdami suvokėjui naujas jų interpretavimo galimybes.*

Naujų tapybos raidos tendencijų pradžią Merleau-Ponty sieja su impresionizmu, kurio šalininkai, atsiribodami nuo ankstesnės realistinės tradicijos, laisvai paneigia praeitį, kad galėtų išsilaisvinti iš jos įtakos. Tačiau tikrovėje neįgami realizmo tradiciją, modernūs tapytojai iš tikrųjų negali užmiršti jos, todėl, siekdami modernumo, jie nuolatos naujais pavidalais aktualizuoja ir išryškina paskirus anksčiau iš tapybos istorijos žinomus bruožus. Tokia stumiamą nuolatinio atsinaujinimo mechanizmų meno istorijos raidos dialektika skleidžiasi Merleau-Ponty koncepcijoje. Sukaupta menininkų patirtis čia niekur neišnyksta, ji kūrybai panaudojama net neigiant praeitį. Todėl tai, kas buvo iki moderniosios tapybos atsiradimo, yra tarsi tas *trūkstamas momentas*, kuris „suteikia galimybę nujausti kitokią tapybą, ateities tapybą, kuri pačią ją privers reikštis trūkstamu momentu. Vadinasi, tapyba apskritai yra savotiškas nepavykęs bandymas kažko tokio, kas visuomet lieka neišsakyta.“<sup>4</sup> Iš

čia, filosofo įsitikinimu, kyla moderniajai tapybai būdingas neišsakymas, atvirumas įvairioms metamorfozėms, kuris yra esminis ne tik aptariamoms moderniosios tapybos, tačiau ir apskritai bet kokio meno raidos proceso ir atsigręžusio į pasaulio įvairovę autentiško meno bruožas.

Šias abstrakčiai suformuluotas idėjas Merleau-Ponty perkelia į įvairių meno rūšių istorijos, jų meninės išraiškos priemonių ir konkrečių menininkų (dailininkų, rašytojų) kūrybos principų bei stilistinių bruožų tyrinėjimus. Perėjimas iš teorijos aukštumų į konkrečios analizės plotmę įgyvendinamas pasitelkiant P. Cézanne'o, A. Rodino, H. Matisse'o, H. de Balzaco, Stendhalio, M. Prousto, P. Valéry ir kitų menininkų intelektualines biografijas, požiūrius į meną, meninės kūrybos procesą, sukurtų kūrinių originalias interpretacijas.

Merleau-Ponty dar *Suvokimo fenomenologijoje* gvildendamas suvokimo fenomeną vartoja suvokimo ribotame lauke optinio „peizažo“ sąvoką. Jai būdingas konkrečios regimo horizonto erdvės ir suvokimo bei veiklos lauko *visumos* užsklendimas arba apribojimas. Iš čia kyla teiginys, kad „mūsų kūnas ir suvokimas nuolat skatina pasaulio centru laikyti tą peizažą, kurį jis mums atveria.“<sup>5</sup> Kita vertus, peizažas čia tiesiogiai siejamas su konkrečia *egzistencine* ar *fizikine* erdve, joje vyraujančia nuotaika, atmosfera bei konkrečių objektų, daiktų išsidėstymu apibrėžtame, žvilgsniu aprėpiamame suvokimo lauke. Nors kiekviena konkreti peizažo rėmais apibrėžta erdvė čia aiškinama kaip *egzistencinė gyvenamoji erdvė*, tačiau „aš niekada negyvenu visiškai antropologinėse erdvėse, visuomet esu išsiskiręs konkrečioje natūralioje

nežmogiškoje erdvėje.“<sup>6</sup> Greta minėtos žmogiškos *egzistencinės* gyvenamosios erdvės skleidžiasi ir kita, iš objektyvių mus supančio pasaulio savybių susidedanti natūrali *fizikinė* erdvė, kuri, pavyzdžiui, suvokiant konkretų dailininko sukurtą paveikslą, pirmiausia išryškėja medžiagiškai apčiuopiamose formaliose konkretaus paveikslo savybėse: drobėje, dažuose, spalvose, faktūrose ir pan. Visi minėti meno kūrinio *egzistencinės* ir *fizikinės* būties aspektai, filosofo požiūriu, visa jėga atsiskleidžia postimpresionistinėje Cézanne'o peizažinėje tapyboje.

R.-M. Rilke's, M. Heideggerio, A. Malraux, H. Reado ir daugybės kitų, gilų režį moderniojo meno filosofijos idėjų istorijoje palikusių mąstytojų išskirtinis dėmesys unikaliai Cézanne'o asmenybei ir kūrybai nėra atsitiktinis, kadangi tai iš tikrųjų nepaprastai svarbi į naują modernistinės tapybos raidos etapą įžengiančios Vakarų dailės tradicijos figūra. Norėčiau priminti, kad daugelis įtakingiausių, skirtingomis kryptimis vėliau pasukusių naujų modernistinės dailės krypčių iniciatorių savo kūrybiniame kelyje aiškinosi asmeninius santykius su ypatingos svarbos analitinės tapybos tendencijas sureikšminusio Cézanne'o „mąstytojo“ kūrybiniu palikimu. Šis nubrėžęs daugelį pagrindinių tolesnės Vakarų tapybos raidos tendencijų dailininkas buvo įtakingiausia tarpinė figūra tarp revoliucingų impresionistų kūrybinių polėkių ir dar maištingesnių įvairių klasikinio modernizmo krypčių pradininkų.

Suvokdamas realų šio dailininko mastelį ir tęsdamas anksčiau minėtų meno filosofų bei teoretizuojančių menininkų tradiciją, Merleau-Ponty Cézanne'ą, greta Leonardo da Vinci, traktuoja kaip ypa-

tingos svarbos modernėjančios Vakarų dailės tradicijos figūra, genialų menininką *par excellence*, pasukusį Vakarų dailės raidą nauja kryptimi. Kita vertus, šis dailininkas egzistencinės fenomenologijos kūrėjo tekstuose iškyla ir kaip autentiško kūrėjo ir itin reiklaus požiūrio į savo meną simbolis. Ypatingu dėmesio objektu tapusio Cézanne'o asmenybės ir kūrybos analizei Merleau-Ponty skiria specialų esė „Le doute de Cézanne“ („Cézanne'o abejonės“), kuris įeina į knygą *Sens et non-sens* (1948), be to, įvairiais aspektais jo kūrybą aptarinėja ir daugelyje kitų savo tekstų. „Atsieta nuo Cézanne'o paveikslų jo kūrybos analizė, – pabrėžia Merleau-Ponty, – suteikia galimybę man rinktis tarp daugybės galimų Cézanne'ų, ir tik tiesioginis paveikslų suvokimas patiekia man vienintelį realiai gyvenusį Cézanne'ą ir būtent čia analizė įgauna visą prasmę.“<sup>7</sup>

Cézanne'o autentiškos tapybos viziją paveikė impresionizmo estetika, kuria jis susižavėjo jaunystėje. Vėliau, nepasitenkindamas impresionistams būdingu siekiu perteikti atmosferą, besikeičiančius su skirtingu dienos apšvietimu susijusius išorinio pasaulio išpūdžius, jis, neišsižadėdamas daugelio impresionistų laimėjimų, pasuko savu gilesnių sąsajų tarp pojūčių ir mąstymo bei patikimų struktūrinių ir analitinių tapybos principų, tapomo objekto medžiagiškumo išryškavimo keliu. Iš impresionistinio spalvos fenomeno sureikšminimo kyla Cézanne'o įsitikinimas, kad *piešinys turi sietis su gamtos formomis ir iškilti iš spalvos*.

Cézanne'as, prislopindamas kontūrų svarbą, savo tapiniuose siekia išryškinti spalvos ir kolorito teikiamas konstruk-

tyvias meninės raiškos galimybes. Išoriškai žvelgiant atrodo, kad savo maksimalistiniais siekais jis juda impresionistų, besistengusių išlaisvinti spalvą ir perteikti išorinio gamtos pasaulio gaivumą, nubrėžtais keliais, tačiau tikrovėje jų ieškojimų ir atradimų rezultatai, nors esama daug panašumų, yra iš esmės skirtingi: impresionistai, *siekdami išreikšti pasaulio suvokimo netarpiškumą, tarsi pasidavę spontaniškam kūrybinės dvasios polėkiui, spalvų magijai, griaušančiai aiškių tikrovės formų apibrėžtumą*, o Cézanne'as, nors jo daugelyje drobių spalva nustelbia kontūrinį piešinį, priešingai, *siekia sugrąžinti tapybai jos konstruktyvius analitinius principus*. Iš čia kyla jo figūrinėms kompozicijoms ir peizažams būdingas grįžimas prie pirmapradžių geometrinių formų išryškinimo. Tačiau tą *konstruktyvumą*, suvokdamas glaudų spalvos ir piešinio ryšį, jis išsaugoja nesureikšmindamas nei spalvos, nei kontūro svarbos, o traktuodamas jas kaip lygiavertes dailininko meninės išraiškos priemones.

Greta dviejų kitų didžiųjų postimpresionizmo atstovų – ekspresyvumą sureikšminusio V. van Gogho ir į simbolizmą linkusio P. Gauguino – Cézanne'as šioje triadoje filosofams buvo artimiausias dalininkas, *siekęs atskleisti po išoriniu regimybės sluoksniu slypinčias gelmines metafizines esmes*. Iš čia kyla Cézanne'o pagarba moksliniams tapybos principams, aiškiai struktūruotam analitiniam kūrybos stiliui. Daugelį filosofų šis tapytojas žavėjo savo analitiniu ir sintetiniu mąstymo būdu, metodiškai į mokslą orientuotais meninės kūrybos principais.

Į šį mokslinių tapybos principų sureikšminimą atkreipia dėmesį ir Mer-

leau-Ponty, kuris rašo: „Cézanne'as niekada nenorėjo „brutaliai tapyti kaip laukinis“, o siekė, kad protas, idėjos, mokslai, perspektyva, tradicija vėl turėtų sąlytį su natūraliuoju pasauliu, kuriam suprasti jie skirti; anot jo paties, jis norėjo mokslus, „kilsius iš gamtos“, suvesti su ja į akistatą.“<sup>8</sup> Dėl mąslumo, pagarbos mokslui, pamatinių struktūrinių bei kompozicinių tapybos principų svarbos iškelimo Cézanne'ui ilgainiui tarsi prilipto metaforiškas „mąstytojo“ vardas.

Pro Merleau-Ponty akis nepraslenka egzaltuotas Cézanne'o požiūris į tradiciją, didžiuosius praeities meistrus. Žinoma, kad gyvendamas Paryžiuje, jis kasdien vyko į Luvrą studijuoti jų meistrystės paslapčių, piešinio, formalių plastinių tapybos subtilybių. Pasinėrimas visa savo savastimi į tapybos pasaulį, didžiųjų meistrų studijas, nepaprastas reiklumas išplėtojo jo profesinius igūdžius, jusles, gebėjimą savitai regėti įvairias grožio apraiškas. Tai lemia itin jautrų šio dailininko ryšį su Gamta, Būties alsavimu, gebėjimą regėti ne tik kitiems neregimus dalykus, tačiau ir įtaigiai savo vizijas perteikti nepriekaištingai kompozicijos požiūriu suręstuose dievinamos Gamtos didybę aukštinančiose drobėse.

Cézanne'as, kaip žinoma, kūrė įvairaus žanro kūrinius, tačiau dvasiškai artimiausias jam buvo intymų santykį su dievinama gamta įprasminantis peizažas, kurio tapymas jam suteikdavo galimybę atitrūkti nuo susierzinimą keliančių ir išbalansuojančių kūrėjo asmenybę socialinių ryšių ir medituoti pirmapradę dievinamos Gamtos didybę. Siekdamas meninės išraiškos tobulumo, jis neretai šimtus seansų tapydavo vieną drobę.

Kita vertus, jo kūrybiniame palikime nesunkiai surasime daugybę skirtingų tų pačių peizažų interpretacijų, kadangi jis mėgo tapyti tuos pačius „motyvus“ ir objektus. Pavyzdžiui, pamėgtą Šv. Viktorijos kalną Aix'e įvairiu metu ir dienos apšvietimo laiku jis tapydavo iš skirtingų požiūrio taškų. Ta pasaulio ir gamtos būties akimirka, kurią Cézanne'as norėjo įamžinti savo peizažuose ir Šv. Viktorijos kalno vaizduose, anot filosofo, perteikia „esmę ir egzistenciją, įsivaizduojamą ir tikrovę, regimybę ir neregimybę – tapyba sumaišo ir visas mūsų kategorijas, išskleisdama savo sapniškąją kūniškų būtybių, veiksmingų panašybių, nebylių reikšmių visatą.“<sup>9</sup>

Santykis su konkrečiais pamėgtais kraštovaizdžiais, kaip liudija pats dailininkas, jam buvo svarbus; jis primena bendravimą su intymiausiais draugais. Iš čia kyla ir Cézanne'o pamėgtas posakis „sugriebti peizažą“. Į šį jo intymaus sąlyčio su konkrečiu kraštovaizdžiu aspektą

atkreipia dėmesį ir Merleau-Ponty: „Turiu savo motyvą“, – sakydavo Cézanne'as, – ir aiškino, jog peizažas turi būti suimtas nei per aukštai, nei per žemai, sučiuptas dar gyvas nieko nepraleidžiančiame tankiame tinklelyje. Taigi jis puldavo savo paveikslą iš visų pusių vienu metu, iš pradžių anglimi apvedavo spalvų plotus, geologinį skeletą. Vaizdas sodrėdavo, rišlėdavo, ryškėdavo, tapdavo darnesnis, iškart brėsdavo. Peizažas, sakė jis, manje save mąsto, ir aš esu jo sąmonė. Niekas nėra labiau nutolęs nuo natūralizmo nei šis intuityvus mokslas. Menas nėra nei mėgdžiojimas, nei, beje, gamyba pagal instinkto ar gero skonio pageidavimus. Tai išraiškos procesas.“<sup>10</sup> Kita vertus, peizažų tapymas padėdavo šiam jautrios psichikos dailininkui ilgesniam laikui „atsijungti“ nuo slegiančių problemų bei socialinių ryšių ir dailininko gyvenime atliko pagalbinę terapinę funkciją, kadangi bent jau laikinai harmonizuodavo santykius su supančiu pasauliu.

## PSICHINĖS PATOLOGIJOS IR AUTENTIŠKO MENO RYŠYS

Savitai plėtodamas neklasikinių (A. Schopenhaueris, S. Kierkegaard'as, F. Nietzsche), psichopatologinių (C. Lambrozo, M. Nordau, Moreau de Tours) ir psichoanalitinių (S. Freudas, C.-G. Jungas) koncepcijų leitmotyvus ir kai kurias J.-P. Sartre'o idėjas, Merleau-Ponty autentišką kūrybą glaudžiai sieja su įvairiomis psichinės patologijos ir dvasinės sumaišties formomis. Tad į autentiško menininko simboliu tapusį Cézanne'ą jis žvelgia kaip į šizofrenijos ligos paveiktą asmenybę, kurios kūryboje, skverbiantis į tapomų objektų, reiškinių, daiktų esmę,

savitai išsiskleidžia mąstytojo sureikšmintą *meninės išraiškos* funkcija. Dailininko pasaulį filosofas aiškina pirmiausia kaip regimąjį pasaulį, kuriame, be regimų dalykų, nėra nieko kito esminio. Vadina si, tai be išimties regimybės apibrėžta, į pamišėlio išbaigtą pasaulį panaši erdvė, kurios ryškiausi skiriamieji bruožai – *išbaigtumas* ir *vientisumas*. Tad tokia tapyba, išplėtotą iki savo kraštutinių galios galimybių ribų, tarsi pažadina nukrypimo nuo normos apraiškas, glūdinčias regėjimo fenomeno prigimtyje, kadangi „regėti“ reiškia užvaldyti ir pajungti savo valiai

konkrečius Būties ir mus supančio gamtos pasaulio vaizdinius, kurie pirmiausia vaizduotės polėkiuose įgauna regimumą ir tik vėliau konkrečioje drobėje virsta daugiau ar mažiau išbaigtų meninių vaizdų visuma.

Išryškindamas liguistus dailininko psichinės sandaros bruožus, Merleau-Ponty kreipiasi į šizofrenijos poveikio kūrybai teigiamus aspektus. Kaip argumentas pasitelkiama minėta begalinė Cézanne'o mąstyseną ir visus pagrindinius jo gyvenimo aspektus užvaldžiusi tapybos aistra. Tapyimo procesas čia tarsi tampa *vieninteliu šio dailininko autentiškos būties modusu, palyginti su kuriuo, visi kiti būties aspektai, netgi toks svarbus kūrėjui pripažinimas, nuslenka į antrąją eilę*. Likimo ironija, kad šis vienas didžiųjų Vakarų tapybos genijų ir reformatorių netgi gyvenimo saulėlydyje 1905 m. surengtos retrospektyvinės parodos metu, kai jau buvo sukūręs visus pagrindinius savo šedevrus, negalėjo išsivaduoti iš kai kurių dailės kritikų visiško jo kūrybos nesupratimo ir agresyvaus ignoravimo. Minėtais metais, kuriais, tarsi likimo ironija, prasidėjo milžiniška Cézanne'o ieškojimų ir atradimų įtaka kubizmui ir daugeliui didžiųjų modernistinės dailės srovių, jo kūryba vieno ambicingo kritiko buvo pavadinta „girta asenizatoriaus tapyba“. Tokie ir panašūs kūrybos vertinimai Cézanne'ą stūmė į nevilgtį, kurstė abejones savo talentu, pašaukimu, stipriai susvetimėjimą supančiam pasauliui, netgi simpatizavusiems kolegoms.

Cézanne'o ypatingą dėmesį gamtai, spalvai, jo sąmonę visiškai užvaldžiusią tapybos iš gamtos (*sur nature*) idėją Merleau-Ponty tiesiogiai sieja su šizoidine

asmenybės prigimtimi ir išrutulioja iš jo bejėgiškumo susidūrus su išorinio pasaulio spaudimu, bėgimo nuo socialinių ryšių arba, glaustai tariant, susvetimėjimo visuomenei. Tačiau gvildendamas talento ir ligos santykius, jis neplėtoja vienašališkai kūrybos ir įvairių anomalijų ar psichinės patologijos formų, o daugiau kalba apie abipusį šių dviejų dėmenų ryšį. „Cézanne'o nepasitikėjimas ir vienatvė iš esmės yra paaiškinami ne psichine konstitucija, o jo kūrinio sumanymu.“<sup>11</sup> Čia filosofas tikriausiai nori pasakyti, kad šio periodiškai gilias depresijas išgyvenusio *dailininko kūryba yra neatsiejama nuo jo egzistencijos peripetijų, kurios palieka neišvengiamus pėdsakus jo kūriniuose*.

Iš tikrųjų jau nuo jaunystės laikų turime daugybę gerai dokumentuotų Émile Zola, Émile Bernardo, o vėliau ir daugybės garsių dailininkų, jo kaimynų liudijimų, kad realiame gyvenime Cézanne'as išsiskyrė akivaizdžiais psichinės patologijos bruožais, nuolatinėmis abejonėmis savo pašaukimu, talento jėga, maksimalizmu. Jo kitoniškumas reiškėsi savo gyvenimo visišku pajungimu kūrybai, nesibaigiančiais bandymais kuo adekvačiau išreikšti drobėse vis išsprūstančius daiktų pirmapradžius struktūrinius principus, nepaprastu reiklumu sau, užsibrėžtiems didžiausiems kūrybos tikslams ir autentiškos kūrybos principams. Šis didis dailininkas taip pat smarkiai išsiskyrė iš aplinkos neįtikėtiniu darbštumu, tobulumo siekiu, galinga vaizduote, jo drobes *persmelkiančiais struktūriniais ir analitiniais mąstymo principais, išlavintu kompozicijos jausmu*. Jis, kaip ir V. van Goghas, ir P. Gauguinas, buvo vos ne

fanatiškai atsidavęs „meno kelio“ idėjai. Tad *tapyba ir pats tapymo procesas dailininkui užgožė viską, tarsi persmelkė visas jo asmenybės ir būties ląsteles*; jis neatsitraukia nuo molberto ir tapo netgi tuomet, kai miršta motina.

Kaip minėjome, pagrindinis Cézanne'o įkvėpimo šaltinis buvo įdėmus nuolatos besikeičiančių gamtos raiškų, formų, spalvų įvairovės studijavimas. Į gamtą, subtiliausius jos atspalvius, kaip ir Rytų Azijos peizažo tapybos meistrai, Cézanne'as žvelgė kaip į didžiausią dailininko mokytoją, neišsenkančią autentiškos tapybos versmę. „Gali būti, – išsako spėjimą Merleau-Ponty, – kad per savo nervinį silpnumą Cézanne'as suformulavo visiems priimtina dailės suvokimą. Paliktas sau pačiam, jis galėjo žiūrėti į gamtą, kaip tik žmogus gali į ją žiūrėti. Jo darbų prasmės negali lemti jo gyvenimas.“<sup>12</sup> Gamta, kurią jis laikė didžiausia ir neprilygstama visų kartų dailininkų mokytoja, iš tikrųjų įgavo ypatingą svarbą jo kūryboje ir gyvenime. Tačiau tai nereiškia, kad jis rėmėsi tradicinėmis gamtos pamėgdžiojimo koncepcijomis. Veikiau priešingai, jis siekė išryškinti įvairiuose gamtos reiškiniuose slypinčius struktūrinius principus. Iš čia kyla jo drobių gerai subalansuotų kompozicinių sprendimų ir analitinės bei sintetinės tapybos tendencijos, kurias vėliau išplėtojo kubizmo, orfizmo, futūrizmo, geometrinio abstrakcionizmo ir kitų klasikinio modernizmo kryptių šalininkai.

Suvokdamas Cézanne'o įnašą į moderniosios Vakarų tapybos raidą ypatingą svarbą, Merleau-Ponty pabrėžia glaudų jo gyvenimo ir sukurtų kūrinių vidinį ryšį. Todėl šis dailininkas tampa jam

parankiu pavyzdžiu egzistencinės fenomenologijos principų iliustravimui ir teoriniam pagrindimui. Čia filosofas galėjo pasitelkti ir anksčiau apie šio dailininko kūrybą rašiusių menininkų ir teoretikų išvalgas, jas išplėtoti norima kryptimi. „Akivaizdu, – rašo jis, – kad gyvenimas nepaaiškina kūrinio, tačiau taip pat akivaizdu, kad jie sąveikauja vienas su kitu. Tiesa slypi tame, kad šis kūrinys reikalauja tokio gyvenimo.“<sup>13</sup>

Vadinasi, ir šią problemą sprenddamas Merleau-Ponty seka neklasikinės ir egzistencinės meno filosofijos pėdsakais, kadangi tiesiogiai dailininko kūrinius sieja su jo gyvenimo ir kūrybos egzistencine interpretacija. Tačiau Merleau-Ponty domino dar vienas Cézanne'o, kaip ir Van Gogho, asmenybės ir kūrybos ypatumas – jo begalinis atsidavimas tapybai, kuris *neatsiejamas nuo šio dailininko jautrios psichinės struktūros, mąstymo ir gyvenimo būdo*. Tai lemia Cézanne'o atsiribojimą nuo išorinio pasaulio, daugelio reakcijų neadekvatumą, baikštų drovumą, nedrąsumą, įžeidumą, kamuojantį nerimo jausmą, įtarumą, nemotyvuotus, sunkiai prognozuojamus pykčio protrūkius, daugiau ar mažiau užplūstančius gilios depresijos tarpsnius.

Šie Merleau-Ponty apmąstymai apie psichopatologinius didžiojo tapytojo kūrybą veikusių veiksnius susisieja su jo kolegos Sartre'o mėginimais paaiškinti G. Flaubert'o kūrybos savitumus neurozės ypatumais. Būtent liga, Sartre'o įsitikinimu, yra pozityvus meninės kūrybos proceso psichologinis veiksnys, kuris paaiškina ne tik Flaubert'o, tačiau ir daugelio kitų didžiųjų menininkų nukrypstantį nuo normos neurotinį meninės kūry-



bos pobūdį, kadangi neurotinės būsenos, Sartre'o požiūriu, Flaubert'ui yra vienintelė galima jo egzistencijos forma. Panašias išvadas padaro ir Merleau-Ponty detaliam analizuodamas įvairius Cézanne'o asmenybės, intelektualinės biografijos ir kūrybos aspektus.

Visas gerai amžininkams ir bičiuliams žinomas Cézanne'o nuo sąlyginės „normos“ nukrypstančias asmenybės savybes Merleau-Ponty sieja su pažeista dailininko psichine struktūra arba, aiškiau tariant, su psichine liga šizofrenija. „Šis lankstus santykio su kitais žmonėmis praradimas, šis bejėgiškumas užvaldant naujas situacijas, šis bėgimas į įpročius, aplinką, kuri nesukurdavo problemų, ši nenuolanki opozicija teorijai ir praktikai, siekimas viešpatauti ir vienišos laisvės – visi šie požymiai sudaro prielaidas kalbėti apie liguistą konstituciją ir, pavyzdžiui, kaip buvo El Greco atveju, apie šizoidiškumą.“<sup>14</sup>

Glaudų psichinės patologijos, konkrečiau Cézanne'o atveju šizofrenijos, ryšį su autentiška tapybine raiška Merleau-Ponty aiškina išskirtinio talento kūrėjams būdingu sunkiai racionaliai valdomos kūrybinės aistros nukrypimu nuo normos. Jautriems, išskirtinio talento, psichine patologija pasižymintiems kūrėjams, ir Cézanne'ui, būdingos periodiškai užplūstančios depresijos ir nesugebėjimas lanksčiai bendrauti su kitais žmonėmis, prisitaikyti prie besikeičiančių gyvenimo aplinkybių. Tai sąlygoja atsiribojimą nuo išorinio pasaulio, pasitraukimą į papildomų problemų nesukeliantį įprastą, rutinišką užsisklendusio savyje ir gamtos prieglobstyje gyvenimo būdą.

Šis Merleau-Ponty išryškintas didžiai atsidavusių kūrybai menininkų ryšys su įvairiomis psichinės patologijos formomis tikrovėje yra visiškai natūralus, kadangi begalinis atsidavimas kūrybai, reikalaujantis ypatingos įvairių dvasinių ir fizinių jėgų koncentracijos, daugybės kūrybinio potencialo elementų, didžiulio psichologinio apkrovimo, natūraliai deformuoja jautresnę asmenybę, jos psichiką ir veda prie paskirų asmenybės psichinės konstitucijos (sandaros) komponentų (segmentų) natūralių ryšių trūkinėjimo, deformacijų, įvairių anomalių reiškinių. „Esama ryšio tarp šizofreniško charakterio ir Cézanne'o darbų, nes darbai atskleidžia metafizinę ligos prasmę – šizofrenija yra tarsi pasaulio redukcija į sustingdytų pavidalų visumą sulaikant visas išraiškingas vertes; šitaip liga nustoja buvusi absurdišku faktu ar likimu, ji tampa bendra žmogaus egzistencijos galimybe. Taip atsitinka, kai tokia egzistencija tiesiogiai susiduria su vienu iš savo paradoksų – išraiškos fenomenu; ir galiausiai šiuo požiūriu būti Cézanne'ui ir būti šizofrenikui yra viena ir tas pat.“<sup>15</sup>

Vadinasi, Cézanne'o asmenybės ir kūrybos savitumą filosofas sieja *ne su įvairiais socialiniais veiksniais, supančia aplinka, o būtent su psichologine šios asmenybės sandara, sąlygojama šizofrenijos stimuliuojamų procesų*. Priminsime, kad šie Merleau-Ponty autentiško, su stipriu kūrėjo asmenybės egzistencijos užtaisų meno ir psichinių patologijų sąsajų tyrinėjimai stipriai paveikė poststruktūralistinės estetikos atstovus (Foucault, Deleuze, Guattari), kurie vėliau savitai rutuliojo postmodernizmo teoretikų pamėgtą psichopatologijos ir kūrybos sąryšio temą.

## LITERATŪRA KAIP KALBĖJIMAS APIE ESMINGIAUSIUS DALYKUS BE ŽODŽIŲ

Merleau-Ponty ir jo aplinkos egzistencinės bei personalistinės pakraipos kūrėjai (J.-P. Sartre'as, S. de Beauvoir, J. Hyppolite, E. Mounier, A. Camus, A. Malraux) domisi ne tik filosofine, bet ir literatūrine saviraiška, įvairiausiai kultūros, socialinio gyvenimo, politikos, laisvės, asmenybės įtrauktumo į istorinį vyksmą procesais. Juolab kad elitinėje *École normale supérieure*, kurioje jis studijavo, grožinės literatūros ir kitų humanitarinių mokslų pažinimui buvo skiriamas didžiulis dėmesys. Jį taip pat veikė ir neklasikinės egzistencinės pakraipos mąstytojai (Schopenhaueris, Kierkegaard'as, Nietzsche, Bergsonas), kurie buvo ne tik didūs filosofai, bet ir ypatingo talento žodžio meistrai. Čia slypi gelminės Merleau-Ponty pasinėrimo į literatūros ir poezijos pasaulius priežastys ir ypatingas susidomėjimas literatūros ir filosofijos sąsajų problemomis.

Rašytojų ir poetų mastelį jis pirmiausia siejo su kalbos ir specifinės poetinės ar literatūrinės raiškos subtilybėmis. Didžiuosiuose literatūros ir poezijos kūriniuose, filosofo požiūriu, kalba praranda tradicinę komunikacinę funkciją – čia ji nėra paprasta informacinio turinio perteikimo priemonė, o tarsi virsta *paties rašytojo kūnu, neatsiejama jo būties ir pasaulio suvokimo dalimi*. Todėl visose kūrybinės veiklos formose, o ypač susijusioje su kalbinės raiškos sritimi, mąstytojas pabrėžia išskirtinę kalbėjimo manieros ar savito stiliaus svarbą. „Kai kalba skleidžia mums prasmę ne tik žodžiais, bet ir tarimu, intonacija, gestais ir veido išraiška, o šis prasminis priedė-

lis atskleidžia jau ne kalbėtojo mintis, o jų ištakas ir pamatinį savo būties būdą, taip pat ir poezija, nors atsitiktinai ji tapo naratyvine ir reiškiančia, savo esmėje yra egzistencijos moduliacija.“<sup>16</sup>

Iš čia kyla įsitikinimas, kad individuali kalbos maniera ar teksto rašymo nepriekaištingai įvaldytas stilius tarsi „įkrauna“ prasmę į suvokėjo sąmonę. Todėl skaitant prasmingą romaną ar poetinį tekstą, minčių išsakymo būdas, kalbėjimo forma, stilistinės raiškos savitumas tampa pirmu kelrodžiu į konkrečiame kūrinyje slypinčių gelminių prasmų suvokimą, skverbiantis ir atkuriant jautriausius kūrėjo (pavyzdžiui, M. Prousto) minčių atspalvius. Vadinasi, įvairios *kalbėjimo intonacijos* padeda atkurti kūrėjo mąstymo manierą ir adekvačiau suprasti apskritai literatūrą, poeziją ir net filosofiją. Tenka pripažinti, kad individualaus pasaulio regėjimo ir meninės išraiškos stiliaus svarbą jis iškelia pagrįstai, nes, neklasikinei filosofijai suartinus literatūrinę kalbą ir filosofinį mąstymą, savitas rašymo stilius literatūroje ir filosofijoje įgauna ypatingą svarbą.

Rašytojui pereinant prie *naujų* kūrybinės saviraiškos formų, neišvengiamai iškyla sudėtingos komunikacijos, suvokimo ir interpretacijos problemos, nes literatūros, poezijos, muzikos bei tapybos kūriniai, kurie savita kalba prabyla apie prasmingus dalykus, realiame gyvenime dažniausiai sunkiai skinasi kelią į pripažinimą. Tačiau ilgainiui savitu kūrybinės raiškos stiliumi talentingas kūrėjas neišvengiamai susikuria savo vertintojų publiką. Tiesa, prozos ir poezijos srityje kal-

bos galia neretai menčiau regima, kadan- gi suvokėjui atrodo, kad jis kūrinio su- pratimui jau turi būtinas priemones. Šis pasitikėjimas savo pažintinėmis galiomis neretai trukdo literatūros ir kitų meno rūšių naujų raiškų adekvačiam suvoki- mui. Filosofas atkreipia dėmesį, kad „li- teratūrinio kūrinio prasmė, tiesą sakant, formuojama ne tiek visuotinai priimtina žodžių prasme, kiek padeda jo kaitai. Va- dinasi, kalboje glūdi kažkoks *mąstymas kalboje* (*pensée dans la parole*) – arba tame, kas klauso arba skaito, arba to, kuris kal- ba arba rašo, – apie kurio buvimą netgi neįtaria intelektualizmas.“<sup>17</sup>

Detalesniems apmąstymams apie au- tentišką literatūrą, rašantį autorių ir jo meninės raiškos priemones Merleau-Pon- ty pasitelkia prancūzų literatūros korifė- jus – H. de Balzacą, Stendhalį, M. Proustą, P. Valéry ir kitus. Kiekvieno iš didžiū- jų rašytojų kūrinuose išvelgia su jų pasaulėžiūriniais interesais susijusias vyraujančias kūrybos temas, pavyzdžiui, realisto, didingos daugiatomės *Žmogiš- kosios komedijos* autoriaus Balzaco kūri- niuose vyrauja istorijos paslapčių kaip prasmės užgimimo atsitiktinių įvykių sekoje, romantinių idealų persmelkto Stendhalio kūryboje „Aš“ ir laisvės te- mos, o subtilaus psichologo Prousto – praeities sklaidos dabartyje ir prarastojo laiko temos.

Gvildendamas didžiųjų literatūros meistrų kūrybą, kaip vieną svarbiausių jų skiriamųjų bruožų išskiria susidomė- jimą filosofinėmis idėjomis, jų gyvenamu laikotarpiu vyraujančiomis ideologijo- mis, socialiniais ir kultūriniais procesais. Iš tikrųjų atskirais istoriniais tarpsniais klasikinės literatūros atstovų traktatuose,

intymiuose dienoraščiuose, dialoguose literatūrinė raiška susipynė su filosofinė- mis idėjomis. Šios taisyklės išimtimi tapo racionalizuota klasikinės Vakarų metafizikos (I. Kantas, G. Hegelis ir gausūs jų sekėjai) šalininkai, vienašališkai sureikš- minę racionalų protą, conceptualias teo- rines schemas ir išgūję iš savo interesų lauko asmeninius lyrinius nukrypimus. Todėl ilgainiui dėl racionalistinės meta- fizikos poveikio tarp literatūros ir filoso- fijos tradicijų išryškėjo gili properša trak- tuojant kūrybos objektą ir meninės raiš- kos priemones. Šio teiginio pagrįstumu galime įsitikinti sugretindami vokiečių klasikinės filosofijos kūrėjų abstrakčius filosofinius ir XIX a. romantizmo bei rea- lizmo atstovų literatūrinius tekstus.

Merleau-Ponty visada domino sudė- tingi filosofinė potekstę turintys ir gvil- denantys įvairias pasaulėžiūrinės bei egzistencinės kūrėjo problemas kūriniai. Iš čia kyla jo dėmesys Balzaco romanuo- se *Nežinomas šedevras*, *Šagrenės oda* išplė- totai menininko, meninės kūrybos pro- ceso ir autentiško meno koncepcijai, jos akivaizdžioms analogijoms su Cézanne'o kūrybiniais siekiais ir požiūriais į meną. Filosofas žinojo apie ypatingą Cézanne'o susižavėjimą Balzaco *Nežinomame šedev- re* sukurtu dailininko Frenhoferio vaiz- diniu, su kuriuo tapatinosi ir kuris jam tapo kelrodžiu į autentiško meno erdvių pažinimą. Dailininkas nuo jaunystės sva- jojo nutapyti *Šagrenės odoje* Balzaco vaiz- dingai aprašytą ir jo sąmonės gelmėse užstrigusią „šviežio sniego baltumo stal- tiesę“, kuri jam asocijavosi su iššūkiu netgi didžiausiems tapybos meistrams. Šiame romane išplėtotuose Balzaco ap- mąstymuose apie ištikimybę gamtai,

mokslinius meninės kūrybos principus ir ypač „minties išraišką“ (*pensée à exprimer*) Merleau-Ponty išvelgia tiesioginę analogiją su intymiausiais kūrybiniais Cézanne'o siekiais. Iš čia kyla filosofo autentiško meno metaforiškas palyginimas su „poetišku mokslu“. Lygindamas Balzaco ir Cézanne'o kūrybą, filosofas prieina principinę išvadą, kad tikras menininkas yra tas, kuris fiksuoja ir daro prieinamą kitiems patį „žmogiškiausią“ iš žmoniškųjų spektaklių, kurio dalimi, neregėdami to, yra patys.

Į Merleau-Ponty dėmesio lauką pakliūna ir kitas prancūzų literatūros klasikas – Stendhalis, kurį jis skelbia didžiu improvizacijos ir kalbos meistru. Šis rašytojas, kitaip nei įvairūs mėgėjai, jau remiasi ilgo ir kryptingo darbo literatūros srityje sukauptu patirtimi, todėl sugeba meistriškai improvizuodamas žodžiais papasakoti apie pasaulį, kuriame gyvena. Kalbėdamas apie šią aukštesnę meninės kūrybos formą, pažymi, kad „yra kitos rūšies improvizacija, kai žmogus atsigręžęs į pasaulį, apie kurį nori papasakoti, užbaigia kiekvieną savo žodį taip, kad po jo tuoj pat seka kitas: jis tarsi suderina savo balsą, kuris yra didesnė jo savastis nei naujagimio klyksmas gimimo metu. Yra automatiško rašto improvizacija ir improvizacija *Parmos vienuolyno*.“<sup>18</sup>

Cituotame fragmente išryškėja esminis mėgėjo ir tikro meistro regėjimo ir meninės raiškos formų skirtumas, kadangi išmokusiam kalbėti savo balsu rašytojui paklūsta įvairiausios literatūrinio stiliaus technikos ir meninės raiškos galimybės. Iš čia kyla tikram meistrui būdingas gebėjimas išgauti *jautriausius kalbos atspalvius, žaismas žaižaruojančiais*

*tarsi žaibai įvairiausiais ženklais, žodžiais, arabeskomis.*

Kita vertus, romantizmo adepto Stendhalio kūryboje Merleau-Ponty išvelgia lemtingas autoriaus susitapatinimo su herojumi pasekmes ir rafinuotos glaustos literatūrinės stilstikos saviraiškos formas. Stendhalis, anot Merleau-Ponty, netikėtai pats sau surado lankstesnę sudėtingiausių gyvenimo peripetijų, asmenybės psichologijos subtilybių vaizdavimo būdą ir, pasiduodamas kūrybinei aistrai, nueina sudėtingą kelią nuo regimo į neregimą. Iš čia kyla subrendusiam meistrui būdingas žinojimas to, apie ką verta kalbėti, o ką geriau nutylėti ar ko neišsakyti. Ši Stendhalio pasirinkta neišsakymo, estetinės užuominos strategija labai artima Rytų Azijoje (Kinijoje, Japonijoje) išsirutuliojusioms daoizmo, čan ir dzen estetikos principams. Savo lankščiais ir netikėtais griauančiais nusistovėjusias schemas meninės išraiškos principais rašytojas suranda savo individualų kelią ir originalius sprendimus tame visete galimybių, kurias atveria tikro meistro minčių išsakymo būdas ir meistriškai įvaldytos kalbinės raiškos galimybės. Būdamas tikras žodžio meistras, Stendhalis intuityviai jaučia, kad kartais *neišsakymas, estetinė užuomina, nutylėjimas ar reikiamoje vietoje padarytos pauzės stipriau veikia suvokėjo vaizduotės polėkius nei pedantiškas smulkiausių detalių aprašinėjimas.* „Stendhaliui, – taikliai pažymi Merleau-Ponty, – pakako persikūnyti į Žiuljeną ir priversti prieš mūsų akis, kaip būna kelionės metu, mirguliuoti greta praslenkančius daiktus. Jo glaustumas siejasi su praleistais ir neįvardintais daiktais, kurie buvo atrankos rezultatas.“<sup>19</sup>

Vadinasi, Stendhalis jautriai užčiuopė ir surado savitą tiesos atskleidimo kelią tarp regimo ir neregimo, suvokė, apie ką kūrinyje verta kalbėti, o apie ką ne, tik užsiminti ar apskritai geriau praleisti. Tai, apie ką jis nekalbėjo, nesakė nė žodžio, kas liko tuščioje neužpildytoje erdvėje tarp žodžių, erdvės properšose, atvirose laiko erdvėse, filosofo įsitikinimu, tapo įtaigiausiais ir estetiniu požiūriu vertingiausiais jo aptariamose knygos puslapiuose. „Prasmė, – aiškina Merleau-Ponty, – tai vientisas žodžio judėjimas, štai kodėl mūsų mąstymas gyvuoja kalboje.“<sup>20</sup> Vadinasi, kalba, jos skleidžiama energetika, aura, netgi tuomet, kai rašytojas savo pasaulėjautos ir minčių išraiškai pasirenka įprastinių klasikinės literatūros kanonų laužymo kelią, išlieka gyva ir išraiškinga. Ji pati savaime yra sunkiai fiksuojamas ir įnoringas reiškinys, jei ji išreiškia mintį ar daiktą, jos vaidmuo yra šalutinis, palyginti su vidiniu kūrėjo gyvenimu. Iš to darytina išvada, kad rašytojas, kaip ir audėjas, dirbantis „išvirkštinėje pusėje, susijusioje tik su kalba, staiga atsiduria prasmės aplinkoje.“<sup>21</sup> Ši išvada yra pagrįsta, kadangi tobulindamas savo stilistines kalbinės raiškos priemones, rašytojas ilgainiui tarsi įsikuria

jau sukurtų kalbinių figūrų, simbolių, metaforų, ženklų ir išsakytų žodžių pasaulyje, iš suvokėjo reikalauja sugebėti iš naujo sudėti savo tekstuose skleidžiamas reikšmes atitinkamai su tais nurodytais ženklais, kuriuos jis mums pateikia. Tačiau tikroji ir giliausia meno kūrinio prasmė, kaip minėjome, išreiškiama tik intervaluose tarp žodžių, neišsakymuose arba nutylėjimuose. „Prasmė, – teigia filosofas, – atsiranda tik ženklų susidūrimo vietose, tarsi intervaluose tarp žodžių.“<sup>22</sup> Tad autentiškas literatūros kūrinys skleidžia savo prasmę ne tik žodžiais, bet ir tonais, intonacijomis, gestais ir kitomis egzistencinę prasmę turinčiomis meninės raiškos priemonėmis.

Vadinasi, čia Merleau-Ponty tarsi vaizdžiai iliustruoja savo ir anksčiau Malraux išsakytą tezę, kad nors siužetą galima papasakoti, tačiau tikras romanas ir tapyba išreiškia esmingiausius dalykus be žodžių. Iš čia kyla įsitikinimas, kad autentiškoje kūryboje svarbiausia yra tylą, vaizduotės polėkis, estetinė užuomina ir neišsakymas, glaustai tariant, *non finito* principas kaip subtili meninės išraiškos ir galingo atviro emocinio poveikio priemonė tokio kūrinio suvokėjui.

## UŽSKLANDA

Merleau-Ponty meno filosofijoje atlikta kompleksinė tapybos ir literatūros analizė rodo, kad prancūzų mąstytojo tyrinėjimai buvo nukreipti ne į teorines spekuliacijas, o į svarbiausių jį dominusių, tiesiogiai su žmogaus būtimi ir kūryba susijusių problemų sprendimą. Tad jo autentišką meną maitinančių

versmių ieškojimuose menų hierarchijoje iškyla du mąstytojo požiūriu esmingiausiai egzistencinę kūrėjo patirtį perteikiantys menai – tapyba ir literatūra. Šių menų galios ir meninės raiškos galimybių interpretacijoje jis remiasi neklasikinės ir egzistencinės meno filosofijos tradicijomis. Į jo dėmesio lauką

pakliūna tie didieji tapytojai, rašytojai ir poetai, kurių kūryba pirmiausia atspindi egzistencinę kūrėjo dramą, jo psichinės sandaros ypatumus ir santykius su išoriniu pasauliu. Kita vertus, juos sieja Būties ir istorijos prasmės pažinimo siekis. Ir galiausiai šiems kūrėjams būdingas pasaulio suvokimo, kūrybos autentiškumas ir meninės raiškos priemonių įvairiapusiškumas suteikia jų kūriniam estetinę vertę ir socialiai

aktualią prasmę. Todėl Merleau-Ponty meno filosofijoje tapyba ir literatūra savo galiomis, gebėjimu skverbtis į sudėtingiausių gyvenimo ir mus supančio pasaulio reiškinių esmę, adekvačiai perteikti savo egzistencinę patirtį, jautriausius išgyvenimus prilyginamos filosofijai. Šiuo egzistenciniu leitmotyvu ir apvainikuojamas Merleau-Ponty kurtas sudėtingas egzistencinės fenomenologijos meno filosofijos pastatas.

## Literatūra ir nuorodos

- <sup>1</sup> André Malraux, *La Psychologie de l'art*, vol. I: *Le musée imaginaire*. Genève: A. Skira, 1947, p. 87.
- <sup>2</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Signes*. Paris: NRF, Gallimard, 1960, p. 53.
- <sup>3</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Akis ir dvasia*. Iš prancūzų k. vertė A. Sverdiolas. Vilnius, 2005, p. 92–93.
- <sup>4</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, p. 78.
- <sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*. Paris: NRF, Gallimard, 1982, p. 330.
- <sup>6</sup> Ten pat, p. 339.
- <sup>7</sup> Ten pat, p. 176.
- <sup>8</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*. Paris: Nagel, 1948, p. 20.
- <sup>9</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Akis ir dvasia*, p. 61–62.
- <sup>10</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, p. 24.
- <sup>11</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, p. 33.
- <sup>12</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, p. 15.
- <sup>13</sup> Ten pat, p. 34–35.
- <sup>14</sup> Ten pat, p. 18.
- <sup>15</sup> Ten pat, p. 27–28.
- <sup>16</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, p. 176.
- <sup>17</sup> Ten pat, p. 176.
- <sup>18</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, p. 53.
- <sup>19</sup> Ten pat, p. 75.
- <sup>20</sup> Ten pat, p. 44.
- <sup>21</sup> Ten pat, p. 46.
- <sup>22</sup> Ten pat, p. 44.