



INGEBORGA JŪRA

Kultūros, filosofijos ir meno institutas

WUWEI PRINCIPAS IR MEDITATYVUMAS VĒLYVOJOJE ALGIMANTO ŠVĒGŽDOS KŪRYBOJE

The *Wuwei* Principle and Meditation
in the Late Works of Algimantas Švėgžda

SUMMARY

This article discusses the oriental meditative motives in the late artistic works of Algimantas Švėgžda (1941-1996), who was influenced by Far East aesthetics and especially by the principle of *wuwei*. The meditative works of the artist are analyzed on the background of Taoist, Chan, and Zen aesthetics. While inquiring into the sources of artistic inspiration, the attention is mostly concentrated on the principle of *wuwei*, on its many-sidedness and functioning during the creative process.

SANTRAUKA

Šis straipsnis skirtas Tolimųjų Rytų estetikos tradicijos įtakoje susiformavusių meditacinių ir orientalistinių vėlyvosios Algimanto Švėgždos (1941–1996) kūrybos motyvų ir pirmiausia *wuwei* (ne-veiklos) principo aptarimui. Meditacinė dailininko kūryba tyrinėjama Tolimųjų Rytų estetikos (daoizmas, čan, dzen) perspektyvoje. Straipsnyje pagrindinis dėmesys sutelkiamas į *wuwei* principo skleisties daugiasluoksniškumą, gilinamasi į dailininko inspiracinius šaltinius, jo santykį su kūrybos objektu, atveriant kūrinio išorinės formos ir vidinių prasmų architektonikos sluoksnius bei ieškant Tolimųjų Rytų filosofinės ir estetiškos minties pėdsakų.

NE-IŠREIŠKIANČIOS KŪRYBOS PROCESAS

„Dvasia (qi) išsiskleidžia, kai širdis seka teptuko judesius ir nedvejodama apčiuopia vaizdinius. Atgarsis (yun) – kai paslėpti [teptuko] pėdsakai

RAKTAŽODŽIAI: Algimantas Švėgžda, meditatyvumas, orientalizmas, Tolimųjų Rytų estetika, *wuwei* principas.
KEY WORDS: Algimantas Švėgžda, meditation, orientalism, Far East aesthetics, *wuwei* principle.

įsikūnija tauriose ir grakščiose formose, vengiant vulgarumo. Mintis (si) išsiskleidžia, kai atsisakai antraeilių ir perteiki esminius [dalykus], sutelkdamas dėmesį į daiktų formą. Reginys (jing) – kai stebi skirtingą (metų / paros) laiką bei jo kaitą ir įkūniji tikrovę – tiesą.“²²

(Jing Hao)

Iš *wuwei*, kaip iš ypatingo gyvenimo būdo, išsirutuliojusi ir autentiško gyvenimo pilnatvę laiduojanti meninė veikla vėlyvojo Švėgždos gyvenime ir kūryboje yra neatsiejama nuo ne-veiklos principo paisymo pačios kūrybos procese, kuris turi atliepti visatos kūriniją. Čia vėl norint geriau suvokti dailininko požiūrių esmę būtina trumpam nuklysti į daoistinės ir čanbudistinės estetikos pasaulį. Tolimųjų Rytų išminčius veikiantis ne-veikimą, arba veikiantis ne-veikdamas, veikia ne pagal išankstinį planą, o tiesiog natūraliai susilieja su daiktais bei įvykių tėkme į vieną begalinį ir neturintį nei pradžios, nei pabaigos, vientisą procesą bei tampa neatskiriama paties veikimo komponentu. Ši *wuwei* nuostata, pasak sinologės Poškaitės, yra itin svarbi ir išminčiui prilygstančio menininko kūrybinėje veikloje, o ypač meninės kūrybos proceso traktavimui.²³ Kaip teigia autorė, daoistų menininko tikslas – perteikti daikto tikrumą, arba autentiškumą, kuris siejamas ne su išorės vaizdavimu, pamėgdžiojimu, bet su jo formos ir iš jos išsiskleidžiančios neregimos dvasinės ir gyvybinės energijos vienybės perteikimu, o pats daikto autentiškumas arba tikrumas, gimstantis kūrybos procese, glūdi dailininko ir gamtos ryšyje ir reiškia „ištikimą, tikrą atsivadimą unikaliam dailininko bendravimui su gamta kūrybos procese“.²⁴

Rytų meno tradicijoje meno kūrinys suvokiamas kaip gamtos gyvenimo ir kūrėjo gyvenimo pratęsimas, o kūrybos

procesas iškyla kaip gamtos ir ją kontempliuojančio dailininko susiliejimas į neatsiejamą visumą – objektas (gamta, daiktas) ir subjektas (dailininkas) tarsi gimdo vienas kitą sąveikaudami ir persismelkdami vienas į kitą taip pat natūraliai kaip *yin* ir *yang* prada: išorinis pasaulis išsiskverbia į vidinį, o šis persmelkia jį savo gyvybingumu, taip panaikinant ribas tarp „objekto“ ir subjekto“. Švėgždos netikėtai atrastas natūralus, neintencionalios, fenomenologine žiūra redukuotos kūrybos procesas yra dar vienas itin svarbus dailininko meninėje veikloje pasireiškiantis *wuwei* aspektas, turintis daug analogijų su Tolimųjų Rytų, ypač daoizmo ir čan (dzen) tradicijų meninės kūrybos proceso traktavimu.

Švėgždos intelektualinei biografijai ypatingą reikšmę turėjusio *wuwei* principo ištakas galima išvelgti *Autoportrete su moliūgu*, kurio sukūrimas tapo tarsi ir paties dailininko kūrybiniu atgimimu. Ši savaiminė, natūrali dvasinė ir kūrybinė metamorfozė įvyko tuomet, kai tapydamas šį paveikslą dailininkas staiga atrado tikrąjį kūrybos džiaugsmą pačiame meninės kūrybos procese, kuris ilgainiui išsirutuliojo į savotišką tapybos kūrimo kaip kontempliacijos akto fenomeną. Kaip prisipažįsta pats menininkas, šis darbas atsirado netikėtai iš jį graužusio vidinio nusivylimo savo paties kūryba, jis gimė tarsi iš jį kamavusios dvasinės tuštumos ir akivaizdaus trūkumo to, kas meną skiria nuo nemeno. Vadinasi, jo ištakos yra toje paslaptingoje kūrybinėje

dvasioje, kuri atsiranda iš natūralaus, ne-intencionalaus, spontaniško kūrybinio polėkio ir paties kūrybos proceso palaimos pojūčio, atriboto nuo bet kokių aistrų ir siekio ką nors „išreikšti“. Šis naujas kūrybos dvasios ir natūralaus neintencinės kūrybos proceso džiaugsmo atradimas ir tapo tuo mistiškuoju, ilgai ieškotu elementu, savotišku *lapis filosoforum*, tuo, ko stokojo ankstyvoji dailininko kūryba, tuo sezaniškuoju „apvainikavimu“, kuris lyg alcheminė kvintesencija užpildė vidinę kūrėjo ir kūrinio tuštumą.

Remiantis *wuwei*, kaip intencijų arba formuojančių tikslą troškimų atsisakymo idėja bei natūralaus išiliejimo į kūrybos procesą ir kontempliacijoje pasiekto susitapatavimo su „vaizduojamu“, bet „neišreikiamu“ objektu koncepcija, reikėtų išsamiau aptarti ir *wuwei* principais sekancio Švėgždos meninės kūrybos procesą.

Savo mąstymuose dailininkas itin daug dėmesio skiria meninės kūrybos procesų psichologijos problemų analizei, tuo pačiu pabrėždamas ir paties kūrybos proceso kaip tikslo atsisakymą (antraip jis priartėtų prie šiuolaikinių akcionistų²⁵): „Aš „nedarau“ proceso, nesiekiu rezultato, man, pagaliau, nesvarbu tas menas, nesvarbu tas paveikslas – nedarau produkto, kurį neš į galerijas, žiūrinės, čiupinės ir vertins... Aš tik noriu šią sekundę būti tikras – jeigu mane nutrenks perkūnas, kad nueičiau į rojų,“ – ir tuojau pat pabrėžia – „svarbiausia nemeluoti“²⁶. Vadinasi, dailininkui pats kūrybos procesas yra tik *wuwei* principais sekanti, natūrali, visatos procesus atliepanti veikla ir daiktų vidinės esmės, t.y. tikrumo arba tiesos pasiekimo priemonė, kuri leidžia dailininkui ir gamtai arba kontempliuojamam / vaiz-

duojamam daiktui tapti vienu, tobula tiesos išraiška.

Meninės kūrybos aktas čia suvokiamas kaip savotiška natūrali, nenutrūkstanti komunikacija, kuri dar siejama su Dao sklaidos spirališkumu, nes „meninė kūryba, – kaip teigia Poškaitė, – gali būti suvokiama kaip atviras, begalinis ir nuolat atsinaujinantis, grįžtantis procesas, cikliška, begalinė struktūra, kurios elementai (pasaulis, kūrėjas, kūrinys, suvokėjas, pasaulis) yra abipusiškai susiję.“²⁷ Šių sudėtinių komponentų glaudus abipusis ryšys jungia ir etinį, ir estetinį aspektus – kūrėjas yra atsakingas už savo kūrinį, nes jo suvokėjas pagal patirtus išgyvenimus atitinkamai veikia patį pasaulį, o šis – kūrėją, todėl, tokia jautri, subtili ir atsakinga meninė kūryba, nesuderinama su neharmoningos asmenybės judesiais.

Šiuo atžvilgiu Švėgždai, kaip ir Tolimųjų Rytų menininkams, yra visiškai svetimas nesutramdomos kūrybinės ekstazės ir aistrose verdančių nevaldomų emocijų išliejimas, kuris yra būdingas kai kuriems ekspresionistinės pakraipos Vakarų menininkams, siekiantiems ką nors kaip nors išreikšti, kas yra nesuderinama su *wuwei* koncepcija. Šis etinį ir estetinį aspektus implikuojantis meninės kūrybos procesas tiek Tolimųjų Rytų menininkų, tiek Švėgždos kūryboje viintelio pateisinamu „veikimo“ tikslu laiko natūralų, su pasaulio judesiais suderintą skaidrios vidinės daiktų esmės ir grynos tiesos siekimą. „Tiesa, – dailininko žodžiais tariant, – yra begalinė. Jos mes po truputį atsilaužiam, jei pajėgiam, ir yra kažkoks jausmas, kad iš to trupinio sužinai jos didybę ir daugialypiškumą. Tiesa yra vienis. Tik trupinių

yra daug [...]. Ne tiesų yra daug, o teisybių.“²⁸ Tokia dailininko Tiesos kaip autentiškos būties ir kūrybos tikslo samprata labai primena Tolimųjų Rytų estetikų ir menininkų Tiesos traktavimą, tapatinantį Tiesą su tikrove, autentiškumu, kuris dar vadinamas „tyriausiu tikrumu“, jo pasiekimas meninės kūrybos akte leidžia natūraliai ir savaimingai atsiskleisti ir dvasiai, ir esmei.²⁹ O siekiant apvalyti tą tikrąją vidinę autentiškame santykiyje su pasauliu išryškėjančią vienintelę tiesą nuo netikrumo apnašų, reikia atsisakyti viso to, kas trukdo dailininkui pasiekti ypatingą, skaidrią ir švarią vidinę būseną, nuo kurios ir prasideda pirmieji nepriekaištingi menininko judesiai kūrybos akte.

Prieš pradėdant detalesnę Švėgždos kūrybos proceso, kuris bus lyginamas su tradicine Rytų menininkų kūrybos proceso samprata, analizę aiškumo dėlei galima būtų pateikti sąlyginį kūrybos proceso modelį,³⁰ kuriuo remiantis, toliau bus mėginama išskirti Švėgždos ir Tolimųjų Rytų menininkų kūrybos procesų panašumus bei analogijas. Sąlyginės kūrybos proceso fazės, galėtų būti tokios:

1. Pasiruošimas kūrybiniam aktui – dvasinis apsilvalymas, susitelkimas, atsivėrimas pasauliui (be kurio neįmanomi tolesni vidiniai judesiai);
2. kūrybinio impulso sužadėjimas ir kontakto su „objektu“ užmezgimas (be kurio neįmanomas to daikto vizijos susikūrimas savyje);
3. susiliejęs su vaizduojamu / kontempliuojamu objektu – „vizualizacija“, kuri gali būti laikoma ir kūrybos proceso rezultatu, nes dailininko ir objekto abipusio atsivėrimo ir susiliejęs intymioje tyloje prabyla pati tiesa;
4. techninių problemų sprendimas: tinkamiausių

ne-išreiškiančių priemonių parinkimas, jų suderinimas ir pirmasis prisilietimas;

5. meno kūrinio suvokimas, kūrybos terapinė funkcija (meno kūrinio skleidžiamos ypatingos energetikos pagava, savotiškas kūrybinio akto pratęsimas).

Kadangi Tolimųjų Rytų meno teorijoje ir praktikoje joks vidinis daiktų esmės, „tyriausio tikrumo“ arba autentiškumo atsivėrimas yra neįmanomas be ypatingos vidinės menininko būsenos ir iš jos kylančio meditatyvaus santykio su tais daiktais (gamtos ar kasdienybės objektais), tai ir pats kūrybos procesas Tolimųjų Rytų meno tradicijoje yra neįmanomas be tam tikro dvasinio apsilvalymo, susitelkimo, išankstinio dailininko pasiruošimo, implikuojančio tam tikras, vidinę discipliną ir koncentraciją lavinančias bei spontaniškumą aktyvuojančias, išlaisvinančias, meditacijos technikas. Nagrinėdamas dzenbudizmo estetikos ir meno principus, Andrijauskas pabrėžia dzen išpažinėjo menininko kūrybos procesui ypatingai svarbų išankstinį pasiruošimą, kuris siejamas su tam tikra psichologine nuostata, vidiniu susitelkimu, rimbimi ir atsiribojimu nuo išorinių ar vidinių trikdžių: „Prieš pradėdamas tapyti paveikslą jis sėdasi šviriame ir prismilkytame kambaryje, lyg ruošdamasis tyliai budistinės meditacijos valandai.“ Tai kontempliacijos ir reiškinų suvokimo fazė, kuri gali trukti vos kelias minutes arba – dienas ir mėnesius.“³¹

Nors Švėgžda nebuvo praktikuojantis dzenbudistas, o liberalesnės, artimos čan ir dzen daoistinės pasaulėžiūros šalininkas, tačiau jis puikiai suvokė tokio padedančio sutelkti menininko kūrybinės galias dvasinio pasiruošimo, lemiančio sėkmingo kūrybos akto bei paties re-

zultato sėkmę, svarbą ir ne kartą užsiminė apie tokių meditacinių praktikų būtinumą dailininkams: „Prieš dirbdamas turiu susikoncentruoti (esu galvojęs apie būtinumą dailininkams mokytis specialios gimnastikos tam, kad pasiektų reikiamą koncentraciją), atidžiai laukti.“³² Šis dailininko paminėtas atidus laukimas gali būti siejamas su tolesniu kūrybinio proceso etapu, kuris iš pasiekto vidinio susitelkimo ir atsivėrimo pasaulio grožiui pereina į aukščiausios veiklos (*wuwei*) būseną, spontaniškai išlaisvinančią psichologinės treniruotės aktyvuotas, natūraliai besiveržiančias kūrybines galias, daoistų įvardijamas meno kūrinio dvasia, pasaulį harmonizuojančią energiją (*qi*), kuri meno kūrinyje išreiškia Dao pilnatvę ir kurią užčiuopus visi kiti privatumai kūrinyje atsiranda savaime.

Po ypatingo pasirusimo kūrybiniam darbui – dvasinio „apsivalymo“ nuo išorinių ir vidinių trukdžių (pastaruosius dailininkas įvardija kaip piktaşias jėgas, slypinčias nesąmoningose fiziniuose galiose – geiduliuose, instinktuose³³ – natūraliai pereinama į tam tikrą *wuwei* būsenos lygmenį, kuriame jau įmanomas iš menininko ir gamtos (arba buities objekto) santykio gimstantis pirminis kūrybinis impulsas ir dailininko atsakas į jį supančią tikrovę. Viename iš savo komentarų apie kūrybos procesą Švėgžda taip pat pateikia savotišką tokio netikėto kūrybinio impulso sužadavimo pavyzdį: „Bekalbėdamas pats su savimi viename Berlyno parke atsitrenkiau į raudoną karklą. Jis tarsi pažadino mane, gražino konkretybėn. Žodis virto daiktu.“ Čia mes susiduriame su beveik klasikiniu daugybėje daoistinių, čan ir dzen tekstų aprašomu sąmonės nušvitimo faktu.

Toliau aprašinėdamas savo „kūrybinį bendravimą“ su karklu ir priartėjimą prie „fizinio“ kūrybos akto, dailininkas rašo: „raudonos šakelės reikalavo juodo. Paklusau. Ant tamsaus popieriaus gulė pagaliukai – įvairių formų, sudarydami įvairias kombinacijas. Su kiekvienu – išgyvenau visą pokario gyvenimą. Ir viltį, ir baimę, ir burtus, ir smurtą, ir susitaikymą. Tapau tarsi žyniu, tarsi kunigu ar burtininku.“³⁴ Čia minimas natūralus paklusimas dailininko kūrybinį impulsą pažadinusiam daiktui kyla iš André Malraux tekstuose nuolat pabrėžiamo „menininko susilieji su kontempliuojamu daiktu“ – tada dailininkas įdėmiai, be konkrečių intencijų „studijuoja“ tą daiktą pratęsdamas iš pirminio kontakto kilusį intymų bendravimą, įsiklausydamas į jo bylojamą išmintį. „[Šią išmintį] išvelgi paprasčiausiame daikte, su kuriuo bendrauji kelias dienas ar net savaites. Tas daiktas atsiskleidžia – atveria savo esmę, savo formą, savo turinį. Kaip žemės rutulys, kaip universumas, kaip paslaptis.“³⁵

Šis bendravimas, kuomet tarsi prijaunkindamas ir įleisdamas į save jo dvasią pažadinusį daiktą, dailininkas susilieja su kontempliuojamu objektu į vieną harmoningą būvį – vienį, natūraliai ir spontaniškai perauga į vizualizacijos aktą – svarbiausią kūrybinio proceso momentą, kuris sąlygoja tolesnius nepriekaištingus dailininko judesius. Šį dailininko ir daikto vienio tapsmą, kuomet daiktas paverčiamas vidiniu regėjimu, daoistai prilygina išminčiaus susiliejiui su viską persmelkiančiu Dao,³⁶ todėl jis yra nepaprastai svarbus rytų menininko kūrybos proceso momentas, labai dažnai aprašomas Rytų estetikų ir

menininkų veikaluose: „Norint nutapyti bambuką, pirmiausia reikia savo širdyje susikurti jo vaizdą. Teptuko imkis tik tuomet, kai sutelksi visą dėmesį ir išvysi tai, ką norėtum pavaizduoti.“³⁷ Švėgždos minėtasis laukimas, kol daiktas atsivers jam ir pradės byloti savo vidinio grožio paslaptis, kol žodis taps daiktu, yra susijęs su taip svarbiu Rytų menininkams vizualizacijos momentu, kurį pats dailininkas apibūdina taip: „Tie dalykai sunkiai žodžiais pasakomi... Pradėjęs dirbti, aš esu ne aš, o tas paveikslas, tas obuolys, aš išeinu iš paties savęs ir užmirštu, kad man skauda kepenis, tulžį... Tarsi narkotikas koks.“³⁸

Šis dailininko užsimiršimas, susitapatinimas su jį prisijaukinusiu, jam atsivėrusiu daiktu Tolimųjų Rytų meno praktikoje dar yra siejamas su ypatingu mistiniu gamtos kūrybos paslapties išgyvenimu, kuris be dvasinės ekstazės, katarso ir kūrybinio džiaugsmo suteikimo, atlieka taip pat ir terapinę funkciją, apie kurią ne kartą užsimena ir Švėgžda, nes būtent kūryba ir buvo ta mistiška, jo gėstančią gyvybę palaikanti gyvybinė jėga, kurią daoistai vadina Visatos kuriančiąja energija (*qi*). „Tapyba man tom sunkiom ligos dienom, kai jausdavausi leisyvis, buvo vaistas. Susikaupimas tapant, piešiant. Tai padėjo sutelkti paskutines jėgas, išlikti, išsilaikyti.“³⁹ Kaip dailininkas pasakoja apie savo pokalbį su sėklytėmis iš ciklo *Žiemos meditacijos*: „Tokiam pokalbyje aš pats perimu iš jų milžinišką jėgą: toji sėklelė dovanoja man sveikatos, stiprybės. Aš susijungiu – kalbu be metaforų – su ja kaip su žeme ir tiesiogiai perimu jėgą.“⁴⁰

Per vizualizaciją patirtame dvasiniame nušvitime, kuomet menininko vizija

perkeliamą į drobę ar popierių, kai ji tampa pakankamai ryški, dailininkas intuityviai pajunta, kur ir kokio potėpio reikia. Dailininko širdyje „pasodinta“ sėklelė ar kitas kontempliuojamos gamtos ar buities objektas jam, paklususiam menininkui, pats padiktuoja natūralias, konkrečiai situacijai labiausiai tinkamas išraiškos priemones, techniką, metodą, kuriais dailininkas gali autentiškai įgyvendinti savo viziją ir atskleisti tą vidinį daiktų grožį, kuris Rytų estetikų ir menininkų tekstuose įvardijamas kaip dvasia, kūrybinės Visatos energijos (*qi*) skleistis, arba viską persmelkiantis Dao. Šis pirmojo dailininko rankos judesio, pirmojo prisilietimo prie būsimo kūrinio momentas yra labai reikšmingas, ką tarsi pritardamas Rytų menininkams savo tekste dėsto ir Švėgžda: „pirmas prisilietimas prie taško – tarsi lemiamas ir vienintelis smūgis kardui. Jokių pataisymų nenoriu daryti, jokių pagalbinių linijų – nei cinke, nei popieriuje. Niekas nepakeis to brūkšnio, išgyvento betarpiškai, išgyvenant vietoje. Tai ne tik brūkšnys. Jame lieka dalelė tos auros, tos vibracijos, to kvapo iš įvykio vietos.“⁴¹

Taigi su dailininko fiziniais judesiais suderinti techniniai kūrybos akto aspektai, kuriuos padiktuoja dailininko mintimis į popierių perkelta vizija arba mintis (*si*): „svarbu darbo priemonės, technikos. Tai skatina mane kaip amatininką. Yra įdomu pažinti, suprasti, panaudoti kuo tinkamiausiai. Dažnai tai inspiruoja naujas idėjas. Darbo priemonių pakeitimas atšviežina vaizduotę.[...] svarbu nuoseklumas, svarbu žinoti, kaip yra teisinga naudotis pasirinktomis priemonėmis, žinoti maksimumą galimybių.“⁴²

Švėgžda visuomet daug dėmesio skyrė techniniams kūrybos proceso aspektams, nes teisingas jų pasirinkimas ir suderinimas su savo kūrybine vizija užtikrina ir fizinę, ir dvasinę meno kūrinio kokybę. Šiuos techninius kūrybos akto momentus, po „neišraiškos“ skraiste paslėptus meistriškumo požymius, arba daoistų vadinamą energijos atgarsį, Švėgžda aprašo taip: „piešiu realistiškai, jausdamas šiltą – šaltą, rūpindamasis erdve ir tuo, kad visa ką matau, įeitų į mane, būtų kažkoks tikrumas. Jei dirbu su aliejine kreidute, kuri yra nerišli medžiaga – su ja reikia atsargiai elgtis, sunku išgauti efektą [...], o pastelė atvirksčiai – nepaprastai greit duoda efektą, ją reikia tramdyti [...] Techninės galimybės vis dėlto ribotos, todėl stengiuosi išnaudoti ir popierių – kad jo nesunaikinčiau, kad jis alsuotų, atskleistų savo grožį... Tai vasaros darbai. O jeigu lyja, tamsu, šalta, esu namuose ir viskas, kas yra aplink, pasidaro mano draugai. Iš to visko bandau lipdyti paveikslą.[...] kampe ištiesta balta, nuo laiko kiek gelstelėjusi drobė, ten ir dėlioju tuos daikčiukus – vieną, antrą, ilgai žiūriu, kol surandu tai, ko reikia. Kas nesvetima [...] kadangi menas susijęs su spalva, su erdve, su nuotaika – tie dalykai pamažu bręsta, įgauna didesnės svarbos, kyla vis didesnė įtampa. Po truputį užauginu tą įtampą savyje ir pats darausi gražesnis. Taip išeina, kad koks nors mažas arbūziukas padeda man užaugt...“⁴³

Dailininkas neslėpė savo kūrybos „virtuvės“ paslapčių ir mielai dalijo patarimus kolegoms. Štai viename iš laišku A. Nedzelskiui jis pasidalija savo darbo patirtimi: „su pastele reikia ilgiau pažaisiti, mat tada atrandi spalvas ir automatiš-

kai sumaišai (patirtis) ant darbo. Visada svarbu rasti tą tikrą pradžią, ar su tamsiai žalia, ar su tamsiai raudona pradėti, o po to jau štrichuoti kitom spalvom, gerai žinant, kad jas su pirštu patrynus gausis tikrai geras reikiamas tonas, o po to, pora spalvinių akcentų ir gyva... labai daug esu tapęs ant akvarelinio vokiško popieriaus kitos pusės, prieš tai abi pusės padažius norimu tonu. Pvz.: rudenį, pilkai violetiniu tonu lietingomis dienomis ir rausvai oranžiniu saulėtomis. Ir su visokiais mažais niuansais. Tada pasirenki, kuris tonas jau turi savyje tą koloritą, kurį matai motyve.“⁴⁴

Taip atsargiai, atsakingai ir jautriai rinkdamasis meninės išraiškos priemones, suderintas su rankos judesiu, popieriui ar drobe ir su iš vaizduojamo objekto skleidžiamais jo dvasios virpesiais, Švėgžda pasiekia nuo dirbtinių artistinių triukų bei „originalumo“ efektų, išgrynintos plastinės meno kūrinio kalbos, lietuvių dailės kontekste išsiskiriančios savo grafinių ir tapybinių formų paprastumu, saikingumu, nedeformuota natūra, minkštumu, intymiu, lengvu potėpiu, švara ir jaukiu ramumu. Šiuo aspektu Švėgždą galima būtų lyginti su Laozi, kuris rašė: „Aš turiu turtus brangiausius, kuriuos pasiėmiau ir saugau. Vieno vardas yra jautrumas; kito vardas yra saikingumas; trečio vardas – nesiryžimas priešaky pasaulio stoti.“⁴⁵

Menotyrininko V. Liutkaus Švėgždos darbams suteikti apibūdinimai (tikslus aiškus piešinys, preciziškai, skrupulingai brėžiamos formos, sutelktas žvilgsnis, apgalvota, dažnai simetriška kompozicija, tvirtai pastatytas daiktas), daugiau apeliuojantys į klasikinę Vakarų dailės tradiciją, visgi nė kiek nepaneigia

jo darbų rytietiškos, meditatyvios dvasios, greičiau atvirksčiai – praturtina juos savo plastinės kalbos ir išraiškos priemonių įvairove. Kita vertus, šios išraiškos priemonės ir techniniai aspektai Švėgždai yra antraeilis dalykas, nes meno kūrinio autentiškumas, kuris visuomet remiasi natūralumu, siejamas su demonstratyvumo vengimu arba meistriškumo nerodymu, todėl dailininko „techninis“ tikslas yra ne savo meistriškumo, bet vaizduojamo objekto vidinės tiesos atskleidimas, kuris implikuoja natūralų ir nuoširdų atsivadimą kūrybos procesui, o ne tobulumo siekimą. Dažnai, kaip tikras daoistinės estetikos adeptas, save kritikuojantis Švėgžda nebijo prisipažinti apie savo netobulumą: „Aš nesugebu labai šmaikščiai ir greit sukurti formą. Man ilgai reikia čiupinėti. Mano gabumai riboti, padarau klaidų, būna kartais net ir proporcijos ne tos... Todėl esu atsargus, nenoriu rizikuoti.“⁴⁶

Tačiau šis apgalvotumas ir atsargumas iš esmės nėra dailininko racionalumo nulemta kūrybos proceso „taktika“, – tai daugiau Laozi minėtas jautrumas, sekimas *wuwei*, žinojimu kada ir kaip veikti, neinant prieš savo prigimtį, savo gabumus, neinant prieš pačią pasaulio santvarką ir natūralius, gamtos diktuojamus procesus, kitaip tariant, veikiant išvien su gamta, būnant harmonijoje su visata ir, vadinasi, su pačiu savimi: „Nemėgstu atsitiktinumų ir jais nesinaudoju. Jų mano kūryboje tiesiog nebūna. Galiu žinoti du trečdalius kelio, po to pats paveikslas jau duoda man naują patirtį, kuria pasiremdamas galiu eiti toliau, siekti galutinio rezultato, kuris man pačiam anksčiau nežinomas, nepatirtas aš. Per visą darbo laiką esu dė-

mesingas ne tik tam, ką man sako natūra, bet ir tam, ką sako nematomas balzas. Manau, kad nuolat esu apsuptas galingų jėgų, kurios padeda, pataria, suteikia galios, veda dvasią švieson.“⁴⁷

Šios dailininkui padedančios dvasios ir jėgos daoizmo filosofijoje yra siejamos su gyvybinės kuriančiosios Visatos energija (*qi*), kuri, kaip buvo minėta, atlieka savotišką terapinę funkciją kūrybos procese. Pasak L. Poškaitės, kūrybos aktas, tai yra savotiškas cikliškas menininko ir vaizduojamojo daikto keitimasis gyvybine energine (*qi*), kuri persmelkia visą meninės kūrybos procesą – jo „dalyvių“ ir etapus, ir pratęsia jį meniniame suvokime.“⁴⁸ Nors Švėgžda sąmoningai ir nesivadovavo šiuo „energetiniu“ aspektu, tačiau dažnai užsimindavo apie savo „narkomanišką“ prisirišimą prie kvėpavimą jam atstojusios kūrybos, skūsdamasis: „kai nepiešiu, nedirbu, negaliu – įkrentu į tokią duobę, kad gyvenimas darosi nemielas.“⁴⁹

Kaip paradoksaliai tai beskambėtų, būtent *wuwei* arba, šiuo atveju, kūryba kaip neišraiška, dailininkui kelianti ypatingus išminčiaus reikalavimus, natūraliai siejančius ir gyvenimą, ir kūrybą į nedalomą harmoningą visumą, galėjo būti ta priežastis, kuri leido Švėgždai išreikšti slėpiningąją daiktų esmę – tiesą, išsižadant pačios išraiškos intencijos. Nuo pasaulio chaoso, aistrų, ambicijų, afektų ir efektų išvalyta plastine kalba ir meditatyviu sąlyčiu su supančiu pasauliu, dailininkas prakalbina nebylius gamtos ir kasdienybės butyje paskendusius objektus, kurie jiems atsivėrusiai kūrėjo sielai atskleidžia savo slėpiningas tiesas.

Tad jeigu vis dėlto reikėtų įsprausti brandžiąją Švėgždos kūrybą į termi-

nologijos rūbą, remiantis šia dalininko kūrybos proceso analize ir jo pasaulėžiūra bei kūrybos samprata, pirmenybę teikčiau poeto Donaldso Kajoko pasiūlytam „meditacinio realizmo“ terminui, nes kaip teisingai pastebėjo poetas: „Ar ne todėl kiekvienas daiktas toks tikras,

tiesiog nerealiai realus, kad vilki dvasia? Štai ir pats Algimantas Švėgžda kai kuriuos savo ciklus vadino *Žiemos meditacijos*, *Rudens meditacijos*... Tarsi sutikdamas, kad kūryba – toks pat religinis veiksmas kaip ir, tarkim, askezė.“⁵⁰

IŠVADOS

Apibendrinami atlikto tyrimo rezultatus drįstame teigti, jog Tolimųjų Rytų filosofinių, estetinių bei meninių nuostatų subrandintas ir akistatoje su mirtimi vėlyvojoje Švėgždos kūryboje išsiskleidęs meditatyvumas bei su juo tiesiogiai susijęs *wuwei* principas neabejotinai tapo vienu svarbiausių sistemiškai organizuojančiu jo pabrėžtinai glaustą meninių vaizdinių sistemą veiksmu, kuris apsprendė jo meninio stiliaus savitumą. Būtent *meditatyvumas ir stiliaus lakoniškumas tapo tomis pagrindinėmis meninės išraiškos priemonėmis, kurios padėjo menininkui prasiskverbti pro regimybės kevalą ir tiesiogiai išvysti gelminę prasmę paprastame gamtos reiškinyje ar kasdienybės aura apgaubtame daikte*.

Tolimųjų Rytų estetiškes, menines idėjas ir Vakarų meno tradicijas sintetinančio meditatyvumo sklaida Švėgždos kūryboje yra daugiasluoksnė, aprėpianti įvairias dailininko gyvenimo ir kūrybos sritis. Vienas svarbiausių Švėgždos pasaulėžiūros aspektų, lėmęs jo vėlyvosios kūrybos meditatyvų pobūdį, yra daoistiniu *wuwei* principu pagrįsta ne-išreiškiančios meninės kūrybos samprata, implikuojanti paprastumą, natūralumą, atsiribojimą nuo išorinių pasaulio trukdžių, susitelkianti į svarbiausius dalykus ir nukreipta į vidinės daiktų esmės suvo-

kimą. Ši harmoningą santykį su pasauliu formuojanti programinė Švėgždos vėlyvosios kūrybos nuostata lėmė dailininko inspiracinius šaltinius, įdėmų vaizduojamo objekto pasirinkimą, išigilinimą į jo esmę, vos ne fenomenologinei intencijai būdingą atsiribojimą nuo nereikšmingų detalių, meninės išraiškos priemonių arba, kitais žodžiais tariant, pabrėžtiną plastinės kalbos lakoniškumą, paprastumą, išskirtinį dėmesį vaizduojamųjų objektų vidinei architektonikai ir siekimą išryškinti jų vidinio turinio gelmę.

Švėgždos vėlyvosios meditacinės kūrybos esminė nuostata yra įdėmus jį supančio gamtos pasaulio bei įvairių kasdienybės fenomenų, daiktų stebėjimas ir preparavimas (o tiksliau, išibuvimas gamtos ir kasdienybės fenomenuose), atveriantis giliausią grožį paprastuose, kasdieniškuose mus supančio pasaulio daiktų, buities ir gamtos reiškiniuose. Gamtoje ir kasdienybės reiškiniuose dailininkas išvelgia pirmą visų būties elementų susipynimą ir begalinį Visatos procesų vyksmą, ieško gelminės grožio ir harmonijos esmės, glūdinčios anapus regimybės ir atsiveriančios tik didžiai individualiame meditatyviame kūrėjo santykiyje su suvokiamu, gamtos reiškiniu ar banaliausiu, kupinu kasdienybės poetikos daiktu.

Literatūra ir nuorodos

- 22 Jing Hao. Užrašai apie teptuko metodą (vertė Ieva Diemantaitė) // *Kultūrologija. Rytai-Vakarai: komparatyvistinės studijos I.* – Vilnius: Vaga, 2002, p. 423.
- 23 Loreta Poškaitė. *Estetinė būtis daoizme.* – Vilnius: KFMI leidykla, 2004, p. 84.
- 24 Ten pat, p. 188–189.
- 25 Algimantas Švėgžda. *Septyni žali obuoliai absoliuto šviesoje.* A. Dvilinskaitės interviu // *Kultūros barai*, 1993, Nr. 8/9, p. 25.
- 26 Žr.: Alfonsas Andriuškevičius. Dao: slėpingas ir dar slėpingesnis // *Šiaurės Atėnai*, 2004-09-18.
- 27 Loreta Poškaitė. *Estetinė būtis daoizme.* – Vilnius: KFMI leidykla, 2004, p. 179.
- 28 Algimantas Švėgžda. Jokia kopija nėra įmanoma // *Kultūros barai*, 1995, Nr. 6, p. 31.
- 29 Jing Hao. Užrašai apie teptuko metodą (vertė Ieva Diemantaitė) // *Kultūrologija. Rytai-Vakarai: komparatyvistinės studijos I.* – Vilnius: Vaga, 2002, p. 423.
- 30 Schema sudaryta pagal Jing Hao ir prof. Antano Andrijausko aprašytus kūrybos proceso modelius. Žr.: Antanas Andrijauskas. *Tradiciinė japonų estetika ir menas.* – Vilnius, 2001, p. 153–154.
- 31 Ten pat, p. 153.
- 32 Alfonsas Andriuškevičius. Algimantas Švėgžda (1941-1996) // Alfonsas Andriuškevičius. *72 lietuvių dailininkai – apie dailę.* – Vilnius: VDA leidykla, 1998, p. 312.
- 33 Ši „psichoanalitinė“ dailininko idėja, beje, yra labai artima ir budizmo bei šintoizmo religinėms praktikoms, kuriose švarios, skaidrios sąmonės būsenos pasiekimas visų pirma siejamas su vidinių savo demonų nugalėjimu arba taip vadinamo savojo Ego atsikratymu.
- 34 Algimantas Švėgžda. Apie ciklą „Mano burtai“ // Alfonsas Andriuškevičius. *72 lietuvių dailininkai – apie dailę.* – Vilnius: VDA leidykla, 1998, p. 312.
- 35 Algimantas Švėgžda. *Apie sėklelę, dovanojančią stiprybę...“*, N. Aukštaitytės interviu // *Lietuvos aidas*, 1991-10-31.
- 36 Zong Bing. Ryantai-Vakarai: komparatyvistinės studijos I. – Vilnius: Vaga, 2002, p. 403.
- 37 Su Shi. Ryantai-Vakarai: komparatyvistinės studijos I. – Vilnius: Vaga, 2002, p. 426.
- 38 Algimantas Švėgžda. Apie tapybos darbą „Septyni žali obuoliai“: Septyni žali obuoliai absoliuto šviesoje. A. Dvilinskaitės interviu // *Kultūros barai*, 1993, Nr. 8/9, p. 25.
- 39 Algimantas Švėgžda. Apie sėklelę, dovanojančią stiprybę...“ , N. Aukštaitytės interviu // *Lietuvos aidas*, 1991-10-31.
- 40 Ten pat.
- 41 Algimantas Švėgžda. Aš vargšas Robinzonas nugyventoj Europoj. Iš A. Švėgždos laiškų A. Šalteniui // *Kultūros barai*, 1996, Nr. 8/9, p. 46.
- 42 Alfonsas Andriuškevičius. Algimantas Švėgžda (1941-1996) // Alfonsas Andriuškevičius. *72 lietuvių dailininkai – apie dailę.* – Vilnius: VDA leidykla, 1998, p. 308.
- 43 Algimantas Švėgžda. Septyni žali obuoliai absoliuto šviesoje, A. Dvilinskaitės interviu // *Kultūros barai*, 1993, Nr. 8/9, p. 24.
- 44 Algimantas Švėgžda. Iš laiško A. Nedzelskiui: Algimantas Švėgžda: viešnagė Druskininkuose / sudarytojas A. Nedzelskis. M. K. Čiurlionio draugija, Druskininkų skyrius, 2005, p. 74.
- 45 Laozi, 67 sk.
- 46 Algimantas Švėgžda. Septyni žali obuoliai absoliuto šviesoje, A. Dvilinskaitės interviu // *Kultūros barai*, 1993, Nr. 8/9, p. 27.
- 47 Alfonsas Andriuškevičius. Algimantas Švėgžda (1941-1996) // Alfonsas Andriuškevičius. *72 lietuvių dailininkai – apie dailę.* – Vilnius: VDA leidykla, 1998, p. 309.
- 48 Loreta Poškaitė. *Estetinė būtis daoizme.* – Vilnius: KFMI leidykla, 2004, p. 177–193.
- 49 Algimantas Švėgžda. Septyni žali obuoliai absoliuto šviesoje, A. Dvilinskaitės interviu // *Kultūros barai*, 1993, Nr. 8/9, p. 25.
- 50 Donaldas Kajokas. Dykinėjimai. Apie tamsą ir Švėgždos Šiaudelį // *Kauno diena*, 1997, gruodžio 6.