

LORETA POŠKAITĖ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas



MENINĖS IŠRAIŠKOS SAMPRATA KLASIKINĖJE IR XX A. PR. KINŲ LITERATŪROS ESTETIKOJE: TRADICIJA IR NAUJOVĖS

The Treatment of the Artistic Expression in Classical and Contemporary
Aesthetics of Chinese Literature: the Tradition and Innovation

SUMMARY

The peculiarities of the expressionistic aspects and of the artist's self-expression was in the center of classical as well as of XXth century Chinese theories of literature. The article deals with the notion of literature, its origins and artistic self-expression in traditional China, and how it was transformed in XXth century by the reformers of the literature and by the theory of the May 4th movement for China's modernization. The investigation is concentrated on the concept of emotion (*qing*), its treatment in early China in classical theories and aesthetics until the XXth century. The analysis aims to prove the thesis about the inseparability of the artist from the world and art work (literature) in the creative process, which has remained in the XXth century. This inseparability has influenced the importation of Western theories of realism, romanticism and aestheticism as well as the notions of individualism and subjectivity in Chinese theories of literature.

SANTRAUKA

Klasikinėje kinų literatūros teorijoje ypatingas dėmesys buvo skiriamas meninės išraiškos aspektams, autoriaus saviraiškai, kurių aptarimas išliko ir XX a. literatūros teorijos bei estetikos centre, ir kartu lėmė jos diskurso savitumą. Straipsnyje siekiama išsiaiškinti, kaip keitėsi literatūros, o pirmiausia poezijos, kilmės ir išraiškos, autoriaus saviraiškos ir jos tikslo suvokimas tradicinėje Kinijoje ir kaip jis transformavosi XX a. pradžioje Gegužės 4 d. judėjime (1919 m.) už kinų kultūros ir literatūros modernizavimą. Tyrime daugiausia bus remiamasi vieno svarbiausių grožinės literatūros išraiškos aspektų – emocijos (*qing*) analize, siekiant atskleisti, kaip šis žodis buvo suvokiamas ankstyvojoje Kinijoje iki literatūros teorijos ir estetikos atsiradimo, o vėliau – klasikinėje kinų literatūros teorijoje, ir kaip ši ankstyvoji emocijos samprata paveikė kinų meni-

RAKTAŽODŽIAI: emocijos, intencija, ekspresyvumas, subjektyvumas, individualizmas.

KEY WORDS: emotions, intention, expressionism, subjectivity, individualism.

nės autoriaus saviraiškos ir viso kūrybos proceso suvokimo savitumą, kiek jam gali būti taikomi subjektyvumo ir individualizmo terminai, ypač kai jie vartojami vakarietiškoje prasme. Bandoma pagrįsti teiginį, jog autoriaus emocijos (*qing*) išreiškimas literatūrinėje kūryboje reikalavo ne jo atsiribojimo nuo išorinio pasaulio ir kūrinio, bet atvirkesnio, implikavo jų abipusį ryšį. Ši meninės kūrybos, kaip cikliško ir abipusio pasaulio, menininko, kūrinio ir suvokėjo sąveikos proceso, samprata turėjo daugiausia įtakos ir bandant pritaikyti vakarietiškas literatūrinio romantizmo, realizmo ir estetizmo teorijas XX a. Kinijoje.

Skaitant apie kinų literatūros reikšmę Kinijoje pirmaisiais dviem pomaistinio laikotarpio dešimtmečiais, akis užkliuvo už vieno pikantiško fakto: kai 1979 m. KKP (Kinijos Komunistų partijos) leidimu vėl buvo leista pardavinėti ir skaityti svarbiausius kinų ir Vakarų klasikinės literatūros šedevrus, tai pirmąją jų pardavimo dieną viename centrinių Pekino knygynų entuziastingi pirkėjai, bandydami nusipirkti geidžiamas knygas, pametė ar tiesiog pamiršo apie dvidešimt porų batų, kuriuos vėliau turėjo surankioti parduotuvės darbuotojai¹. Šiandien, lankantis Pekino ar Taipėjaus knygynuose (o svarbiausi Taipėjaus knygynai atidaryti visą parą) ir matant visas jų palanges bei grindis „aplipusias“ skaitytojais, nekyla abejonių, kad literatūra tebevaidina šiuolaikinėje Kinijoje tokį patį svarbų vaidmenį, kokį ji turėjo ir tradicinėje (imperinėje) Kinijoje. Kadangi nuo Han dinastijos, pradėjus formuoti valstybinių egzaminų institucijai (II a. pr. Kr.), literatūrinė kūryba didžiąja dalimi buvo neatsiejama nuo biurokratinių pareigų, tai intelektualams – literatams teko bene didžiausia socialinė ir politinė atsakomybė (bei su tuo susijusi garbė ir rizika) dėl oficialios moralės bei politikos palaikymo. Apie tai labai taikliai yra pastebėjęs žymus Song dinastijos laikų intelektualas Fan Zhongyan (989–1052 m.), teigęs, jog šie žmonės turi būti „atsakingi už visą Dangaus

paskliautę“, arba „būti valstybėje pirmieji, prisiimantys jos rūpesčius, ir paskutiniai, besimėgaujantys jos malonumais“². Toks glaudus rašymo ir valdymo ryšys atsirado iš moralinio literatūros galios suvokimo, kuris buvo jai priskiriamas nuo pat Konfucijaus laikų.

XX a. Kinijos modernizavimo procesai savotiškai paveikė ir literatūros sampratą bei estetiką. Tiesa, čia galima pastebėti tam tikrą paradoksą: viena vertus, jau nuo Gegužės 4 d. judėjimo (1919 m.) literatūrinė veikla buvo atskirta nuo biurokratinės, tapdama savarankiška kultūros ir profesinės veiklos sritimi ir padėdama formuoti naujam socialiniam sluoksniui – intelektualams (*zhishi fenzi*), kurie netgi buvo pasiryžę bent 20 metų nekalbėti apie politiką, bet kalbėti apie kultūrą ir literatūrą; kita vertus, literatūra buvo paversta bene svarbiausiu visų pagrindinių Kinijos modernizavimo judėjimų įrankių, turėjusių padėti sukurti stiprią ir šiuolaikišką valstybę, formuoti nacionalinę sąmonę. Net ir pomaistiniu laikotarpiu aukšti Kinijos valdžios pareigūnai bei politikai pasitelkia literatūrą ir kaligrafiją kaip itin efektyvią politinės galios ir moralės legitimavimo priemonę, savo literatūriniais darbais užsitarnaudami tiek pat, o gal net daugiau dėmesio nei politinėmis kalbomis ir tuo primindami imperinės Kinijos valdininkus, iš kurių daugelis buvo ir poetai, arba poetus, kurių daugelis buvo ir biurokratai³.

Toks literatūros statusas neabejotinai padėjo susiformuoti turtingai literatūros teorijos ir kritikos tradicijai, kuri ypatingą dėmesį skyrė literatūrinės išraiškos ir funkcijų, ypač jos emocinės prigimties problemoms. Tačiau žvelgiant į ją iš XX a. Kinijos literatūrinės kūrybos ir teorijos perspektyvos, dažnai kyla klausimas, ar tie kardinalūs pokyčiai, kurie prasidėjo su ikonoklastiniu, prieš visą tradicinę kultūrą nukreiptu Gegužės 4-osios judėjimu, paskatino ir visišką literatūros teorijos atitrūkimą nuo ankstesnių jos idėjų ir sampratų? Antai Haiyan Lee, ištyrinėjusi emocijų (*qing*) ir meilės vaizdavimo pokyčius XX a. I pusės kinų grožinėje literatūroje ir palyginusi juos su vėlyvosios imperijos (Qing dinastijos) literatūra, teigia, kad *qing* prasmės keitimasis šiame laikotarpyje nuo romantinės meilės, seksualinio troškimo iki patriotinio užsidedimo ir iškėlęs modernaus subjekto kaip sentimentalios, autonomiškos, egocentrinės, savikoherentiškos esybės sampratą, visiškai priešingą tradicinei – konfucianistinei, iš tikrųjų nereiškė visiško atsiribojimo nuo konfucianistinės „jausmo struktūros“, kaip kad dažnai bandoma įteigti. Jis veikiau skleidėsi kaip trijų konkuruojančių „jausmo struktūrų“ ir periodų – švietėjiškos (vakarietiškos), konfucianistinės ir revoliucinės – sąveika bei samplaika⁴.

Todėl norint suvokti meninės išraiškos sampratos pokyčius šiuolaikinėje (XX a.) kinų literatūroje ir jos santykį su tradicija, būtina susipažinti su jos traktavimu tradicinėje Kinijoje. Šio straipsnio tikslas – išsiaiškinti, kaip keitėsi rašytinio – dailingo žodžio (*wen*, kas bendrai reiškia literatūra), o pirmiausia poezijos, kilmės ir išraiškos, autoriaus saviraiškos

ir jos tikslo suvokimas, remiantis jau minėtu vienu svarbiausių grožinės literatūros raiškos aspektų – emocijos (*qing*) analize. Tuo tikslu bus bandoma atskleisti, kaip šis žodis buvo suvokiamas anksčiau Kinijoje iki literatūros teorijos ir estetikos atsiradimo, nes būtent jos savitumas suteikė tam tikrą originalų atspalvį kiniškajam meninės autoriaus saviraiškos suvokimui, neapibūdinamam nei subjektyvumo, nei individualizmo terminais, kaip jie vartojami vakarietiškąja prasme. Taip pat bus aiškinamasi, kaip keitėsi *qing* prasmė literatūros teorijoje iki pat Kinijos imperijos pabaigos. Straipsnio pabaigoje bus bendrais bruožais aptartos svarbiausios literatūros teorijos, jos meninės išraiškos sampratos ir rašytojo funkcijų pasikeitimas XX a. pradžios Kinijos modernizavimo judėjimuose.

Prieš pradėdant šią analizę, būtina trumpai apžvelgti ir aptarti svarbiausias klasikinėse literatūros teorijose pateikiamas tradicines jos koncepcijas.

Žymus kinų literatūros estetikos bei teorijos tyrinėtojas James J. Y. Liu išskyrė šešias svarbiausias literatūros teorijas tradicinėje Kinijoje, atsižvelgdamas į pačios literatūrinės kūrybos prigimties, raiškos bei funkcijų traktavimą: 1) metafizinės, kurios teigia, jog literatūra yra visuotinio kosmoso egzistencijos principo – Dao – veiklos išraiška arba atkartojimas, o dailingas žodis arba marginiai (*wen*) – kosminių marginių ir ornamentų atspindys. Tuo būdu jos sutelkia teoretikų ir estetikų dėmesį į du svarbiausius klausimus: „kaip rašytojas aprėpia savyje Dao ir kaip jį perteikia savo kūrinuose“, šitai skatindamos nagrinėti ne pačios literatūros apibrėžimą ir prigimtį, bet rašymo procesą ir išraiškos būdus („kaip rašyti“)⁵;

2) deterministinės, teigiančios, kad literatūra nesąmoningai ir neišvengiamai atspindi tuometinę politinę ir socialinę valstybės gyvenimo tikrovę, ypač moralinę būseną, taigi atlieka savotišką „veidrodžio“ funkciją; 3) ekspresyvistinės, traktuojančios literatūrą kaip spontanišką žmogiškųjų emocijų, prigimties, jausmų ar bendrai širdies polėkio išraišką; 4) techninės, t.y. prilyginančios literatūrinę kūrybą amatininko (dailidės) darbui ir iškeliančios jos rašymo taisyklių, standartų bei metodų žinojimo ir laikymosi būtinybę kaip svarbiausią jos rašymo sąlygą; 5) estetinės, teigiančios, jog literatūra – tai ne bet kokių, o dailingų žodžių išraiška, taigi rutuliojančios žodžio *wen* (marginys, ornamentas, literatūra) etimologiją, gretinančios literatūrą su audinio audimu, margintu šilku ar siuvinėjimu ir sutelkiančios teoretikų dėmesį į literatūros kūrinio poveikį skaitytojui, jos apeliavimą į jautiminį suvokimą, dažnai perteikiamą skonio, skonėjimosi (*wei*) terminu; 6) pragmatinės, arba suvokiančios literatūrą kaip tarnaujančią politiniams, moraliniams, švietėjiškiems tikslams – pvz., padedančią keisti žmonių papročius, dorovę arba „atvesti į protą“ valdovą.

Kaip pastebi James J. Y. Liu, nei viena iš šių teorijų neegzistavo savarankiškai ir grynų pavidalu, bet veikiau buvo susijusi su kitomis teorijomis net ir to paties teoretiko veikale. Kai kurios iš jų (pvz., techninė) netgi nevadintinos teorijomis tikrąja šio žodžio prasme. Vis dėlto pačios populiariausios ir labiausiai išplėtos tapo ekspresyvistinė bei pragmatinė literatūros sampratos, kurios taip pat dažnai glaudžiai susiję. Jų sąsajas galima aptikti ir bene ankstyviausiame kinų literatūros estetikos tekste *Di-*

džioji pratarinė (Da xu, I–II a.), aptariančiame *Dainų kanono (Shijing)* ir apskritai poezijos prigimtį, paskirtį ir poetinės raiškos žanrus, įvardijamus pagal *Shijing* dalis. Jame teigiama: „Eilės (*shi*) yra tai, kuo tampa aspiracija (*zhi*). Aspiracija kykla širdyje (*xin*). Išreiškta kalboje (*yan*), ji tampa eilėmis (*shi*). Emocijos (*qing*) sužadindamos viduje ir įgauna formą žodžiuose (*yan*). Jei žodžių nepakanka, tai kalbama vaizdingais gestais. Jei vaizdingumo nepakanka, tai imama dainuoti. [...] Emocijos (*qing*) išliejamos garsuose. [...] Siekiant tinkamai atspindėti pasiekimus ir nesėkmes, sujaudinti Dangų ir žemę, pažadinti dievybes ir dvasias, nėra nieko veiksmingesnio už poeziją. Practies valdovai su jos pagalba reguliavo vyro ir žmonos ryšius, diegė pagarbą tėvams ir aukštesniesiems, puoselėjo žmonių santykius, kreipė žmones į grožį, keitė vietinius papročius.“⁶

Šis klasikinis poezijos apibrėžimas iš tikrųjų tik išplėtoja ankstesnį (bene pirmąjį) etimologinį poezijos apibrėžimą, kuris buvo pateiktas *Istorijos kanone (Shujing)*, *Zuo komentaruose* [Pavasario ir rudens kronikose] (*Zuo zhuan*), *Zhuangzi* lakoniška formule: „Poezija išreiškia žodžiais aspiraciją (*shi yan zhi*)“. Ši trijų hieroglifų frazė tapo tiesiog aksioma, tačiau jos interpretacijos kinų literatūros teorijoje ir estetikoje buvo labai įvairios. Tokią įvairovę paskatino pirmiausia žodžio *zhi*, į anglų kalbą paprastai verčiamo kaip „ketinimas“, „intencija“ (*intention*) ir rodančio į poeto ir kūrinio santykį, nevienareikšmė traktuotė. Šiuo atveju lietuviškam vertimui pasirinkau šiek tiek neutralesnį jo prasmės variantą „aspiracija“, atsižvelgdama į žymaus kinų literatūros teorijos tyrinėtojo Stephe-

no Oweno pastebėjimą, jog šiam kiniškam žodžiui yra svetimas tas voliuntarizmo atspalvis, kurį implikuoja minėtas angliškas jo vertimas „intencija“ ir vakarietiškos jo sąsajos su laisva valia. Kinų literatūros teorijoje jis, pasak autoriaus, veikiau reiškia „dar neartikuliuotą, autentišką „širdies būseną“, nulemtą intensyvumo lygmens ir objekto“, kuri gali būti perteikiama žodžiais ir taip virsti poezija – *shi*. Kitaip tariant, *zhi* pabrėžia „nevalingas bet kokio norėjimo akto ištakas: *zhi* kyla, patyrus sujaudinimą iš išorinio pasaulio“, taigi jis veikiau orientuojasi ne į meno kūrinį kaip tikslą, bet perteikia „santykį su tam tikru daiktu, įvykiu ar galimybe už poezijos ribų esančiame pasaulyje“. Tai tam tikru intensyvumu ir pobūdžiu pasižymintis „subjektyvus santykis su tam tikru turiniu“ arba „ta būseną, kurioje širdis ir sąmonė yra į kažką sutelkta“, „užvaldyta“ ir reikalaujanti būti išreikšta ar išlieta į išorę⁷.

Tad nieko nuostabaus, jog *zhi* etizavimas ir psychologizavimas paskatino pirmuosius kinų literatūros teoretikus susieti jį su arba tiesiog pakeisti jį kitu žodžiu – emocijomis (*qing*). Taip atsirado kitas garsus apibrėžimas arba formulė „poezija išreiškia emocijas“ (*shi yan qing*), kurią po *Didžiosios pratarinės* plėtojo žymiausi ankstyvieji kinų literatūros teoretikai – klasikai: Lu Ji, Liu Xie⁸, o vėliau atgaivino ir ypatingai pabrėžė Ming-Qing laikų literatai. Tiesa, žodis *qing* įgavo „emocijos“ prasmę tik literatūros estetikoje bei teorijoje, nors ši prasmė nėra adekvati tam subjektyviam, individualizuotam menininko asmenybės aspektui, kuris iškeliamas kūrybos kaip subjekto saviraiškos aiškinimuose Vakaruose. Todėl norint teisingiau suvokti *qing* grin-

džiamas kinų ekspresyvistines literatūros teorijas ir kiniškąją meninės išraiškos sampratą, būtina atsižvelgti į ankstyvąją šio žodžio prasmę ir vartoseną ikiimperinėje ir ankstyvojoje imperinėje Kinijoje (iki Han dinastijos pabaigos, III a.).

Kaip pastebi ne vienas tyrinėtojas, žodis *qing*, paprastai verčiamas į anglų ir kitas europietiškas kalbas kaip „emocija“, „jausmas“, ankstyvojoje filosofinėje kinų literatūroje reiškė veikiau tai, kas žmoguje yra įgimta ir tikra, svarbiausius instinktus arba motyvaciją santykiauti su išoriniu pasauliu, jo jautrumą ir emocines nuostatas, dinamines prigimties tendencijas ar varomąsias jėgas, ar net pamatinius ir svarbiausius dinaminis faktorius apskritai, nesusijusius su asmenybe⁹. Antai vienas iš konfucianizmo klasikų Mengzi tapatino *qing* su žmogaus prigimtimi (*xing*), teigdamas, jog sekimas ja (*qing*) gali padėti žmonėms tapti geresniais. Šios vidinės, esminės dinaminės jėgos, eksplikuojamos į išorę tam tikros elgsenos, išorinio pavidalo, pagražinimo forma, buvo konfucianizme paverstos ritualinio elgesio (*li*) pagrindu. Neatsitiktinai Haiyan Lee susiejo „konfucianistinį sentimentalumą“ ne su kuo kitu, o su dviejų svarbiausių santykių tarp valdovo ir pavaldinio, tėvo ir sūnaus (neįtraukiant trečiojo – santykio tarp vyro ir žmonos) puoselėjimu, kuris reikalauja ištikimybės ir sūniško paslaugumo, kaip esminių moralinių sentimentų, parodymo. Šitaip ji argumentavo savo mintį, kad konfucianistinė jausmo (*qing*) samprata buvo pirmiausia susijusi su „dorybingais sentimentais“¹⁰.

Vis dėlto, kaip pastebi Halvor Eifring, ši ankstyvoji *qing* samprata rodo ne į kokią nors individualią, konkrečią emociją,

bet veikiau į įgimtą žmogaus sugebėjimą reaguoti emociškai į aplinką, kuris yra būdingas žmogaus prigimčiai¹¹. Todėl atsiribojant nuo ankstesnės autorės pastebėjimų, reikėtų priminti, jog ankstyvojoje filosofinėje kinų literatūroje paprastai buvo pateikiamas daugmaž standartinis *qing* sąrašas, kurį sudaro nuo 4 iki 7 *qing*: džiaugsmas, pyktis, liūdesys, baimė, meilė, pasibjaurėjimas ir troškimas (arba antipatija ir simpatija). Tad ši savotiška atsakomoji reakcija į tikrovę arba jos inspiruotas dinamizmas kaip tik ir leidžia pasireikšti žmogaus prigimčiai arba suteikia jai tam tikrą kryptį santykiuose su išoriniu pasauliu, nes be jos žmogus yra tik pasyvus egzistentas. Apie tai labai aiškiai byloja vienas ankstyvųjų, neseniai atrastų Guodian kapavietės tekstų *Xing zi ming chu* (datuojamas maždaug IV a. pr. Kr.), kuriame šios „emocinės reakcijos“ laikomos gyvybinės energijos *qi* formomis: „Džiaugsmo (*xi*), pykčio (*nu*), liūdesio (*ai*) ir nusiminimo (*bei*) gyvybinė energija (*qi*) yra įgimta. Jų buvimas išreiškiamas išoriškai dėl daiktų sukeltos paskatos.“¹² Toliau netgi teigiama, kad *qing*, atsirandantis iš prigimties, yra kelio (Dao) pradžia, tu norint pasakyti, kad bet kokia žmogaus veikla prasideda nuo šio nusiteikimo reaguoti širdimi į tam tikras aplinkybes ir išorinį pasaulį.

Ši mintis vėliau buvo rutuliojama ir kinų literatūros teorijoje nuo pat jos atsiradimo III–IV a. Tačiau būtent tokia emocijos, kaip atsako į daiktus ir tam tikrą situaciją, samprata skatina suvokti literatūrinę kūrybą ne kaip autoriaus vidinio, individualizuoto „aš“ turinio (širdies, subjektyvių jausmų) išraišką, bet kaip tam tikrą išorinio pasaulio transfor-

mavimą į meno kūrinį arba judviejų susitikimą, kurių jungiamąja grandimi tampa menininko širdis. Ir šiame procese nėra vieno centrinio „veikėjo“, veikiau visi jie yra lygiaverčiai ir vienodai svarbūs, nes sunkiai atskiriami. Šioje vietoje vertėtų prisiminti kiniškąją meninės kūrybos proceso struktūrą, kurią išvalgiai pavaizdavo ir apibūdino James Y. Liu. Jis vaizduoja šį procesą kaip uždara ciklą, sudarytą iš keturių elementų arba fazių – pasaulio, rašytojo, kūrinio ir skaitytojo, kurie sąveikauja tarpusavyje ne vienakryptėje trajektorijoje, bet abipusiškai, t.y. pagal simultaniško poveikio ir atsako principą¹³. Todėl menininkas šiame procese išskyla ne kaip kuriantis subjektas, bet veikiau kaip tarpininkas tarp pasaulio ir kūrinio, vengiantis primesti savąjį „aš“, kad neapribotų Dangaus – žemės – žmogaus bendrumo atmosferos pojūčio. Neatsitiktinai kai kurie senosios ir klasikinės kinų poezijos tyrinėtojai kaip vieną išskirtinių jos bruožų įvardija poetinės kalbos ir dėstymo beasmeniškumą – vengimą rašyti pirmu asmeniu, poetinio teksto neapibrėžtumą. Tokia strategija leidžia manyti, kad eilėrašcio centre yra ne kūrėjo asmenybė ir jo pergyvenimai, bet „situacija, tuo tarpu kai asmenybė išreiškia save per visuotinumą kategorijas arba savo aspiraciją (*zhi*), kuri randasi poeto širdyje, tačiau kurios šaltinis yra visas būties vandenynas“¹⁴.

Dar aiškiau šio cikliško proceso struktūra ir emocinės išraiškos (*qing*) „tarpininkiškumas“ išryškėja vėlyvosios Kinijos imperijos, t.y. Ming pab.–Qing dinastijų (XVI–XIX a.) literatūros teorijoje, kurios vienu išskirtiniausių bruožų tapo ne kas kitas, o *qing* (šiuo atveju – jausmo, meilės) kultas. Jis atsispindėjo ir tuome-

tinėje prozoje, netgi paskatindamas „sentimentalaus apsakymo“ žanro (*xieqing xiaoshuo*) atsiradimą Qing dinastijos pabaigoje. *Qing* sampratą puikiai atskleidė Wang Fuzhi (1619–92), kuris daugiau žinomas kaip neokonfucianizmo filosofas – empirikas, o ne literatūros kritikas. Atsiribodamas nuo ankstesnių neokonfucianistų, ypač Wang Yangming, kurie neva skatino pažinti pasaulį per save, gilinantis į savo širdį ir įgimtą žinojimą, jis siūlė pažinti jį jutimais, kreipiant žvilgsnį į išorę ir realų pasaulį, konkrečius daiktus, iš kurių jis ir susideda¹⁵. Šios nuostatos paveikė ir meninę literatūrinę *qing* sampratą, kurią Wang susiejo su kita svarbia tuometine estetikos kategorija – vaizdu arba reginiu (*jing*). Būtent jis įkvėpia poetinei kūrybai ir yra (ar turi būti) perteikiamas kūrinyje. Kitaip tariant, emocinį kūrybos aspektą (patyrimą) jis susiejo su vizualiuoju patyrimu, nors apie jų ryšį kinų literatūros teorijoje buvo pradėta kalbėti jau nuo Tang – Song laikų.

Kaip pastebi Siu-kit Wong, Wang Fuzhi traktuoja *qing* ir *jing* dvejopai: viena vertus, šios dvi patyrimo formos apibrėžiamos kaip atskiros, nesusijusios tikrovės sferos, kurias galima išskirti ir pačiame eilėraštyje; kita vertus, jos yra nedalomos vienos, bendros tikrovės dalys, tik sąlyginai įvardijamos skirtingais žodžiais, kad būtų galima apie jas kalbėti¹⁶. Vidinis jausmas ir išorinis pasaulis gimdo vienas kitą ir reikalauja vienas kito, kaip tos *yin* ir *yang* jėgos, nes vienas be kito jie nebūtų visaverčiai ir nuskurdintų eilėraščių. Tačiau tai nereiškia, kad susiliedami ir paryškindami vienas kitą jie tiesiog gimdo vienokią arba kitokią nuotaiką, pajautą, kuomet koks nors liūde-

sys yra paryškinamas nuoroda į jį primenantį ar implikuojantį vaizdą ar daiktą. Veikia atvirkščiai, Wang teigia, kad kokio nors liūdesio jausmo perteikimas džiaugsmingoje scenoje arba atvirkščiai, džiaugsmo perteikimas liūdname vaizde tik paryškintų džiaugsmo ar liūdesio pojūtį, nes net ir žmogui liūdinti, pasaulyje yra linksmų dalykų, kurių neturėtų užtemdyti to žmogaus liūdesys. Tokį pasaulio regėjimą ir patyrimą Wang vadiną „žvelgimu į jį su didele širdimi“, arba sugebėjimu aprėpti jį visoje įvairovėje, o ne pasidavimu vienai kuriai nors kryptčiai, kurią diktuoja vidiniai jausmai (*qing*)¹⁷. Poetas negali leisti, kad jo širdis primestų savo požiūrį daiktams ir taip juos iškraipytų ar pajungtų, bet veikia turi stengtis garantuoti nekliudomą, sklandų širdies (emocijų – *qing*) ir daiktų (vaizdo – *jing*) sąveikavimą atgarsio principu. Kitaip tariant, jis privalo įkvėpti ir palaikyti gyvybingumo pulsavimą, kuris yra svarbiausias tiek meninėje kūryboje, tiek jos suvokime.

Toks Wang Fuzhi požiūris neabejotinai primena daoistinį, „zhuangzišką“ daiktų sambūvio principą, kurį Zhuangzi vadino „būti drauge, nebūnant drauge“, arba būti netrukdant vienas kitam. Kartu jis dar kartą atskleidžia ribotą arba „tarpininkiską“ poeto, kaip subjekto, vaidmenį kūrybos procese, netgi paneigdamas bet kokių poezijos rašymo taisyklių reikalingumą, nes jos kūrybos procesas yra ne kas kita, kaip spontaniškas žmogaus ir kosmoso komunikacijos procesas. Kiekvienas eilėraščių, pasak jo – tai „kaleidoskopiška įspūdžių serija“, tad jo prasmė negali būti viena, priklausoma nuo siauro asmenišką regėjimo¹⁸. Wang mintys taip pat puikiai iliustruoja anks-

čiau minėtą literatūrinės kūrybos proceso cikliškumą – proceso, kurio atskiros grandys nėra sau tapačios ir aiškiai apibrėžiamos nei savo erdve, nei funkcijomis, kuriame, kaip taikliai pastebi Siukit Wong, „poezija (eilėraštis) nėra sudarytas nei iš kokio nors sukurto elemento, nei juolab sukurtos „formos“; jame poezija atsiranda tuomet, kai vienos kosmoso dalys pradeda santykiuoti su kitomis dalimis, t.y. kai žmogaus širdis reaguoja į daiktų ir paties kosmoso sukeltus įspūdžius; o kai galiausiai eilėraštis yra perskaitomas ir skaitytojo širdis sužadinama, tai visa tai yra ne kas kita, kaip amžino daiktų tarpusavio sąveikos ir atsako proceso tęsinys, t.y. tęsinys tos veiklos, kuri kyla savaime, pati save palaiko ir nepavaldi jokiai nepriklausomai valiai“¹⁹.

Žinoma, Wang Fuzhi požiūris į poeziją kaip jausmo (*qing*) išraišką buvo ne vienintelis ir turbūt ne pats autoritetiausias. Ming pab. – Qing literatūros teorijose galima aptikti ir labiau personalizuotų bei moralistinių jos traktuočių, kurios teigė, jog eilėraštis pirmiausia turi perteikti autoriaus asmenybę arba jo „psichinę galią“ (*xiong jin*, paž. „krūtinę ir atvartus“) – jo talentą, intelektą, pasaulėjautą, prigimtį ir morale; tuo tarpu kitos – kad ji turinti perteikti poeto „igimtą jautrumą“ (*xing ling*) arba „sielos veikimą“ (*ling zhi*), netgi jo širdies balsą, kuris dažniausiai buvo siejamas su meile²⁰. Kita vertus, aukščiau aptartosios *qing* sąsajos su „vaizdu“ (*jing*) byloja apie naujai atsiradusias jo estetizavimo tendencijas, kurioms neabejotinai sąlygas sudarė estetinio skonio ir daiktų estetikos (mėgavimosi daiktais ir jų kolekcionavimo) paplitimas Ming dinastijos pa-

baigoje. Savo laiškuose draugams ir įžangose į literatūros kūrinius, kurie tapo bene populiariausiomis to laiko estetiškių idėjų raiškos formomis, tuometiniai literatai pastebėdavo, kad malonias emocijas galima išreikšti ne vien literatūroje, bet ir žaidžiant šachmatais, bendraujant su gražiomis moterimis, t.y. gyvenant estetizuotą gyvenimą.

Ypač svarbi sritis, žadinusi intelektualų ir literatų emocijas, buvo visokių keistų ir senovinių daiktų bei meno dirbinių kolekcionavimas, kuris buvo itin madingas tuometinėje kultūroje. Todėl *qing* buvo siejamas su tokiomis sampratomis kaip apsėdimas arba manija, kurie buvo apibūdinami įvairiais žodžiais – beprotystė (*chi*), polinkis (*pi*), pamišimas (*kuang*) ir pan., perteikiančiais to daiktų dvasios autentiškumo paieškas, kurio prasmė slypėjo ir *qing* išraiškoje²¹. Tuo tarpu erotinėje literatūroje, kuri taip pat suklestėjo šiame laikotarpyje, *qing* galėjo būti suvokiamas kaip kūno geiduliai, troškimai ar romantiški jausmai.

Qing raiškos kulminacija būtų galima laikyti „sentimentalias noveles“ (*yanqing xiaoshuo*) apie suardyta – tragišką, karčią, liūdną, nuodėmingą meilę (bet ne tik apie ją), dar vadinamas „Ištikimos anties ir drugelio“ mokyklos (*Yuanyang hudie pai*) novelėmis, kurios buvo rašomos beveik išimtinai vyrų autorių ir itin graibstomos išsilavinusių miestiečių skaitytojų XX a. 2–3 dešimtmetyje. Tačiau būtent šių novelių, tapusių vienu iš Naujosios apysakos (*xin xiaoshuo*) žanrų, apmąstymas ir kritika žymi kinų literatūros atotrūkį nuo tradicijos ir posūkį į modernizmą, kurį pradėjo Gegužės 4 judėjimo iniciatoriai ir aktyvistai. Jie beveik vienbalsiai teigė, jog literatūra (aišku, moder-

nizuota literatūra) yra viena svarbiausių priemonių, galinčių padėti sukurti naują modernią Kinijos valstybę ir jai atsivardavusią visuomenę bei pilietį.

Vienu svarbiausių žingsnių šiuo laikotarpiu tapo naujos teorinės veiklos srities – literatūros kritikos (*wenxue piping*) įvedimas į intelektualinį diskursą, šitaip pirmiausia siekiant atsiriboti nuo tradicinių apmąstymų apie literatūrą, kuriuos dažniausiai rašė patys menininkai – literatai, ir atriboti literatūros apmąstymus nuo jos kūrimo, atiduodant juos į šios srities žinovų – kritikų rankas. Kitas svarbus šio modernizavimo judėjimo tikslas buvo suteikti literatūros teorijai ir jos apmąstymams tam tikrą moksliskumą, objektyvumą, sistemingumą ir konkretumą, kurio neva stokojo tradicinė kinų literatūros teorija, tiksliau, tie fragmentiški, subjektyvūs, situatyvūs, chaotiški, poetiški, retoriški ir rafinuoti pasvarstymai apie literatūrą, kurie dažniausiai buvo pateikiami ne teorinių veikalų, o laiškų, išangų, pastebėjimų (*shihua*), klasifikavimų (*pin*), atsitiktinių pastabų (*suibi*), esė arba odžių (*fu*), komentarų forma²².

Literatūros modernizavimas reikalavo suformuluoti naujas jos funkcijas, apibrėžti jos meninės išraiškos šaltinius, ir ypač autoriaus vaidmenį literatūrinės kūrybos procese, nurodyti jos kryptis. Šioms formuluotėms daugiausia įtakos turėjo dviejų moderniosios Vakarų kultūros vertybių ir idėjų, priešingų tradicinei kinų kultūrai, – individualizmo ir subjektyvizmo – pasitelkimas ir akcentavimas tuometinės kinų kultūros, literatūros ir jos teorijos reformavime. Tačiau jų recepciją ir taikymą sukomplicavo kita ganėtinai priešinga tendencija, tapusi bene svar-

biausiu Kinijos modernizatorių tikslu – tai nacionalistinės savimonės ir ideologijos poreikis, susijęs su Kinijos valstybės ir tautos sutvirtinimo poreikiu. Ši tendencija skatino traktuoti individą (taip pat ir rašytoją, jo asmenybę, subjektyvią saviraišką) neatsiejamai nuo visos visuomenės bei tautos gyvenimo bei revoliucinio perkeitimo. Toks ikonoklastinės, t.y. anti-tradicionalistinės ir nacionalistinės, nuostatos derinys, pasak Kirko A. Dentono, tapo didžiule dilema Gegužės 4 judėjimo intelektualams, besiblaškiusiems tarp „liaupsinančio požiūrio į savąjį „aš“ kaip pusedievį ir laikymo jį pasyvia galingesnių istorinių bei visuomeninių jėgų veiklos auka“, bandžiusiems surasti vietą individui tarp jo „įtakingo vaidmens istorijos kūrime ir istorijos vaidmens veikiant individo prigimtį“²³.

Būtent ši dilema ir blaškymasis tarp dviejų ideologijų, arba bandymas suderinti šias dvi priešingas Kinijos modernizavimo kryptis, lėmė itin komplikuotą ir prieštaringą kinų literatūros modernizatorių santykį tiek su tradicine kiniškąja, tiek su šiuolaikine vakarietiškąja literatūros sampratomis. Siekiant atsiriboti nuo tradicinės kinų literatūros teorijos, ji buvo supaprastintai ir dirbtinai suskirstyta į dvi neva priešingas kryptis arba tipus, atsižvelgiant į jos išraiškos pobūdį: pirmoji pavadinta „poezija, išreiškianti aspiraciją“ (*shi yan zhi*), t.y. emocijas, kurių sampratą Gegužės 4 judėjimo literatai bandė priartinti prie romantinės saviraiškos ir savojo „aš“ suvokimo; o antroji – „literatūra, perteikianti Dao“ (*wen yi zai Dao*), t.y. vyraujančias, ortodoksalias moralines ir politines nuostatas, kurios šiuo atveju buvo sutapatintos su konfucianizmo ideologija. Tokiu būdu šios kryptys

buvo dirbtinai atskirtos ir supriešintos, nors klasikinėje literatūros teorijoje jos puikiausiai galėjo būti derinamos, įtraukiant į Dao sferą ir tam tikrą asmeninės saviraiškos elementą, ir atvirksčiai, menininko *zhi* perteikimą suvokiant ir kaip tam tikrą Dao perteikimą – Dao, kuris joje irgi jokia būdu nereiškė vien moralinės ir politinės tvarkos²⁴. Kaip alternatyva joms buvo siūloma „žmogiškumo literatūra“ (jos idėją iškėlė Zhou Zuoren), kurioje individualistinė autoriaus saviraiška galėtų būti derinama su jo pastangomis pranokti savo individualumą realistiniame visos žmonijos gyvenimo atspindėjime.

Taip pat buvo bandomos įvesti trys Vakarų literatūros teorijos – realizmas, romantizmas ir estetizmas, kurių iniciatoriais tapo trys ryškiausi XIX a. pab.–XX a. pr. literatūros reformatoriai – Liang Qichao, Lu Xun ir Wang Guowei. Tačiau literatūrinis realizmas (*xieshi*), Wang Guowei apibūdintas kaip „aprašymo pozicija“ (*xie jing*), buvo kinų literatūros teoretikų suvokiamas ne tiek kaip objektyvus tikrovės atspindėjimas be subjektyvaus autoriaus įsikišimo, bet veikiau kaip rašytojo saviugdos (*ziji xiuyang*), nuoširdumo (*cheng*), asmenybės (*gexing*) arba emocinės energijos nukreipimas į kitų žmonių pasaulį, visuomenės gyvenimą siekiant sužadinti rašytojo širdyje bendrumo jausmą (*tong qing*) ir tokiu būdu žodžio pagalba keisti pasaulį, visuomenę ir kultūrą. Kitaip tariant, realistinė literatūra privalo susilyginti su gyvenimu (šiuo atveju – socialine tikrove, istorija, epocha ir pan., taigi plačiąja prasme – Dao) ar jį įkūnyti, bet šis įkūnijimas prasideda nuo subjektyvios rašytojo pajautos

(kaip buvo siūloma, „nerašyk, kad sergi ar liūdi, jeigu iš tikrųjų nesergi ir neliūdi“). Tame, kaip pastebi Dentonas, galima išvelgti ne ką kita, kaip bandymą suderinti išorinį pasaulį (vaizdą – *jing*) ir jo vidinį patyrimą (emociją – *qing*), apie kuriuos kalbėjo Wang Fuzhi, tik dabar jie buvo įvardijami kitokiais terminais, pvz., „didysis aš“ arba visuomenė (*da wo*) ir „mažasis aš“ arba individas (*xiao wo*), laikant jų abipusio ryšio įvirtinimą realistinės literatūros ir literatūrinės kūrybos proceso pagrindu²⁵.

Panašiai suderinti rašytojo vidinį pasaulį (jausmus) su išoriniu pasauliu buvo stengiamasi ir romantinės literatūros traktavime, kurį bene geriausiai perteikė Guo Moruo ir Cheng Fangwu pažiūros. Abu jie pasisakė už būtinybę pranokti autoriaus subjektyvumą, individualius jausmus ir pajusti ryšį su išoriniu pasauliu, stengiantis perteikti ne jo išorę, bet vidinį gyvenimą, kuris yra neatsiejamas nuo individualaus patyrimo ir įkūnija „kosmologinio visuotinum“ pojūtį. Tokiu būdu autentiškas rašytojo vidinis gyvenimas jokia būdu nebuvo priešpriešintas išoriniam pasauliui, ir bet koks individualybės, savojo „aš“ aprašinėjimas reikalavo išorinės tikrovės (visuomenės, socialinio gyvenimo) konteksto, nes laikomas nuo jo neatsiejamu²⁶. Tuo tarpu estetinėje kinų literatūros teorijoje, kurią ryškiausiai atstovavo Cai Yuanpei ir Zhu Guangqian, estetinė jos išraiška ir patyrimas buvo susieti su jos moraliniu poveikiu skaitytojui, suvokėjo ir paties autoriaus moraline saviugda, dėl kurios jai (ir apskritai menui bei estetikai) buvo net bandoma suteikti religijos funkciją²⁷.

IŠVADOS

Ekspresyvistinė kinų literatūros teorija bene geriausiai atskleidžia meninės išraiškos sampratą ir kaitą tradicinėje Kinijoje nuo pat jos atsiradimo (III–IV a.) iki XX a. pr. Kartu ji parodo bene svarbiausią ir išskirtiniausią kinų literatūros, ir apskritai meno teorijos bei estetikos bruožą – jos orientavimąsi ne į meno kūrinių, kaip atskirų artefaktų, analizę, bet į patį kūrybos procesą ir psichologiją bei fiziologiją, kreipdama ypatingą dėmesį į patį autorių. Tiesa, jo subjektyvus vaidmuo paradoksaliai būdu pasirodo ne pats reikšmingiausias tarp visų šio proceso grandžių, nes menininko perteikiamų emocijų arba širdies būsenos (*qing*) šaltinis yra ne jo paties asmeniniai išgyvenimai, kylantys iš asmenybės gelmių, bet atsako į išorinį pasaulį, arba šio pasaulio „perleidimo per savo širdį“ pasekmė. Dėl to aptartasis kinų literatūrinis ekspresyvizmas negali būti laikomas vien subjektyvus, individualizuoto menininko pasaulio (jausmų) saviraiška, atskiriančia jį nuo kitų kūrybos proceso grandžių – kūrinio, pasaulio (gamtos, kosmoso, visuomenės). Visos šio proceso grandys veikia lygiavertės.

Tačiau šiame straipsnyje aptartas pasaulio, menininko – autoriaus ir kūrinio vaidmens subalansavimas klasikinėje kinų literatūros teorijoje bei estetikoje pasirodė esantis toks lankstus, įvairiai varijuojamas ir ilgaamžis, kad net atlaikė Vakarų moderniosios kultūros ir literatūros įtakų išbandymus XX a. Kinijoje, ypač XX a. I pusėje iki marksizmo įsigalėjimo. Daugelis tuometinių kinų literatūros teoretikų pastangų kardinaliai at-

siriboti nuo tradicinės literatūros sampratos ir kitaip pažvelgti į menininko vietą bei funkcijas meninės išraiškos procese didžiąja dalimi virto ne kuo kitu, o grįžimu prie tos pačios tradicinės literatūros išraiškos ir rašytojo saviraiškos sampratos, tik įvardijant jos kūrybos proceso grandis kitokiais terminais. Literatūrinio realizmo objektyvumą buvo bandoma atsverti subjektyvios jo patirties įvedimu, romantizmo subjektyvumą – išorinės tikrovės integravimu, o estetinė literatūros kaip grožio ikūnytojos funkcija buvo susieta su moraline ir net religine, arba tuo pačiu išoriniu pasauliu – dvasine visų žmonių vienybe. Žinoma, ilgainiui šias literatūros teorijas pradėjo išstumti pragmatinė (šiuo atveju – ryškiai politinė ir ideologinė) literatūros funkcija bei samprata, kuri nuo Mao Zedongo laikų užgožė ekspresyvistinę ir pavertė rašytoją revoliucijos įrankiu, o jo kūrinys perteikiamas emocijas (*qing*) – herojinės kovos, revoliucinio užsidedimo ir aistros, klasinės meilės išraiška. Kitaip tariant, poreikis ikūnyti literatūros kūrinys emocijas arba jausminį atsaką į pasaulį (*qing*) niekur nedingo, tik transformavosi į stipresnį, patriotiškesnį, labiau voliuntarinį ir kartu socializuotą impulsą, reikalaujant, kad pagrindinis literatūros tikslas – perteikti ne asmeninį rašytojo, bet visų žmonių (tautos) gyvenimą. Ši literatūros samprata buvo pradėta kritikuoti ir keisti tik pomaistiniu laikotarpiu, ypač avangardinėje kinų literatūroje, kurioje yra pasitelkiamos postmodernistinės išraiškos strategijos, tačiau kurios analizė turėtų būti jau kito straipsnio tema.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Perry Link. *The Uses of Literature. Life in the Socialist Chinese Literary System*. – Princeton: Princeton University Press, 2000, p. 6–7.
- ² Ten pat, p. 105.
- ³ Pats ryškiausias tokio XX a. Kinijos politikos lyderio ir literato pavyzdys neabejotinai yra Mao Zedong, kurio kaligrafija tebesipuikuoja ant vakarinių Pekino universiteto vartų, o eilėraščiai leidžiami kartu su politiniais raštais.
- ⁴ Haiyan Lee. *Revolution of the Heart. A Genealogy of Love in China, 1900–1950*. – Stanford: Stanford University Press, 2007, p. 15–19.
- ⁵ James J. Y. Liu. *Chinese Theories of Literature*. – Chicago–London: University of Chicago Press, 1975, p. 17.
- ⁶ Cituota pagal: S. Owen. *Readings in Chinese Literary Thought*. – Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1992, p. 40–45.
- ⁷ Ten pat, p. 28. Autorius verčia šį žodį „what is on the mind intently“, p. 26.
- ⁸ Tiesa, Liu Xie išskyrė tris meninės išraiškos lygmenis, kuriuos autorius pereina rašydamas literatūros kūrinį: jausminių (kuris yra kaip karkasas ar kūnas), faktinių ir žodinių, kurie atitiktų tris išraiškos puses: vidinę (autorius mintys ir jausmai), išorinę (regimi vaizdai) ir vidurinę arba tarpinę. Plačiau apie tai žr.: И. С. Лисевич. *Литературная мысль Китая*. – Москва: Наука, 1979, c. 94–95; Liu, ten pat, p. 74–75.
- ⁹ Plačiau apie *qing* prasmę ankstyvojoje kinų filosofijoje žr. Halvor Eifrig, Michael Puett ir Christoph Harbsmeier straipsnius rinkinyje: *Love and Emotions in Traditional Chinese Literature*. Ed. Halvor Eifrig. – Leiden, Boston: Brill, 2004.
- ¹⁰ Haiyan Lee. *Revolution of the Heart. A Genealogy of Love in China, 1900–1950*, p. 15, 26–27.
- ¹¹ Halvor Eifrig. Introduction. // *Love and Emotions in Traditional Chinese Literature*, p. 12.
- ¹² Cituota pagal: Michael Puett. The Ethics of res-ponding properly. // *Love and Emotions in Traditional Chinese Literature*, p. 45.
- ¹³ James Y. Liu. *Chinese Theories of Literature*, p. 10–11.
- ¹⁴ И. С. Лисевич. *Литературная мысль Китая*, c. 156.
- ¹⁵ Plačiau apie Wang Fuzhi filosofiją žr.: D. Bishop. Wang Fu-chih. // *Chinese Thought. An Introduction*. Ed. Donald H. Bishop. – Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2001, p. 311–322.
- ¹⁶ Siu-kit Wong. Ch'ing and Ching in the Critical Writings of Wanf Fu-chih. // *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch'i-ch'ao*. Ed. A. A. Rickett. – Princeton: Princeton University Press, 1978, p. 122–123.
- ¹⁷ Ten pat, p. 129.
- ¹⁸ Ten pat, p. 140–141.
- ¹⁹ Ten pat, p. 148.
- ²⁰ Plačiau apie tai žr.: James Y. Liu. *Chinese Theories of Literature*, p. 81–86.
- ²¹ Plačiau apie tai žr.: Sing-chen Lydia Chiang. *Collecting the Self. Body and Identity in Strange Tale Collections of Late Imperial China*. – Leiden–Boston: Brill, 2005, p. 48–49.
- ²² Plačiau apie tai žr.: *Modern Chinese Literary Thought. Writings on Literature 1893–1945*. Ed. Kirk A. Denton. – Stanford: Stanford University Press, 1996, p. 12–21.
- ²³ Ten pat, p. 45.
- ²⁴ Plačiau apie tai žr.: Kirk A. Denton, ten pat, p. 28–30.
- ²⁵ Ten pat, p. 34–41.
- ²⁶ Plačiau apie tai žr.: *An Intellectual History of Modern China*. Ed. M. Goldman, Leo Ou-fan Lee. – Cambridge University Press, 2002, p. 142–195; Kirk A. Denton, ten pat, p. 42–46.
- ²⁷ Plačiau apie tai žr.: Liu Kang. *Aesthetics and Marxism*. – Durham and London: Duke University Press, 2000, p. 27–35, apie Cai Yuanpei estetinio lavinimo ir estetikos pavertimo religija projektą.