



ANTANAS ANDRIJAUSKAS

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

KINŲ ESTETINIŲ KATEGORIJŲ SAVITUMO IEŠKOJIMAI

The Search for the Peculiarity of Chinese
Aesthetic Categories

SUMMARY

This article is the continuation of the text on Chinese aesthetics, published in the *Logos* 79 (pp. 74–84) and *Logos* 80 (pp. 65–2). From general theoretical consideration concerning the influence of Chinese ideographic script on aesthetic categories it goes to the detailed analysis of separate categories as well as entire their system. At the beginning, it concentrates attention on the peculiarities of the system of Chinese aesthetic categories which determines the explanation of organic and holistic world view, unity of ideal and real principles, influence of various systems of classification. Further, it discusses the naturalness, simplicity, purity, spirit, and spontaneity of such aesthetic categories as *Emptiness*, *Dao*, *qi*, *yin* and *yang*. The author of the article is the most interested in the category of „blandness“. He tries to explicate its peculiarity as well as the forms of its expression in monochromic paintings.

SANTRAUKA

Šis straipsnis yra logiškas *Logos* 79 ir 80 numeriuose paskelbto teksto, skirto kinų estetiškumo sampratai, tęsinys (*Logos*, Nr. 79, p. 74–84, Nr. 80, p. 65–72). Čia nuo bendresnių teorinių pamąstymų apie ideografinio rašto poveikį kinų estetiinių kategorijų specifiškumo tapsmui judama prie detalesnės pagrindinių kinų estetiinių kategorijų sistemos ir paskirų kategorijų analizės. Daugiausia dėmesio skiriama kinų estetiinių kategorijų sistemos specifiškumą nulėmusių organicistinės ir holistinės pasaulėžiūros, idealių ir realių pradų vienybės, įvairių klasifikacinių sistemų poveikio aiškinimuisi. Vėliau analizėje pamažu nuo universalių filosofinio pasaulėžiūrinio pobūdžio estetiinių kategorijų *Tuštuma*, *Dao*, *qi*, *yin* ir *yang* pereinama prie daoizmo ir čan estetikos tradicijose ypatingą svarbą įgavusių estetiinių kategorijų *natūralumas*, *paprastumas*, *tyrumas*, *dvasia*, *spontaniškumas* aptarimo. Ypatingas autoriaus dėmesys sutelkiamas į kategorijos „prėskumas“ specifiškumo išryškinimą ir jos raiškos formų monochrominėje vaizduojamojoje dailėje aptarimą.

RAKTAŽODŽIAI: kinų estetika, estetiinių kategorijų sistema, Tuštuma, harmonija, natūralumas, paprastumas, tyrumas.
KEY WORDS: Chinese aesthetics, system of aesthetic categories, Emptiness, naturalness, simpleness, purity.

KINŲ ESTETINIŲ KATEGORIJŲ SAVITUMAS

Kinų estetinių kategorijų savitumo problemomis Vakaruose daugiau susidomėta tik prieš kelis dešimtmečius. Iš šios pakraipos tyrinėjimų pirmiausia reikėtų išskirti Tatjanos Grigorjevovos, *François Cheng*, *François Jullien*, *Yolaine Escande*, *A. Munko* ir *Feng Weno*, *Michaelio Sulliwano*, *Hu Sterko*, *Elenos Zavadskajos*, *Nicole Vandier-Nicolas* ir kitų darbus. Kinų estetiškumo sampratos savitumą ir estetinių kategorijų sistemos ypatumus veikia ideografinis raštas. Kitaip nei geriau mums pažįstamoje antikos ir Vakarų estetikoje, čia regime kitokias tiesiogiai su hieroglifų rašto asociatyvumu susijusias *situacines* ir *kontekstualias* estetines kategorijas, kurių turinio ir prasmų konotacijų įvairovės beveik neįmanoma adekvačiai perteikti europietiškomis kalbomis. Šis estetinių kategorijų daugia-reikšmiškumas ir situatyvumas iš esmės skiria kinų estetinių kategorijų pasaulį nuo indų, antikos, arabų ir Vakarų estetikos tradicijos kategorijų.

Kita vertus, Kinijoje neaptinkame dualistinio dalijimo į *materialų* ir *dvasinių* pasaulius, kadangi mąstytojų požiūriu visos dvasinės esmės yra neatsiejamos nuo jų materialiai apčiuopiamos kūniškos jausminės prigimties. Ir galiausiai organicistinės pasaulėžiūros paveikta kinų ontologija traktuoja žmogų, jį supantį kosmosą, gamtos pasaulį *holistiškai* kaip vientisą absoliučią vertę turinčią sistemą, kurioje *idealūs* (dvasiniai) ir *realūs* (materialūs) pradai *neatsiejami vienas nuo kito ir vyksta nuolatinę jų metamorfozę*. Iš čia kyla kinų estetinio pasaulio suvokimui ir daugeliui estetinių kategorijų

būdingas „procesualumas“, kuris atspindi erdvės ir laiko sampratoje bei tokiose pamatinėse kategorijose kaip harmonija, grožis, *Dao*, *qi*, energijos srautas, dvelksmas, vėjas, ritmas, linija ir kt.

Hieroglifų rašto suformuotas vaizdinis asociatyvus mąstymas ir jo daugiasluoksnę prigimtį atskleidžiantis situatyvių ir kontekstualių kategorijų pasaulis lemia savitą kinų požiūrį į spontaniškai akyse besiskleidžiančias harmonijos ir grožio formas. Kinų estetinių kategorijų sistema formuojasi senuosiuose kinų rašytiniuose šaltiniuose *Yijing*, *Shijing*, *Lunyu*, *Laozi*, *Zhuangzi* ir kituose estetiniuose bei meno teorijos traktatuose drauge su giminingų mokslų terminija. Nesant aiškių ribų tarp filosofijos, mokslo ir literatūros, minėtuose tekstuose buvo vartojama bendra terminija. Ji sąlygojo skirtingus hieroglifų teksto suvokimo lygmenis: 1) vaizdinį metaforišką, 2) konkretų jausminį ir 3) abstraktų filosofinį. Daugiasluoksnius hieroglifų rašto poveikis labai praplečia mąstytojų ir menininkų saviraišką.

Kitaip nei Vakarų filosofinės estetikos tradicijoje, kur terminijos ir pagrindinių koncepcijų raidą skatina idėjos, Kinijoje šią svarbią funkciją dažniausiai atlieka kategorijos. Jos ne tik suauga su tam tikrų hieroglifinių struktūrų visuma, tačiau ir tampa svarbiausia kinų mąstytojų estetinių apmąstymų paskata. Į naujas idėjas čia žvelgiama kaip į senų „aukso amžiaus“ išminčių veikaluose išsakytų idėjų atgaivinimą. Šiam požiūriui įsigalėti labai padėjo konfucianistinei tradicijai būdingas tradicionalizmo ir kanoni-

zuotų tekstų kultas. Jis visų mokyklų šalininkus skatina remtis senovės kategorijomis, kurios, patekusios į naują filosofinį kontekstą, įgauna vis naujų atspalvių, reikšmių, neretai gerokai nutolusių nuo jų pirminės prasmės. Iš čia kyla daugeliui pagrindinių kinų estetikos kategorijų būdinga *polisemantika* ir *situatyvumas*, kadangi priklausomai nuo konteksto tas pats terminas įgauna skirtingas semantines prasmes.

Plėtojantis kinų civilizacijai ir formuojantis savitoms estetikos tradicijoms, šis kinų estetikos terminijos ir jos suvokimo savitumas, glaudžiai susijęs su hieroglifų rašto principais, iš esmės keičia kinų estetikos tradicijos santykį su kitų šalių tradicijomis. Kinų civilizacija, tapusi vienu svarbiausių pasaulio kultūros židinių, ilgainiui pradeda pasitikėti savosios kultūros galia, pajėgia greit pritaikyti savo dvasios poreikiams ir suteikti savitą kinišką pavidalą daugeliui iš kitų šalių besiskverbiančių idėjų. Šio likimo nepajėgė išvengti net toks visokeriopai išplėtotas metafizinis mokymas kaip budizmas, kuris, patyręs kinų filosofinių tradicijų poveikį, greit perima daug pirmaisia su jam dvasiškai artimiausiu daoizmu susijusių kiniškų bruožų.

Sinkretiška mitinė ir folklorinė pasaulėžiūra, slypinti kanoninėse kinų išminties knygoose, suteikia kinų estetikai, literatūrai, dailei abstraktų pasaulio modeliavimo būdą, turtingą estetikos kategorijų pasaulį ir meninių vaizdinių sistemą. *Yijing* (*Permainų knyga*) tampa pagrindine senovės kinų filosofinės pakraipos estetikos ištaka, o *Shijing* (*Poezijos knyga*) sukauptuose folkloro ir individualios poetinės kūrybos tekstuose

ryškėja menotybinės estetikos užuomazgos ir jai būdinga kategorijų hierarchija. Trečiasis svarbus estetikos minties šaltinis – archajiškų ritualų simbolinės prasmės ar paties ritualinio vyksmo estetikiniai apmąstymai. Ši tendencija ryški *Liji* (*Ritualų knyga*).

Kinų estetikos kategorijų sistema konstruojama judant nuo pačių bendriausių pasaulėžiūrinių kategorijų, tokių kaip *Tuštuma*, *Dao*, *qi*, *yin* ir *yang*, *mei*, *he*, iki grynai instrumentinių, įgaunančių ypatingą svarbą konkrečioje meno srityje, pavyzdžiui, linija, forma, spalva. Daugelis pagrindinių filosofinės kilmės kinų estetikos kategorijų kyla iš *Yijing*, organicistinės pasaulio sampratos ir pirm pradės „Tuštumos“, arba „nebuvo“, idėjos. Seniausiuose tekstuose plėtojama Visatos nenutrūkstamų kosminių energetinės dvasios kupinų metamorfozių idėja, kurios esmėje yra du skirtingi pradai – pirmasis, moteriškasis, *yin* sukuria žemę, o antrasis, vyriškasis, *yang* – dangų. Tokia pasaulio kilmės samprata lemia daugybės su gamtos energijų sklaida susijusių teorijų ir sąvokų atsiradimą, į kurių detalesnę aptarimą dabar neturime galimybės leistis. Tik pažymėsime, kad iš čia kyla menininko kūrybinės energijos sukurtos vaizdinės sistemos traktavimas kaip *savotiško mikrokosmo*, *atspindinčio makrokosmo*, *tai yra Visatoje vykstančių procesų, harmoniją*.

Todėl kinų filosofinėje ir menotybinėje estetikoje išskirtinę svarbą įgauna kosmogoninės kilmės *qi* (prado, pirm pradės viską apimančios psichinės ir gyvybinės energijos) kategorija. Ji įvardija galingai besiskleidžiančius Visatos, gamtos energetinius procesus ir su jais susi-

jusias energijos apraiškas įvairiose žmogaus kūrybinės veiklos srityse, pavyzdžiui, kaligrafijoje ar tapyboje, kur gailiška, niekuomet nenurimstanti prado energija skleidžiasi emocionaliam ir ekspresyviame potėpyje.

Pažymėtina, kad kinams mažiau būdingas, nei vakariečiams, spekuliatyvus mąstymas, todėl jų estetinių kategorijų pasaulis kyla ne iš apriorinių schemų, o natūraliai išsirutulioja iš gvildenamų problemų visumos ir glaudžiai siejasi su kinų mąstymui būdingu potraukiu prie įvairių klasifikacinių schemų. „Teorinis estetinių kategorijų gvildenimas Kinijoje, – rašo Yolaine Escande, – atspindi kai kurias bendriausias kinų mąstysenos tendencijas: klasifikacijos, sąrašai, suskirstymai aptinkami visur kinų tekstuose. Klasifikacijoms (*pin*) kaligrafijoje, poezijoje ir tapyboje tenka daugiausia dėmesio kinų menininkų ir meno teoretikų traktatuose.“¹ Kita vertus, nepaisant potraukio prie pedantiško klasifikavimo, kinų estetikoje aptinkame daug gilią simbolinę prasmę kupiną Vakarų estetikos tradicijai neįprastų kategorijų, pavyzdžiui: *Dao*, *de*, *qi*, harmonija, grožis, forma, linija, spalva, erdvė, vėjas, dvelksmas, šešėlis, kalnai, vandenys ir kt. Greta šių kategorijų filosofinėje estetikoje ypatingą svarbą įgauna konfucinės *li* (principas, dėsnis, įstatymas, struktūra), *i* (idėja, noras, nuostata), daoistinės *shen* (dvasia, esmė), natūralumas (*ziran*), paprastumas (*pu*), prėskumas (*dan*) ir pan. Čan estetinės tradicijos tekstuose vyrauja daoizmui artimos kategorijos, tik jose regima slinktis intravertiškumo kryptimi.

Išvardintos situacinės ir kontekstinės savo prasmėmis kategorijos liudija kinų mąstytojų atvirumą Visatoje ir gamtoje

vykstantiems procesams, išiklausymą į juos ir mėginimą autentiškai perteikti savo kūrinuose įvairiausias sąlyčio su natūralios gamtos apraiškomis ir stichijomis, o kitų svarbių Vakarų estetikai kategorijų analogai, pavyzdžiui, didingumas, gracingumas, tragiškumas ir pan., arba apskritai neišnyra kinų estetiškai traktuose, arba yra jų sąvokinio žodyno periferijoje.

„Kaip ir visoje senovės filosofijoje, – rašo E. Zavadskaja, – taip ir Laozi filosofinėje sistemoje estetinės problemos irgi neatskirtos nuo kitų. Joje neišryškintos nei estetinės objekto savybės, nei estetiniai subjekto gebėjimai. Tačiau būtent Laozi pasaulėžiūrai būdingas labai stiprus estetinis būties suvokimas ir apmąstymas.“² Estetinis *dao* mokymo pobūdis išryškėja vėlesnėje daoizmo filosofijoje, kurioje filosofinės kategorijos kur kas aiškiau įvardijamos estetinėmis. Nors klasikinio daoizmo tekstuose *dao* sąvoka apibūdinama kaip „neregima“, „neaiški“, „miglota“, „beformė“, „grįžtanti atgal į nebūtį“, tačiau joje, be *mei* (grožio) ir *he* (harmonijos) savybių, išvelgiama *miao*, t. y. įstabi „vidinė esmė“, kuri estetinėje daoizmo tradicijoje tampa aukščiausios estetinės vertės požymiu. Glaudžiai su *dao* susijusi *miao* samprata daoistiniuose tekstuose plačiai vartojama kalbant apie substancialią, neregimą, vidinę visų būties reiškinių, daiktų, žmogaus kūrinių kilmę. *Miao* yra esminė visų reiškinių ir daiktų savybė, kurią trokšta perteikti kūrinuose daoistinės tradicijos menininkas. Vakarų teoretikai, apibūdindami šią kategoriją, dažnai pamiršta svarbų daoizmo estetikai laipsniško perėjimo nuo neregimo prie regimo aspektą.

TUŠTUMOS NEIŠSEMIAMOS POTENCIJOS IDĖJA

Detalesnį kinų estetinių kategorijų pasaulio aptarimą pradėsime nuo mįslingos ir kontroversiškos, daugybę diskusijų sukėlusios „tuštumos“ (*wu*) kategorijos, kuri siejama su „nebuvimu“ ir suvokiama kaip visų reiškinių pramotė. Šios kategorijos iškilimui kinų daoizmo ir čan estetikoje didžiulį poveikį turėjo Laozi ir Zhuangzi apmąstymai apie tuštumos vertę. Iš tikrųjų ši Laozi tekste 101 kartą paminėta ir tvirtai į kinų estetiką įsiskverbusi kategorija aprėpia daug kitų prasminių konotacijų. Ši viena svarbiausių daoizmo kategorijų orientalistinėje literatūroje nepagrįstai artimai siejama su indišku terminu „shunyata“ ar graikiška „nebūtimi“. Ji skirtingai traktuojama įvairių daoizmo žinovų veikaluose. „Tuštuma“ – tai galiausiai netikęs žodis, netikęs vertinys, kuris nieko nepasako ir neduoda aiškumo. Ir dėl jo visi neriasi iš kailio ir rašo kalnus straipsnių, kad pasakytų paprastą dalyką – *tuštuma nėra tuštuma*. O jei taip, galbūt sąvokai *wu* išversti išsirkome klaidingą terminą?³ – provokuojamai klausia daoizmo tyrinėtojas Julius Vaitkevičius. Aptardamas įvairius *wu* sąvokos vartojimo kontekstus ir konotacijas, Vaitkevičius parodo, kad kai kuriais atvejais „tuštumos“ vertinys visiškai atkrinta, nes tai, kas neįvardijama, visai neprivalo būti tuštuma⁴.

Kita vertus, Tuštuma glaudžiai siejasi su būties užpildymo, neveiklos (*wu wei*) ir nebuvimo sąvokomis. „Nebuvimas, – teigiama pirmame Laozi teksto skyriuje, – yra dangaus ir žemės pradžių pradžia, buvimas – visko esamo ištakos. Taigi nebuvime įžvelgiamos mįslingos

Dao gelmės, o buvime – jo kontūrai. Ir nebuvimas, ir buvimas – abu jie kilę iš to paties, bet jų vardai skirtingi; abu vadinami slėpiningais. Iš slėpiningų jie patys slapčiausi – vartai į visas gelmes.“⁵ Nebuvimo, kaip ir *Dao*, sąvoka neturi nei formos, nei aiškiai apibrėžtos vietos laike ir erdvėje, ji nepaklūsta loginiam mąstymui, o suvokiama tik intuityviai sąmonės nušvitimo akimirkomis.

Tuštuma kinų filosofijoje suvokiama kaip giliausios *Dao* esmės ištaka ir sklaidos forma, begalinė neišsemiama būties potencija. Šiuo aspektu žvelgiant, Tuštuma yra tai, nuo ko viskas prasideda ir aprėpia visų daiktų bei reiškinių pradžios, begalinės potencijos idėjos. Kita vertus, ji aiškinama ir kaip žmogaus kūrybinės veiklos gelminė pirmapradė versmė. Todėl Tuštuma, žmogus ir kūryba kinų tradicinėje estetikoje susipina į vientisą junginį ir tampa pagrindiniu kūrybinės raiškos, meno pasaulio gyvavimo principu, kuris suranda kiekvienoje konkrečioje meno rūšyje savitas sklaidos galimybes. Tuštuma taip pat kinų estetikos tradicijoje suvokiama kaip neišsemiama kūrybinės potencijos kupina „vidinė erdvė“, iš kurios gali lietus galin-gas kūrybinės energijos srautas.

Daoistai pirmieji kinų estetikos istorijoje išplėtoja su aptartomis Tuštumos savybėmis susijusias aukščiausios harmonijos ir grožio principinio neišsakomumo idėjas, prabyla apie „antrojo plano“ estetiką, apie beformes formas, neregimas spalvas, aukščiausią negirdimą būties muziką ir poeziją. Kinų filosofinės ir menotyrinės estetikos šalininkai, gvil-

dendami tuštumos, neužpildyto ploto, begalinės erdvės problemas, remiasi Laozi ir Zhuangzi mintimis apie tuštumos vertę. „Sklidinai pripildytas, – sako Laozi, – atrodo tuščias, tačiau galios jo yra nesenkančios.“⁶ Ši „neišsakytos gelmės“, estetiškos užuominos, neišsakymo, *non finito* koncepcija tiesiogiai siejasi su daoistų ir čan adeptų įsitikinimu, kad po visų regimybės formų skraiste slypi Didžioji pirmapradė Tuštuma, t. y. žodžiais, garsais, formomis nenusakomas galingos energetikos prisodrintas pradas, prie kurio esmės meninės kūrybos procese galima priartėti tik užuominos forma. Iš čia kyla neužpildytos paveikslo erdvės energetinės reikšmės daoistine ir čan estetika besiremiančioje tapyboje, intervalo, pauzės, tylos svarba muzikoje, poezijoje, teatre. Sekdami Laozi ir Zhuangzi idėjomis, daoizmo ir čan estetikos šalininkai teigia, kad begarsė *Dao* muzika savo tobulumu ir gelme nustelbia girdimą muziką ir skatina universalios harmonijos jausmą.

Tuštumos kategorijoje iš tikrųjų slypi estetiškos užuomina apie principinį tiesos, grožio, neišsakymo ir tylos reikšmingumą, kuris įvairiose meno rūšyse skleidžiasi skirtingais pavidalais: tuščias arba neužpildytas plotas (kaligrafijoje, tapyboje, sodų mene), pauzė (muzikoje, dramoje), tyla (poezijoje, muzikoje), estetiškos užuomina, neišsakymas (kaligrafijoje, tapyboje, poezijoje, muzikoje, dramoje, soduose).

Tuštumos kaip pirmapradės esmės, visa ko pradžios samprata suteikia jai ypatingą svarbą kinų kaligrafijos ir tapybos estetikoje. Iš tikrųjų didžiųjų kinų kaligrafijos ir tapybos meistrų kūriniuo-

se neužpildyti tušti paveikslo plotai suvokėjo sąmonę energetiškai veikia stipriau nei detalėmis apkrautos paveikslo dalys. Iš čia ir kyla daugelio kinų tapybos estetikos tyrinėtojų nesibaigiantys ieškojimai atsakymų į klausimą, kokias gelmines prasmes slepia tokių svarbų vaidmenį kinų paveikslų kompozicinėje struktūroje įgaunančios tuščios erdvės ir neužpildyti balti paveikslo plotai, kurių buvimo negalima banaliai paaiškinti kinų tapyboje naudojamų medžiagų ypatumais, būtent, kad kinų paveikslams naudojamas baltas popierius ar šviesių atspalvių šilkas. Šios baltos tuščios, neužpildytos erdvės, pavyzdžiui, jas itin plačiai panaudojančioje rafinuotoje kinų peizažo tapybos estetikoje, turi išskirtinę estetinę vertę, kuri neretai būna ne mažiau svarbi nei tai, kas vaizduojama. Pirmiausia Tuštuma yra aliuzija į kinų tapybinei estetikai labai svarbią erdvę, kuri tiek turinio, tiek ir gelmės požiūriu turi daugybę sudėtingiausių asociatyvių simbolinių sluoksnių ir paveikslo interpretacijos aspektų. Tai gali būti ir realios materialios erdvės, ir grynai dvasinės erdvės sudėtingiausias asociacijų grandines sukeliančiais simboliais, kurių tikrosios prasmės priklauso nuo daugybės kitų greta esančių vaizdinių, simbolių, metaforų.

Tuštumos ir užpildytų vaizdiniais erdvių struktūrų santykiai paveikslo kompozicinėje struktūroje yra ypatingo dėmesio reikalinga kinų estetikos problema. Tuštumos meninės išraiškos galimybių panaudojimo peizažo tapybos estetikoje originalią analizę aptinkame garsaus prancūzų sinologo akademiko François Chengo veikale *Vide et plein: le langage pictural chinois (Tuštuma ir pilnu-*

ma: kinų tapybos kalba), kuriame ši sąvoka semiotiniu aspektu aptarinėjama skirtingais morfologinės analizės lygmenimis: teptukas – tušas, tamsa – šviesa, kalnai – vandenys ir pan. Šis veikalas, kuriame mokslininkas aptaria daugybę skirtingų šios sąvokos interpretacijų tradicinėje kinų estetikoje, parodo išskirtinę *Tuštumos* svarbą kinų tapyboje⁷.

Tuštumos energetinės galios pirmapradės būties harmonijos ir reiškinių esmės išraiškai pažinimas, pavyzdžiui, kinų kaligrafijos ir peizažo tapybos estetikoje, siejamas su šiai sąvokai priskiriamu slėpiningumu ir žodžiais neišsakoma gelme. „Istoriškai panaudojamas ne-dalyvavimas paveiksle, t. y. tuščios vietos randasi iš neutralaus fono, būdingo visoms ankstyvosioms meno formoms, todėl iki Tangu periodo paveikslo nėra jokia išimtis [...]. Kinai neutralias ankstyvosios tapybos tuštumas pavertė sudvasintomis Songų laikotarpio tuštumomis. Pagaliau XIII a. dailininkai, turėdami jautrią sąmonę, tiek įsisąmonino nesamo reikšmingumą, kad tuštumos jų paveiksluose tapo svarbesnės nei stabilios formos.“⁸

Vadinasi, tuščios, neužpildytos baltos erdvės yra ne tik svarbus paveikslų formalus kompozicijos elementas, bet nere-

tai ir vizualiai energetiškai aktyviausia emociniu poveikiu suvokėjui paveikslo kompozicinės sistemos dalis, kuri koduoja simbolių kalba sudėtingiausius dvasiinius kūrybos aspektus ir suteikia paveiksliui gyvybę, nuotaiką, harmoniją, grožį. Todėl Tuštuma kinų peizažo tapybos estetikoje traktuojama kaip atviros būties būseną, kurioje dar niekas nesąlygota. Tuštumoje slypi galingas beatskleidžiančios gyvenimo paslapties potencialas, aprėpiantis visus būties reiškinius. Tuštuma, neužpildytas plotas, erdvės bekraštybė tarsi primena meno suvokėjui, kad viskas jo akyse dar turi prasidėti, tai yra sklaidos procesas, tarsi suspaustas begalinėje potencijoje į vieną pirmąją tašką, iš kurio kaip gausybės rago pradės lietus vaizdinių ir simbolių pasaulis. Ne veltui tarp kinų tapytojų populiarus posakis: „Tuščios neužpildytos paveikslo erdvės turi daug didesnę prasmę nei tai, kas nutapyta.“ Šios tezės teisingumu įsitikiname, pavyzdžiui, žvelgdami į nuostabius Ma Yuanio, Ma Linio, Xia Guijaus peizažus, kuriuose neužpildyta erdvė tampa įtaigusia meninės išraiškos priemone. Bet koks paveikslo erdvės apribojimas ar kompozicijos principų pažeidimas čia akimirksniu sugriauna jo įkūnytą nuotaiką vientisumą.

NATŪRALUMAS, PAPRASTUMAS IR TYRUMAS

Tradicinėje kinų estetikoje susiformavusi harmonijos samprata estetinių kategorijų sistemoje iškelia kitų nei Vakarų ar indų estetikoje kategorijų svarbą. Viena pagrindinių daoizmo ir čan estetikos traktatuose aptinkamų kategorijų yra *natūralumas* (*ziran*). Ši kategorija nuo-

lat išnyra filosofinės ir menotyrinės pakraipos tekstuose. „Vis dėlto, – teigia Yolaine Escande, – gyvuoja *viena* kategorija, būdinga visai estetikai ir menui, kuria remiasi visi vertinimai: tai – „natūralumas“, kurio mastelis įkainojamas visuose kūriniuose ir menininkuose.“⁹

Iš tikrųjų natūralumas klasikinio periodo tekstuose suvokiamas kaip *Dao* spontaniškos raidos rezultatas ir skleidžiasi įvairiausiais pavidalais ir skirtinguose estetiniuose kontekstuose. Ši sąvoka persmelkia visas pagrindines filosofinės ir menotyrinės kinų estetikos kryptis, tačiau daoizmo estetikoje netgi regime savotišką natūralumo kultą. *Laozi*, *Zhuangzi*, *Huainanzi* ir kituose filosofinio daoizmo traktatuose natūralumas pirmiausia aiškinamas kaip esminis estetiško objekto, meno kūrinio vertės požymis, o kita vertus, meninės kūrybos teorijoje kaip kūrybinga gyvybinė jėga, kurianti autentišką visų pasaulio daiktų, reiškinių harmoniją ir grožį. Daoistai ir jų sekėjai čan mąstytojai yra asketiškos minimalistinės estetikos šalininkai, išvelgiantys giluminę grožio esmę pačiose natūraliausiose ir paprasčiausiose estetinėse savybėse. Vadinasi, „buvimas natūraliam“ čia suvokimas kaip aukščiausias estetiško principas, kadangi harmonija ir grožis yra ne kas kita, o „natūralumas“.

Šis natūralumo svarbą aukštinantis klasikinės filosofinės estetikos principas vėliau skleidžiasi ir menotyrinės estetikos neodaoizmo adeptų „vėtros ir srauto“ (*fengliu*) ir intelektualų (*wenrenhua*) veikaluose, kalbant apie grožio ir harmonijos apraiškas mus supančiame natūralios gamtos pasaulyje, *į pirmą eilę iškyla ir kūrėjo santykio su pačiu savimi harmonijos leitmotyvai*. Spontaniška natūralumo sklaida menininko kūryboje jam padeda pasiekti išsvajotą idealią „neveiklos“ (*wu wei*) būseną, kai kūrybiniai dvasios polėkiai ir meistriškumas jau skleidžiasi visiškai natūraliai be jokių išorinių spaudimų ir apribojimų. Todėl natūralumas

daoizmo ir čan tradicijose suvokiamas kaip vienas pagrindinių skiriamųjų aukščiausio lygio meistro arba, kitais žodžiais tariant, genijaus bruožų. Toks meistras kūryboje pirmiausia pabrėžia esminius pirmapradžius kūrybos principus, nenukrypsta į išorinę grožio simuliaciją ir kartu išryškina savo aukštą profesinės kvalifikacijos lygmenį, kuris neatsiejamas nuo paprasčiausių struktūrinių meno principų svarbos suvokimo.

Iš tikrųjų natūralumas kinų estetikos ir meno tradicijoje tampa ne tik pamatiniu kūrybos principu, bet ir aukščiausiu estetiškumo ir meno kūrinio vertės kriterijumi, kadangi giliausia harmonijos ir grožio esmė, anot daoizmo ir čan estetikos šalininkų, slypi gamtos bei meno pasauliuose besiskleidžiančiame natūralume. Jis plačiai aptarinėjamas kaligrafijos, tapybos, poezijos menams skirtuose traktatuose. Čia natūralumas siejamas su vertingiausiomis meno kūrinio savybėmis ir suvokiamas kaip vienas svarbiausių meninės kūrybos proceso principų bei autentiško meno kūrinio bruožų. Tiesa, kartais kinų estetikoje jis aiškinamas kaip savaimingas spontaniškumas, tai yra kūrėjo dvasios polėkių ir natūralių gamtos jėgų vieningumas.

Su natūralumu glaudžiai siejasi ir kita pamatinė kinų tradicinės estetikos ir meno teorijos kategorija – *paprastumas* (*pu*, *pingdan*). Ji apibūdina kūrybai pasirenkamų medžiagų, meninės išraiškos priemonių, meno kūrinių estetiškai vertingiausias savybes. Net Konfucijus, aukštindamas paprastumą, teigia, kad „paprastas valgis, vanduo, alkūnė po galva – šitaip irgi galima būti laimingam.“¹⁰ Tačiau *Laozi* ir *Zhuangzi* veikaluose paprastumo svarbos iškelimas aprėpia jau įvairius socialinius,

kultūrinius daoizmo estetikos aspektus – būtent daoizme išplėtojamas požiūris į paprastumą kaip esminę kūrėjo gyvenimo būdo ir tobulo meno kūrinio savybę. Paprastumas daoizmo ir čan estetiniuose traktatuose yra aiškinamas kaip natūralus, be jokių dirbtinių išorinių efektų, žmogaus rankų nepalietas, nenuodailintas grožis, kuris asocijuojasi su natūralių, nepdorotų, nenuodailintų medžiagų vidiniu žavesiu. Tokio paprastumo poetikos kupino grožio pavyzdys gali būti savita natūralaus medžio spalva ar švari nedažyto šilko faktūra. Todėl netgi apdorodami ir tobulindami įvairias medžiagas, daoistinės ir čan tradicijų menininkai visuomet stengiasi išryškinti jų pirmaprado natūralaus grožio elementus, kadangi *paprastumas laikomas idealia autentiško grožio grynumo forma*.

Paprastumo aukštą vertybinį statusą kinų estetikoje teoriškai grindžia daoizmo ir čan teoretikų formuojamas asetiško menininko, sąmoningai pasirinkusio atsiribojimą nuo išorinio gyvenimo ir „meno kelią“, kuriam verta aukoti gyvenimą, vaizdinus. Šį paprasto autentiško kūrėjo vaizdinį atitinka ir jo dvasiai artimas santūrus, paprastumo poetika dvelkiančio, tikro, be jokių išorinių paagražinimų meno idealas.

Iš „meno kelio“ ir jį atitinkančio paprasto meno idealo iškėlimo vertybių

hierarchijoje kyla daug produktyvių kinų estetikos tradicijos idėjų: pirmiausia intuityvus potraukis prie neryškių, paprastumu žavinčių grožio formų, kurioms kinų daoizmo ir čan tradicijos kinų menininkai, o vėliau ir dzen adeptai Japonijoje yra ypač jautrūs. Šis santūrus paprastumas tarsi tampa subtilaus ir rafinuoto estetinio skonio požymiu, idealu, kurį daoizmo, čan ir dzen tradicijų menininkai, atsiribodami nuo išorinio grožio, siekia įgyvendinti savo kaligrafijos, tapybos poezijos kūrinuose.

Kita su minėtomis natūralumo ir paprastumo sąvokomis glaudžiai susijusi kategorija yra *tyrumas (qing)*, kurios etimologinė kilmė siejasi su tyro šaltinio vandens sąvoka. Tyrumas kaip svarbi pirmaprado vertybė daoizmo ir čan estetikoje apmąstoma lyginant ją su metaforiškomis drumzlinu arba užterštu srauto sąvokomis. Ši sąvoka vartojama apibūdinti estetines objektų, meno kūrinių savybes ir menininko, kuriančio estetinių vertybių pasaulį, sąmonės būseną. Bet koks menininko sąmonės užteršimas, daoistų įsitikinimu, neišvengiamai deformuoja, menkina jo kūrybinės veiklos rezultatų estetinę vertę. Siekimas išryškinti pirmapradi asmenybės, jos sąmonės tyrumą, skaidrumą daoizmo estetikoje asocijuojasi su tyro grožio pasauliu, kurio dar nepažeidė joks užterštos būties srautas.

DVASIA, SPONTANIŠKUMAS

Be gvildentų estetinių kategorijų, kurios siejasi su esminėmis objektų, meno kūrinių savybėmis, kinų tradicinėje estetikoje svarbus vaidmuo tenka daugelei tokių menininko kūrybinį potencialą ir spontanišką kūrybos procesą apibū-

dinančių estetinių kategorijų, kaip dvasia, spontaniškumas, lengvumas, žaismingumas, nemokytumas, slėpingumas, neišsakymo gelmė, šešėlis ir kt. Jos ne tik apibūdina estetinius objektus, konkrečias meno kūrinių savybes, bet atlie-

ka ir svarbų vaidmenį daoizmo ir čan menininko, meninės kūrybos proceso koncepcijose, kuriose iškeliami natūralių dvasios polėkių, intuicijos ir improvizacijos reikšmė.

Apmąstant meninės kūrybos procesų problemas, daoizmo ir čan estetišiuose traktatuose aukščiausia estetinė meno kūrinio vertė siejama ne su išorine forma, o su tam tikrų dvasinių savybių visuma. Iš čia kyla išskirtinė *dvasios* (*shen*) kategorijos svarba, kuria apibūdinamos reikšmingiausios dvasinės estetiško objektų, meno kūrinų savybės o, kita vertus, išsakomas atsainus daoistinių ir čan estetikos traktatų autorių požiūris į įvairias puošnias, turtingas, efektingas, ryškias išorinio grožio formas. Todėl autentiškas meno kūrinys čan estetikos tradicijoje dažniausiai traktuojamas kaip iš menininko sielos gelmių išplaukiantis jo dvasios antspaudas arba „širdies plakimo“ pėdsakas. Tai lemia ir vienas svarbiausių tikro, aukštos prabos meno estetikos vertės kriterijų – dvasios išraiška. „Kas žvelgia į paveikslą, – teigia Tangų epochos Wang Wei, – tas siekia pirmiausia išvelgti dvasią.“¹¹

Išorinė graži reiškinių, daiktų forma, slepianti gelminę jų esmę, vėlesnėse daoizmo ir čan estetikos teorijose metaforiškai vadinama žiedu (jis yra „nežinojimo pradžia“), o reiškinių esmė, slypinti po žavinga išorine forma, vadinama vaisiumi (jis susijęs su „esmės pažinimu“). Subtiliai jaučiantis grožio fenomenų svarbumą žmogus, menininkas, išminčius niekuomet nepasiduoda išoriniam „žiedų“ žavesiui, o skverbiasi į gilesnę vidinę reiškinių esmę.

Daoizmo ir čan estetikos tradicijose gvildenant meninės kūrybos problemas

išskirtinę svarbą įgauna *spontaniškumo* (*i*), tai yra nevalingos kūrybinio akto natūralios žaismingos sklaidos, jo laisvumo samprata, kuri aiškinama kaip autentiško kūrybos akto požymis. Kad sugebėtų išreikšti savo kūrinuose Dao esmę sudarantį natūralumą, menininkas daoizmo ir čan estetikos šalininkų požiūriu turėjo pasiekti autentiškos kūrybos sampratai būtiną visišką kūrybinio akto nevalingumą ir netarpiškumą. Todėl minėtose kinų estetikos tradicijose ilgainiui formuojasi sudėtingi meditacinės praktikos metodai, kurių vienas svarbiausių tikslų yra menininko išlaisvinimas iš įvairių socialinių konvencijų įtakos ir visiško kūrybinio akto spontaniškumo pasiekimas. Šie metodai ypatingą populiarumą įgauna įvairių sąmoningai savo gyvenimo ir kūrybos ekscentriškumą pabrėžiančių menininkų estetišiuose požiūriuose ir kūryboje. Kalbėdami apie aukščiausią meistriškumą, klasikinio daoizmo estetikos šalininkai iškelia paradoksalią tezę apie tobulumo ir nemokeytumo giminystę. „Tobulai nepriekaištingas, – sako Laozi, – atrodo stokojantis, tačiau galios jo yra neblėstančios.“¹² Zhuangzi taip pat nurodo, kad aukščiausias meistriškumas neretai dangstosi „nemokšiško grubumo“ šydu, kuris slepia ypatingą, tik didžiausiems meistrams būdingą meninio stiliaus nevalingumą ir sodrumą. Tačiau tikras meistras, siekdamas ypatingo kūrybinio akto nevalingumo, netarpiškumo, ieško tiesioginių sąsajų su Visatos kosminių procesų harmonija ir ją spontaniškai be jokių išorinių pastangų įkūnija savo kūrinuose. Yra netgi toks kiniškas posakis *xiao yao zi zai* (arba tiesiog *zi zai*), kuris reiškia visišką kūrybinio akto laisvumą ir nerūpestingumą.

HARMONIJA – PAGRINDINĖ KINŲ ESTETIKOS KATEGORIJA

Epizodiškai aptardami kinų estetinių kategorijų savitumo problemas teigėme, kad pagrindinė ir universalioji, giliausiai išreiškianti estetiškumo prigimtį kinų tradicinės estetikos kategorija yra *harmonija* (*he*). Šios kategorijos iškilimo ištakas aptinkame archajinėse kosmologinėse pirmapradžio chaoso ir dangišku sferų harmonijos sampratoje, kurios siejasi su senovės kinams būdingais organicistiniais požiūriais, mikrokosmo ir gamtos santykių bei priešybių vienybės teorijomis. Mitinėje pasaulėžiūroje vyravusi universali kosmoso, gamtos procesų harmonija neišvengiamai atsispindi ir kinų požiūriuose į gamtą, reiškinius, daiktus, visas žmogaus būties kūrybos, meno formas. Skilinėjant mitinei sąmonei, ankstyvosiose filosofinėse teorijose *harmonijos* sąvoka konceptualiai susiejama su gamtos ir kosminių procesų tikslingumu, grožiu, tiesa, priešybių panaikinimu. Kosmoso ir gamtos harmonija daoizmo filosofijoje suvokiama kaip idealaus grožio pirmapradė idėja. Todėl žmogus ar koks nors objektas, meno kūrinys yra gražus tiek, kiek jis atitinka pirmapradžį kosmoso, gamtos grožį. Vadinasi, daoistinė grožio teorija tiesiogiai išsirutulioja iš universalių ontologinių ir natūrfilosofinių konstrukcijų.

Visų įtakingiausių kinų filosofijos kryptų estetinėse sistemose regima viską permelkianti harmonijos svarba. Jų tekstuose teigiama, kad visi kosmoso, gamtos ir socialinio gyvenimo procesai yra permelkti Visatos harmonijos, o mus supančio pasaulio daiktai ir reiškiniai gimsta iš tamsaus pasyvaus moteriškojo *yin* ir švie-

saus aktyvaus vyriškojo prado *yang* harmoningos sąveikos. Harmonijos sąvoka plačiai vartojama apibūdinant kosmoso, gamtos reiškinių, daiktų, žmogaus tobulumą, formos išbaigtumą, grožį. Itin dažnai ją aptinkame gvildenant *Dao*, kosminių, žemės garsų ir įvairiais muzikiniais instrumentais išgaunamų sąskambių dermes. Iš čia kyla įsitikinimas, kad ideali pasaulio būseną yra *harmonija*, kurios slėpiningos esmės pažinimas yra aukščiausias būties pilnatvės ieškančio kūrėjo siekis. Harmonija, kaip ir grožis, čia traktuojama kaip nepriklausomai nuo žmogaus valios objektyviai egzistuojantis dalykas. Pagrindinis išminčiaus ir menininko uždavinys yra ne tik pasiekti vidinę harmoniją, tačiau ir paversti ją aukščiausiu savo dvasinių siekių tikslu.

Kita vertus, klasikinio periodo filosofiniai tekstai rodo, kad harmonijos sąvoka artimai siejasi su dviem kitomis kinų estetiniuose tekstuose aptinkamomis ir siauresniame idėjų kontekste vartojamomis *grožio* (*mei*) ir *gėrio* (*shan*) sąvokomis. Šiandien dėl *harmonijos* sąvokos pritaikymo universalumo sunku tiksliai pasakyti, kokioje kosmologijos, gamtos filosofijos, socialinių santykių, etikos, estetikos ar kitoje srityje ji pirmiausia įsigalėjo, kadangi aptinkama visur.

Kinų filosofijoje šiai sąvokai teikiama išskirtinė svarba apmąstant harmoningus žmogaus santykius su jį supančiu pasauliu, gamta, kitais žmonėmis, gvildenant pagrindinių sudėtinių kosmoso, gamtos ir skirtingų meno kūrinių komponentų įvairiausių kompozicinės sąveikos aspektus. Konfucianizmas, gvil-

dendamas harmonijos problemas, pirmiausia žvelgia į jas socialinių santykių aspektu, tai yra gilinasi į asmeninių ir visuomeninių santykių, egoizmo ir altruizmo, sąmoningo socialinio angažuotumo, pareigos jausmo ir neatsakingo požiūrio į visuomeninę žmogaus paskirtį alternatyvas, tradicijos, etinio, estetinio auklėjimo ir kitas problemas. Konfucianiam mąstymui būdingas tikslingumo, harmoningų prieštaravimų panaikinimo būdų arba, kitais žodžiais tariant, vadinamojo „vidurio kelio“ ieškojimas. Todėl žmogaus socialinėje aplinkoje, visuomeninių santykių pasaulyje, individų veiklos esmėje slypinčios harmonijos įtvirtinimas ir išryškinimas tampa vienu svarbiausių konfucinės estetikos kūrėjų ir adeptų uždavinių. Kalbant apie konfucianistų idėjų galią ir išskirtinę harmonijos kategorijos svarbą kinų estetikos ir meno tradicijoje, tikriausiai nevertėtų pamiršti audringų senovės ir viduramžių Kinijos epochos sukrėtimų, kurie siejasi su nuožmiais pilietiniais karais, nomadų įsiveržimais. Tai skatina kinų mąstytojus itin domėtis socialinės harmonijos problemomis.

Daoizmas harmonijos problemų aptarimą išskleidžia įvairiuose gyvenimo, mokslo, žmogaus ir gamtos santykių apmąstymo srityse. Zhuangzi, plėtodamas Laozi idėjas, iš įvairių filosofinių abstrakcijų lygmens harmonijos problemų tyrinėjimą vis akivaizdžiau perkelia į žmogaus ir gamtos santykių tyrinėjimą. Jis įsitikinęs, kad harmonija gimsta iš žmogaus būties pilnatvės ir supančios gamtos harmonijos ir grožio jausmų kaip *yin* ir *yang* pradų sąveikos rezultato, o jos tikroji ištaka yra *Dao*. Zhuangzi 55 skyriuje

teigiama, kad harmonijos pažinimas reiškia amžinybę, o amžinybės pažinimas reiškia sąmonės nuskaidrėjimą. Kita vertus, šiai kategorijai daugiausia dėmesio skiriančiuose daoistinės ir čan estetikos traktatuose harmonija abstrakčiai aiškinama kaip darnus daikto dalių, spalvų, melodiją lydinių garsų visumos ir daugybės kitų estetinės prigimties komponentų suderinimas, kuris atsiranda kaip dialektinės priešingų *yin* ir *yang* pradų sąveikos rezultatas. Harmonija taip pat yra artima daoistiniuose ir čan tekstuose vartojamai *pusiausvyros* (*pin*) sąvokai, kuri traktuojama kaip vienas pagrindinių skiriamųjų tikrosios harmonijos, grožio ir idealaus meistro dvasinės dermės, sandoros, vienybės būsenos meninės kūrybos procese skiriamųjų bruožų.

Nuo neodaoizmo estetikos pakilimo laikų, kai iškyla *fengliu* („vėtros ir srauto“) sąjūdis ir formuojasi peizažo tapybos estetikos užuomazgos, *kūrėjo harmonijos su jį supančiu gamtos pasauliu ir nusišalinimo į kalnus gamtos harmonijos ir grožio kontempliacijai leitmotyvai* įsitvirtina kinų estetikos ir meno tradicijoje. Šios pirmapradės harmonijos gamtoje ieškojimo idėjos pasiekia savo epogėjų Tangu, Songų ir Yuanų epochų pirmiausia XI–XIV a. iškilusių *wenrenhua* (intelektualų) ir čan tradicijos estetikų ir menininkų kūryboje.

Harmonijos sąvoka menotyrynės estetikos tekstuose siejama su tokia kūrėjo dvasios struktūra, kuri meninės kūrybos procese skatina kūrybos galių sutelktumą, jausmų ir mąstysenos vidinės santarvės būseną. Ypatingas harmonijos vaidmuo taip pat išryškėja detaliau gvildenant estetiškumo prigimties, meno kūrinių estetinių savybių, meniškumo

kriterijų ir kitas problemas. Šiai kategorijai taip pat teikiamas svarbus vaidmuo kompozicijos teorijoje, pasak kurios reikalavimų, kiekvienas sudėtinis meno kūrinio komponentas turi surasti pusiausvyros arba jos pažeidimo principu apibrėžtą vietą vientisoje kūrinio kompozicinėje sistemoje. Kita vertus, harmonijos kategorija pasitelkiama apibūdinti tokią vaisingą menininko dvasios būseną meninės kūrybos procese, kurios metu atsiskleidžia slaptoji visų būties reiškinių ir grožio esmė.

Tapdama universaliu estetinės būties, meninės kūrybos orientyru ir aukščiausia vertybe, harmonija kartu kinų estetikoje įgauna pagrindinės kategorijos, cementuojančios kinų estetikos sąvokų sistemą, statusą. Ji yra svarbių estetikos kategorijų, pavyzdžiui, grožio, tobulumo, natūralumo, savaimingumo, paprastumo, tyrumo, prėskumo ir pan. versmė, kuri persmelkia kinų mąstytojų ir menininkų požiūrius į estetinius idealus, meno kūrinius, jų estetinę vertę, vidinę sandarą ir pan.

GROŽIO SĄVOKOS RELIATYVUMAS

Gvildenant skirtingus estetiškumo ir meninės kūrybos proceso aspektus, be harmonijos, turbūt artimiausia daugelį šimtmečių Vakarų estetikoje vyravusiai pamatinei kategorijai „grožis“ yra kinų kategorija *mei*, kuri reiškia grožį apskritai. Ši sąvoka nuo žilos senovės pasitelkiama moters, gamtos, daiktų, taurių metalų ir pan. grožiui apibūdinti, taip pat ir vidinėms asmenybės savybėms – taurumui, kilnumui, sąžiningumui, nuoširdumui, elegancijai ir pan. – išryškinti.

Kinų estetikoje grožis suvokiamas kaip objektyviai mus supančiame pasaulyje ir gamtoje egzistuojantis reiškinys, kuris atsiskleidžia per pažinimą. Tangų dinastijos mąstytojas, rašytojas ir poetas Liu Zhongyuanis (773–819) teigia, kad „grožis pats savaime neatsiskleidžia, jis yra atskleidžiamas žmogaus. Jei Orchidėjų paviljonas, tyra upė ir liaunas bambukas nebūtų įtaigiai perteiktas Wang Xizhi (303–361) kūrinyje, tuomet jie be jokių pėdsakų būtų išnyktę atokiuose kalnuose.“¹³ Vadinas, į pamatinį esteti-

kos klausimą, kas yra grožis, šis tradicinės kinų estetikos atstovas, Han Yui bendražygis ir tradicionalizmo ideologas atsako, kad tai yra toks idėjos vaizdinys, kurį galima laikyti pagrindiniu estetikos objektu plačiausia šios sąvokos prasme. O idėjos vaizdinys kinų estetikos tradicijoje suvokiamas kaip organiška jausmo ir vaizdo jungtis arba, kitaip tariant, harmoninga visuma.

Minėtose kanoninėse knygose kalbant apie aukščiausias estetiškes Visatos, gamtos reiškinių, daiktų, žmogaus savybes, vartojama *mei* (grožio, dailumo) kategorija. Šia prasme ji vartojama daugelyje kitų seniausių I tūkstantmečio pr. Kr. pirmosios pusės tekstų. Anot mūsų eros pradžioje Kinijoje pasirodžiusių žodynų, *mei* iš pradžių reiškė „saldus“, nors drauge šis žodis buvo vartojamas grožio, gražumo, dailumo, meistriškumo, gėrio prasme. *Mei* kategorija seniausiuose Zhou epochos (XII–III a. pr. Kr.) tekstuose neretai įgauna etinį atspalvį ir vartojama kaip gėrio (*shan*) sinonimas.

Kita vertus, *mei* ir *shan* sąvokų junginys *mei shan* pradedamas vartoti apibūdinant ceremonijų ir ritualinio vyksmo „vidinį grožį“. Iškart norėtusi atkreipti dėmesį į specifinį šio apibūdinimo aspektą, kuris glaudžiai siejasi su kinų estetikai būdingu vidinės, slėpiningos grožio esmės ieškojimu. Nors ritualinių ceremonijų grožis reiškiasi išorinėmis formomis, tačiau senuosiuose tekstuose, kuriuose aptinkame sintetinę *mei shan* sąvoką, aiškiai išvelgiama apeliacija į „vidines“ estetines savybes.

Seniausiose išraiškose sąvoka „grožis“ siejasi su skanaus maisto savybėmis, vadinasi, iš kulinarijos srities į estetiką migravusiomis sąvokomis „skanus“, „gardus“, o etimologine prasme *mei* tiesiogiai kyla iš archajinės „imitusios gardžios avies“ sąvokos. Tai liudija, anot *François Jullieno* pastabos, kad kinų kultūros tradicijoje „tarp skonio ir mėgavimosi maistu Kinijoje yra stipresnis ryšys nei tik analogija“¹⁴. Kita vertus, lyginamoji įvairiausių grožio sąvokos konotacijų analizė atskleidžia ir grožio sąvokos artimumą *gèrio* (*shan*) kategorijai. Vadinasi, ankstyvuojų kinų kultūros ir estetiškos minties raidos (pirmųjų filosofinių teorijų formavimosi) tarpsniu estetiški ir etiniai pradai dar glaudžiai suaugę vienas su kitu, todėl grožis neatsiejamas nuo *gèrio*.

Vėliau kinų estetikos tradicijoje grožis vis dažniau siejamas su tiesos sąvoka, kadangi abiejose šiose sąvokose jaučiama slinktis tobulos idėjos, idealo siekimo kryptimi. Į šių sąvokų artimumą atkreipia dėmesį prancūzų sinologinės estetikos patriarchas akademikas *François Chengas*, kuris teigia, kad „kinų estetiš-

mas tyimas nusako grožį, visada susietą su tiesa. Tokiu būdu tradicija vertinti kūrinius išskiria tris skirtingus tobulumo lygmenis: *neng-p'in* – išsilavinusio menininko kūrinys, *miao-p'in* – įstabus kūrinys, *shen-p'in* – dieviško dvasios polėkio kūrinys. Siekiant geriau apibūdinti du pirmuosius lygmenis (*neng-p'in* ir *miao-p'in*), tenka pasitelkti gausius epitetus, kurie išryškina grožio sampratą, tačiau *shen-p'in* apibūdinimui pritaikomas tik vienas terminas, kurio sunkiai apibūdinama kokybė suspindi tarsi būtų sulieta su Pirmaprade Visata.“¹⁵

Filosofinio daoizmo šalininkų plėtojama estetinio pažinimo teorija tiesiogiai siejasi su jų pažiūra į pagrindines estetiškos kategorijas, kurios neretai aiškina mos gnoseologiniu požiūriu. Tarp daoizmo estetikos kategorijų greta harmonijos (*he*) svarbiausia yra *mei* (grožis) sąvoka, kuri, kaip ir kitų senovės Kinijos estetikos krypčių, dažniausiai vartojama kaip *shan* (gėris) sinonimas. Gvildendami gelminės grožio esmės problemą, daoistai teikė prioritetą ne išorinėms, o vidinėms substancialioms jo savybėms. Kadangi, anot daoistų, gelminės grožio esmės adekvačiai išreikšti neįmanoma, tai daoistinėje estetikos ir meno tradicijoje formuojasi galinga „slėpiningos“, „neišsakomos“ prasmės, arba nematomo lygmens, koncepcija. Ji remiasi Laozi ir Zhuangzi apmąstymais apie „tikro“ grožio neryškumą, neišsakomumą ir „netikro“ išorinį spindesį.

Laozi formuoja daoizmui būdingą santūrumo ir asketiškumo estetiką. Ji negailestingai kritikuoja perdėtą puošnumą, išorinį žavesį, pasisako prieš turto kaupimą, prabangą ir gražių daiktų

aukštinimą. Filosofas atmeta gražių daiktų kultą ne todėl, kad nevertintų grožio. Jis supranta, kad gražių daiktų vaikymasis žadina žmonių godulį, skatina nuskalsti, o turto sutelkimas į vienas rankas ir nereikalingų daiktų kaupimas „skurdina liaudį“. Visavertis gyvenimas Laozi koncepcijoje neatsiejamas nuo estetikumo – gražių drabužių, muzikos, gyvenimo džiaugsmo. Tačiau siekiantis gyvenimo pilnatvės išminčius nekreipia dėmesio į išorines vertybes, jis žvelgia ne į išorinį grožį, o ieško jo esmės.

Tad aukščiausia estetiškai vertė daoistų teorijose siejama ne su išorine forma, o su tam tikrų dvasinių savybių visuma. Todėl nepaprastai svarbi *dvasios* (*shen*) kategorija, kuria apibūdinamos reikšmingiausios dvasinės estetiškų objektų, meno kūrinų savybės, ir, kita vertus, atsainus daoistų požiūris į įvairias puošnias, turtingas, išpūdingas, ryškias išorinio grožio formas. Išorinė grožio, reiškinių forma, po išorinių struktūrų žavesiu slepianti giluminę esmę, vėlesnėse estetinėse daoizmo teorijose metaforiškai vadinama žiedu, kuris yra „nežinojimo pradžia“, o reiškinių esmė, slypinti po žavinga išorine forma, vadinama „vaisiumi“, glaudžiai susijusiu su „esmės pažinimu“. Subtiliai jaučiantis grožio svarbumą žmogus, menininkas, išminčius niekuomet nepasiduoda išoriniam „žiedų“ žavesiui, o skverbiasi į gelminę reiškinių esmę.

Tikrosios grožio esmės pažinimas daoizmo estetikoje siejamas su slėpiningumu, arba neišsakytos *gelmės* (*xuan*), kategorija. Joje slypi užuomina apie Didžiosios pirmaprados tuštumos, visų faktų ir reiškinių pradžių pradžios, pirmaprados harmonijos ir grožio principi-

nį neišsakomumą. Kaip kad Didžioji pirmapradė tuštuma, taip ir su ja glaudžiai susijusios harmonijos, grožio, slėpiningumo arba neišsakytos gelmės ir tuštumos siaurąja prasme sąvokos apeliuoja į pirmapradžių estetinių savybių principinį „neišsakomumą“. Iš čia kyla aliuzija į Pirmapradę Tuštumą, *Dao*, į tai, nuo ko viskas prasideda.

Kita vertus, abstrakčiai suprantamas „grožis“ kinams apskritai nėra ypatinga vertybė, kuriai būtina skirti itin daug dėmesio, kadangi kasdieniame žmogaus pasaulyje ir gamtoje, jų įsitikinimu, nuolat susiduriame su sudėtingais grožio ir bjaurumo santykiais, kuriuose šios, vakariečių suvokiamos kaip poliarinės, kategorijos persismelkia ir kiekvienu konkrečiu atveju skirtingai sąveikauja.

Palyginti su Vakarų estetikos tradicija, kinams būdingas dialektiškas požiūris į grožio ir bjaurumo kategorijų santykius. Grožis daoizmo pradininkui Laozi priskiriamame veikale aiškinamas tik kaip dialektinė bjaurumo priešybė, o ne kaip kažkas jam svetima. Laozi pabrėžia šių kategorijų reliatyvumą ir vidinį ryšį. Kartais grožis traktuojamas kaip kažkas išoriško, nepastovaus, o kai kuriais atvejais jo svarba daoizmo ir čan estetikoje apskritai paneigiama. Jau antras Laozi skyrius prasideda teiginiu: „Visi po saule žino: tai, kas gražu, yra gražu; tad yra ir tai, kas atgrasu. Visi žino, kad tai, kas gera, – gera, tad yra ir bloga.“¹⁶ Panašus požiūris atsiskleidžia daugelyje Zhuangzi apmąstymų apie grožio reliatyvumą. Plėtodamas reliatyvistines Laozi estetikos idėjas, Zhuangzi įrodinėja, kad tarp grožio ir bjaurumo neįmanoma nubrėžti ribų, kadangi nėra

ir negali būti objektyvių grožio kriterijų. Grožis ir bjaurumas, taip pat kaip gėris ir blogis, tiesa ir netiesa, čia aiškinami kaip tokios poliarinės kategorijos, kurios, neigdamos viena kitą, sukelia nesuskaičiuojamą aibę gradacijų. Iš čia kyla reliatyvistinis įsitikinimas, kad pasaulio reiškiniai ir grožio formų įvairovė neaprepiama, o skirtingų grožio aspektų yra tiek daug, kad visų jų neįmanoma objektyviai įvertinti.

Pastarąjį teiginį Zhuangzi iliustruoja lygindamas dviejų moterų grožį: viena jų, ypatingo išorinio grožio, nusileidžia kitos vidiniam grožiui. Aptardamas šią problemą jis pasitelkia vaizdingą istoriją apie viešbučio šeiminką. Jis turėjo dvi žmonas, iš kurių mylėjo ne gražiąją, o negražiąją. Su pirmąja elgėsi atsainiai, o su antrąja – pagarbiai. Savo elgesį šeiminkas paaiškina šitaip: graži žmona, žinodama, kad ji esanti graži, tuo didžiuodamasi piktnaudžiauja, o pats šeiminkas jos visai nelaiko gražia. O vadinamoji negraži žmona, laikydama save negražia, yra paslaugi ir pagarbi, todėl šeiminkui tampa gražia ir mylima¹⁷. Toks požiūris byloja apie Zhuangzi moters ir žmogaus apskritai grožio vertinimo reliatyvumą.

Kitame pamatiniame filosofinio daoizmo tekste *Huainanzi* kalbama apie sugebėjimą po žavingą išorinių savybių skraiste įžvelgti kitą, vidinį grožį. Šiame veikale iškeliama ir svarbi tolesnei kinų estetikos raidai *grožio kaip savotiško pamėgdžiojimo etalono* idėja ir pirmą kartą prabylama apie grožį kaip *tobulumo* raiškos formą. Tai akivaizdu ir ankstyvuosiuose filosofinės estetikos, ir vėliau pasirodžiusiuose menotyryniuose trakta-

tuose, kuriuose siekiama apibrėžti tikro menininko nuostatą pažinti vidinio grožio esmę. Tokias mintis išsako ir Tangu epochos estetikas, vienas didžiųjų peizažo tapybos meistrų Jing Hao: „Negalima išorinio grožio laikyti tikru dalyku, tie, kurie nežino šios paslapties, gali išgauti kažkokį išorinį panašumą, tačiau nepajėgia savo kūrinuose įprasminti tiesos esmės.“¹⁸ Ne tik daoizmo, tačiau ir kitoje pagrindinėse estetikos pakraipose išryškėja principinė takoskyra tarp išorinio ir vidinio grožio.

Gvildenant kinų grožio sampratą galima išskirti tris iš esmės skirtingus grožio suvokimo lygmenis. Pirmasis yra konkrečių objektų, su kuriais susiduriame kasdieniame gyvenime; antrasis yra aukštesnis visos gyvenimo įvairovės visų gyvenimo spalvų visumoje, o trečiasis siejasi su pranokstančiu individualią patirtį viską aprėpiančiu kosminiu grožio ir būties pilnatvės pojūčiu. Pastarasis, aukščiausias, turi daug bendrų bruožų su religiniais jausmais, kadangi nukreiptas į absoliučių vertybių pasaulį ir grožio kaip didžios būties *harmonijos* suvokimą. Būtent jo pažinimas daugelyje kinų estetikos traktatų skelbiamas pagrindiniu tikro menininko kūrybinių siekių tikslu.

Daoistai pirmieji kinų estetikos istorijoje pradeda plėtoti *aukščiausio grožio neišsakomumo idėją, prabyla apie „antrojo plano“ estetiką, apie beformes formas, neregimas spalvas, aukščiausią negirdimą muziką ir poeziją*. Aukščiausią grožį, tobulumą ir harmoniją, daoizmo teoretikų įsitikinimu, galima adekvačiai pažinti tik atsiribojus nuo išorinio vertinimo kriterijų ir pasinėrus į gelminę reiškinų esmę. Šiai minčiai vaizdžiai paaiškinti Zhuangzi pasitelkia

alegoriją, kaip didis arklių žinovas iš tūkstančių prieš jo akis skriejančių žirgų renkasi tobulą, „dievišką žirgą“. Jis visiškai nekreipia dėmesio į išorines arklio savybes, netgi nepastebi – eržilas tai ar kumelė, tačiau susikaupęs stebi, kuris žirgas „skrieja nekeldamas dulkių“. Ši tarsi visai nereikšminga detalė žinovui įkūnija visas svarbiausias tobulo žirgo savybes.

Kita vertus, daoizmo estetika remiasi Laozi ir Zhuangzi mintimis apie esmės ir išorinio atskyrimo sudėtingumą, neišsakymo ir tylaus susikaupimo gelminės reiškinų esmės pažinimo procese reikšmingumą. „Sklidiniai pripildytas atrodo tuščias, – sako Laozi, – tačiau galios jo yra neišsenkančios. Pats tiesiausias atrodo vingrus; pats sumaniausias atrodo nenuovokus; pats iškalbingiausias atrodo lemenantis žodžius. Ramus įveikia nerimstantį; šaltis įveikia karštį. Netricdomai ramus įgyja pasauly valdžią“ (L-45, 1997, p. 95). Ši „neišsakytos gelmės“, estetiškos užuominos, neišsakymo, arba *non finito*, koncepcija tiesiogiai sie-

jasi su daoistų įsitikinimu, kad *po visų regimybės formų skraiste slypintis Gožis ir Harmonija yra iš esmės žodžiais, garsais, formomis nenusakomas pradai, prie kurio gelminės esmės suvokimo galima priartėti tik užuominomis*. Dėl to daoistinės estetikos veikiamoje tapyboje sureikšminama neužpildyta paveikslo erdvė, intervalas, pauzė, tylą muzikoje, poezijoje, teatre. Daoistai, remdamiesi Laozi ir Zhuangzi idėjomis, teigia, kad begarsė *Dao* muzika savo grožiu, harmonija ir gelme nustelbia girdimą, kurios garsai trukdo išgirsti *Dao* muzikos skambėjimą.

Iš čia kyla kelios principinės kinų grožio sampratos esmės supratimui išvados. Pirmiausia joje vertinamas *ne išorinis, o po juo slypintis kitoks, vidinis, užslėptas, ne visuomet regimas grožis*. Antra vertus, pripažįstamas *įprastinių grožio vertinimų reliatyvumas ir subjektyvumas*. Ir galiausiai, norint pažinti giliausią grožio esmę estetiškuose vertinimuose, kviečiama *atsiriboti nuo normatyvinių nuostatų ir įprastinių vertinimo kriterijų*.

PRĖSKUMAS, ARBA KASDIENIŠKO, PRISLOPINTO GROŽIO POETIKA

Siekiant suvokti kinų estetiškos tradicijos savitumą, būtina nors glaustai aptarti specifinę estetinę kategoriją *prėskumą* (*dan*). Šiai kategorijai neatsitiktinai specialią knygą *Éloge de la fadeur (Pagiriamasis žodis prėskumui)* skyrė žymiausias dabartinis sinologas ir komparatvistas *François Jullienas*. Ši savo geneze su maisto vartojimo kultūra susijusi ir iš kinų kultūrai svarbios kulinarijos į estetiką atkeliavusi sąvoka siejasi su beskoniais, neskoningais, nekeliančiais susiža-

vėjimo, nesaldžiais, neaštriais, niekuo ypatingu neišsiskiriančiais natūraliais dalykais. Kita vertus, prėskumo kategorija atskleidžia kinų estetiniam fenomenui būdingą dėmesį pabrėžtinai paprastiesiems, neryškiems, nepretenduojantiems į jokią išskirtinę vertę, svarbą, ryškumą, spindesį, atrodantiems visiškai nereikšmingais daiktams ir reiškiniais, kurie dėl daoistinės ir čan antilogikos poveikio paradoksaliai įgauna naują, ypatingą, kokybišką estetinę vertę.

Ši daoizmo idėjų aplinkoje užgimusi estetiškoji kategorija, ilgainiui skleidžiantis pabrėžtinai asketiškiems pasaulietinio gyvenimo malonumus neigiantiems čan estetiniam idealams, suartėja su atšiaurios natūralumo aukštiniu ir minimalizmo išgalėjimu, o tai meninėje praktikoje iškelia neryškumo, santūrumo, monochromijos estetinę vertę. Todėl kaligrafijoje, tapyboje prėskumo svarbos supratimas vis akivaizdžiau pasislenka iš periferijos į patį estetinės sąmonės centrą ir tampa būdingu kinų estetinio fenomeno bruožu. Neryškaus, prislopinto prėskumo estetinio skonio išgalėjimas akivaizdžiai regimas čan estetinų idealų paveiktoje monochrominėje tapyboje, kurioje vaizduojami skurdūs gamtos motyvai, gležni, trapūs medeliai santūraus asketiško kraštovaizdžio fone, kuriame nėra nieko išskirtinio, jokios užuominos į Vakarų estetikoje aukštinamas didingumo ar herojiškumo kategorijas. Čia sąmoningai pabrėžiamas ir išryškinamas savitas kasdieniško neryškaus paprastumo poetikos grožis. „Monotoniškas negražus peizažas, kuris aprėpia visus peizažus arba visus į save įsiurbia, – pabrėžia F. Jullienas, – tampa vaizdine prėskumo išraiška.“¹⁹ Vadinasi, daikto, reiškio ar peizažo įvardijimas „prėsku“ čia byloja apie kitokį nei Vakarų estetikos

tradicijoje vertybinį žmogaus ir kūrėjo santykį su jį supančiame pasaulyje besiskleidžiančiomis harmonijos, grožio apraiškomis ir savybėmis. Prėskumas – tai aiškiai apibrėžto grožio nebuvimas, noras kiekviename daikte, gamtos reiškinyje kaip estetiškai vertingas išvysti kasdieniškas, neryškias, asketiškas, prislopintas formas. Būti prėskam reiškia nepretenduoti į jokią išskirtinumą, vertę, svarbą, išsaugoti savo neutralumą kraštutinių estetinų savybių, pozicijų, vertinimų atžvilgiu.

Čia išryškėja antikos, indų, arabų musulmonų ir Vakarų estetikos tradicijoms nebūdingas gilesnis užslėpto estetiškumo, slėpiningos harmonijos ir grožio suvokimas, kuris atspindi brandžios kinų estetikos ir meno tradicijos giliausios estetiškumo esmės sampratą. Tokiame rafinuotame estetiniame požiūryje sąmoningai atsisakoma sustabarėjusių nuasmenintų harmonijos sampratų, įtvirtinamos itin subtilios estetinės nuostatos, panaikinamos tradicinį Vakarų estetinei sąmonei būdingą grožio ir bjaurumo dualizmą. Kita vertus, toks požiūris ne tik išryškina savitą individualų prėskumo santykį su prislopintomis, neryškiais grožio apraiškomis, tačiau ir spinduliuoja kitokį žavesį ir energetiką turintį gilesnį vidinį harmonijos supratimą.

IŠVADOS

Vadinasi, palyginti su Vakarų, Bizantijos, indų, arabų musulmoniško pasaulio estetikos tradicijomis, Kinijoje, kaip ir kitose, hieroglifinės kultūros įtakos erdvėje esančiose Rytų Azijos tautose, susiduriame su kitokiomis estetinėmis

kategorijomis, kurių pagrindinis skiriamasis bruožas yra *situatyvumas* ir *kontekstualumas*. Kita vertus, kinų estetinų kategorijų pasaulis tiesiogiai siejasi su senovės mitinėmis ir filosofinėmis sistemomis, atspindinčiomis būties ir es-

tetinių reiškinių procesualumą, jų daugiaplaniškumą. Iš čia kyla požiūris į kosmoso ir gamtos harmoniją kaip idealaus grožio pirmą pradijimą, pagrindinę estetinių vertinimų matricą. Ir

galiausiai dėl minėto situatyvumo ir kontekstualumo kinų estetinių kategorijų pasauliui būdingas neapibrėžtumas, polinkis į simboliškumą, estetinę užuominą, neišsakymą.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Yolaine Escande, *L'Art de la Chine traditionnelle. Le cœur et la main*. Paris: Hermann, 2001, p. 101.
- ² Евгения В. Завадская, *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. Москва: Искусство, 1975, c. 26.
- ³ Žr. Julius Vaitkevičius, „Tuštumos“ nebuvimas Laozi tekste. *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos IX*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: LKTI leidykla, 2010, p. 294–308.
- ⁴ Žr. ten pat, p. 296.
- ⁵ Laozi. Iš senosios kinų k. vertė D. Švambarytė. Vilnius: Vaga, 1997, [sk. 1], p. 7.
- ⁶ Ten pat, [sk. 45], p. 95.
- ⁷ Žr. François Cheng, *Vide et plein: le langage pictural chinois*. Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 40.
- ⁸ Джордж Роули, *Принципы китайской живописи*. Москва, Главная редакция восточной литературы, Наука, 1989, c. 16.
- ⁹ Yolaine Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*. Tome 1: *Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*. Paris: Klincksieck, 2003, p. 13.
- ¹⁰ Konfucijus, *Apmąstymai ir pašnekesiai*. Iš vokiečių k. vertė Z. Mažeikaitė. Vilnius: Alma littera, 2013, [VII, 16], p. 132.
- ¹¹ Мастера искусства об искусстве. В 7 томах. Том 1, ред. А.А. Губер. Москва: Искусство, 1965, c. 69.
- ¹² Laozi, [sk. 45], p. 95.
- ¹³ Ye Lang, *Several Inspirations from Traditional Chinese Aesthetics*. Kn. *Asian Aesthetics*. Edited by Ken-ichi Sasaki. Kyoto: Kyoto University Press, 2010, p. 113.
- ¹⁴ François Jullien, *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles: Philippe Picquier, 1991, p. 86.
- ¹⁵ Cheng François, *Vide et plein: le langage pictural chinois*. Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 7–8.
- ¹⁶ Laozi, [sk. 2], p. 9.
- ¹⁷ Zhuangzi, [sk. 20], 1995, p. 187.
- ¹⁸ Мастера искусства об искусстве. В 7 томах. Том 1, ред. А. А. Губер. Москва: Искусство, 1965, c. 74.
- ¹⁹ François Jullien, *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*. Paris: Philippe Picquier, 1991, p. 19.