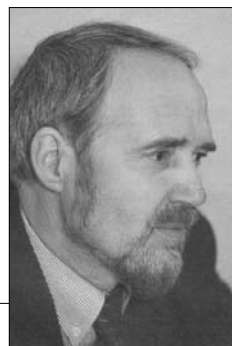


ANTANAS ANDRIJAUSKAS

Vilniaus dailės akademija



MENINĖS KŪRYBOS PROCESO SAMPRATA KINŲ TRADICINĖJE ESTETIKOJE

The Concept of Artistic Creativity
in the Traditional Chinese Aesthetics

SUMMARY

The peculiarity of Chinese concept of artistic creativity is the object of comparative analysis in this article. The analysis reveals peculiarities of Chinese artists' approach to creativity process caused by the influence of Confucianism, Taoism and Chan teachings. It focuses on various internal and external factors of creativity: psychological and pharmacological preparation, methods of consciousness concentration, spontaneity and madness in search of harmonious unity with nature. Special attention is given to the usage of hallucinogenic substances and alcohol.

SANTRAUKA

Straipsnyje daugiausia dėmesio skiriama kinų meninės kūrybos proceso sampratos savitumui lyginamosios analizės perspektyvoje. Detaliai aptarinėjami svarbiausi menininko kūrybinio potencialo komponentai, jų panaudojimo galimybės meninės kūrybos akto metu, konfucianizmo, daoizmo bei čan šalininkų požiūriai į šias problemas. Analizuojami įvairūs išoriniai ir vidiniai meninės kūrybos procesą veikiantys veiksniai, aptariamas psichologinis menininko pasirengimas kurti, jo įžengimo į kūrybos procesą ypatumai konkrečiose kryptyse ir mokyklose. Išryškintas spontaniškai kinų estetikos ir meno tradicijai būdingas meditacinis pobūdis, atsižvelgiama į įvairius psichologinius meninės sąmonės meditacijos ir transformacijos procesus, kūrybos akto laisvumą, vidinį menininko sielos sąskambį su išorinio gamtos pasaulio reiškinių ritmais. Ypatingas dėmesys tekste skiriamas energetinei meninės kūrybos sampratai, vyno, haliucinogeninių medžiagų stimuliuojančiam poveikiui ir įvairioms beprotybės apraiškoms meninės kūrybos akto interpretacijoje.

RAKTAŽODŽIAI: kinų estetika, kinų meno teorija, beprotybės apraiškos, konfucianizmas, daoizmas, čan.

KEY WORDS: chinese aesthetics, chinese art theory, madness, Confucianism, Taoism, Chan.

POŽIŪRIŲ Į MENINĖS KŪRYBOS PROCESĄ ĮVAIROVĖ

Turtinga idėjų kinų tradicinė estetika išsiskiria savita, daugybę subtiliausių detalių išplėtojusia meninės kūrybos proceso teorija. Palyginti su su Indijos ir Vakarų teorijomis, susiduriame ne tik su panašiomis, tačiau ir originaliomis meninės kūrybos proceso interpretacijomis. Aptarinėjant jas estetikos ir meno teorijos traktatuose, pirmiausia pabrėžiama didingų praeities tradicijų perėmimo ir plačios humanitarinės kultūros bei įvairių menų praktinių bei techninių subtilių gilaus pažinimo būtinybė. Vardinant kitus svarbius sėkmingo meninės kūrybos proceso veiksnius, kalbama apie menininko talento galią, jo kūrybinį potencialą, energetinį užtaisą, darbštumą, koncentraciją, vaizduotę, išlavintą intuciją, aistrą kurti ir kitus talentingos asmenybės bruožus. Tradicinėje estetikoje aiškiai brėžiama skiriamoji linija tarp *kopijavimo* ir *tikros kūrybos*, kuri reikalauja ne tik galingos kūrybinės energijos, turtingos vaizduotės, lakių fantazijos polėkių, tačiau ir atkaklaus darbo pasirinktoje meno srityje. „Pakartoti ribotą tapybinių priemonių skaičių – lengva, o kurti naują, tai – sunkus uždavinys. Norint išmokti kopijuoti, užtenka ir pusės metų, o norint sukurti ką nors savito, ir pusės gyvenimo nepakaks“¹, – teigia Šanchajaus mokyklos atstovas Wu Changshuo.

Pamatinių meninės kūrybos principų analizei dėl daugelio objektyvių istorinės raidos priežasčių ir šios meno rūšies savitumo dėkingiausia yra tūkstančiais traktatų skaičiuojama „trijų didžiųjų menų“ – kaligrafijos, tapybos ir poezijos – estetika. Šiems menams skirtuose esteti-

kos traktatuose kūrybinis aktas pirmiausia vaizdžiai palyginamas su kosminiais kūrybos procesais, o didis menininkas – su didingais dievų kūrybiniais polėkais. „Poetas, tapytojas, – rašo subtilus kinų estetikos žinovas Pierre Ryckmans, – yra įtrauktas į kosminį kūrybos srautą. Meninė kūryba yra dalyvavimas Visatos dinamizme. Meninis aktyvumas paverčia garbingą žmogų Kūrėjo varžovu ir bendradarbiu.“²

Iš tikrųjų didaus savo srities meistro kūryba kinų estetikos tradicijoje suvokiama kaip jo išitraukimas į energetinių būties srautų procesą. Todėl čia ypatingą svarbą įgauna įvairūs *energetiniai*, su slėpiningos *qi* energijos sklaida susiję meninės kūrybos proceso interpretacijos aspektai. Kiekvienas brūkšny, taškas, plėmas, linija kinų vaizduojamosios dailės tradicijoje traktuojamas kaip kūrybinės energijos ar jėgos išiveržimas į paveiklo erdvę, jis, skleisdamas energiją įvairiomis kryptimis, reikalauja iš menininko kūrybos nuolatinio subalansavimo. Tad įterpdamas į paveiklo erdvę naujus kūrinių elementus, menininkas ne tik turi galvoti apie pusiausvyrą, bet ir vengti perkrovimo, kuris visuomet liudija jo menką kompozicijos subtilybių jausmą, vadinasi, ir estetinės kultūros bei tikro meistriškumo trūkumą.

Kita vertus, kinų estetikos tradicijoje autentiška kūryba aiškinama kaip ypatinga susikaupimo, kontempliacijos, sąmonės nuskaidrėjimo ar dvasios prašviesėjimo būseną, kuri išplaukia iš kūrėjo sielos neužpildymo, vidinės tuštumos, jo sugebėjimo harmoningai pajungti ir išlaisvinti savo skirtingas kūrybines galias.

Čia kalbant apie meninės kūrybos proceso subtilybes, ypatingas dėmesys kreipiamas į *nesąmoningumo* sritį, todėl kūrybinio įkvėpimo stimuliuojamame dvasios svaigulio (netgi alkoholio, narkotinių, haliucinogeninių medžiagų) būsenose teoretikai kartais regi efektingas priemones, padedančias kūrėjui įveikti sąmonę kaustantį *ratio* mąstymo lygmenį ir išlaisvinti menininko sąmonės gelmėse slypinčias vitališkas kūrybines energijas. Tam daoizmo ir čan estetikos tradicijose sukuriamos sudėtingos psichinio treningo technikos ir meditacijos metodai, padedantys kūrėjui įžengti į kūrybinio tranco, ekstazės būsenas, kai sąmoninės kūrybinės galios skleidžiasi itin laisvai. Šaltiniuose aptinkame daugybę liudijimų, kūrybos aktų aprašinių, rodančių išskirtinį *nesąmoningumo* vaidmenį daugelio daoistinės ir čan tradicijos menininkų kūriniuose.

Tačiau daugelis kinų estetikos ir meno teorijos specialistų puikiai supranta, kad tikra kūryba neapsiriboja tik sąmonės veikla ar akimirka trunkančia ekstaze, persmelkta sąmonės nušvitimo, o reikia didžiulio sistemingo parengiamojo menininko darbo tiek su pačiu savimi, tiek ir savo techninio meistriškumo tobulinimo srityje. Beveik visi dailės estetikos, ir ne tik jos, atstovai pripažįsta, kaip itin svarbu įvaldyti savo profesijos subtilybes, techninį meistriškumą. Tai tiesiogiai siejasi su tomis priemonėmis, su kuriomis dailininkas susiduria meninėje kūryboje, pavyzdžiui, norint dirbti su kinų kaligrafijoje ir tapyboje naudojamu tušu, reikia itin greitos ir meistriškos atlikimo technikos, kadangi naudojamas popierius ir šilkas

nesuteikia jokio galimybės pakartoti ar ištaisyti padarytas klaidas.

Todėl gaivališkame kūrybinės dvasios polėkyje dailininkas neturi neryžtingai svyruoti, jis privalo aiškiai suvokti pagrindinius savo kūrybos uždavinius. Jau prieš pradėdamas kurti turi išmąstyti kuriamą vaizdinį, aiškiai savo vaizduotėje turėti jo idėją ar dvasią. Iš čia kyla svarbus specifinis kinų meninės kūrybos procesų psichologijos bruožas: menininkai, prieš pradėdami kurti paveikslą, vaizduoti konkrečius daiktus ar reiškinius, pirmiausia siekia suvokti jų „idėją“, tapomo objekto struktūrinius principus, jo vietą ir funkcijas kuriamoje kompozicinėje paveikslų erdvėje. Iš čia kyla kinų tapybos traktavimas kaip „idėjų tapybos“. Jau pradėdamas vienu ankstyvųjų kinų tušo tapybos meistrų Gu Kaizhi, kinų tapytojai prieš pradėdami kurti pirmiausia vaizduotėje sukuria idėją. Neatsitiktinai subtilus kinų estetikos tradicijos žinovas G. Rowley, savo knygoje mėgindamas atskleisti kinų meninės kūrybos koncepcijos esmę, pasitelkia „idealizacijos“ terminą ir, remdamasis juo, siekia išryškinti specifinius šios „idėjų tapybos“ bruožus. Iš tikrųjų kai kinų dailininkas tapo kalną, pušį, bambuką ar arkli, jis siekia perteikti ne išorinius fizinius, jausmiškai apčiuopiamus jų bruožus, o jų „idėją“ ir vidinę dvasią. Iš čia plaukia ir dailininkui, tapančiam bambuką, keliamas kinų meninės kūrybos proceso sampratai būdingas reikalavimas „pajusti, kaip jis auga“. Kinų dailininkai tarsi bijo, kad mūsų išorinio pasaulio ir gamtos suvokimo išpūdziai neapgautų, todėl nuolatoto ieško tapomų objektų ir reiškinių gilesnių visuotinių, substancinių bruožų

išryškino, kitais žodžiais tariant, ne „išorės, o jų vidinės esmės arba „idėjos“. Todėl, anot šios koncepcijos, dailininkas kūrybos procese neturi pasiduoti išorinių dalykų žavesiui, o privalo kurdamas tvirtai išsaugoti nepaliestą daikto esmės idėjos viziją, tuomet reikalingas tik lengvas postūmis ir techninis meistriškumas, kad savo meninės išraiškos priemonėmis pasinertų į tapomų daiktų ir reiškinių esmę ir sukurtų įtaigius meno kūrinius.

Vaizduojamųjų menų estetikoje meninės kūrybos principai ankščiau išsikristalizuoja kaligrafijoje ir turi didžiulį poveikį tapybinės estetikos plėtotei. Kita vertus, dėl kaligrafijai būdingo struktūriškumo, pirmą kartą sudėtinę jos komponentų glaudžios sąveikos, ypač kompozicijos ir techninių metodų svarbos meninės kūrybos principai kaligrafijos estetikoje formuluojami konceptualiau nei tapybos estetikoje. Ankstyvuosiuose kaligrafijai skirtuose traktatuose, remiantis konfucinėmis nuostato-

mis, individualaus kaligrafo stiliaus rafinuotumas, estetiškai vertė ir kiti esminiai bruožai tiesiogiai siejami su kūrėjo asmenybe, jos taurumu, gelme, elegancija, grubumu ir kitų žmoniškų savybių visuma. Jei jos aukštos, tuomet šios savybės, anot traktatų autorių, panašiai reiskiasi kaligrafijos kūriniuose plastinių struktūrų pavidalu.

Aptarinėjant meninės kūrybos problemas kinų estetikos tradicijoje, greta kaligrafijos ir tapybos nuolatos išskyla asociacijos su kitais glaudžiai susijusiais su vaizduojamąja daile menais, ypač poezija ir muzika. Poetiškumas ir muzikinė kūryboje išpuoselėtas ritmo jausmas čia suvokiami kaip esminiai autentiškos kūrybos požymiai ir patikimi estetiškos meno kūrinio vertės kriterijai. „Kūrybingai apmąstant naują paveikslą, reikia vaizduotėje sulieti į vientisą visumą poeziją, kaligrafiją ir tapybą. Tik tuomet „širdyje išauga bambukas ir sumanymas pereina į teptuką.“³

RACIONALISTINIŲ IR SPONTANIŠKŲ MENINĖS KŪRYBOS PROCESO INTERPRETACIJŲ POLEMIKA

Įvairių periodų traktatuose lygiagrečiai skleidžiasi skirtingi meninės kūrybos proceso subtilybių aiškinimai. Dar senovėje įtakingiausiose konfucianizmo ir daoizmo kryptyse susiformavę požiūriai į meninės kūrybos procesą paskirais istoriniais tarpsniais kartais atvirai konfrontuoja, o kartais sugyvendami suartėja ar netgi susipina veikdami vienas kitą. Harmoningos įvairių vaizduojamosios dailės estetikos kryptių sąveikos pavyzdžius regime palyginti vėlai, sinkretiškoje Songų epochos neokonfucia-

nizmo estetikoje, kurioje susipina daug konfucianizmui, daoizmui ir čan būdingų estetikos idėjų.

Konfucinės estetikos ir meninės kūrybos sampratos sklaidos pagrindiniais bastionais kinų kultūros istorijoje yra imperatorių rūmų aplinka ir ortodoksinės pakraipos į tradicijų sureikšminimą, saugojimą ir kūrybos proceso reglamentavimą linę respektabilūs kaligrafijos ir tapybos akademijų nariai, kurie meninės kūrybos procesų problemų aptarime dažniausiai pagrindinį dėmesį sutelkia į

įvairius išorinius ir vidinius kūrybos procesą veikiančius veiksnius. Jie vertina sekimą tradicija, kanonais, didžiųjų praeities meistrų šedevrų kopijavimą, kurį traktuoja kaip patikimą techninių subtilybių pažinimo būdą, aukština tvirtų etinių idealų laikymąsi, sistemingą žinių kaupimą, nuoseklų plačių kūrybos erdvių ir meninės išraiškos priemonių įsisavinimą. Konfucinės estetikos šalininkų traktatuose dažniausiai pedantiškai kalbama apie norminių nuostatų laikymąsi ir daugybės koregavimų reikalaujantį kruopščiai pasvertą, ilgai išmąstyta meninio sumanymo praktinio įgyvendinimo procesą.

Jiems oponuoja daoizmo ir čan estetikos tradicijų šalininkai, kurie aukština spontaniškumą ir natūralumą, o autentišką kūrybą suvokia kaip išsivadavimą iš įvairių dirbtinių menininkui primetamų išorinių taisyklių, normatyvinių nuostatų ir kanonų reikalavimų. Kitaip nei Vakarų estetikos tradicijoje, čia apibūdinant vaisingą kūrybinę aktą beveik visuomet aukštinama išskirtinė vienvėsis, atsiribojimo nuo išorinio pasaulio svarba. Daoizmo ir čan tradicijos šalininkai nuolatos pabrėžia, kad paprasti žmonės nemėgsta vienvėsės, o didūs kūrėjai ir išminčiai, priešingai, suvokia jos naudą, kadangi atsiribojimas nuo išorinio pasaulio kūrėjui padeda suvokti savo vienybę su Visata ir giliai išgyventi supančios gamtos grožį. Nuoseklūs šių kryptių adeptai vadovaujasi meninėje kūryboje Laozi ir Zhuangzi nubrėžtais ir vėliau ir su pastarąja artimai susijusios čan tradicijos įsivyravimui kinų vaizduojamosios dailės klestėjimo tarpsniu nuo Tangų iki Yuanių epochos pabaigos didžiulį poveikį turi „vėtros ir srauto“

demonstruoja, savęs neaukština, nesiekia didelio, todėl sukuria didelius dalykus, veikia neveikdami, aiškiai suvokia šlovingumo pavojų, kad sėkmė, augantis pripažinimas kūrėjui yra taip pat pavojinga kaip ir nesėkmė.

Daoizmo estetikoje daug dėmesio skiriama menininko santykio su jį supančiu gamtos pasauliu ir meninės kūrybos proceso subtilybių apmąstymui. Nors daoizmo estetikos pradininkų Laozi ir Zhuangzi bei daugybės jų vėlesnių sekėjų tekstuose aptiksime daug fragmentų, aukštinančių menininko kūrybinę laisvę, tačiau kalbant apie didžiųjų kūrėjų kūrybos procesą, greta pabrėžiama išminties, vidinio susikaupimo, meditacijos, neveiklos (*wu wei*), elgesio lankstumo, sugebėjimo pažaboti savo aistras svarba. Iš čia kyla svarbus daoizmo estetikos tradicijai Laozi keturiasdešimt trečiame skyriuje išsakytas teiginys: „Minkščiausias pasauly pažaboja kietčiausią. Neturintis kontūrų įsismelkia į plyšių neturintį; ir todėl aš žinau, kad neveikime yra vertė. Mokyti nesakymu ir neveikime įžvelgti vertę – po saule tai pasiekama retam.“⁴

Kalbant apie vyraujančią kinų estetikos tradicijoje meninės kūrybos procesų interpretacijos liniją, tikriausiai tokia reikėtų laikyti daoizmo ir čan adeptų šlovinamą kūrybinę laisvę, spontaniškumą, tiesioginį sąlytį su supančiu gamtos pasauliu, įdėmia įvairių jo apraiškų kontempliacija. Daoistinės ir neodaoistinės, o vėliau ir su pastarąja artimai susijusios čan tradicijos įsivyravimui kinų vaizduojamosios dailės klestėjimo tarpsniu nuo Tangų iki Yuanių epochos pabaigos didžiulį poveikį turi „vėtros ir srauto“

(*fengliu*) estetika, kurios esmėje slypi spontaniška meninės kūrybos koncepcija ir glaudžios įvairių meno rūšių, pirmiausia kaligrafijos, tapybos ir poezijos, sąveikos principas.

„Vėtos ir srauto“ šalininkai ir vėliau jų tradicijas perėmę intelektualai (*wenrenhua*) būtina autentiškos kūrybos prielaida skelbia būties pilnatvės jausmą, menininko vienybę su jį supančiu pasauliu ir glaudų bendravimą su dvasiškai artimais žmonėmis. Tai siejasi su vadovavimusi Zhuangzi propaguojamais pamatiniais kūrybos principais – „natūralumu“ ir „neveikla“. Autentiška kūryba jiems neatsiejama nuo gamtos grožio kontempliacijos, įkvėpimo, lakių vaizduotės polėkių ir gaivališko išitraukimo į spontanišką meninės kūrybos procesą. „Gu Kaizhi darbas su teptuku, – rašo Zhang Yanyuanas, – buvo glaustas ir stiprus, sąryšingas ir nenutrūkstamas, judantis ratu ir besiskleidžiantis tolyn, atitinkantis taisyklės, arba netramdomai laisvai. Tai kaip vėjo gūsis ar žaibo blykstelėjimas. Idėjos jame gyvavo anksčiau, nei jis ėmėsi teptuko; kada paveikslą užbaigdavo, jame glūdėjo idėja ir todėl ji buvo kupina dvasingos nuotaikos.“⁵

Atmesdami jų prigimčiai svetimus konfucinius suvaržymus ir kanonus, daoizmo ir čan estetikos šalininkai meninės kūrybos interpretacijose kuria savus „antikanoniškus kanonus“. Jie aukština meninės kūrybos akto netarpiškumą, užsimiršimą, palaimingas klajones svajų pasaulyje. Pavyzdžiui, Tangų dinastijos valdymo metu kūręs Wang Weijus šiais žodžiais apibūdina spontanišką įžengimą į meninės kūrybos procesą. „Kai ranka priartėja prie teptuko ir tušo,

atsitinka taip, kad ji klaidžioja ir žaidžia užmarštyje.“⁶ Wang Weijui antrina ir kitas peizažo tapybos korifėjus ir meno teoretikas Li Chengas, kuris savo garsiajame traktate *Peizažo paslaptis* tarsi kreipdamasis į savo jaunesnius kolegas pamokslauja: „Neklaidžiok taisyklėse, neapversk jų aukštyn galva. Nekartok to paties. Laisvai ir natūraliai žaisk teptuku – štai peizažo meno paslaptis.“⁷ Panašias kūrybinio proceso natūralumą aukštinančias mintis aptinkame ir beveik po tūkstantmečio gyvenusio intelektualų tradicijas plėtojusio Huang Binhongo estetikoje: „Pradžioje tebūna taisyklės, o pabaigoje – tegu jų nebūna. Pradžioje tegu būna panašumo ieškojimas, o pabaigoje tegu jis išnyksta. Laikykitės šios nuostatos kiek dirbdami prie paveikslų, tiek ir kontempliuodami tapybą – tik tuomet žengsite teisingu keliu.“⁸

Tokioje meninės kūrybos sampratoje kaip aukščiausia vertybė iškeliamas artistiškos menininko asmenybės laisva kūrybinė galia, jos raiškos natūralumas, meistriškumas, laisvumas, kurio vaizdinę analogą dailininkai regi laisvame gervių sklendime aukštai padangėje, jų gracingame šokyje. Gervė kinų menininkams yra autentiškos būties, kilnumo, grynumo, „tyros erdvės“ simbolis. Todėl išoriniai dalykai, triukšmas, epatažas, išskyrus menininkų ekscentrikų tradiciją, yra mažiau būdinga į meditacijos aukštinimą linkstančiai daoizmo ir čan estetikai, kurioje viešpatauja tylos, susikaupimo kultas. Šių tradicijų dailininkai, nusišalindami į atokius gamtos kampelius, siekia kūrybingumui palankios sąmonės nušvitimo, vidinės rimties ir dvasios bei kūno vienybės būsenos. Iš čia kyla vienas pamatinių teptuko meistrų

kūrybos principų, kuris skelbia: „Ranka ir širdis turi būti vieningi.“

Kita vertus, išskirtinę svarbą daoistinėse, ypač čan, estetikos koncepcijose įgauna įvairūs psichologiniai meninės kūrybos proceso aspektai, tai yra meditacijos, psichologinio pasirengimo ir įžengimo į meninės kūrybos procesą metodai, sąmonės bei pasąmonės transformacijos psichologiniai mechanizmai. Spontaniška kūrybinių galių sklaida, kūrėjo pasitikėjimas savo talento galia, anot Yolaine Escande, yra „ne tik valios rezultatas, tačiau ir kyla iš asmenybės koncentracijos ir meditacijos procesų, spontaniškų kūno judesių, kurie yra Visatos dinamiškų procesų tęsinys.“⁹

Visavertis meninės kūrybos aktas čia neatsiejamas nuo sąmonės nušvitimo, spontaniško kūrybinių galių išlaisvinimo, improvizacijos, sugebėjimo sutelkti savo kūrybines galias, surasti sąlytį su Visatos energijų pulsavimu, išlavinta intuicija pasinerti į kontempliuojamų reiškinių gelminę esmę, išvysti kitiems neregimus dalykus. Todėl menininkas, kaip ir išminčius, įžengdamas į meninės kūrybos procesą, privalo deramai kontroliuoti savo dvasią, saugoti ir tuščiai neekvoti savo kūrybinio potencialo, energetinių išteklių. Pasirinkus teisingą kūrybinę nuostatą, jos įgyvendinimo strategiją, sėkmingam įžengimui į meninės kūrybos procesą pakanka tik nereikšmingo išorinio ar vidinio postūmio, kuris išlaisvina jame slypinčią kūrybinę energiją. Šis toks reikalingas autentiškai kūrybai lengvas postūmis dažniausiai atsiranda kontempliuojant ar įdėmiai studijuojant gamtos reiškinius, tada natūraliai išsiskleidusi meninės kūrybos programa sukuria reikšmingus meno kūrinius.

Meditacijos ir introspekcijos motyvai palyginti stipresni yra čan estetikos tradicijoje. Čia kūrybos procesas tarsi pasidalija į dvi nelygias dalis: pirmoji (svarbiausia) dalis *siejasi su meditacija, sumanymo brendimu, energetinių impulsų kaupimu*, o antroji – *su jų spontanišku išsiliejimu ir savo vizijų realizavimu meninių vaizdinių pavidalu*. Pastaroji suvokiama kaip visiškai spontaniška, ji yra daugiau techninė, trumpalaikė. Todėl energetinėje meninės kūrybos koncepcijoje meistriškas meninės išraiškos galimybių įvaldymas suvokiamas kaip antraeilė, savaime suprantama būtinybė. Iš čia kyla traktuose skelbiamas besąlygiškas energetinių impulsų prisodrintos idėjos, kūrybiško mąstymo ir minties prioritetas techninių meno subtilybių įvaldymo atžvilgiu. „Kai peizaže pieši tu kalnus ir vandenį, – tavo mintis skleidžiasi anksčiau už teptuką“¹⁰, – rašo traktato *Tapybos paslaptys* autorius Wang Weijus.

Čan mene svarbus vaidmuo tenka menininko sielos vidiniam sąskambiui su jį supančio pasaulio, gamtos reiškinių ritmais, kuriuos jis perteikia savo kūrinėje. Šis sąskambis perteikiamas grafiniu paveikslų linijų ritmu, emocionaliai aktyvių neužpildytų erdvių, pauzių, netikėtų asimetriškų sugretinimų potekste. Muzikalios ritminės paveikslų struktūros, erdvių poetika padeda suvokėjui apčiuopti komunikacinius kanalus, atveriančius sudėtingo čan peizažo tapybos ir poezijos simbolių pasaulio paslaptis. Ypatingas vaidmuo menininko sąlytyje su būties vientisumu, nuolatiniams metų laikų pokyčiais tenka tylai, pauzei, užuominai, padedančioms perteikti giliausias žodžiais neišsakytas mintis tiesiogiai iš sąmonės į sąmonę.

ENERGETINĖ MENINĖS KŪRYBOS SAMPRATA

Nors Vakarų estetikos ir meno filosofijos tradicijoje, pradedant neklasikinės meno filosofijos pradininku A. Schopenhauerio, F. Nietzsche's ir ypač psichozanalizės kūrėjo S. Freudo veikalais, vis geriau suvokiama milžiniška kūrėjo biologinės energijos svarba meninei kūrybai, tačiau kinų estetikoje ir meno teorijoje energetinis kūrybos veiksnys pradėtas suvokti nepalyginti anksčiau ir teoriškai grindžiamas įvairiomis sudėtingomis dar iš *Yijing* (*Permainų knygos*) kylančiomis Visatos energetinių srautų ir žmogaus santykių su jį supančiu kosmosu ir gamtos pasauliu teorijomis.

Tiesą sakant, kinų vaizduojamosios dailės estetikos ir meno teorijos traktuose aptinkame daug įvairių požiūrių į menininkų tipus, jų kūrybos principus ir įvairias pagrindinių meninės kūrybos procesų ypatumus lemiančias veiksnių interpretacijas. Vienose koncepcijose ryškėja racionalaus požiūrio į menininką, jo kūrybą svarba, pedantiškai papunkčiui aptarinėjamas ilgas sumanymo brendimo, įsijautimo į kontempliacijos objektą procesas, pagrindinių kūrybos fazių sklaida, kitose daugiausia dėmesio skiriama energetinei meninės kūrybos proceso interpretacijai ir su tuo susijusiems įvairiems kūrybą lemiantiems veiksniams, dar kitose – akcentai perkeliama į žaibišką sąmonės nušvitimą (tai ypač būdinga čan adeptams) ir spontanišką, slėpiningo mistiškumo skraiste pridengtą jo įgyvendinimą.

Rašytiniuose šaltiniuose užsimenama, kad pavyzdžiui, VIII a. poezijos genijaus Li Bai (kurio išliko per tūkstantis poemų,

eilės ir estetiški traktatai) meninė kūryba išsiskiria ypatingu spontaniškumu; jis kūrė savo eiles nepaprastai greitai ir be jokių pataisymų. Visiškas jo antipodas yra amžininkas Du Fu, kuris aiškina, kad meno kūrinio kūrimas nėra kelių akimirklų trukmės dalykas, o reikalauja iš kūrėjo ilgo ir atkaklaus darbo šlifuojant iki tobulybės kūrinių detales. Iš čia kyla programinė jo meninės kūrybos nuostata: „penkios dienos bangos kūrimui, dešimt dienų uolos pavaizdavimui“. Cai Yongas, Wang Hizhi, Zhang Hu, Huaisu, Yang Ningshi, Mi Fu ir daugybė kitų didžiųjų kinų kaligrafijos meistrų iš esmės dėmesį sutelkia į *energetinį* meninės kūrybos aiškinimą. Todėl dabar išsamiau aptarsime šį svarbų kinų meninės kūrybos procesų psichologijos aspektą.

Iš tikrųjų kinų estetikos tradicijoje vyraujanti meninės kūrybos teorija yra *energetinė*, kuri pagrindinius kaligrafo ir tapytojo individualaus meninio stiliaus savitumą veikiančius veiksnius išrutulioja iš dailininko energetinių ryšių su kosmoso ir gamtos energijų srautais. Anot šios teorijos dailininko, kūrybos ypatumai tiesiogiai priklauso nuo „prado energijos“ (*qi*), kuriai kiekvieną būties akimirklą būdingas savitas dvasinis ritmas (prisiminkime *Yijing* mokymą apie energetinius kosminių Visatos procesų srautus, kurie yra nuolatiniame kaitos ir metamorfozių procese). Su šia teorija siejasi kinų kaligrafams būdingas požiūris, kad *kiekvienos dinastijos vyraujantys kaligrafijos stiliai dėl nuolatinės energetinių srautų kaitos išsiskiria unikaliais bruožais, kurių neįmanoma identišškai pakartoti kitose*

epochose. Čia galime prisiminti ir kinų kaligrafijos genijaus Mi Fu įsitikinimą, kad tapytojo kūrinis galima padirbti, o tikro kaligrafijos meistro kūrinių neįmanoma, nes įvairių epochų stilių pėdsakai ir *qi* energijos vibracijų skirtumai, besiskleidžiantys kūrinio štrichuose, linijose, formose, iškart išduoda falsifikatorių.

Dailininko sąlytis su jį supančio pasaulio, Visatos, gamtos energetiniais srautais, anot daoistinės pakraipos traktatų autorių, yra pasiekiamas pasitelkiant tylos, meditacijos, vidinės rimties, susikaupimo, bekalbio būties bylojimo teikiamas galimybes, kurios padeda menininkui įsigilinti į kontempliuojamų reiškinių esmę, laisvai skleisti įkvėpimui, spontaniškiems kūrybinės energijos srautų polėkiams. Todėl rimtyje sukurti kūriniai išsiskiria ypatinga gelme ir įgauna išbaigtas harmoningas formas. Buvimas savimi, natūraliam, harmoningam su supančios gamtos energijomis ir požiūris į meninę kūrybą kaip į didžiai asmeninę savo kūrybinės dvasios energetinių impulsų išraišką daoizmo adeptų traktatuose suvokiamas kaip aukščiausia vertybė, pamatinis būties ir kūrybos principas autentiškam menininkui.

Šios tendencijos išryškėja anksti, dar tik formuojantis kaligrafijos estetikos užuomazgoms. Pavyzdžiui, Hanų epochos kinų intelektualas ir kaligrafas Cai Yongas (II a.) traktate *Apmąstymai apie teptuką (Bi lun)* kaligrafo meninės kūrybos procesą apibūdina šiais žodžiais: „Kaligrafas pradžioje sėdi susikaupęs tyloje, o mintys skęsta rimtyje; remdamasis sumanymu, jis įžengia į kūrybos procesą; kalba neatverdamas burnos; [įkvėpia] *qi* energijos neužpildydamas

kvėpavimo; pasineria į dvasinės savasties paslaptį; tarsi atsiskleidžia nuostaboje, o todėl viskuo yra maloningas.“¹¹

Aptariamoje meninės kūrybos proceso sampratoje išskirtinę svarbą įgauna *energetinis* menininko santykis su gamta, jos kontempliavimas, sugebėjimas pajusti ir išvysti kitiems neregimus dalykus. Siekiant norimų rezultatų, kūryboje svarbus tampa intymus, susikaupimo kupinas kūrėjo emocinis ryšys su universumu, kuris siejamas su galingos prado kūrybinės energijos (*qi*) sklaidos vieta. Iš čia kyla aukštinimas harmoningo menininko sąlyčio su Visatos ir gamtos energetiniais ritmais, kuriuos jis tarsi įtraukia į save. Aptariamoms daoistinės meninės kūrybos koncepcijos šerdis yra pats menininkas, kuris yra pagrindinis visų kosmoso ir gamtos kūrybinių energijų mediatorius. O prasminga meninė kūryba suvokiama ne kaip tiesmukas realistinis gamtos formų imitavimas, o kaip kūrybinės energijos išsiliejimas ir nepriklausomo nuo gamtos vaizdinių pasaulio kūrimas. Energetinių impulsų veikiamas meninės kūrybos procesas čia remiasi savita *atminties ir prisiminimų* estetika, kuri nukreipta į konkrečiose dailės kryptyse ir tradicijose susiformavusių kanonų teikiamas galimybes traktuojant konkrečius vaizdinius, temas, siužetus, motyvus.

Daugelis daoizmo ir neodaoizmo estetikoje susiformavusių energetinių požiūrių į meninės kūrybos procesą ilgainiui pereina ir į dvasiškai artimų čan estetikos adeptų teorijas ir kūrinius, kuriuose aiškiai stiprėja meditacinių ir intravertiškų nuostatų poveikis. Tai lemia ypatingą dėmesį kūrėjo asmenybės dva-

siniam sutelktumui, padedančiam koncentruoti savyje *qi* energiją ir įvairius energetinius ir psichofiziologinius meninės kūrybos proceso aspektus. Tai pirmiausia su meditacija susijusios ankstyvosios parengiamosios meninio kūrybos proceso fazės, aplinkos, darbo įrankių, teigiamos, palankios kūrybai psichologinės nuostatos formavimas.

Šioje energetinėje meninės kūrybos koncepcijoje pagrindinis dėmesys meninės kūrybos procese sutelkiamas ne į idealių meno formų kūrimą, o į energetinio prado *qi* (prado energijos) išryškiniimą tokiam plastiniame rankos riešo ir tepuko smaigalio judesyje. Kinų vaizduojamosios dailės, ypač kaligrafijos, estetikoje išskiriamos „vidinė“ ir „išorinė“ energijos, kurios nuolatos sąveikauja, kadangi kūrybos akto metu kaligrafas perleidžia per save kosmines *qi* energijos cirkuliacijas ir išlieja jas popieriaus ar šilko erdvėje. Kita vertus, kaligrafinėse struktūrose iš-

skiriami šie pagrindiniai sudėtiniai komponentai: griaučiai arba karkasas, gyslos, kraujas ir raumenys. *Visi šie metaforiški pavadinimai – užuomina apie vientiso organizmo funkcijas ir tarsi atkartoja senovės kinų organicistines pasaulio sandaros teorijas.* Ir galiausiai iš kiekvieno hieroglifo centro nuolatos skleidžiasi energijos srautai linijomis, formomis, įvairiausiomis erdvinėmis struktūromis, kurios išsisklaido kūrinio erdvėje ir ją užvaldo. Kinai jau senovėje buvo puikūs meno psichologai, kadangi suvokė, kad vadinamųjų „smulkių“ kaligrafijos meno sudėtinių komponentų – atskirai paimtų taško, linijos, dėmės, hieroglifo ir pan. energetinis užtaisas, vadinasi, ir emocinio poveikio galia suvokėjui yra nepalyginti stipresnė nei stambesnių struktūrų, t. y. teksto stulpelių ar atskirų rašmenų blokų. Panašių išvadų analizuodami kompozicijos problemas V. Kandinskis ir P. Klee Vakaruose priėjo tik XX a. pirmoje pusėje.

IŠORINIAI IR VIDINIAI MENINĘ KŪRYBĄ VEIKIANTYS VEIKSNIAI

Ankstyvuojau vaizduojamosios dailės estetikos tapsmo tarpsniu ryškėja ypatinga pagarba kūrybos aktui, kuriam nuo seniausių laikų teikiama maginė ir vos ne sakralinė prasmė. Tuomet išsikristalizavę su dailininko kūryba susiję norminiai reikalavimai natūraliai kanonizuojami ir įauga į estetinės minties tradiciją išsaugodami paskirus archajiškų maginių raštų rašymo, daoistinių ir čan ezoterinių praktikų elementus. Ilgainiui šios norminės nuostatos estetiniuose traktatuose formuojasi į daugiau ar mažiau stabilių menininko kūrybai skirtų praktinių normatyvinių rekomendacijų rinkinį. Su tuo siejasi ypatingas kaligra-

fijos ir tapybos problemoms skirtų traktatų autorių dėmesys palankios meninei kūrybai aplinkos, dvasinės atmosferos, aprangos, fizinės ir dvasinės švaros bei kitų problemų pedantiškam aptarimui. Pavyzdžiui, dailininkui prieš įžengiant į kūrybos procesą rekomenduojama nusiprausti ir apsirengti švariais drabužiais, susitvarkyti aplinką tarsi lauktų brangiausių svečių.

Šis švaros, vidinės dvasinės rimties, susikaupimo kultas siejasi ne tik su asmenine higiena, aplinkos sutvarkymu, tačiau ir kūrybingos dvasinės atmosferos sukūrimu, vidiniu apšvalymu nuo neigiamų energijų poveikio, pasaulietiš-

nio purvo įtakos, geru kūrėjo nusiteikimu šviesioms mintims bei sąmonės sutelktumu. Gvildendamas įžangines meninės kūrybos proceso fazes, Wang Xizhi pabrėžia tolesnei kūrybos sėkmei būtinos „geros psichinės nuotaikos svarbą“¹². Kiti autoriai kalba apie ypatingą įkvėpimo svarbą. Vienas pirmųjų literatūrinės estetikos pradininkų ir garsių III a. kinų poetų Lu Ji (261–303) traktate *Wen fu (Odė dailiajam žodžiui)* apie kūrybinio įkvėpimo ir intuityvaus sąmonės nušvitimo akimirką rašo: „Ir štai, kai tai ryškėja manyje, aš visuomet sukaupiu savo žvilgsnį ir įtempiu klausą; paskęstu savyje, visur ieškau. Dvasios gelmėmis pakylėju toliau nei aštuoni žemės atstumai; širdimi klajoju tūkstančių sieksnių aukštumuose... Ir štai gelmėse užgimė, žodžiai ten kažkur mano dvasioje juda, tarsi plaukianti žuvis, kurios burnoje yra kabliukas, kai ją traukia į viršų iš giliausių gelmių.“¹³

Iš tikrųjų šio ir daugelio kitų įvairių meno sričių estetinių traktatų autorių įsitikinimu, menininko įkvėpimas ir jo būsimo meninio sumanymo kontūrai gimsta iš savotiško sąmonės nušvitimo akimirkos, pirmąją psichologinės nuostatos, visiško netarpiškumo, natūralaus ir harmoningo menininko santykio su savo kūrybos objektu. Tai lemia požiūrį į kūrybą kaip į veiklą, teikiančią menininkui vidinį dvasinį pasitenkinimą ir būties pilnatvės jausmą. Todėl daugelyje kinų, kaip ir indų, vaizduojamajai dailei skirtų meninės kūrybos procesų problemas gvildenančių traktatų daug kalbama apie būtinybę dailininkui surasti kūrybiškumo sklaidai palankią vietą prie šviesaus lango, tvarkingai paruošto darbo stalo.

Ne mažiau dėmesio parengiamosiose meninės kūrybos fazėse skiriama pagrindinėms meninės kūrybos priemonėms, kruopščiai išvalytų darbo įrankių parengimui. Tapymo procesui tradicinėje kinų kultūroje buvo naudojamas žemas staliukas, ant kurio dailininkas pasitiesdavo darbui skirtą popierių arba šilko ritinėlį. Jei paveikslas būdavo didesnio nei staliukas formato, tuomet popierių ir šilko ritinėlį tiesdavo tiesiog ant grindų. Greita staliuko patogiai buvo išdėstomos visos pagrindinės kūrybinio darbo priemonės: įvairaus storio ir minkštumo teptukų rinkinys, tušo kaladėlė, trintuvė, tušo indelis ir didesnis, dažniausiai porceliano indas vandeniui, skirtam tušui skiesti iki norimos konsistencijos, kadangi dažai būdavo panašiai naudojami, kaip Vakaruose – akvarelės technika.

Priešais save išskleidęs švarų kokybiško popieriaus lapą ar šilko ritinėlį, kruopščiai paruošęs darbui teptukus, tušo indelį, dailininkas ilgai susikaupęs trina tušo kaladėlę indelyje, mintimis apgaubia visas pagrindines darbo priemones ir medituodamas, susikaupęs brandina sielos gelmėse būsimo meninio sumanymo idėją. Įtaigų liudijimą apie Go Xi požiūrį į šias problemas pateikia jo sūnus, kuris tėvo traktato „Įvade“ pateikia pluoštą svarbių prisiminimų, teigdamas, kad „dienomis, kurias jis skirdavo tapybai, jam prirėkdavo švaraus stalelio prie šviesaus lango, iš dešinės ir kairės būdavo aromatingos budistinės žvakės, puikus teptukas ir įstabus tušas. Jis turėdavo būti su švariomis rankomis, išplautu tušo indeliu, tarsi pasirengęs sutikti didžius svečius. Jis siekė nuraminti savo dvasią ir suvokti idėją ir tik tuomet kopdavo į darbą.“¹⁴

Iš tikrųjų, anot traktatų autorių, dailininkas, spontaniškai skleidžiantis įvairioms įžanginėms meninės kūrybos proceso fazėms, negali prasmingai ištraukti į kūrybą, kol nepasiekia dvasinės pusiausvyros būsenos, nesuvaldo savo valios, minčių srauto ir širdies polėkių. Iš čia kyla kinų vaizduojamosios dailės estetikos tradicijai būdingas įsitikinimas, kad dailininkas meninės kūrybos akte kuria ir formuoja save kaip savarankišką asmenybę, pajėgiančią surasti dvasinę harmoniją su jį supančiais gamtos ir visuomenės pasauliais. Tai lemia kinų teoretikų domėjimąsi įvairiomis psichologinėmis meninės kūrybos problemomis.

Žvelgdamas į tapomą šilko ritinėlį ar popieriaus lapą iš viršaus žemyn, dailininkas meninės kūrybos procese tarsi „įeina“ ar „įsiskverbia“ į kuriamo paveikslo erdvę, kurioje pradeda savo klajones vaizduotės pasaulio bekraštybėse. Balto popieriaus grūdėtos faktūros paviršius vos pastebimu tonu padengtas arba auksinio tono šilko ritinėlis peizažo tapyboje padeda kūrėjui subtilios estetinės užuominos keliu pasiekti bekraštės erdvės iliuziją ir skatina suvokėjo vaizduotės polėkius. Tokiu būdu anksčiau buvusi užsklęsta savyje paveikslo erdvė atsiveria ir įsileidžia į savo kitais dėsniais valdomą pasaulį kūrėjo dvasią, kūrėjo, kuris, vizualiai formuodamas šio vaizdinių pasaulio, susidedančio iš daugybės skirtingų horizonto linijų apjungtų gamtos pasaulio detalių, atveria kito, alternatyvaus tikrovei vaizduotės pasaulio erdves ir kviečia kartu su dailininku klajoti jo teptuko nubrėžtais keliais.

Vienu svarbiausių sėkmingo dailininko pasinėrimo į meninės kūrybos procesą veiksmu skelbiamas iš kūrėjo dvasios gel-

mių išplaukiantis vidinis energetinis potūmis, kuris, tarsi panaikindamas visus išorinius kaustančius kūrybinės dvasios polėkių veiksmus, padeda jam natūraliai įžengti į kūrybos procesą, kuriame popieriaus lape ar šilko ritinėlyje iš beformių sumanymo idėjų gimsta harmoningi suvokėjo akį žavinčių formų vaizdiniai.

Kaligrafijos ir tapybos estetiniuose traktatuose beveik besąlygiškai išpažįtamą teiginį, kad menininko „sumanymas skleidžiasi anksčiau nei teptuko potėpis“. Sumanymo formavimasis ir iš jo kylantis asmenybės dėmesio sutelktumas padeda jai koncentruoti savyje *qi* energiją ir kartu atveria kelius jos tolesnei sklaidai per tarpininkus – ranką ir teptuką, kuris ekspresyviai judėdamas baltoje popieriaus ar šilko erdvėje palieka pėdsakus, iš kurių formuojasi vaizdinių sistemos. Praktinį sumanymo įgyvendinimą dailininkas, anot traktatų autorių, pradeda judėdamas skirtingais idėjos materializavimo keliais, pereidamas skirtingas meninės kūrybos procesų fazes nuo apmąstymų, spontaniškų linijų, škiečių prie aiškių, akyse gimstančių vaizdinių kontūrų.

Pavyzdžiui, minėtas Go Xi yra įsitikinęs, kad tapybos meno paslaptys yra pasiekiamos tik tokiam menininkui, kuris išsiugdo nuolankumą, dvasios džiaugsmingumą, o jo jausmai, polėkiai ir mintys įgyja vaiko sąmonei būdingą pasaulio suvokimo netarpiškumą ir patiklumą. Kūrybinei nuostatai jo požiūriu palankus yra eilių skaitymas, kuris padeda surasti reikiamas prieigas prie konkrečių kūrybos problemų sprendimo. „Kada surandi detalių išdėstymo vietą ir rengiesi pradėti tapyti paveikslą, – rašo Guo Xi, – privalai sukurti dangaus ir že-

mės harmoniją! Ką vadiname dangumi ir žeme? Taip vadinamos viršutinė ir apatinė vertikalaus 32 cm paveikslu ritinėlio dalys. Viršuje palieki vietą dangui, apačią – žemei, o viduryje, remdamasis idėjinio sumanymu, patalpini peizažą.¹⁵

Kalbant apie svarbiausius vidinius menininko kūrybą veikiančius veiksnius, neišvengiamai tenka kalbėti apie tiesiogiai su įsigiliniu į menininko kūrybos objektą susijusį veiksnių, kurio svarbą nuolatos iškelia daoizmo ir čan estetikos šalininkai, tai yra įvairiomis meditacinėmis technikomis pasiekiamą koncentraciją. Neatsitiktinai į ši kinų tradicinės estetikos aspektą savo traktatuose ir pedagoginėje praktikoje atkreipia dėmesį subtilus pedagogas Johannes Ittenas, kuris rašo: „Norint teptuku laisvai apibrėžti taisyklingą ratą, būtina visiška kūno judesių kontrolė ir didžiausia psichologinė koncentracija. Vieną garsų kinų tušo piešinį sudaro vienintelis šilke nupieštas ratas. Ir nors linijos storis yra vienodas visame apskritime, jis perpildytas jausmo. Pagrindinis kinų tušo meistrų principas skelbia: „Ranka ir širdis turi būti vieningi“. Tas, kuris tapo teptuku, tik tada jaučia jo galiuko lankstumą, kada vidujai jaučia formą, kurią jis siekia perteikti, ir vadovaujasi šiuo jausmu. Savo išraiškingumu teptukas lenkia piešimą anglimi, kadangi atveria turtingas niuansavimo galimybes. Tuomet, kai anglis palieka vienodai tamsų pėdsaką nepriklausomai nuo to, ar riešas juda iš dešinės, ar kairės. Teptukas, priešingai, suteikia galimybę perteikti plačiausią toninių moduliacijų gamą.“¹⁶

Gilinantį į veiksmingo konkretaus dailininko kūrybinio potencialo panaudojimo problemas tenka pripažinti, kad

kinų estetikos tradicijoje pirmiausia vertinama vaizduotės polėkių galia ir sugebėjimas atsiribojant nuo išorinio grožio, visų antraeilių ar nereikšmingų dalykų, kitiems neregimuose kasdienio gyvenimo reiškiniuose išvelgti kitą, po išoriniu regimybės sluoksniu glūdinčią vidinę dvasinę daiktų ir reiškinių esmę. „Tas, kuris siekia išreikšti dvasią per išorinį grožį, – rašo Xie He, – praranda vaizdinį. Tai yra vaizdinio mirtis. Todėl reikia pašalinti nereikalingas detales ir atsirinkti svarbiausia.“¹⁷ Čia išryškėja ir kitas svarbus tikro meistro bruožas – sugebėjimas per išorinę regimybės skraistę išvysti ir įprasinti savo kūriniuose tautpiomis meninės išraiškos priemonėmis daiktų esmę, išryškinti jų ryšius su Visatos energijos ritmais. Kai ši sudėtingą uždavinį dailininkui pavyksta nuosekliai įgyvendinti, tada meno kūrinys laikomas pavykusi ir gyvybingu.

Itin atsakingas požiūris į įvairias meninės kūrybos proceso fazes ir vadovavimasis savita kūrybos strategija būdingas minėtam Guo Xi. Anot jo sūnaus, „pradėjęs tapyti vieną ar du paveikslus, kartais atidėdavo darbą, nežiūrėjo ir nelietė paveikslų. Dešimt dvylika dienų jis apskritai neliesdavo darbų, vėliau du tris kartus tapydavo paveikslus. Vadinasi, tėvas nenorėjo elgtis impulsyviai [...]. Tačiau kaskart, kai tėvas užgriebdavo idėją, jis pasinerdavo į darbą taip, kad visiškai užmiršdavo apie begalę savo darbų.“¹⁸ Taigi šis kinų tapytojas elgiasi panašiai kaip ir jo kolega Vakaruose Leonardo da Vinci, jis suvokia, kad meninės kūrybos procese ramus išmąstymas teikia daug geresnius kūrybos rezultatus, nei neatsakingas racionalios minties nekontroliuojamas skubėjimas.

VYNAS, HALIUCINOGENINĖS MEDŽIAGOS IR BEPROTYBĖS APRAIŠKOS KŪRYBOJE

Svarbi meninės kūrybos procesų psichologijos grandis yra ne tik pradinė kūrėjo intencija, meninis įkvėpimas, įsijautimas į savo kūrybos objektą, laipsniškas sąmonės atsiribojimas nuo fenomenalaus pasaulio įtakos, tačiau ir sunkiai fiksuojamas menininko įžengimas arba, kitais žodžiais tariant, „pasinėrimas“ į spontaniškam meninės kūrybos aktui būdingą ekstazės, traso, artimą psichinei patologijai, būseną, kai atsiranda neįtikėtinas gaivališkų kūrybinių jėgų antplūdis, beveik visiškai atotrūkis nuo tikrovės, neįprastos kūrybos strategijos, metodai, vaizdinių sistemos, o gelminės reiškinių esmės suvokimas pradeda skleisti itin subtiliais pavidalais. Šioms kūrybinio svaigulio, ekstazės būsenoms pasiekti daoizmo ir čan adeptai pasitelkia ne tik įprastinius meditacijos, psichotreningo metodus, tačiau ir vyną, įvairius daoistiniuose traktatuose šlovinamus eliksyrus, net narkotines haliucinogenines medžiagas, kurių tikslas – pažadinti menininko snaudžiančias kūrybines galias ir energijas.

Iš plačiausiai dailininkų aplinkoje žinomų medicininių preparatų savo euforijos būsenos sukėlimo galia išsiskiria vadinamieji „penkių akmenų milteliai“ ir „stebuklingas grybas“. Jų panaudojimo pradžia rašytiniuose šaltiniuose fiksuojama III a., tačiau menininkų aplinkoje jie išplita IV–V a. ir vartojami Tangų dinastijos valdymo metu. Šių narkotinių preparatų vartojimas skatina ne tik kūrybinę ekstazę, haliucinacijas, sąmonės nušvitimą, tačiau ir ypatingą jausmingu-

mą, emocinį transą, liguistus vaizduotės polėkius, mintis apie savižudybę.

Įvairiais daoistiniais eliksyrais, vyno ir haliucinogeninėmis medžiagomis piktinaudžiaujančių fengliu („vėtros ir srauto“) bei jiems dvasiškai artimų menininkų kūryba išsiskiria ekscentriškumu, epatažu, neįprastu, įmantriu ir įnoringu meninės kūrybos stiliumi. Daugelio jų intelektualinės ir kūrybinės biografijos yra prisodrintos daugybės dramatiškų motyvų ir didžiai pamokomų istorijų apie tokių piktinaudžiavimų negatyvias pasekmes. Netrukus atsiranda tekstų, kuriuose atvirai kalbama apie pavojingą destruktivų narkotinių medžiagų poveikį menininko psichikai ir jo kūrybinėms galioms. Todėl neodaoizmo estetikos klestėjimo laikais, pradedant IV a., menininkai daugiau vertina nestiprų vyną ir įvairius stebuklingus eliksyrus, kurie skatina gyvybinę energiją, padeda jiems pasiekti kūrybinę ekstazę ir ilgam išsaugoti kūrybingumą.

Spontaniškų dvasios polėkių per smelktas ir įvairių eliksyrų ir vyno poveikio paveiktas meninės kūrybos stilius kinų estetikos tradicijoje yra toleruojamas, kartais jis traktuojamas kaip svarbus autentišką menininko saviraišką skatinantis veiksnys, netgi savotiška siekiamybė. Šią nuostatą įtvirtina daugelio kinų dailės korifėjų gyvenimo ir kūrybos būdas. Vėlesnių laikų dailės teoretikai pateikia daugybę spalvingų istorijų apie šių menininkų kūrybą; jose nuolatos pabrėžiama, kad, pavyzdžiui, Wang Xizhi savo genialius kūrinius kuria vos ne ne-

sąmoningos, apkvaitimo nuo alkoholio ar haliucinogeninių medžiagų būsenos, o Zhang Xu sistemingai piktnaudžiauja alkoholiu. Kiti tekstai detaliai aprašinėja didžių kaligrafijos ir tapybos meistrų Gu Kaizhi, Huaisu ir Mi Fu meninės kūrybos procesus, kai jie, paveikti piktnaudžiavimo vynu ar kitomis narkotinėmis medžiagomis, kuria visiškai spontaniškai ir elgiasi tarsi pamišėliai.

Kinų vaizduojamosios dailės tradicijoje turbūt ryškiausiai šią tendenciją reprezentuoja kaligrafijos genijus Zhang Hu, kuris savo kūriniuose sąmoningai siekia maksimalaus išraiškos asmeniškumo. „Daugelis tekstų detaliai aprašinėja spontaniškų Zhang Hu kaligrafijų gimimo procesą; jis piktnaudžiauja vynu, įžengia į euforijos ir perdėto jausmingumo būseną, labai panašią į išprotėjimo, ir kuria savo kaligrafijos kūrinius, kurie atrodo tarsi gimstantys iš dieviško įkvėpimo. Zhang Xu atveju vynas ar kitoks alkoholis yra būtinas veiksnys, kuris išplėtoja kūrybą iki pabaigos.“¹⁹ Kai Zhang Hu būdavo euforiškai apsvaigęs nuo vyno, jis, aistringai pasinerdamas į kūrybos procesą, dirbdamas klykė, sudrėkinęs teptuko smaigalį tušę triukšmingai, tarsi mesdamasis į mūšį, atakuodavo teptuku baltą kūrinio erdvę; atskleisdamas meninės kūrybos procese savo gaivališką prigimtį, jis buvo įsitikinęs, kad nepavaldus racionalaus proto kontrolei, dieviškas įkvėpimas valdo jo visiškai nesąmoningą kūrybos procesą. Panašių minčių aptinkame ir Su Shi tekstuose, kuriuose jis prisipažįsta, jog kai alkanas prisigeria, jausmai labai sustiprėja ir vaizdiniai taip audringai veržiasi iš vidaus, kad jų neįmanoma sulaukyti. Tiesą sakant, kinų dailės istoriografijoje su didžiais dailininkais Gu

Kaizhi, Wang Xizhi, Zhang Hu, Huaisu, Yang Ningshi, Fan Kuanu, Mi Fu, Su Shi, Liang Kaijumi, Xu Weijumi ir daugybe kitų siejamiems epitetams „pamišėlis“, „apgirtęs“ ar „paskendęs svaigulio būsenoje“ suteikiamos tvirtos pozityvios „išprotėjusių genijų“ konotacijos.

Toks pozityvus požiūris į šiuos dailininkus ir jų meninės kūrybos proceso ekscentriškus, neigiančius pamatinius konfucinės estetikos principus aspektus iš dalies paaškinamas ekspresyvia anksčiau mūsų aptarta vyraujančia energetine meninės kūrybos prigimties samprata, tuo, kad svaigulio metu išlaisvinamos racionalaus proto nekontroliuojamos spontaniškų ir impulsyvių menininko kūrybinių polėkių galios. Juk kūrėjo dvasios energetinius impulsus perteikiantis menas giliausiai savo prigimtimi yra ekspresyvus, kadangi dailininkas meninės kūrybos procese ekspresyviais teptuko judesiais išreiškia ne tik savo individualius asmenybės kūrybinės dvasios polėkius, tačiau ir sąveikauja su kosmoso ir gamtos energijomis. Kartu išorinių stimuliatorių vyno, stebuklingų eliksyrų, narkotinių medžiagų poveikio sritys yra apribojamos tramdomais marškinais daugelio traktatuose apibrėžtų kanoninių ir normatyvinių nuostatų. Todėl spontaniški kūrybinės dvasios polėkiai meninės kūrybos proceso metu yra jau sąmonės lygmenyje nuolat kontroliuojami apibrėžtų taisyklių. Čia kūrėjas tarsi balansuoja erdvėje tarp dviejų minėtų meninės kūrybos procesui būdingų polių.

Gvildenant šiuos meninės kūrybos procesų psichologijos aspektus, kyla daug sudėtingų klausimų, pavyzdžiui: kiek, koku mastu kinų teoretikai ir patys

menininkai suvokia ryšį tarp vyno, įvairių stebuklingų galių turinčių eliksyrų, svaigalų, narkotinių medžiagų poveikio ir banalaus pasigėrimo? Rašytiniai šaltiniai, kaip minėjome, pateikia daug vaizdingų, legendomis tapusių istorijų apie minėtų narkotinių medžiagų, įvairių psichikos nukrypimų poveikį spontaniškam įkvėpimui, euforijai, padedančioms kūrėjui giliau pasinerti į nesąmoningą kūrybos procesą ir sukurti įstabius kūrinius. Analizuojant įvairius tekstus ir juose aptinkamus menininkų kūrybinio svaigulio aprašymus, susidaro įspūdis, kad kinai ryšį tarp narkotinių medžiagų ir kūrybinės veiklos stimuliavimo suvokia panašiai kaip ir Vakaruose, pavyzdžiui, Paryžiaus centre XIX a. viduryje gyvavusio garsaus bohemos, rašytojų, dailininkų židinio *Le club des haschichiens* arba *Le Club des Assassins* lankytojai. Šiame klube lankosi T. Gouthier, G. de Nervalis, A. Dumas, V. Hugo, H. de Balzacas, Ch. Baudelaire'as ir daugybė kitų įžymybių, besiburiančių įvairiose hašišo mylėtojų draugijose.

Apibendrinant aptariamas meninės kūrybos proceso, talento, kūrybinės veiklos ir sukurtų meno kūrinių suvokimo problemas kaligrafijos ir tapybos estetikoje, atsiskleidžia savita kinų meninio laiko koncepcija. Čia tarsi tarpusavyje taikiai sąveikaudamos koegzistuoja dvi skirtingos meninio laiko sampratos: pirmoji, kuri fiksuoja pagrindinių meninės kūrybos procesų fazių trukmę (ir jų sklaidą laike), antroji, kuri siejasi su jau sukurtu meno kūriniu estetinė kontempliacija arba, kitais žodžiais tariant, konkretaus kūrinio suvokimui būtinu laiko tarpumi. Juk ritinėlio formos kinų kali-

grafijos ar tapybos kūrinys estetinio suvokimo metu „skaitomas“ ne tik tiesiogine informacine (komunikacine) teksto semantinių prasmų suvokimo prasme, o pirmiausia kaip konkrečią estetinę vertę ir informaciją akumuliuojanti vaizdinių sistema, kurios simbolinių prasmų „perskaitymui“, iššifravimui ir adekvatiam suvokimui būtinas konkretus laiko tarpas. Tikrovėje kiekvieno tikro meistro sukurtu kūriniu atlikimo stilistiniais bruožai, maniera, detalių visuma sudaro galimybę šio meno subtilybės perpratusiam vertintojui sinchronizuoti sąmonėje abu aptartus skirtingus meninio laiko parametrus.

Vadinasi, kinų tradicinei estetikai ir meno teorijai – turime tai pripažinti – nesvetima nuo romantikų laikų ir ypač neklasikinės meno filosofijos, psichoanalizės ir psichopatologinių koncepcijų šalininkų Vakaruose plačiai aptarinėjama genialumo, svaigulio ir psichinės patologijos santykių problema. Ji įvairiais aspektais išnyra vaizduojamosios dailės traktatuose ir daugybės garsių kinų kaligrafų ir tapytojų intelektualinėse biografijose. Išpažindami stebuklingų daoistinių eliksyrų poveikio galią, dailininkai dažniausiai pasitelkia juos siekdami kūrybinio įkvėpimo, tačiau kartais vartoja ir narkotines bei haliucinogenines medžiagas. Šie meninės kūrybos proceso ypatumai detaliam aptarinėjami Bin Rongo straipsnyje „Ivresse, folie et réalisation spontanée dans l'art de la calligraphie chinoise à partir de la création de Zhang Xu“²⁰.

Daoizmo ir iš jo išsirutuliojusios čan estetikos šalininkai savo traktatuose aptardami meninės kūrybos proceso stimu-

liavimo galimybes ir sureikšmindami intuityvių, impulsyvių, emocionalių pradų svarbą meninės kūrybos procese neretai atkreipia dėmesį į vyno ir narkotinių bei haliucinogeninių medžiagų poveikį kūrybiniam įkvėpimui, meninės kūrybos akto laisvumui, spontaniškumui. Todėl kinų kultūros tradicijoje gailiško ir sunkiai tramdomo menininko vaizdiniui vienodai nesvetimas mėgavimasis vyno taurės teikiamais malonumais, narkotinių medžiagų euforiniu poveikiu psichikai, jų sugebėjimu išlaisvinti kūrėją iš socialinių konvencijų įta-

kos. Menininkas su rafinuoto vyno taurė artimų bičiulių aplinkoje tampa įprastu Tangų ir ypač Songų poezijos ir tapybos motyvu. Tiesą sakant, kai kurie daoizmo adeptai ne visuomet pripažįsta vyno kūrybines galias, o piktnaudžiavimą alkoholiu ir narkotinėmis medžiagomis neretai traktuoja kaip žmogaus grįžimą į primityvaus pirmykščio gyvenimo būseną. Todėl vynas, narkotikai ir haliucinogeninės medžiagos kinų estetikoje dažniausiai traktuojami kaip maištininkų, skeptikų, pesimistų ir visuomenės marginalų užsiėmimas.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Wu Changshuo, *У Чан-ши. Высказывания. Мастера искусства об искусстве*, в 7 томах. Том 5–2, ред. А.А. Губер. Москва: Искусство, 1969, с. 491.
- ² Pierre Ryckmans, *Poésie et peinture – aspects de l'esthétique chinoise classique. Revue d'Esthétique*, Nouvelle série, No. 5, 1983, p. 16.
- ³ Wu Changshuo, *У Чан-ши. Высказывания. Мастера искусства об искусстве*, с. 491.
- ⁴ Laozi. Iš senosios kinų k. vertė D. Švambarytė. Vilnius: Vaga, 1997, [sk. 43], p. 91.
- ⁵ Zhang Yanquan, *История эстетики*, в 5-ти томах. Том 1, *Памятники мировой эстетической мысли*. Москва: Искусство, 1962, с. 357.
- ⁶ Ван Вей, Тайны пейзажа. *История эстетики*. В 5-ти томах. Том 1, *Памятники мировой эстетической мысли*. Москва: Искусство, 1962, с. 354.
- ⁷ Ли Чэн. Евгения Владимировна Завадская, *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. Москва: Искусство, 1975, с. 343.
- ⁸ Хуан Бинь-хун, *Высказывания. Мастера искусства об искусстве*. В 7 томах. Том 5–2, ред. А.А. Губер. Москва: Искусство, 1969, с. 497.
- ⁹ Yolaine Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*. Tome 1. *Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris: Klincksieck, 2003, p. 102.
- ¹⁰ Ван Вей, *Мастера искусства об искусстве*. В 7 томах. Том 1, ред. А.А. Губер. Москва: Искусство, 1965, с. 73.
- ¹¹ Вера Георгиевна Белозерова, *Искусство китайской каллиграфии*. Москва: РГТУ, 2007, с. 112.
- ¹² Žr. Yolaine Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, p. 170.
- ¹³ Ду цзи, Ода изящному слову (Вэнь фу). Василий Михайлович Алексеев, *Китайская литература. Избранные труды*. Москва: Наука, 1978, с. 260.
- ¹⁴ Го Си. *Мастера искусства об искусстве*. В 7 томах. Том 1, ред. А.А. Губер. Москва: Искусство, 1965, с. 95.
- ¹⁵ Ten pat, p. 90.
- ¹⁶ Johannes Itten, *L'art de la couleur: approche subjective et description objective de l'art*. Paris: Dessain et Tolra, 1988, p. 114.
- ¹⁷ Се Хэ. *Мастера искусства об искусстве*. В 7 томах. Том 1, ред. А.А. Губер. Москва: Искусство, 1965, с. 73.
- ¹⁸ Го Си. *Мастера искусства об искусстве*, с. 95.
- ¹⁹ Bin Rong, *Ivresse, folie et réalisation spontanée dans l'art de la calligraphie chinoise à partir de la création de Zhang Xu. Culture de loisir et esthétique*. Dir. Yolaine Escande et de Johanna Liu. Paris: You Feng, 2010, p. 161.
- ²⁰ Žr. ten pat, p. 159–170.