



LORETA POŠKAITĖ

Lietuvos Kultūros tyrimų institutas

KLASIKINĖS KINŲ IR VAKARŲ ESTETIKOS LYGINIMO PROBLEMAS

The Problems of Comparative Inquiry
of Classical Chinese and Western Aesthetics

SUMMARY

The article critically examines too generalized treatment of Chinese and Western aesthetics in their comparative studies, which, according to the author, is one of the biggest obstacles in the more nuanced and better understanding of the differences and similarities between those two traditions. The article aims to clarify and discuss the examples of such generalizations and the problems of the comparisons between Classical Western and Chinese aesthetics implied by them. In the first part, the main „narratives“ of Chinese and Western aesthetics are discussed, namely, the one of „expression“ and „imitation“ accordingly, with the particular attention to their treatment by some sinologists, as well as the sources of those narratives in the philosophical ideas of every aesthetic tradition. The second part analyses the impact of those philosophical ideas to the treatment of the relation between reality and art in Chinese and Western theories of art, as it was presented in the comparative studies by Western and Chinese scholars. The final part critically examines the problems of the interpretation and understanding of the meaning of the most important aesthetic concepts in Chinese and Western aesthetics.

SANTRAUKA

Viena svarbiausių klūčių ir netikslumų lyginamuosiuose tyrimuose, kai gvildenami kinų ir Vakarų estetikos panašumai ir skirtumai, straipsnio autorė laiko perdėm apibendrinamojo pobūdžio požiūrius į abi tradicijas. Todėl šiame straipsnyje siekiama nurodyti ir kritiškai įvertinti svarbiausius tokio apibendrinto požiūrio pavyzdžius, įvardyti su jais susijusias klasikinės Vakarų ir kinų estetikos tradicijų lyginimo problemas. Tad pirmiausia bus aptariami svarbiausi kinų ir Vakarų klasikinės estetikos „naratyvai“, jų santykio traktavimas kai kurių sinologų darbuose ir šių naratyvų ištakos abiejų kultūrų filosofinėse pasaulėžiūrose. Bus gvildinama šių filosofinių pasaulėžiūrų įtaka meninės tikrovės traktavimui kinų ir Vakarų meno teorijose bei estetikoje.

RAKTAŽODŽIAI: grožis, pamėgdžiojimas, išraiška, Dao, konfucianizmas, daoizmas, tiesa, tikrovė mene.

KEY WORDS: beauty, imitation, expression, Dao, Confucianism, Daoism, truth, truthfulness in art.

Šį straipsnį apie kinų ir Vakarų kultūrų aspektų lyginimo problemas norėčiau pradėti palygindama dviejų mokslininkų – vakariečio ir kino – įžvalgą. Pirmasis jų – tai britų literatūros ir kultūros teoretikas Terry Eagletonas, kuris teigė: „Estetika atsirado kaip diskursas apie kūną. Pasak pradinės vokiečių filosofo Aleksandero Baumgarteno formuluotės, šis terminas nurodo pirmiausia ne meną, bet – kaip implikuoja graikiško žodžio *aisthesis* reikšmė – visą žmogiškojo suvokimo ir pojūčių sferą, kuri yra priešinga siauriau apibrėžtai konceptualaus mąstymo sričiai. Skirtumas, kurį XVIII a. pradžioje pabrėžia „estetikos“ terminas, yra ne tarp „meno“ ir „gyvenimo“, bet tarp to, kas yra materialu ir nematerialu.“¹ Labai panašią mintį yra išsakęs ir žymus kinų estetikos bei filosofijos tyrinėtojas Li Zehou aptardamas kiniškojo „grožio“ (*mei* 美) termino etimologiją, konkrečiau, jo prasmės sąsąjas su žmogaus kūno ir pojūčių sritimi. Jis teigia, jog „senovės kinams „grožis“ – ar tai būtų buvęs gražus objektas, ar estetinis mėgavimasis – buvo neatskiriamas nuo pojūčių. Senovės kinai visuomet telkė dėmesį į iš esmės jutiminę grožio prigimtį ir nepriskyrė, nepajungė jo grynai abstrakčioms kategorijoms ar racionalioms sąvokoms. Šiuo požiūriu kinų estetika, pasižyminti empiriškumu ir dėmesiu percepcijai, yra daug artimesnė šiuolaikinei Vakarų estetikai, o ne Platono idealizmui.“²

Šios dvi įžvalgos gali būti pasirinktos kaip tam tikras atskaitos taškas arba pretekstas lyginti Vakarų ir kinų estetikos tradicijas, ar bent jau klasikinės kinų ir Vakarų estetikas, nes kalbėti apie kažkokias apibendrintas abiejų kultūrų „este-

tikos tradicijas“ būtų abstraktu ir netikslu³. Pavyzdžiui, T. Eagletono teiginiai, kuriuose minimos bent trys dualistinių sąvokų poros (kūnas / pojūčiai ir protas / konceptualusis mąstymas, menas ir gyvenimas, materialus ir nematerialus pasaulis), pirmiausia skatina prisiminti visiškai tokiam dualizmui priešingą kinų kultūros, filosofijos ir estetikos sąvoką *dao* 道 (paž. „kelias“). *Dao* hieroglifas (tiksliau, jame esančių piktografų ir ideografų prasminis ryšys) ne tik nurodo žmogaus kūną kaip visumą, kurioje galva (mąstymas) neatskiriama nuo „galūnių“ (fizinių, jutiminių aspektų), bet ir žmogaus kūno vienybę su gamta, paties kosmoso visumiškumą, gyvenimo ir meno, materialaus ir nematerialaus pasaulių nedalomumą⁴. Kita vertus, ta pati T. Eagletono mintis taip pat skatina prisiminti minėtą kinišką grožio arba gražumo (*mei*) sąvoką, tiksliau, jos hieroglifo etimologiją. Jos apatinis ideografas nurodo didumą, kuris gali reikšti ir žmogaus didumą (arba mistinę galią, autoritetą), ir estetinio patyrimo „stiprumą“, atsisleidžiantį gražumo ryšyje su skanumu (pastarąjį implikuoja viršutinis piktografas „avinas“)⁵. Bet Li Zehou mano, kad jo piktografai – „avinas“ ir „didelis“ – ankstyviausiuose rašytiniuose šaltiniuose – būrimo kauluose (*guwen* 骨文) ir įrašuose bronzoje (*jin wen* 金文) galėjo reikšti didelį žmogų su avino formos ar dekoro galvos papuošalu, galbūt šventiką ar šamaną, atliekantį ritualą ar toteminį šokį. Tai autorių paskatino išplėsti šio hieroglifo prasminių asociacijų lauką, susieti gražumą su gėriu („žmogus su avinu yra gražus“)⁶. O toks interpretacijos posūkis savo ruožtu primena Sokratą, kuris, panašiai kaip ir Konfucijus, pakrei-

pė senovės graikų mąstymą nuo kosmologinių prie antropologinių klausimų kėlimo ir sprendimo sutelkdamas dėmesį į žmogaus gyvenimo problemas ir grožio tikslingumą. Tad jo sekėjai Platonas ir Aristotelis jau aiškiai nurodė, kad ideali valstybė turi būti valdoma ne bet kokių, o išsilavinusių žmonių, jaučiančių bei suprantančių meną ir grožį. Ar ne tą patį turėjo galvoje Konfucijus, kadaise kreipęsis į savo mokinius tokiais žodžiais: „Mokiniai, kodėl jūs nesimokote „Dainų“ [„Dainų kanono“ – *Shijing*]? „Dainos“ gali pakylėti, sustiprinti išvalgumą, padėti bendrauti su kitais, išmokyti sulaukyti nepasitenkinimą. Jos moko, kaip artimoje aplinkoje pasitarnauti tėvui, o tolimoje – pasitarnauti valdovui.“⁷⁷

Atsižvelgiant į šias klasikinės kinų ir Vakarų estetikos ištakose glūdinčias bendras mintis, kyla klausimas, kodėl daugelyje lyginamųjų šios srities tyrimų į jas dažniausiai žvelgiama kaip į skirtingas ir net priešingas viena kitai. Viena svarbiausių tokio požiūrio priežasčių laikyčiau perdėm apibendrinamojo pobūdžio abiejų (ypač kinų) estetikos tradicijų supratimą, kuris savo ruožtu veda į perdėm supaprastintą jų santykio traktavimą. Todėl šio straipsnio tikslas yra aptarti svarbiausius tokio apibendrinto požiūrio pavyzdžius ir trūkumus, taip pat su jais susijusias šių estetikos tradicijų lyginimo problemas. Tuo tikslu bus aptariami svarbiausi kinų ir Vakarų klasikinės estetikos „naratyvai“ ir jų santykio traktavimas kai kurių sinologų darbuose, šių naratyvų ištakos abiejų kultūrų filosofinėse pasaulėžiūrose ir jų paveikti svarbiausi estetikos klausimai. Straipsnio pabaigoje bus atkreipiamas dėmesys į svarbiausių estetinių sąvokų

reikšmių kaitą bei jos ignoravimą lyginamuosiuose tyrimuose, įvardijant tai kaip vieną svarbiausių tokio pobūdžio studijų problemų.

Pagrindinis skirtumas tarp klasikinės kinų ir Vakarų estetikos, ypač kalbant apie meno ir meninės kūrybos prigimties sampratą, lyginamuosiuose tyrimuose paprastai įvardijamas kaip skirtumas tarp „didžiųjų naratyvų“ – mitezės arba pamėgdžiojimo (Vakarų estetikoje) ir „išraiškos“ arba Dao (kinų estetikoje). Apie Dao kaip svarbiausią kinų estetikos sąvoką ir jos diskurso kryptį bei pagrindą pasisako daugelis tyrinėtojų, ypač lygindami ją su Vakarų estetikos tradicija. Vieną tokio lyginamojo požiūrio pradininkų galima laikyti Richardą Sclafani, kuris viename savo straipsnyje teigė, jog „ne menas *per se*, o Dao sąvoka suteikė kinų estetikai istorinį ir koncepcinį tęstinumą“. Kitaip tariant, ši sąvoka atliko tokį patį vaidmenį, kokį Vakarų estetikos tradicijoje atliko pamėgdžiojimo (*imitation*) ir išraiškos (*expression*) sąvokos. Nėgana to, būtent ji ir paskatino formuluoti svarbiausią kinų estetikos klausimą – „kaip menas siejasi su Dao?“, kuris gerokai skiriasi nuo tokių Vakarų estetikai būdingo klausimų, kaip „Kas yra menas? Kokia meno prigimtis?“⁷⁸ Vadindamas šias dvi sąvokas Vakarų ir kinų estetikos „paradigmomis“, R. Sclafani daro išvadą, kad kinų estetikų ir teoretikų mintys apie meną turi mažai ką bendra su vakariečių estetikų mintimis, nes kinų estetikų dėmesio centre buvo būtent Dao. O menas *per se* buvo jiems veikiau antrame plane, dėl ko kinai ir nesukūrė tokių meno teorijų, kokias vakariečiams paliko Platonas, Aristotelis, Nietzsche ar Collingwoodas. R. Sclafani dažnai cituo-

ja garsią vieno XX a. vidurio kinų tapybos žinovo Mai Mai Sze knygą *Tapybos Dao* (pvz., kad svarbiausias kinų tapytojų tikslas buvo „išreikšti Dao, Kelią – esminį kinų tikėjimą gamtos hamonija ir tvarka“), kuria vėliau plačiai rėmėsi ir kiti kinų tapybos estetikos bei teorijos tyrinėtojai akcentuodami Dao sąvokos reikšmę kinų estetikai (ypač tapybos)⁹.

Toks požiūris išliko populiarus tarp Vakarų ir kinų sinologų net ir po kelių dešimtmečių, iki pat XX a. pab.–XXI a. pr. Antai vokiečių sinologas Karl-Heinzas Pohlis savo straipsnyje apie kinų kultūros ir estetikos vietą kultūros globalėjimo amžiuje teigia, kad „kinų tapyba nesiekia atspindėti pasaulio, kaip tą implikuoja mimezės samprata (t. y. suvokiant pamėgdžiojimą kaip realistinį vaizdo pateikimą)“. Ji telkia dėmesį į „prasmės, pranokstančios kalbos ir vaizdo ribas, perteikimą“ arba siekia „perteikti poetinį vaizdinį <...> už nutapyto realaus vaizdo (ribų)“¹⁰. Turbūt išsamiausiai apie kinų tapytojų polinkį teikti pirmenybę išraiškai (*expression*) yra rašęs žymus dabartinis kinų estetikos tyrinėtojas Gao Jianpingas savo knygoje *Išraiškos aktas kinų mene*¹¹. Šią išraišką jis, kaip ir kiti tyrinėtojai, aiškina kaip ypatingą kinų tapytojų dėmesio sutelkimą į gyvybinės energijos (*qi*) ritmingą judėjimą arba jo įkūnijimą meno kūrinyje (šito reikalauja ir pirmasis kinų tapybos dėsnis: „gyvybinės energijos ritmingumas ir gyvybės pulsavimas“ – *qiyun shengdong* 气韵生动). Tai skatina visą tapybos procesą prilyginti paties Dao, kaip kosmoso sklaidos dėsnio, veikimui arba „leidimui“ egzistuoti pasauliui savaime, realizuojant kiekvienam daiktui įgimtą gyvybinės energijos „užtaisą“.

Kai kurie komparatyvistai, kaip antai Francois Jullienas, net daro išvadą, jog kinų peizažo meistrai siekia tikrovę ne atvaizduoti, o veikiau ne-atvaizduoti (*depict*), t. y. pašalinti jos atvaizdą arba vaizduoti tai, kas yra už to atvaizdo ribų. Kitaip tariant, jie stengiasi paslėpti daiktus nuo žiūrovo žvilgsnio arba tiesiog „atverti daiktuose jų nesatį, tapydami juos tik nuorodomis“, kad jie atrodytų „tarytum esantys“ ir „tarytum nesantys“ vienu metu, ir šitaip sumažindami arba „suminkštindami“ griežtą objekto realizmą¹². Pasak F. Jullieno, jeigu kinų menininkai ir siekia ką nors pamėgdžioti ar atkartoti, tai jiems rūpi ne formos, bet dvasinio ir gyvybinio panašumo perteikimas, o tiksliau, „panašumas be panašumo“, kuris iš esmės reiškia „Didžiosios Tuštumos, beobjektinės realybės *par excellence*“ pamėgdžiojimą¹³.

Aptartųjų kinų ir Vakarų estetikos bei meno teorijų „didžiųjų naratyvų“ – išraiškos (arba Dao kaip „vaizdo-be-vaizdo“) ir pamėgdžiojimo – skirtumai dažnai aiškinami šių dviejų kultūrų filosofinės pasaulėžiūros, ypač juos veikusių ontologijų, skirtumais. Vakarietiškoji pamėgdžiojimo samprata, besiremianti estetika, esą grindžiama fundamentaliu ontologiniu dualizmu, kurį postulavo Platonas, kalbėjęs apie dviejų tikrovių – „autentiškosios“ pastovių idėjų ar formų ir ją imituojančios „neautentiškosios“ materialių ir jutimiškai apčiuopiamų daiktų – koegzistavimą. Vadovaujantis tokia dualistine ontologija, menas, kaip Formų kopijavimas, tikrovės vaizdavimas (pamėgdžiojimas) arba daikto išvaizdos atkartojimas, buvo laikomas būdu priartėti prie „tiesos“, kuri savo ruožtu buvo suvokiama kaip tikrovės atitikimas.

Tačiau toks aiškinimas atrodo perdėm suprastintas. Juk, kaip įžvalgiai pažymi W. Tatarkiewiczus, toje pačioje graikų filosofijoje tikrovė ir tiesa mene jau buvo suvokiama dvejopai. Ji buvo skirstoma į objektyvią ir subjektyvią, o pirmosios suvokimas dar skirstomas į du būdus – „tikrovę daiktų, kokie jie yra“ (šis būdas skatina menininkus „vaizduoti daiktus tokius, kokie jie yra, atskleisti visus jų bruožus, net atsitiktinius ir laikinus“) ir „idealią“, universalią, „esminę“ tiesą, arba „tikrovę daiktų, kokie jie turėtų būti“ (šis būdas skatina menininkus vaizduoti daiktą ne subjektyviu žvilgsniu, o atsisakant „visko, kas tame daikte yra atsitiktinio, laikino, kintamo“, ir parodant „tik tai, kas yra esminga, visuotina, būtina“)¹⁴. Negana to, kaip jis pažymi, jau nuo ankstyvosios Graikijos laikų atsiradęs klausimas dėl tiesos mene sulaukė bent dviejų skirtingų ir net priešingų atsakymų: vieni poetai ir mąstytojai teigė, kad menas (pirmiausia poezija, taip pat tapyba) išreiškia arba skelbia tiesą ir atitinka tikrovę, o kiti teigė, kad jis atitolina nuo tiesos, t. y. klaidina, kuria iliuziją, apgaudinėja vaizduotę, norėdamas sužavėti ar įteigti tai, kas neegzistuoja, bet veikia guodžia ar ramina¹⁵. Toks požiūrių į tiesą ir tikrovę mene išsiskyrimas gerokai sukomplikavo ir paties meno sampratą visoje tolesnėje Vakarų estetikoje, išprovokuodamas ilgalaikę diskusiją, ar menas yra aukštesnės, ar žemesnės prigimties. Tačiau būtent šis faktas skatina žymiai atsargiau lyginti meno ir tiesos (tikrovės) santykio traktavimą klasikinėje kinų ir Vakarų estetikoje.

Norėčiau atkreipti dėmesį, kad tiesa – *zhen* 真 (taip dažniausiai į anglų kalbą verčiama ši kinų sąvoka, veikia reiš-

kianti tikrumą (kaip priešingybę dirbtinumui), autentiškumą, teisingumą, „vidinę tikrovę“ (kaip priešingybę išoriškumui) ir siejama su tokiomis sąvokomis kaip „pirmą pradė prigimtis“ (*zhi* 质), paprastumas (*pu* 朴), savaimingumas (*zi-ran* 自然), buvo labai svarbi kinų meno teorijose (ypač literatūros, tapybos) bei estetikoje. Negana to, pradžioje (t. y. Zhou-Han dinastijų laikotarpiu, iki III a.) ta „tiesa“ (*zhen*) dažniausiai buvo suvokiama kaip detalus daikto išorės perteikimas ir jo prigimties atvaizdavimas (ypač ankstyvojoje portretinėje tapyboje, kurios teorijoje net atsirado sąvoka „rašyti tiesą“ – *xiezhen* 写真). Tačiau vėliau *zhen* samprata gerokai keitėsi. Tang dinastijoje tikrumas pradėtas traktuoti kaip įsiskverbimas į vaizduojamojo daikto „vidų“ (esmę, gyvybinę energiją, gyvybingumą) arba jo dvasinio, vidinio panašumo ir vidinės tikrovės perteikimas vietoj formos arba išorės panašumo¹⁶. Bet ilgainiui (nuo Song dinastijos, X–XIII a., o ypač Ming-Qing dinastijų laikotarpiu, XV–XVIII a.) tikrumas dažniau buvo suprantamas kaip sekimas menininko prigimtimi ir savastimi (tai perteikia vėliau atsiradęs terminas „tikra širdis“ – *zhenxin* 真心 ir „tikros mintys“ – *zhensi* 真思), arba savo tikrų jausmų ir spontaniškos dvasios perteikimas. Kitaip tariant, jis buvo susietas su žmogaus (menininko) asmenybe, jausmais bei natūraliomis perteikiamų daiktų prigimties savybėmis, arba „vidiniu grožiu“ („tikrumo grožiu“ – *zhen mei*). Taia skatino žiūrovą grožėtis ne nutapyto daikto (pvz., medžio ar gėlės) išore, bet veikia stengtis pajusti to medžio šakose siaučiantį vėją ar gėlių skleidžiamą nuostabų kvapą. Vis

dėlto šioje vietoje norėčiau atkreipti dėmesį į Gao Jianpingo pastabą, kad pati svarbiausia priemonė, padėjusi kinų tapytojams „pabėgti“ nuo formos arba išorinio daikto panašumo, buvo teptukas ir jo potėpiai. Būtent jis paradoksaliu būdu kaip tik niekada ir neleido jiems visiškai pabėgti nuo pačios išorinės tikrovės. Jautrusis teptuko galiukas ir jo judesiai, potėpiai, kurie visiškai skyrėsi nuo Vakarų tapytojų teptuko, turėjo „pagauti“ ir įkūnyti tą menininko sielos ir

vaizduojamo daikto (gamtos) tikrumą (*zhen*), kuris net neleidžia atskirti jo nuo paties menininko „tikrumo“ (turint omenyje, kad teptukas ir potėpis kinų estetikoje laikomas tapytojo kūno tęsinium). Dėl to, pasak Gao, *zhen* kinų estetikoje (bent jau tapybos estetikoje) veikiau reiškė gyvenimišką, natūralų tapytojo ir gamtos ryšio perteikimą, arba natūralų, autentišką ir nepakartojamą „tapytojo bendravimą su gamta, atsirandantį pačiu tapyimo momentu“¹⁷.

Literatūra ir nuorodos

¹ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetics*. Oxford: Basil Blackwell, 1990, p. 1.

² Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*. University of Hawaii's Press, Honolulu, 2010, p.10.

³ Terminu „klasikinė kinų estetika“ apibrėžiu visą tą platų įvairių kinų menų (muzikos, tapybos, kaligrafijos, literatūros, arbatos gėrimo, mėgavimosi kasdieniais daiktais, sodų aranžavimo) teorijos, filosofijos ir estetikos diskursą, kuris atsirado III–IV a. ir plėtojosi iki XVII–XIX a., bet kurio filosofinės šaknys siekia priešimperinės Kinijos laikotarpį, t. y. klasikinio konfucianizmo ir daoizmo mąstytojų veikalus (tokius kaip *Lunyu* 論語 („Apmąstymai ir pašnekesiai“), *Mengzi* 孟子, *Xunzi* 荀子, *Yijing* 易经 („Permainų kانونas“), *Laos* (老子, *Zhuangzi* 莊子). Visą šį ilgą „klasikinės kinų estetikos“ laikotarpį dar galima skirstyti į du periodus: 1) ankstyvasis, arba estetikos pagrindų sukūrimo (III–X a. pr., t. y. nuo Šešių dinastijų iki Tang dinastijos laikotarpio); 2) vėlyvasis, arba brandos bei galutinio suklestėjimo (X–XIX a., t. y. nuo Song iki Qing dinastijų). Plačiau apie šiuos laikotarpius žr.: Loreta Poškaitė, *Kinų estetika. Estetikos enciklopedija* (red. J. Mureika, 2010, p. 307. O „Klasikinės Vakarų estetikos“ terminu įvardinčiau XVIII–XIX a. vyravusį diskursą apie grožį, kurį W. Tatarkiewiczus vadina „Didžiąja teorija“ ir kurio šaknys – senovės graikų filosofija (Sokrato, Platono, Aristotelio, Pitagoro idėjos). Žr.: Władysław Tatarkiewicz, *Šešių sąvokų istorija*. Vilnius: Vaga, 2007, p. 147–175.

⁴ Tokį holistinį žmogaus kūno ir kosmoso suvokimą implikuoja svarbiausių šio hieroglifo dalių ryšys. Kairysis Dao hieroglifo elementas (ideografas) reiškia „galvą“ (*shou* 首), t. y. vietą, kuri padeda, kaip nurodo daugelis sinologų ir daoistų adeptų, suvokti ir pasiekti Dao, o kartu tai visatos ištakos, pradžia arba Vienas (nors šioje vietoje norėčiau tokiai interpretacijai šiek tiek paprieštarauti ir priminti, kad tradicinėje kinų kultūroje, pvz., medicinoje, filosofijoje, estetikoje, svarbiausiu mąstymo ir suvokimo organu buvo laikoma širdis-protas – *xin*). Šis piktografas rodo, kad Dao neįmanoma pasiekti praktikuojant „aklai“, be mąstymo ir suvokimo. O kairė hieroglifo pusė (ideografas) reiškia „lėta eįjimą“ (*zuo*), kojų judrumą arba judėjimą. Juk, pasak vieno žymaus šiuolaikinio daoistų vienuolio Yang Zhixiang, „jeigu žmogus turi tik galvą, bet neturi kojų judrumo – jis negali vaikščioti. Tikras žmogus turi ir galvą, ir kojas...“ (Adeline Herrou, *A Day in the Life of Daoist Monk*. *Journal of Daoist Studies* 3, 2010, p. 129). Šie du ideografa, pasak jo, atitinkamai gali simbolizuoti įvairių priešybių ryšį: galva reiškia „nejudamumą“, ramybę (*jing*), o eįjimas – judėjimą; galva susijusi su Dangumi, o eįjimas – su žeme; galva reiškia „vidujiškumą“, eįjimas – „išoriškumą“. Būtent į šią priešingybių vienybę atkreipia dėmesį Yang Zhixiang, intepretuodamas (arba „išskaidydamas“ – *chaizi*) Dao hieroglifą, kuris kaip tik ir rodo, jog daoistų praktikoje svarbu „tuo pačiu metu tobulinti ir išorę, ir vidų, ir *yin*, ir *yang* (puses), gyvybinę energi-

- ją ir kūną“ (ten pat). Negana to, Dao hieroglifas atskleidžia ir paties daoizmo esmę – kad jis yra „yin ir yang, grįžtamasis judėjimas <...>, pirmapradės vienybės arba Vienio paieškos, vidun nukreiptas regėjimas, atbulinisėjimas, kūno ir dvasios suvienijimas“, sekimas savo savastimi ir būties savaimingumu.
- ⁵ Tokį asociatyvinių didumo, skanumo ir gražumo ryšį pateikė pirmojo etimologinio kinų kalbos žodyno *Shuo wen jie zi* sudarytojas Xu Shen (1-2a.), teigęs, jog „kai avinas yra didelis, tuomet jis gražus“, o „gražus reiškia skanus“. (Žr.: Xu Shen, *Shuo wen jie zi zhu* 說文解字注 (Hieroglifų kilmės aiškinimasis žodynas). Shanghai guji chubanshe, 2001 (11 leidimas), p. 146). Būtent šiuo aiškinimu dažniausiai remiasi sinologai ieškodami kiniškųjų sąvokų prasmės, o ypač – *mei* sąvokos, nes kol kas jos etimologijos suvokime Xu Shen išlieka svarbiausiu ir patikimiausiu šaltiniu, o visa kita – tik spekuliacijos ir įvairios interpretacijos.
- ⁶ Tiesa, Li Zehou pripažįsta, kad tokios sąsajos yra labai spekuliatyvios, nors savo knygoje jis bando jas plėtoti. Žr.: Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, p. 2, visas 1 sk.
- ⁷ *Lunyu*, 17.9. Versta iš: *Si shu* (Four Books). The Chinese-English Bilingual series of Chinese Classics. Hunan chubanshe, 1992, p. 230
- ⁸ Richard Sclafani, Is the Tao of Chinese Aesthetics like a Western Theory of Art? Some issues in Comparative Aesthetics. *Journal of Chinese Philosophy* 4 (1977), p. 49, 53.
- ⁹ Mai Mai Sze, *The Tao of Painting*. New York: Boiling Pantheon, 1965, vo.1, p. 3.
- ¹⁰ Karl-Heinz Pohl, *Identity and Hybridity – Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization*. < www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl_Publication/identity_and_hybridity.pdf > [žiūrėta 2014 08 14]
- ¹¹ Gao Jianping, *The expressive Act in Chinese Art*. Uppsala, 1996.
- ¹² Francois Jullien, *The Great Image Has No Form, On the Nonobject through Painting*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009, p. 33, 8, 9, 12.
- ¹³ Ten pat, p. 117, 110.
- ¹⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Šešių sąvokų istorija*. Vilnius: Vaga, 2007, p. 375.
- ¹⁵ Ten pat, p. 373–374.
- ¹⁶ Apie tai užsiminė vienas garsiausių Tang laikotarpio tapytojų ir teoretikų Jing Hao savo garsiajame veikalė *Teptuko metodo užrašai* (*Bifa-ji* 笔法记). Štai koks buvo jo atsakymas į klausimą, kas yra tapyba ir kokią tikrovę ji turi perteikti: „Tapyba reiškia tapyti (*hua zhe hua ye* 畫者畫也). Reikia stebėti daiktų vaizdą (*xiang* 象) ir perprasti jų tikrumą (*zhen* 真). Daiktų išorinį blizgesį (*hua* 華) galima išvelgti tik iš paties blizgesio (*hua* 華). Daiktų tikrovę (*shi* 實) galima išvelgti tik iš pačios tikrovės (*shi* 實). Negalima išorinio margumo (*hua* 花) laikyti tikrove (*shi* 實). Jei to nežinai, tuomet gali vaizduoti (daiktą) tarytum jis būtų gyvas, bet niekada neatskleisi [jo] tikrumo (*zhen*).“ O į mokinio klausimą, kaip atskirti išorinį daikto panašumą nuo jo tikrumo, tapytojas (šiam veikalė – Senukas) atsakė: „Panašumas reiškia daikto formos, o ne jo gyvybinės energijos (*qi* 氣) perteikimą. Tikrumas (*zhen*) reiškia, kad perteikiama ir daikto forma (*xing*), ir gyvybinė energija (*qi*). Jeigu gyvybinė energija persmelkia tik daikto išorę (*hua* 華), o ne visą vaizdą (*xiang* 象), tuomet tas vaizdas yra negyvas.“ Cit. iš: Hang Liao Yong 沉了永. *Lidai lunhua ming zhu hui bian* 历代论画名著汇编. Beijing, Wenwu chubanshe 文物出版社, 1982, p. 49.
- ¹⁷ Gao Jianping, *The expressive Act in Chinese Art*. Uppsala, 1996, p. 146–147. Plačiau apie tikrumo (*zhen*) sąvokos interpretavimą kinų tapybos teorijoje žr. knygos p. 139–147.

B. d.