

LAOZI IR ZHUANGZI IDĖJŲ TRANSFORMACIJA WENRENHUA – MENININKŲ INTELEKTUALŲ ESTETIKOJE

leva DIEMANTAITĖ

Vilniaus universiteto Orientalistikos centras

Šiame straipsnyje tyrinėjama klasikinio daoizmo pagrindėjų – Laozi ir Zhuangzi – idėjų transformacija įtakingoje Kinijos menininkų intelektualų (wenrenhua) estetikoje. Darbas pagrįstas autentiškais šaltiniais (klasikinio daoizmo tekstais – „Laozi“, „Zhuangzi“ bei tapybos teorijos ir estetikos veikalais – Gu Kaizhi „Lun hua“ („Apie tapybą“), „Hua Yuntaishan ji“ („Užrašai apie tai, kaip tapyti Debesų terasos kalną“), Zong Bing „Hua shanshui xu“ („Įvadas į peizažinę tapybą“), Wang Wei (415–445) „Xu hua“ („Įvadas į tapybą“), Xie He „Guhua pinlu“ („Senosios tapybos principai“), Wang Wei (701–769) „Shanshui jue“ („Peizažinės tapybos paslaptys“), „Shanshui lun“ („Apie peizažinę tapybą“), Shi Tao „Kugua heshang hualu“ („Vienuolio, vardu Kartus Moliūgas, pasakojimai apie tapybą), Su Shi, Mi Fu, Ni Zanio, Zhao Mengfu, Dong Qichango ir kt. traktatais. Remiantis daoistiniais filosofiniais-estetiniais principais (Dao, qi (gyvybinė energija), ziran (spontaniškumas, savaimingumas), pu (pirminis paprastumas), xu (tuštumas) ir kt.) bei pamatinėmis menininkų intelektualų estetikos kategorijomis (shen (dvasia), yi (idėja-mintis), qi (gyvybinė energija), ziran (spontaniškumas, savaimingumas), pu (pirminis paprastumas), sheng (gyvybė, gyvybingumas) bei jų deriniais – zhuan shen, shenqi, shengqi ir kt.) atskleidžiama, kaip Laozi ir Zhuangzi idėjos iš esmės nulėmė visą tolesnę wenrenhua estetikos sklaidą.

Sparčiai žengiančioje į metacivilizacinę raidos pakopą postmodernioje kultūroje ryškėja įvairių tautų mąstymo bei meninės kūrybos formų sąveika ir asimiliacija. Vis labiau abejojama Vakaruose susiformavusių mąstymo ir meninės kūrybos principų, idealų, hierarchinės vertybių sistemos universalumu. Neatsitiktinai postmodernioje humanistikoje išsismusią klasikinę europocentrinę pasaulinės kultūros ir meno istorijos viziją, jos paradigmu ribotumą keičia atvirumas, policentrizmas. Tai skatina kultūrų poliloga, domėjimąsi „neklasikinėmis“ Tolimuosiuose Rytuose, ypač kinų kultūros įtakos regione, susiformavusiomis mąstymo tradicijomis, spontaniškojo meno teorijomis ir kryptimis. Iš jų neabejotinai vienas reikšmingiausių yra jau antrą tūkstantmetį gyvuojantis menininkų intelektualų sąjūdis, kuris iškelia gyvenimo ir meno, estetikos ir etikos, kaligrafijos, tapybos bei poezijos vienovės idėjas, pabrėždamas sakralinį meno aspektą. Šios Tolimuosiuose Rytuose išsiskleidusios pakraipos šalininkų kūriniai išsiskiria erdvės nostalgija, subtilia neišsakymo poetika ir itin aktualiai suskamba nūdienos vartotojiško pragmatizmo kupinos postmodernio kultūros kontekste.

Terminas *wenrenhua* (pažodžiui *wen* (čia) – kultūra, literatūra, raštas, išsilavinimas, kultūringas, elegantiškas; *ren* – žmogus; *hua* – tapyba) verčiamas kaip menininkų intelektualų, me-

nininkų mokslininkų, literatų ar kilnių žmonių tapyba (anglų k. *literati* arba *scholar painting*, rusų k. – *живопись интеллектуалов, образованных людей* arba *ученных дилетантов*).

Wenrenhua tradicija, kurios ištakos siekia Šešių dinastijų ir Tang dinastijos ekscentriškų menininkų kūrybą bei teorinę mintį, susiformavo Song dinastijos valdymo laikais, Yuan epochoje įgavo klasikinę formą, vėlesniu – Ming ir Qing – laikotarpiu transformavosi ir gyvuoja iki mūsų dienų¹.

Kinų kultūrinei tradicijai būdinga holistinė panteistinė pasaulėžiūra sąlygojo trijų pagrindinių filosofinių mokyklų – daoizmo, konfucianizmo ir kiniškojo budizmo – dermę menininkų intelektualų tradicijoje. Tačiau būtina pažymėti, kad šio meno, meno teorijos, estetikos bei gyvenimo būdo ištakos nusidriekia iki klasikinio daoizmo pradininkų Laozi ir Zhuangzi koncepcijų, kurios iš esmės nulėmė visą tolesnę menininkų intelektualų sąjūdžio sklaidą.

Kertinė Laozi veikalo „Laozi“ *Dao* kaip amžino, visa aprėpiančio, natūralaus bei slėpiningo visatos dėsnių kategorija neretai įgauna estetinį atspalvį ir tapatinama su slėpiningu grožiu (*miao*). Jau pirmosiose veikalo eilutėse kalbama, kad *Dao* – tai vartai į slėpiningą grožį. Zhuangzi išplėtoja šią Laozi mintį: prilygina *Dao* aukščiausiam grožiui – *da mei*.

Daoistinė priešybių sąveikos idėja estetinėje plotmėje teigia grožio (*mei*) ir bjaurumo (*chou, wu*) vidinį sąryšingumą – („Visi Paskliautėje žino: tai, kas gražu, yra gražu; tad yra ir tai, kas bjauru“²). Zhuangzi perima šią Laozi mintį ir išplėtoja grožio reliatyvumo teoriją, kuri teigia dvasinio grožio pirmenybę prieš išorinį („Išorinis grožis naikina esmę“).

Kita svarbi Laozi idėja – apie Tuštumą (*xu* arba *kong*) kaip visų daiktų ir reiškinių pagrindą. Pasak daoizmo estetikos tyrinėtojo V. Krivcovo, „tuštuma kinų mene [...], viena vertus, primena apie *Dao* buvimą (ji ir yra jo kertinis atributas), kita vertus, visuomet turi omenyje būtį, realybę, kuri štai ims ir atsiras šioje tuštumoje, juk tuštuma ir būtis nuolat pereina viena į kitą, kaip ir *Yin* ir *Yang*“³. Tuštumos estetika formuoja slėpiningo grožio (*miao*), kaip ir *Dao*, neapčiuopiamybės ir neišsakomybės idėją („Didžioji pilnybė panaši į tuštumą, tačiau jos galios nebėstančios“), ji padeda pagrindus neišbaigtumo (*non finito*) principui, kuris menininkų intelektualų tapyboje bei kaligrafijoje transformuojasi į neužpildytos erdvės, eskiziškumo bei minimalizmo estetiką.

Laozi ir Zhuangzi teorinėje mintyje galima įžvelgti ir kone pamatinės visos *wenrenhua* tradicijos – monochrominės tapybos estetikos užuomazgas („Penkios spalvos akina regą, penki muzikos tonai bukina klausą“). Ši idėja glaudžiai siejasi su Tuštumos principu ir teigia vidinės esmės svarbą – „Tiesūs žodžiai nėra gražūs; gražūs žodžiai nėra tiesūs. Išmanantis nėra iškalbus“.

Pastarąsias mintis papildė *wenrenhua* estetika formuojantys gyvybinės energijos (*qi*), spontaniškumo, savaimingumo (*ziran*), pirminio paprastumo (*pu*), amžinybės kaip akimirkos ir kiti principai, kurie metaforiškame Zhuangzi veikale transformuojami į meninio akto betarpiškumo, kūrybinės ekstazės atsiduodant natūraliems gamtos dėsniams idėją. Gamta (kurioje ir sleidžiasi slėpiningasis *Dao*) čia iškyla kaip aukščiausio grožio, harmonijos ir išminties šaltinis.

¹ Išsamiau apie *wenrenhua* tradiciją žr.: I. Deimantaitė, „Menininkų intelektualų sąjūdžio sklaida“, *Rytai-Vakarai, Komparatyvistinės studijos III, Kultūrologija*, 8, 2002.

² Čia ir toliau iš senosios kinų k. versta aut.

³ В. А. Кривцов, *Эстетика даосизма*, Москва, 1993, 93.

Pirmą kartą parodomas meno sakralumas ir menininko mediuomo misija, formuojamos psichodelinio meno užuomazgos. Taip Zhuangzi sukuria laisvo, jokių kanonų ir ritualų nevaržomo menininko išminčiaus idealą, kuris išliko gyvybingas iki šių dienų Kinijos, o ir visų Tolimųjų Rytų mene.

Laozi ir Zhuangzi suformuluotus estetinius idealus plėtoja IV–VI a. gyvavusios neodaostinės *fengliu* („vėjo ir srauto“) gyvenimo meno filosofijos atstovai (Wang Xizhi, Wang Xianzhi, Gu Kaizhi, Zong Bingas, Wang Wei ir kt.)⁴, kurių kūryba ir gyvenimo būdas buvo siekiamybė daugeliui nepriklausomų Kinijos menininkų intelektualų. Minėti menininkai iškelia glaudaus trijų didžiųjų kinų menų – kaligrafijos, tapybos ir poezijos – sąveikos idėją, Zhuangzi laisvo menininko idealą papildė aristokratizmo, elitizmo, artistizmo dvasia.

Budizmo veikiami *fengliu* adeptai daoistinę ontologinę meno teorijos ir estetikos problematiką praplečia psichologizmu, išplėtoja naują intravertišką kūrybinės asmenybės koncepciją, kurioje į pirmą vietą iškeliamas meninio akto spontaniškumas. Šis spontaniškumas dažnai neatsiejamas nuo psichodelizmo estetikos, kurios ištakos, kaip žinoma, glūdi Zhuangzi teorijoje. Paminėtina, kad ne vienas žymiausias to meto šedevras buvo sukurtas svaigulio būsenoje. Taigi gyvenimą ir kūrybą *fengliu* menininkai traktavo kaip nedalomą visumą. Taip pabrėžtinis gyvenimo ir spontaniško kūrybos akto estetizavimas tampa kertiniu intelektualų tradicijos principu.

Fengliu meistrai, pagrindinėmis tapybos ir kaligrafijos meno teorijos sąvokomis pasirinkę idėją-mintį – *yi*, gyvybinę energiją – *qi* bei dvasingumą – *shen*, vieningai teigia dvasinio prado pirmenybę prieš išorinę formą. Tai akivaizdu tarsi „vienu kvėpavimu“ – viena linija – *yi bi hua* sukurtose grakščiose, „oriškose“ Gu Kaizhi kompozicijose, kuriose pirmąkart Tolimųjų Rytų vaizduojamosios dailės istorijoje aukštinamos ne moralinės dorovinės normos, o poetiškas moters grožis, romantinė meilė. Gu Kaizhi peizažinės tapybos estetikai pritaiko *ziran* kategoriją, jo pradėtos vartoti *shenqi* (dvasios pulsavimas), *zhuan-shen* (atskleisti dvasią), *tianqu* (betarpiško dvelksmo pojūtis) sąvokos nutiesia kelią peizažinės tapybos meistrų – Zong Bing *cheng-shen* (atpalaiduoti dvasią), *qu ling* (įkvėpti dvasingumui), Wang Wei – *shen-fei yang* (dvasia pakylėja skrydžiui). Minėtos meninės-estetinės nuostatos sujungiamos Xie He šešiuose tapybos principuose, kurių pirmas ir esminis – sudvasinto gyvybinio ritmo atgarsis (*qi yun sheng dong*) teigia meninio akto sakralumą, jo metu menininkas išgyvena ypatingą dvasinį pakilimą, susilieja su vaizduojamuoju objektu ir visa kūrinija, kad perduotų tapiniui savo gyvybinę energiją – *qi*.

Šios idėjos padeda pagrindus „nepriklausomųjų“ intelektualų tapybos estetikai ir tampa *wenren* kultūrinio sąjūdžio *credo*. Visa tolesnė menininkų intelektualų teorinės minties ir meno raida yra tarsi kūrybiškas dialogas su senaisiais meistrais ir jų teorijoje bei mene nubrėžtais kūrybos principais.

⁴ Išsamiau apie *fengliu* atstovų meną, meno teoriją ir gyvenimo būdą žr.: Л. Е. Бекин, *Под знаком ветра и потока*, Москва, 1982; S. Bush, Shih Hsio-yeh (eds), *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge, 1985; Han, Wei, *Liuchao shuhualun*, Changsha, 1997; Е. В. Завадыская, *Эстетический канон жизни художника «фэнлю» (ветер и поток)*. Проблема канона, Москва, 1973 ir kt.

Tang dinastijos laikais (618–906) išaugusi čan budizmo svarba suteikia intelektualų estetikai naujų kūrybinių impulsų. Garsus intelektualų tradicijos meistras Wang Wei (701–761) Laozi ir Zhuangzi idėjas papildė priešybių vienybės problematika, sukonkretina slėpiningo grožio – *miao*, užuominos, neišbaigtumo (*kongbai* – „baltos tuštumos“), pirminio paprastumo (*pu*) principus. Pagal įtakingo teoretiko Dong Qichango (1555–1636) tradiciją, Wang Wei, pirmasis paskelbęs, kad „iš tapybos būdų vanduo ir tušas yra aukščiau visų kitų“, pradeda naują Tolimųjų Rytų monochrominės tapybos, vadinamos *shuimo* (pažodžiui iš kinų k. – „vanduo ir tušas“) erą⁵, kurios užuomazgos, kaip buvo minėta, glūdi Laozi teorijoje.

Tang epochoje Laozi ir Zhuangzi estetines idėjas plėtoja vadinamieji „Tang keistuoliai“ – Wang Qia (Mo), Zhang Zao ir Zheng Qianis. Iki mūsų dienų, deja, neišliko nė vienas šių ekscentriškų dailininkų darbas ar teorinių minčių, todėl apie jų asmenybes ir meną galime spręsti tik iš negausių istorinių šaltinių, aukštinančių psychodelinę kūrybą bei spontanišką gyvenimo būdą. Kai kurie teoretikai juos (greta jau minėto Wang Wei) priskiria prie monochrominės tapybos pradininkų.

Ekscentriškieji „Tang keistuoliai“ buvo mažuma didžiulėje kinų menininkų plejadoje, tačiau jų iracionalios pasąmonės kultas, netradiciniai tapybos metodai, nevaržomi praeities autoritetų ir normų, o ir visuomenę šokiruojantis ekscentriškas gyvenimo būdas smarkiai paveikė vėlesnių kartų „nepriklausomuosius“ – ne tik žemyno, bet ir Korėjos bei Japonijos menininkus intelektualus ir čan budistinės-daoistinės krypties dailininkus. Tang dinastijos intelektualai, perėmę Šešių dinastijų meistrų teorinius ir praktinius meno principus, savitai pasuko *wenrenhua* meno ir tapybos estetikos sklaidą nauja minimalizmo ir paprastumo poetikos kryptimi. Atsisakę akademikams būdingos ryškiaspalvės pompastikos, detalizacijos ir dekoratyvumo, jie paprasčiausiomis meninės išraiškos priemonėmis kuria tykų „nužemintą“ gamtos ir žmogaus pasaulį. Šios epochos tapyboje ir tapybos estetikoje ryškėja didiesiems Song ir Yuan dinastijų intelektualų tradicijos meistrams būdinga intymumo pajauta, glaudus trijų didžiųjų kinų menų susipynimas ir formos tobulumas.

⁵ Pasak Dong Qichango:

Čan budistai turi dvi mokyklas – Šiaurės ir Pietų,

Išsiskyrė jos dar prie Tang.

Dailėje taip pat egzistuoja Šiaurės ir Pietų mokyklos.

Jos viena nuo kitos atsiskyrė taip pat prie Tang.

Ir visai ne todėl, kad vieni šiauriečiai, o kiti pietiečiai.

Pietų mokyklos pradininkas – Wang Mojie (Wang Wei),

Pradėjęs naudoti *xuandan*.

Ir dar: „Wang Wei suformavo tapyboje literatūrinį stilių *wenrenhua*, kurį dar galima pavadinti „Pietų mokyklos stiliumi“. (Cituota iš: *Wenrenhua yu nanbeizong*, Shanghai, 1989, 12.)

Dabar praktiškai neįmanoma nustatyti, kas pradėjo monochrominės tapybos erą. Vieni teoretikai tai sieja su Zhang Zao, kiti – Wang Wei ar Wu Daozi vardu. Anot M. Sullivano, „Pagrindinis žingsnis link visiškai išraiškingos peizažo technikos sukūrimo buvo žengtas maždaug 650–750 metais, kai tapytojai pradėjo „pertraukinėti tušą“, laisvai moduluotą kaligrafišką liniją ėmė derinti su išplauto „pertraukto tušo“ dėmėmis, norėdami savo tapiniuose sukurti įvairesnę ir įtikinamesnę struktūrą, nei buvo įmanoma anksčiau. Zhang Zao, atrodo, buvo esminė šio judėjimo figūra...“ – M. Sullivan, „A Forgotten Tang Master of Landscape Painting“, M. Sullivan, *Studies in the Art of China and South East Asia*, vol. 1, London, 1991, 205. Senuosiuose kinų tapybos šaltiniuose minima, kad dauguma Tang dinastijos tapytojų patys tik piešė savo tapinius, palikdami mokiniams ar padėjėjams juos nuspalvinti (Wu Daozi, Wang Wei) – Jianping Gao, *The Expressive Act in Chinese Art (From Calligraphy to Painting)*, Upsala, 1996, 160. Monochromo prioritetą prieš spalvą teigia ir Tang teoretikas Zhang Yanyuanis.

Song epochoje (960–1279) anksčiau vyravusi daoistinio-čan budistinio pobūdžio intelektualų meno teorija bei estetika praplečiama atgimstančiu neokonfucianistiniu humanizmu, kuriame savitai susipina trijų įtakingiausių kinų estetikos krypčių – daoizmo, konfucianizmo ir čan – idėjos. Dėl šios sintezės formuojasi vadinamojo „kinų renesanso“ ideologija. Joje iškeliamas įvairiapusiškai išsilavinusios, artistiškos asmenybės idealas, kuris buvo įkūnytas intelektualų tradicijoje.

Intelektualas Su Shi padėjo pagrindus klasikinei *wenrenhua* teorinei minčiai. Jis neokonfucianizmo dvasia transformavo Šešių dinastijų ir Tang epochos ekscentrikų idėjas, jas papildė konkretesnėmis, labiau pagrįstomis išvalgomis bei teiginiais. Su Shi, perimdamas Konfucijaus ir Mengzi filosofines idėjas apie estetikos ir etikos vienovę, naujai interpretavo *shen* (dvasia), *yi* (idėja-mintis) ir kitas daoistinės kilmės savokas, suteikdamas joms etinį atspalvį. Etinės-estetinės plotmės vienovė jaučiama ir neokonfucianistinėse *li* bei *xing* kategorijose, kurias jis bene pirmasis perkėlė iš filosofinio lygmens į menotyrinį, pritaikydamas *wenrenhua* estetikai. Itin svarbios mūsų nagrinėjamai temai yra jo mintys apie įgimto talento (*tiangong*) ir originalumo (*qingxin*) svarbą meninei kūrybai („Yra viena bendra poezijos ir tapybos taisyklė – įgimtas talentas ir originalumas“⁶) bei menininko persikūnijimą į vaizduojamąjį objektą („Kai Yu Ke tapydavo bambuką, / Jis matydavo bambuką, bet ne save. / Atsiskyręs nuo žmonių, paskendęs palaimoj, / Jis palikdavo savo žemiškąjį kūną. / Tiksliau, jo kūnas virsdavo bambuku.“⁷). Su Shi idėjos buvo ir lig šiol yra įvairiai interpretuojamos, jos tapo tarsi kūrybos priesakais daugeliui vėlesnių kartų nepriklausomųjų *wenren*.

Mi Fu ir jo sūnus Mi Yorenis *wenrenhua* estetiką papildė „nužemintos“ estetikos pajauta. Mi Fu bene pirmasis tapybos estetikai pritaikė itin svarbią daoistinę paprastumo, „prėskumo“ savoką – *pingdan*. Taip neokonfucianistinę Su Shi pasaulėvoką bei ankstesnius pakylėtus kosminės visatos vaizdinius, mėgjamus Šiaurės Song dinastijos dailininkų, keičia kameriškesnės, intymesnės, tarsi labiau prie žmogaus, jo betarpiškų dvasinių jausenų priartintos scenos. Šias idėjas perims ir savaip išplėtos Yuan intelektualai.

Yuan dinastijos (1279–1368) menininkų kūriniuose ir teorinėje mintyje Song neokonfucianistinę belaikę esmę pamažu keičia konkrečios būties akimirkos nepakartojamumas. Jiems kūryba – tai tarsi „spontaniškas žaidimas tušu (*moxi*) ir teptuku (*bixi*)“, atsiduodant gyvenimo tėkmei (Ni Zanis).

Įtakingas Yuan epochos menininkas ir teoretikas Zhao Mengfu intelektualų estetiką papildė konfucianistinės kilmės *guyi* – senovės idėjos koncepcija bei įveda naują – *jianshuai* – šiurkštaus, archajiško paprastumo savoką. *Jianshui* savoka jai artimą daoistinę *pu* (pirminio paprastumo) išplečia konfucianistine gilios pagarbos tradicijai pasaulėvoka.

Kitas intelektualas – Ni Zanis, tęsdamas savo pirmtakų tradiciją, „dvasios polėkio“ idėją grindė savitai transformuotais elitiniais „meno menui“ principais. Jis pirmasis iškėlė nevaržomo dvasios polėkio – *yiqi* idėją, grindžiančią spontaniško meno ir meno teorijos principus. Ni Zanis, kitaip nei Zhao Mengfu, savo kūriniuose siekė įkūnyti ne šiurkštų archajišką paprastumą – *jianshuai*, bet daoistinį „švarų“ minimalizmą ir prėskumą (*dan*).

⁶ *Lidai tihuashi xuanzhu*, sud. Hong Pimo, Shanghai, 1983, 12.

⁷ Ten pat, p. 11.

Ming laikotarpiu (1368–1644) kaip niekuomet anksčiau išryškėja siekis išsaugoti praeities kultūrinės vertybes, o menininkų ir meno teoretikų pažiūras lydi visuotinis retrospektyvizmas. Tik nedaugeliui nepriklausomų atsiskyrėlių pavyksta išsiveržti iš epochos gniaužtų ir išplėtoti laisvą, individualų braižą bei teorinę mintį – Shen Zhou, Xu Wei, Chen Hongshou.

To meto intelektualai vieningai teigė *xieyi* („tapyti idėją-mintį“), t. y. menininkų intelektualų, platesne prasme – vadinamosios „Pietų mokyklos“ stiliaus prioritetą prieš *gongbi* („kruopštusis teptukas“), vadinamųjų akademikų ir „Šiaurės mokyklos“ apskritai stilių. Nepriklausomieji Ming dinastijos *wenren* siekė apčiuopti vidinės jėgos kupiną betarpiškumą, grubumą – *zhuo*. Šis daoistinės kilmės estetiškas principas, pirmąkart aptinkamas „Laozi“ veikale, ir yra itin artimas jau minėtoms pirminio paprastumo (*pu*) bei spontaniškumo, savaimingumo (*ziran*) kategorijoms. Kiti tuo metu dažnai minimi estetiški principai – tai: *guyi* („senovės idėjamintis“), *ziran* (savaimingumas, spontaniškumas), *zhen* (tiesa, autentiškumas), kūrybinis įkvėpimas – *xing* ir kt. Ming tapybos teorijoje daoistinės kilmės *ziran* savokos ankstesnė ontologinė prasmė transformuojama to meto neokonfucianizmo dvasia ir pradama sieti su sekimu gamta bei mokymusi iš jos. Pastaroji mintis itin pabrėžiama minėto Dong Qichango teorijoje.

Qing epochoje (1644–1911), veikiama sinkretiškos neodaoizmo-čan budizmo filosofijos, intelektualų meno ir estetikos raiška neatsiejama nuo diletantizmo, natūralumo, eskiziškumo, drastiško ekspresyvumo garbinimo. Tokio pobūdžio tapybos estetiką, be abejo, nulėmė tai, kad esminis postūmis XVIII a. ir XIX a. pabaigos tapybos atsinaujinimui buvo ne vaizduojamosios dailės pavyzdžiai, bet kaligrafija, ypač archeologinių kasinėjimų metu aptikti senųjų *xiaozhuang* ir *li* rašmenų pavyzdžiai. Visa tai kūrė savitą estetiką akcentuojant ne ankstesniems Song bei Yuan *wenren* tapiniams būdingą formų ir potėpių eleganciją, rafinuotumą (*ya*), bet pirminį, archaizuotą paprastumą (*pu*) bei netramdomą gyvybinės energijos proveržį, kuris bene geriausiai įkūnijamas Shi Tao kūryboje bei teorinėje mintyje. Jo mąstymo esmė – *yi hua* – vieno potėpio koncepcija: „Vienas potėpis – visų esinių pradžia, visų reiškinių pagrindas. Jis skleidžiasi dvasioje ir slepiasi žmogaus gelmėse“. Vieno potėpio koncepcija pagrįsta transcendentalia žmogaus ir gamtos, kiekvienos menkiausios esybės ir visatos vienove. Kaip žinoma, šios holistinės idėjos užuomazgos glūdi dar Laozi ir Zhuangzi filosofijoje bei Šešių dinastijų meistrų – Gu Kaizhi, Zong Bing, Wang Wei ir kitų – meno teorijoje bei praktikoje, tačiau tik Shi Tao pavyksta tai išplėtoti itin conceptualiai ir kartu gyvai, betarpiškai. Su Laozi ir Zhuangzi idėjomis tiesiogiai siejasi ir kita kertinė Shi Tao mintis, kad menininkas turėtų ne akiai kopijuoti praeities meistrų tapinius, bet siekti originalumo, atskleisti savo dvasios polėkių raišką – „Senovė yra pažinimo įrankis. Virsmas [įvyksta], kai apčiuopus šį pažinimo įrankį jo atsisakoma. [...] Todėl kilnus žmogus skolinasi iš senovės tik tam, kad atskleistų dabartį. [...] Aš esu savimi ir egzistuoju dėl savęs. Senovės meistrų barzdos ir antakiai negali augti mano veide, jų žarnų negėdėsi į mano kūną. Aš išreiškiu savo žarnas ir rodau savo barzdą ir antakius. Net jei kartais atsitiktų taip, jog pasijausčiau artimas kuriam nors [praeities] meistriui, [tai reikštų, kad] jis seka manimi, o ne aš bandau su juo supanašėti. Gamta mane [viskuo] apdovanojo. Tad kaipgi mokysiesi iš senovės, jei jos nekeisi?“⁸

⁸ Shi Tao *hualu tuze*, sud. Yang Chengyin, Hangzhou, 1999, 116.

Apibendrinant galima daryti išvadą, kad Laozi ir Zhuangzi idėjos iš esmės paveikė šiuos pamatinius menininkų intelektualų estetikos principus:

- 1) *meno (tapybos, kaligrafijos ir poezijos) sąryšingumą*, pagrįstą tradicine holistine panteistine pasaulėžiūra bei jo paveiktą tapybos kaligrafizma,
- 2) *formos minimalizma*, kurį lėmė daoistinė ir čan budistinė estetika, teigianti fenomenalaus pasaulio tuštumą; šis principas atskleidžia metafizinį intelektualų meno teorijos ir praktikos aspektą, lemia iliuziškumo, neišbaigtumo kultą, kai neužpildyta ritinėlio erdvė yra ne mažiau svarbi nei tapybinis-kaligrafinis vaizdas,
- 3) *kūrybinio akto sakralumą, spontaniškumą ir vidinį sukaupumą*, kuris surado savitą išraiškos formą peizažiniame ritinėlyje, simbolizuojančiame klajones dvasios pasaulyje ir įkūnijančiame ikonos funkcijas,
- 4) *menininko išminčiaus, menininko atsiskyrelio kultą*, nulėmusį elitiškumo, meno menui principą, begalinį menininko atsivadimą „meno kelio“ ideologijai.
- 5) *meno kūrinio originalumą*.

Žvelgiant iš nūdienos galima konstatuoti, kad ekscentriškieji intelektualai pranoko savo laiką. Šių dienų įvairių lyrinės abstrakcijos, kaligrafizmo, minimalizmo mokyklų, *Action Painting* ar *Performance* atstovai, pripažįstantys savo meno kūrybos ištakas glūdint Tolimuosiuose Rytuose, neabejotinai yra teisūs. Tačiau nereikėtų pamiršti, kad seniesiems Tolimųjų Rytų meistrams kūrybinis aktas atliepia ir tęsia spontaniškos kūrybos (kaligrafijos, tapybos ar poezijos) procesą, kuriame harmoningai susipina visi trys menai. Tai niekuomet nebuvo savitiksliis pasirodymas, pigus šou, norint įsiteikti žiūrovams, patenkinti jų smalsumą, priblokšti ar šokiruoti. Čia svarbiausias vaidmuo buvo teikiamas autentiškai menininko saviraiškai, giluminiam kontaktui su gamta, jos nuolat besikeičiančiais ritmais bei jautriausiais kūrėjo dvasios poslinkiais, nes meninės kūrybos procesas buvo prilyginamas sakraliniam aktui.

LITERATŪRA

- Acker, William, R. B., 1954: *Some T'ang and Pre-Tang Texts on Chinese Painting*, Leiden: E. J. Brill.
- Andrijauskas, Antanas, 1995: *Grožis ir menas. Estetikos ir meno filosofijos idėjų istorija (Rytai-Vakarai)*, Vilnius.
- Bush, Susan, 1971: *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037–1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555–1636)*, Cambridge: Harvard University Press.
- Bush, Susan ir Christian Murck (eds.), 1983: *Theories of the Arts in China*, Princeton: Princeton University Press.
- Bush, Susan ir Hsio-yen Shih (comp. and eds.), 1985: *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge: Harvard University Press.
- Chan, Wing-tsit (transl. and compil.), 1963: *A Source Book in Chinese Philosophy*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Chang, Chung yuan, 1963: *Creativity and Taoism: A Study of Chinese Philosophy, Art, Poetry*, New York.
- Cheng, Fuwang, 1995: *Zhongguo fangchou cidian*, Beijing: Zhongguo Renmin Daxue Chubanshe.
- Dao: *Дао и даосизм в Китае*, Москва, 1982.
- Fang, Thome H., 1957: *The Chinese View of Life: The Philosophy of Comprehensive Harmony*, Hong Kong: Union Printing Co.

- Gao, Jianping, 1996: *The Expressive Act in Chinese Art*, Uppsala: Uppsala University.
- Guo, Qingfan, 1961: *Zhuangzi Jishi*, Beijing: Zhonghua Shuju.
- Han, Wei, 1997: *Liuchao shuhualun*, Changsha: Hunan Meishu Chubanshe.
- Huang, Binhong ir Deng Shi (sud.), 1911–1936: *Meishu Congshu*, Shanghai.
- Krivcov: Кривцов В. А., 1993: *Эстетика даосизма*, Москва.
- Li, Zehou, 1988: *Huaxia meixue*, Hong Kong: Sanlian Shudian.
- Li, Zehou ir Liu Gang Ji, 1984; 1987: *Zhongguo meixueshi*, 2 tomai, Beijing: Zhongguo Shehui Kexue Chubanshe.
- Laozi, 1994: *The Chinese-English Bilingual Series of Chinese Classics*, Changsha: Hunan Meishu Chubanshe.
- Maliavin: Малявин, В. В., сост., 1997 а: *Книга мудрых радостей*, Москва: Наталис.
- Maliavin: Малявин, В. В., сост., 1997 б: *Книга прозрений*, Москва: Наталис.
- Maliavin: Малявин, В. В., сост., 1997 с: *Восхождение к Дао*, Москва: Наталис.
- Sokolov: Соколов-Ремизов, С. Н., 1985: *Литература – каллиграфия – живопись*, Москва.
- Sullivan, Michael, 1974: *The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry, and Calligraphy*, London.
- Zavadskaja: Завадская, Е. В., 1975: *Эстетические проблемы живописи старого Китая*, Москва: Искусство.
- Zhuanzi, Yizhu*, Jilin: Wenshi Chubanshe, 1996.
- Wu, Lifu, 1986: *Yishu meixue wenji*, Shanghai: Fudan Daxue Chubanshe.

THE TRANSFORMATION OF LAOZI AND ZHUANGZI IDEAS IN CHINESE LITERATI AESTHETICS

Ieva Deimantaitė

Summary

The goal of the article is to reveal the transformation of ideas of the founders of classical Taoism – Laozi and Zhuangzi in influential Chinese literati (*wenrenhua*) aesthetics. Current investigation is based on the authentic sources of classical Taoism (“Laozi” and “Zhuangzi”) and aesthetic writings of the Chinese literati Gu Kaizhi: “Lun Hua”, “Hua Yuntaishan ji”, Wang Wei (415–445) “Xu hua”, Zong Bing “Hua shanshui xu”, Xie He: “Guhua pinlu”, Wang Wei (701–761) “Shanshui jue” and “Shanshui lun”, Shi Tao “Kugua heshang hualu”, the tractates of Su Shi, Mi Fu, Ni Zan, Zhao Mengfu, Dong Qichang and others. Leaning on the main Taoist principles (*Tao*, *ziran* (spontaneity), *qi* (vitality), *pu* (simplicity), *shen* (spirit), *xu* (emptiness) and so on) and literati aesthetic categories (*qi* (vitality), *yi* (idea), *shen* (spirit), *ziran* (spontaneity), *pu* (simplicity)) and their combinations (*zhuan shen*, *shenqi*, *shengqi* and so on), the author makes a conclusion that ideas of Laozi and Zhuangzi seem to have determined the latest extensive development of literati art and aesthetics.

Įteikta 2002 m. gruodžio 30 d.

ZHUANGZI

(apie 369–289 m. pr. m. e.)

Zhuangzi, visas vardas Zhuang Zhou. Greta Laozi yra vienas žymiausių daoizmo filosofijos pagrindėjų. Patikimų žinių apie jo gyvenimą nedaug. Manoma, kad kilęs iš Song karalystės (dabartinė Henanio provincija, centrinė Kinija). Pasak istorinių šaltinių, iš prigimties buvo doras ir kuklus, garsėjo išmintimi bei erudicija, nesiekė turtų ir šlovės ir, esą, kad pragyventų, pynė šiaudinius sandalus. Atsisakęs jam siūlomų aukštų valstybinių postų gyveno kaip laisvas filosofas. Įkūrė savarankišką filosofinę mokyklą ir savo asmeniniu pavyzdžiu rodė daoistinį dvasinio tobulėjimo idealą.

Jam ir jo mokiniams priskiriamas traktatas „Zhuangzi“ yra itin reikšmingas daoizmo filosofijos tekstas. Istoriniai šaltiniai liudija, kad iš pradžių jis turėjęs 52 skyrius, o po trijų šimtmečių – jau tik 26 ar 27. Iki šių dienų išlikęs „Zhuangzi“ tekstas susiformavo III–IV a. sandūroje, kai jo komentatorius Guo Xiang suskirstė jį į 33 skyrius.

„Zhuangzi“ tekstas sukurtas vaizdingu metaforiniu stiliumi, pasižymi minties gelme, žaismingu paradoksalumu ir subtilia ironija.

Fragmentai

Kartą Zhuang Zhou susapnavo esąs peteliškė – linksma peteliškė savo malonumui nerūpestingai plazdenanti ore ir nežinanti, jog ji – Zhuang Zhou. Kai jis staiga prabudo, pamatė, jog jis – Zhuang Zhou. Ir nebesuprato, ar Zhuang Zhou sapnavo esąs peteliškė, ar peteliškė sapnuoja esanti Zhuang Zhou. O juk tarp Zhuang Zhou ir peteliškės turi būti skirtumas. Tai ir yra daiktų virsmas.

* * *

Varžos reikia žuvims gaudyti. Sugavus žuvį, varža užmirštama. Tinklo reikia kiškiams gaudyti. Sugavus kiškį, tinklas užmiršamas. Žodžių reikia minčiai išreikšti. Kai mintis apčiuopiama, žodžiai užmirštami. Kur man rasti žmogų, užmiršusį žodžius, ir pakalbėti su juo!

* * *

Song valdovas Yuanis užsigeidė turėti paveikslą. Atėjo visi tapytojai, pagarbiai pasveikino jį ir atsiėjo priešais sostą, laižydami teptukus ir ruošdami tušą. Dar tiek pat laukė už durų. Vienas tapytojas atėjo gerokai pavėlavęs, neskubėdamas įžengė į vidų, pagarbiai nusilenkė valdovui, bet neatsistojo prie kitų, o iškart pasitraukė į menę. Valdovas pasiuntė žmogų pažiūrėti, ką šis veikia. Mato – tapytojas, nusimetęs visus drabužius, sėdi nuogas ištempęs kojas. „Štai kur tikras tapytojas, – tarė valdovas. – Jam galima patikėti darbą“.

* * *

Yan Yuanis tarė Konfucijui:

– Kai aš kėliausi per gilius Shang Shenio vandenį, keltininkas taip puikiai vairavo valtį, kad jo menui niekas negalėtų prilygti. Aš paklausiau jo:

– Ar galima išmokyti vairuoti valtį?

– Galima, – atsakė jis. – Geras plaukikas lengvai išmokyti. O nardytojas, net akyse nematęs valtį, sugebėtų.

– Aš jo dar paklausiau, bet jis nepanoro daugiau su manimi kalbėti. Gal malonėtumėte pasakyti, ką tai galėtų reikšti?

Konfucijus kalbėjo:

– [Žodžiai]: „geras plaukikas lengvai išmokytų“ [reiškia, kad] jis pamiršta vandenį, o „nardytojas, net akyse nematęs valtės, sugebėtų“, – [paaiškina, kad tokiam žmogui] nėra skirtumo tarp vandens ir sausumos, [jam] iškristi iš valtės tas pats, kas iš vežimo. Tėgu jam prieš akis praslenka ir keičiasi tūkstančiai [daiktų] – niekas nepatrauks jo dėmesio. Kad ir kas atsitiktų, jis išliks ramus ir nesudrumsciamas.

Žaisdamas iš molio gabaliukų dažnai laimėsi. Žaidžiant iš diržo sagties tave užvaldys baimė ir netikrumas. Žaisdamas iš aukso tu pamesi galvą. Galimybės laimėti – visų vienodos, tačiau tu sutelksi dėmesį į išorinius dalykus. O kas kreipia daug dėmesio į išorinius dalykus, bus nerangus vidiniuose.

* * *

Meistras Chui ranka apskritimus ir kvadratus braižė tiksliau nei skriestuvu ir kampiniu, jo pirštai sekė daiktų virsmus, o jo mintys bei norai praslysdavo pro juos. Todėl jo samonė buvo sutelkta ir vieninga. Jis užmiršdavo pėdą, kai jam tikdavo apavas, jis užmiršdavo juosmenį, kai diržas būdavo patogus. Jis užmiršdavo, kas teisinga ir kas klaidinga, kai visa atliepdavo širdžiai. Išlaikęs pirminę prigimtį jis nesekė išoriniais daiktais ir susiliedavo su visu pasauliu. Iš pradžių pirminė prigimtis ir išoriniai daiktai atliepdavo vienas kitą [bei siekdavo tokios būsenos, kai nebereikia atsako] ir galų gale užmiršdavo, kad atsako vienas kitam.

* * *

Dailidė Qingas išpjovė iš medžio rėmą varpams. Kai rėmas buvo baigtas, visi, kas tik jį pamatė, labai nustebė: rėmas buvo toks nuostabus, tarsi jį būtų sukūrę patys dievai.

Rėmą pamatė ir Lu valdovas. Jis paklausė: „Kokia gi tavo meistriškumo paslaptis?“

„Kokias paslaptis gali turėti jūsų nuolankus tarnas – paprastas darbininkas? – atsakė dailidė Qingas. – Nors gal kai kas ir yra. Kai jūsų nuolankus tarnas sumano išpjauti rėmą varpams, jis nedrįsta tuščiai eikvoti savo dvasinių jėgų ir būtinai pasninkauja, kad nuramintų savo širdį ir protą. Po trijų pasninko dienų aš išsivaduoju nuo minčių apie garbę ir nešlovę, meistriškumą ir nemokšišumą. Po septynių pasninko dienų aš pasiekiu tokį dvasios sutelktumą, kai užmirštu apie save, savo kūną, rankas ir kojas. Tada man nebeegzistuoja valdovo rūmai, mano menas užvaldo mane ir visa, kas blaško ir atitraukia mane, akimirksniu nustoja egzistavę. Paskui aš išeinu į mišką ir žiūriu į medžiuose slypinčią gamtos prigimtį, bandydamas išsirikti tobulą žaliavą. Mano akyse medis virsta baigtu rėmu. Tada imuosi darbo. Kitu atveju aš tiesiog nepradedu [darbo]. Kai aš dirbu, dangiškosios jėgos susijungia su medyje glūdinčia gamtos prigimtimi – argi ne dėl to mano darbas prilygsta dieviškajam?“

* * *

Zhili Shu ir Gujie Shu nuo lygumų, netoli Kunlun kalno, žvelgė į Mingbo kalvą, kur ilsisi Geltonojo imperatoriaus [palaikai]. Netikėtai ant kairiosios Gujie Shu alkūnės išsoko auglys ir jo veide tarsi šmėkštelėjo nerimas ir pasibjaurėjimas.

Zhili Shu paklausė: „Ar tau bjauru?“

Gujie Shu tarė: „Ne, kodėl gi turėčiau bjaurėtis? Juk gyvenimas mums duotas skolon. Paėmėme jį skolon ir gyvename, o gyvenantieji – dulkės. Gyvenimas ir Mirtis – tarsi diena ir naktis. Mes su tavimi aplankėme tą, [kuris jau] patyrė virsmą. Dabar šis virsmas palietė mane, tad kodėl turėčiau juo bjaurėtis?“

* * *

Pakeliui į Chu karalystę Konfucijus išėjo iš miško ir pamatė seną kuprių, kuris taip mikliai gaudė cikadas, tarsi būtų jas rinkęs [nuo žemės]. Konfucijus tarė:

– Koks miklus senasis ponas, o gal jis turi Kelią (*Dao*)?

– Aš turiu Kelią, – atsakė kuprius. – Penktą šeštą mėnulio mėnesį ant smaigo galiuko dedu du nedidelius rutuliukus ir [treniruojuosi tol, kol] pajėgiu išlaikyti smaigą, nenukrinant [nė vienam] rutuliukui, tada išeinu gaudyti cikadų. Prasprūsta [jų] labai nedaug. Jei man pavyksta ant smaigo galo išlaikyti tris rutuliukus, aš praleidžiu vieną iš dešimties. Jei uždedu penkis rutuliukus ir visi jie nenukrinta, [gaudau taip lengvai], tarsi rinkčiau. Aš stoviu lyg senas kelmas, laikau rankas lyg sausas šakas. Nors pasaulis didis ir neaprėpiamas, o jame – tūkstančiai daiktų, aš žinau tik sparnuotąsias cikadas. Blaškančios mintys apleidžia mane ir visų pasaulio turtų nekeisčiau į cikados sparnelius. Argi aš galėčiau nepasiekti to, [ko trokštu]?

Konfucijus pasuko galvą į mokinius ir tarė:

– Valia neišsklaidyta, dvasia rami. Ar pasakyta ne apie šį seną kuprių?

Versta iš: *Zhuangzi Yizhu*, Jilin: Wenshi Chubanshe, 1996.