

Estetika ir menas

GYVENIMO IR MENO VIENYBĖS ĮPRASMINIMAS KLASIKINIAME DAOIZME

Loreta POŠKAITĖ

Lietuvos filosofijos ir sociologijos institutas

Šiame straipsnyje siekiama parodyti, kaip gyvenimo ir meno vienybė buvo pagrindžiama tradicinėje kinų kultūroje. Tai ryškiausiai įprasminta daoizme ir šiandien ypač traukia daugelio Vakarų menininkų, kultūrologų, estetikų dėmesį, padeda apmąstyti tolesnes estetiškos minties sklaidos galimybes ir jos persikeitimo į kasdienybės estetiką tendencijas. Tuo tikslu bus aptariama kinų meno ir kūrybos samprata, meninės kūrybos proceso savitumai, daoistiniai kūrybos psichologijos metodai bei jų įkūnijimas vienoje unikalios kinų meninės veiklos formų – tapyboje, pasižyminčioje ypatingu sakralumu. Jo bruožų analizė sugrąžina į kasdienio gyvenimo stichiją, kurios patyrimo unikalumą čia mėginama atskleisti nagrinėjant džiaugsmo (le) sampratą daoizme. Šioje studijoje pasitelkiami etimologinis, rekonstrukcinis, hermeneutinis, fenomenologinis bei istorinis lyginamasis metodai.

„Gerti vyną, mylėti moterį, rašyti hieroglifus, tapyti paveikslą, kurti eiles – tai iš esmės vienas ir tas pats“, – mėgsta sakyti kinai. Šie žodžiai bene geriausiai nusako jų būties estetizmą, bylojančių apie holistinį ir tiesioginį žmogaus santykį su visu pasauliu. Jo dinaminės tikrovės patyrimas kartu laikomas pačios autentiškiausios savikūros ir tobuliausio savęs išplėtojimo į universumą procesu, padedančiu harmonizuotis į besikeičiantį kontekstą pagal visuotinius, imanentiškus būties dėsningumus. Šiame visuotinės kūrybos procese, pagrįstame mąstymo ir būties vienybe, persipina estetiškos ir etinės vertybės, filosofinės ir religinės įžvalgos, menas ir gyvenimas, virsdami tiesiog gyvenimo tiesos patyrimu ir intersubjektyviu gyvenimo būdu.

Tokios žmogaus ir būties vienybės paieškos tapo svarbiausiu „poklasikinio“ laikotarpio Vakarų filosofų (A. Schopenhauerio, S. Kierkegaardo, F. Nietzsche’s, H. Bergsono, E. Huserlio, A. Malraux, M. Heideggerio, M. Merleau-Ponty ir kt.) tikslu, paskatinusiu filosofinės problematikos ontologizavimą bei estetizavimą. Daugelis jų sėmėsi įkvėpimo iš indų, kinų intelektualinių bei meninių tradicijų, kurios labai padėjo išsivaduoti iš vakarietiškojo racionalizmo kulto ir paskatino postmodernistinį pasaulėžiūros lūžį, vizualinės kultūros formavimąsi. Šiandien jau nebegalime ignoruoti aktyvėjančio kinų mąstymo principų, estetikų idėjų, meno formų skverbimosi į šiuolaikinę Vakarų kultūrą. Jis savo ruožtu skatina vis platesnes sinologines komparatyvistines studijas, padedančias ieškoti alternatyvių išeičių iš dabartinės kultūrinių vertybių krizės.

Šiame straipsnyje kaip tik ir siekiama parodyti, kaip gyvenimo ir meno vienybė buvo pagrindžiama tradicinėje kinų kultūroje. Tai ryškiausiai įprasmintą daoizme ir šiandien traukia daugelio Vakarų menininkų, kultūrologų, estetikų dėmesį, padeda apmąstyti tolesnes estetiškes minties sklaidos galimybes ir jos persikeitimo į kasdienybės estetiką tendencijas. Tuo tikslu bus aptariama kinų meno ir kūrybos samprata, meninės kūrybos proceso savitumai, daoistiniai kūrybos psichologijos metodai bei jų įkūnijimas vienoje unikaliausių kinų meninės veiklos formų – tapyboje, pasižyminčioje ypatingu sakralumu. Jo bruožų analizė sugrąžina į kasdienio gyvenimo stichiją, kurios patyrimo unikalumas bus atskleistas nagrinėjant džiaugsmo sampratą daoizme. Šioje studijoje bus pasitelkiami etimologinis, rekonstrukcinis, hermeneutinis, fenomenologinis bei istorinis lyginamasis metodai.

Meno ir kūrybos sampratos savitumas

„Dao, išsakytas žodžiais, nėra pastovusis Dao“; „Dao neperteikiamas nei žodžiais, nei tyla. Jo nepagavimas pagavus tam, kas nėra nei kalba, nei tyla,“ – taip Laozi ir Zhuangzi tarytum įspėja, jog bet kokios pastangos išreikšti Dao yra bevaisės. Tačiau šios mintys kaip tik ir davė didžiausią impulsą meninei ir nemeninei kūrybai, siekiant perteikti jo neperteikiamumą iš tikrųjų tuo, kas nėra nei kalba, nei tylėjimas – tapyba, kaligrafija, sodų aranžavimu, poezija, imtynėmis, meilės menu. Daoistų veiklos tikslas – savo metodais ir formomis atliepti pagrindines Dao veiklos savybes – neveikimą (*wuwei*), savaimingumą (*ziran*), vienybę (*yi*), slėpiningumą (*xuan*), harmoningumą (*he*), tuštumą (*xu*), beasmeniškumą (*wu wo*), centriškumą-sutelktumą (*zhong*), pirmapradiškumą (*taiji*), gyvybingumą (*qi, sheng sheng*), permainingumą (*hua*), paprastumą ir prėskumą (*pu*), poliariškumą (*yin-yang*), dvasingumą (*shen*). Visos šios savybės, nurodančios kosmologinius, ontologinius ir fenomenologinius Dao aspektus, sinologijoje dažnai traktuojamos kaip estetiškes kategorijos, atskleidžiančios daoistinės estetikos savitumą.

Kaip matome, dauguma jų perteikia ne substantyvius, bet fenomenologinius – dinaminčius estetiškes būties aspektus. Tuo tarytum patvirtinamas A. Losevo teiginys, jog estetika – tai „mokymas ne apie grožį, o apie jo išraiškos formas“ (A. Losev, 1992–1994, t. II, p. 377). Kaip ir senovės Graikijoje, taip ir daoizme apie grožį kalbama retai. Ir ne vien dėl to, kad jis buvo neatsiejamas nuo gėrio. Pagrindinės to priežasties reikia ieškoti esminio meninės kūrybos principo ir tikslo – Dao sampratoje. Nes Dao – tai ne kažkokia ideali forma ar idėja, o vidinė kiekvieno daikto bei kosmoso tikrovė, autentiška gyvybingumo sklaida. Todėl jis nepagavus išorinėms raiškos priemonėms, bet patiriamas visa savo esybe ir visais jautimais. Šis patyrimas įmanomas tik susitapatinus su vaizduojama tikrove, kuri neleidžia atskirti objekto ir subjekto, vaizduojamojo daikto ir menininko, meno kūrinio ir suvokėjo, taigi neleidžia kalbėti apie grožį kaip apie tam tikrą objektyvią vertybę. Vadinasi, Dao pagrindžia daoizmo estetiką ne vien kosmologiškai, bet ir ontologiškai, nurodydamas ne tiek į išraišką ir jos formas, kiek į jos ištakas bei principus.

Tad kyla klausimas, kaip daoistai suvokė meną, kūrybą, kūrybos procesą? R. Sclafani, perfrazuodamas kinų estetikų žodžius, atsako labai lakoniškai: „Menas – tai Dao,“ (R. Sclafani, p. 55–56). Jis suprantamas ne vien kaip kultūros išraiška, bet ir kaip požiūris į žmogaus ir pasaulio santykius, tiksliau, jų besantykiškumą – vidinį nedalomumą ir darnumą. Ši žmogaus ir

gamtos vienybės idėja skatino daoistus suvokti meną ne kaip gamtos formų ir išorinių daiktų bruožų pamėgdžiojimą, galintį sukelti katarsį ar ypatingus (estetinius) jausmus – pasigėrėjimą, atgrasumą, tragiškumą, liūdesį, baimę. Jiems menas reiškė vidinių bruožų arba būties principų (*li, yin-yang*) atkartojimą, jos išgyvenimą intuityvioje, išgrynintoje jutiminėje pagavoje, integruojančioje kasdienius patyrimus į subtilią gyvybinės energijos pulsavimo pajautą.

Todėl vaizduojami daiktai, kaip ir trigramos bei heksagramos, tampa tam tikrais nematomo Dao būties atšvaitais arba simboliais, nurodančiais į kitą daiktą ir besidėliojančiais į kosminį marginį – *wen*. Jie skatina ieškoti kūrinio prasmės ne individualiame daiktų turinyje, bet universaliame jų funkcionalume, santykyje su visuma, kuris perteikiamas ritmingu linijų judėjimu, tuščių ir neužpildytų erdvių dinamizmu. Kita vertus, šiame siekime atskleisti ne daiktų išorę, o jų virtualią tikrovę, vidinius dėsningumus kaip tik yra svarbi kiekviena detalė, nes subtiliausia daikto metamorfozė laikoma tolygia viso pasaulio persikeitimui. Ir kuo mažiau detalių – tuo labiau įjautrinamas vidinis regėjimas, tuo daugiau erdvės lieka savo *qi* išlaisvinimui.

Taigi Dao, kaip visur esantis ir nepastebimas kūrėjas, atskleidžiantis kūrybingumą savo kūrinuose, leidžia jiems patiems atkartoti šį procesą. Dao yra ir kūrybinės atmosferos gimdytojas, ir kūrybinių impulsų teikėjas. Todėl kūrybinis aktas plačiąja prasme suprantamas kaip apsisveitimas gyvybine energija (*qi*), perteikiančia fenomenalią Dao raišką ir atveriančia jo ontologinę gelmę (tuštumos potenciją). Šioje gyvybingumo sklaidoje slypi vidinis įstūmimas (*miao*), paverčiantis meno kūrinius „ne daugiau ir ne mažiau kaip besiveržiančio per kraštus gyvybingumo išraiška“ (T. Fang, 1981, p. 132) ir skatinantis žavėtis jais tylomis arba kalbėti apie juos tik užuominomis bei asociacijomis. Bet kokios gražumo paieškos ir kalbėjimas apie jį neišvengiamai atskleidžia antrą jo pusę – bjaurumą, vertinimo reliatyvumą ir išorinio pavidalo nepastovumą: „Grožis ir bjaurumas – kuo jie nepanašūs?“ (LZ, 20).

Tačiau gyvybinė energija *qi*, kaip Dao ir *de* raiška, kartu perteikia ir gėrį – vaizduojamojo daikto ir menininko sielos grožį, šitaip implikuodama „visos begalės daiktų“ (*wang wu*) sąryšingumą ir atliepiamumą. Kadangi *qi* reiškiasi kaip kosminis aidas, kur kiekvieno daikto vibravimas persiduoda kitam, o atskiro žmogaus (kūrėjo) – gamtai, tai meninė kūryba tampa atviru, begaliniu ir nuolat grįžtančiu procesu, primenančiu Dao sklaidos spirališkumą. Jos skirtingumą nuo vakarietiškosios kūrybos proceso išvalgiai atskleidžia kinų literatūros estetikas J. J. Y. Liu (J. J. Y. Liu, 1975, p. 15–17). Pastarąją jis įsivaizduoja kaip linijinę struktūrą, kurioje galima įžvelgti aiškia pradžią ir pabaigą: kūrėjas (arba visata), kūrinys, suvokėjas. Pridurtume, kad kiekvienas iš jų yra savotiškai autonomizuojamas, ypač sureikšminant kūrėjo asmenybę – jo originalumą, ekspresyvumą. Vakaruose niekas pernelyg nesistebi, kad patys genialiausi kūriniai dažnai būna sukuriami „šėtoniškų asmenybių“, kurios yra draskomos vidinių prieštaravimų, balansuojančios ant normalumo ir išprotėjimo ribos; vienaip kalbančios ir kitaip besielgiančios. Jų kūriniai tampa savarankiškos prasmės įsikūnijimais, pernelyg nesijaudinant dėl to, kaip jie paveiks suvokėją.

Kinų meninės kūrybos procesą J. Y. Liu apibūdina kaip ciklišką, begalinę struktūrą: kūrėjas, kūrinys, suvokėjas, kūrėjas (arba visata), ir jie abipusiai susiję. Kūrėjas atsakingas už savo kūrinį, nes jo suvokėjas pagal patirtus išgyvenimus atitinkamai veiks pasaulį, o šis savo ruožtu –

kūrėją. Jų santykis yra ir estetiškas, ir moralinis, nes kinai neįsivaizduoja, kad subtilų meną galėtų kurti disharmoniška asmenybė. Jų menininkui svetimas nesutramdomo įkvėpimo ar kunkuliuojančių jausmų išliejimas, kuris labai būdingas Vakarų menininkams (kaip tik tuo daoistai skiriasi nuo Vakarų romantikų, su kuriais jie dažnai gretinami). Daoistų tapytojas ar poetas jaučiasi kurias ne ypatingą meninę tikrovę, o spontaniškai atliepiąs gamtos vyksmą, tiesiog sekdamas žeme, kuri seka Dangumi, šis – Dao, o Dao – pats savimi. Autoriai dažnai „slapstosi“ už savo kūrinių ir slepia juos – nepasirašo vardų ar kaitalioja pseudonimus, nes su savo kūriniais yra susitapatinę. Autoriai laiko savo kūrinius, kaip ir save, tik laikiniais pasaulio metamorfozių atšvaitais, viena bangele banguojančiame beribiame vandenyne. Ir kuo natūraliau jie su savo kūriniais įsilieja į šį vandenyną, tuo geriau. Todėl jiems svarbesnis ne kūrybos tikslas – kūrinys, o pats kūrybos procesas, tampantis ypatingu ritualu, į kurį įtraukiamas ir suvokėjas.

Neatsitiktinai kai kurie sinologai (T. Fang, 1981; R. Ames, 1984, p. 41–42), siekdami konkretizuoti *qi* veikti, apibūdina kinų kūrybingumą „gimdymo ir dauginimo“, „gyvenimo vitalizavimo“, „kūrimo ir atkūrimo“ (*sheng sheng*) sąvoka, kuri „Permainų knygoje“ („Yijing“) nusako nenutrūkstamą Dangaus (*yang*) ir žemės (*yin*) sąveiką, Dao kūrybinio prado perimamumą. Tuo *sheng sheng* priešinamas vakarietiškosios kūrybos *ex nihilo* sampratai, implikuojančiai kūrėjo ir kūrinio atsietumą. *Sheng sheng* atskleidžia tapsmo ir būties, Dao ir žmogaus veikties vieningumą, o kartu meno ir gyvenimo, kaip nuolatinio atsinaujinimo, neatsiejamumą.

Tačiau kinų kūrybos procesui apibūdinti nepakanka vien šios sąvokos. Tiesa, ji bene geriausiai perteikia menininko–kūrinio–suvokėjo abipusį ryšį, kuris ypač svarbus daoizmo mene, siekiančiame sužadinti kūrybinius impulsus ir suvokėjo viduje. Bet *sheng sheng* turi būti papildytas permainingumo samprata, kurią nurodo ir „Yijing“ komentaras: „Gimdomumas ir dauginumas (*sheng sheng*) vadinamas permainingumu“ (YJ, „Xi ci zhuan“, p. 297). „Yijing“ kontekste permainingumas reiškia nuolatinę *yin-yang* kaitą, abipusį daiktų (Dangaus ir žemės, vyriškumo ir moteriškumo, ištisių ir pertrauktų brūkšnių) santykiavimą, besiplėtojančią pagal visuotinės būties dėsningumą – Dao.

Tačiau klasikinėje kinų filosofijoje permainingumas nusakomas ne vien žodžiu *yi*, apie kurį telkiasi „Yijing“ dialektinė filosofija. Jis nusakomas ir žodžiu *hua*, kuris itin svarbus daoizme, ypač Zhuangzi mokyme. Permainingumas nurodo *yin-yang* jėgų sąveiką ne tiek intersubjektyvioje, kiek mikrokosminėje plotmėje – atskiroje esybėje, atskleidžiamas kokybinį menininko persikeitimą vidinių impulsų dėka. (Kuris, žinoma, tampa tolygus kosminiams virsmams.) Daoistai kalba ne vien apie virsmiškumą (*hua*), bet ir apie „virsmiškumą virsmiškume“ (*hua hua*), kai vienas virsmas prasideda dar nepasibaigus kitam, šitaip neleidamas atsekti virsmų pradžios ir pabaigos, priežasties ir pasekmės. Toks viena laikis visų daiktų keitimasis vizualiai asocijuojasi su daugybės į vandenį įmestų akmenukų sukeliama raibuliais, nukreipiančiais žvilgsnį į gelmę; arba su muzikine polifonija, kurioje vienu metu mainosi daugybė temų, kartais „netyčiom“ susitinkančių harmoningame akorde ir tuoj vėl išsivinguojančių į naujas variacijas be pradžios ir pabaigos.

Individo virsmiškumas daoizme gali būti suprantamas kaip sunkesnės energijos (*yingqi*) perkeitimas į subtilesnę, šviesesnę (*yangqi*), taigi kaip savotiškas tobulėjimas arba evoliucionavimas.

Tačiau jis vyksta ne progresyvia, o regresyvia linkme, tiksliau, implikuoja progreso–regreso vienybę. Žmogaus kūrybinis tobulėjimas, savikūra suvokiami kaip grįžimas į savo šaknis, universalųjį pradą (LZ, 16), ir tuo jis artimas Bergsono kūrybinės evoliucijos sampratai. Toks ėjimas vienu metu dviem kryptimis kaip tik ir skatino daoistus susitelkti į patį kūrybos momentą, kuriame susitinka praeitis ir ateitis, ir patirti jį kaip konkrečią laiko metamorfozę, tuoj peraugančią į kitą ir taip leidžiančią pajusti vieningo erdvinio-laikinio būties pulsavimo ritmingumą.

Ši „grįžtamojo“ tobulėjimo pobūdį paaiškina dvasingumo (*shen*) sąvoka, be kurios, mūsų manymu, neįmanoma iki galo suvokti kūrybingumo sampratos. Tai ta subtilioji *qi* forma, kurios siekimas buvo daugelio daoistinių Dao praktikavimo būdų, tarp jų ir tapybos, tikslų. Apie *shen*, kaip aukščiausią virsmiškumo apraišką, vėlgi byloja „Yijing“: „*Yin* ir *yang* veiktis slėpiningumas vadinamas dvasingumu (*shen*)“ (YJ, „*Xi ci zhuan*“, p. 297). Tai pati autentiškiausia, tobuliausia individualios būties ir intersubjektyvaus sąveikavimo forma, kuri pasiekama tiesiausiu – tikriausiu (*cheng, zhen*) atsivėrimu visatai ir aukščiausiu išmintingumu – meistriškumu. Daoizmo estetikoje bene aiškiausiai matome ne vienakryptį, o abipusį dieviškumo (*shen*) ir išmintingumo (*sheng*) ryšį: išmintingumas arba žinojimas kaip veikti išlaisvina subtiliąją dvasinę energiją, kuri savo ruožtu tampa aukščiausio meistriškumo požymiu ir pagrindu.

Kaip Laozi ir Zhuangzi suvokė šį aukščiausią meistriškumą? Kaip nemeistriškumą, t. y. visišką meistriškumo neparodymą: „Mokantis vaikščioti žengia, nepalikdamas pėdų“ (LZ, 27). Lygiai toks pats nepastebimas yra ir dvasių arba dvasingumu persiėmusio žmogaus veikimas, kurio metodų neįmanoma perduoti ir išmokyti. Antai vienas iš daugelio „Zhuangzi“ meistrų – mėsos kapotojas, paklaustas apie savo meistriškumo paslaptis, atsakė anksčiau matydavęs prieš save tik jaučių skerdieną. Tačiau po trejų metų jis pradėjęs matyti ne akimis, o dvasia (*shen*), leisdamas pasireikšti dvasiniam potroškiui ir pasikliaudamas Dangaus principu (*Tian li*), kuris padeda savaime įsiskverbti į mėsos tuštumas ir neatšipinti peilio į kaulus (ZZ, p. 61;74). Kitas meistras – baldžius kuklindamasis sakė, jog pirmiausia jis pamiršta patį meistriškumą, paskui – save, visa savo esybe pasinerdamas į veiklą, ir tuomet „dangiškumas susijungia su dangiškumu – gal todėl mano darbas atrodo toks dieviškas (*shen*)?“ (ZZ, 376;177).

Ką reiškia pasikliauti Dangaus principu, kurį minėjo mėsininkas? Tai reiškia pasikliauti kosmine tvarka arba intuicija, t. y. gyvybinės energijos *qi* sklaidos spontaniškumu, ir veikti lyg nieko neveikiant, lyg plaukiant pasroviui. Toks aukščiausias meistriškumas primena patį Dao, kuris „nuolat neveikia, bet nėra nieko, ko jis būtų nenuveikęs“ (LZ, 37). Pagal visur galiojantį jo apsiverčiamumo-grįžtamumo-vienalaikiškumo dėsnį, meistriškumas savo aukščiausioje riboje apsiverčia į patį pirmapradiškiausią paprastumą (*pu*), todėl atrodo kaip nemeistriškumas, nemokšiškas. Nes „tobulai nepriekaištingas atrodo stokojantis, bet jo veiktis neišsemiama; [...] pats sumaniausias atrodo nenuovokus, pats iškalbingiausias atrodo nekalbus“, – sakė Laozi (LZ, 45). Zhuangzi jį papildė, nurodydamas šių tobulumą paslaptį – absoliutų pasikliovimą savo gyvybine energija *qi* arba universalia ir individualia galia *de*. Jų išgryninimo dėka menas virsta kūrėjo, kūrinio ir suvokėjo apsikeitimu ne paprasta, o pačia subtiliausia energija – dvasingumu (*shen*), besiskleidžiančiu tarp žodžių ir tylos.

Taigi būtiškojo absoliuto ir kosminės raidos dėsnio – Dao iškėlimas meninės veiklos, kūrybos idealu skatino kreipti dėmesį ne į jos rezultatą, o į procesą ir principus, kurie turėjo atkurti gamtos sklaidos procesą ir padėti kuo natūraliau į jį įsiliesti. Kūryba suvokiama kaip pati autentiškiausia gyvybingumo sklaida, integruojanti kasdienį patyrimą bei jutimus į išgrynintą, neįvardijamą slėpiningos dvasinės energijos pulsavimo pajautą, atskleidžiančią būties ir nebūties metamorfozes ir tampančią abipusio gyvybės vibravimo aktą, kuriame susilieja kūrėjas ir kūrinys, meistriskumas ir paprastumas.

Širdies-protas (*xin*) vaidmuo meninėje kūryboje ir pasaulio pažinime

Tačiau kas padeda išgryninti gyvybinę energiją ir teikia jos sklaidai impulsą, kuris tapatus visuotinio Dao kūrybiniam impulsyvumui? Tai širdis-protas (*xin*), kuri daoizme tampa riba tarp būties ir nebūties, regimo ir neregimo pasaulio. Tai viso kosmoso ir individualios *qi* sutelkties centras, kuriame slypi gyvybinis grūdas, sperma (*jing*), ištrykštanti kūrybingumu ir virstanti šviesiuoju dvasingumu (*shen*). Todėl būtent ji daoizme geriausiai perteikia mikro- ir makrokosmoso tapatumą, pabrėžiant ne tiek jos savybingumą (kaip konfucianizme, kur *xin* tyrumas nurodo pirmąją gėrybingumą ir žmoniškumą), kiek besavybingumą ir tuštumą, tolygų begaliniam jos aprėptumui ir receptyvumui. Būtent taip *xin* sampratą vėliau apibendrino neokonfucianistas Lu Xiangshan (XII a.): „Visata – tai mano širdis-protas (*xin*), o mano širdis – tai visata“ (W. Chan, 1963, p. 579).

Pirmaeilė *xin* reikšmė savikūros procese vaizdžiai atskleidžiama viename alegoriniame „Zhuangzi“ pasakojime apie tai, kaip vienakojis pavydėjo sugebėjimo judėti šimtakojui, šimtakojis – gyvatei, gyvatė – vėjui, vėjas – akiai, o akis – širdžiai. Mat vienakojis neįsivaizdavo, kaip galima judėti su šimtu kojų, šimtakojis – kaip galima vikriai judėti be kojų, o gyvatė – kaip galima lakstyti be kūno. Pasirodė, jog visos minėtosios kūniškos būtybės yra „judinamos“ Dangaus spyruoklės (*Tian ji*) – to vidinio ir savaiminio impulso, kuris dėl savo imanentiškumo ir natūralumo kaip tik ir neleidžia joms perprasti bei apibūdinti savo judėjimo. Kadangi laikoma, kad Dangaus spyruoklė yra širdies centre, tai jos suvaldymas leidžia tapti tolygiu vėjui arba šviesiausiam išminčiui, kuris paverčia daugybę mažų pralaimėjimų vienu dideliu laimėjimu – nenugalimos galios įgijimu.

Ką reiškia širdies suvaldymas? Tai jos apvalymas – aistrų bei jausmų nuraminimas, išskaistinimas bei integravimas, padedantis įveikti savo egoizmą ir įsismelkti į savastį, t. y. dangišką ir universalią savo prigimtį. Kitaip tariant, širdies išskaistinimas paverčia ją veidrodžiu, atspindinčiu daiktus ir panaikinančiu ribas tarp to, kas atspindi, ir kas atspindima (suvokiamojo ir suvokėjo). Ji tampa beribe tuštuma, kurioje visi daiktai susisiekiama nesusisiekdami ir savaimingai būna, vienas kitam nekenkdam. Būtent tai turėjo omeny vienas „Zhuangzi“ veikėjų – Bevardis, laikydamas širdį tobulo – išmintingo Dangaus paskliautės valdymo ir natūralios jos darnos puoselėjimo pagrindu: „Tegu tavo širdis persiima prėskumu. Tegu tavo dvasia susilieja su beformiškumu. Laikykis natūralios daiktų tėkmės ir atsiskyki savo asmeniškumo. Tuomet Dangaus paskliautė įsivyras tvarka“ (ZZ, p. 149;105).

Tačiau tai laikytina tik pirmuoju širdies apvalymo etapu, kurį pranoksta kur kas sudėtingesnis „širdies tyrumo puoselėjimo“ etapas, tampantis savižinos ir pasaulio pažinimo pagrindu. Jis leidžia perprasti savo „priešdangišką“ prigimtį arba neišsemiama potencialumą: „Sutelki savo valią: klausykis ne ausimis, o širdimi; klausykis ne širdimi, o gyvybine energija. Klausydamasis apsistoki ties girdimu, mąstydamas apsistoki ties apmąstomu. Tegu tavo gyvybinė galia būna tuščia ir savaime atsiliepia išoriniams daiktams. Kelias susisiekiama tuštumoje. Tuštuma ir yra širdies tyrumo puoselėjimas“ (ZZ, p. 69; 80). Šiuo svarbiu „Zhuangzi“ pamokymu, įdėtu į Konfucijaus lūpas, anaipol nesiūloma atsiriboti nuo pasaulio. Tai geriausias būdas būti pasaulyje, ne tik atsisakant savęs, bet ir pamirštant patį pamiršimą. Tobulas širdies išskaistinimas veda į pačios širdies pamiršimą, jos atvėrimą tuštumai, kuri suvokiama kaip nežabota *qi* sklaidos stichija, dvasinės ir materialios būties tapsmo nedalomumas, t. y. pats pilnatviškiausias integravimasis į fenomenalų pasaulį.

Xin veikia ne kaip grynoji sąmonė, o kaip praktinė intuicija, paverčianti pažinimą tiesioginiu konkreto daikto patyrimu, įvesdindama į situaciją, įvertindama ją ir padėdama joje veikti. Tuo ji skiriasi, tarkim, nuo E. Huserlio intencionalumo, su kuriuo ją lygino Zhang Xian, pastebėdamas, jog pastarasis apeliuoja į absoliučios, transcendentalios pasaulio prasmės paieškas ir paverčia fenomenalų – tiesioginį objekto pažinimą grynosios sąmonės nukreiptumo į objektą fiksavimu (Zhang Xian, 1993). Kita vertus, E. Huserlio siekimas įveikti pagrindinę europietiškos kultūros krizės priežastį – objektyvizmą ir jo posūkis į konkrečius fenomenus arba gyvenimo tikrovę paskatino prabilti apie žmogiškosios būties bei pažinimo intersubjektyvų pobūdį, atkreipiant dėmesį į atskirų konkretybių santykiavimą – objekto ir subjekto tapatumą, kuris kaip tik ir suartina jį su daoistų pasaulio pažinimo bei veiklos metodais. Tik Huserlis, kaip ir būdinga vakariečiui, stengėsi įveikti vieną kraštutinumą kitu – polinkiu į subjektyvumą, „uždarančiu“ pasaulio pažinimą į paties suvokimo aktą, grynų mąstymo struktūrų ir principų tyrinėjimą, nenurodantį, kaip iš jo išsivaduoti.

Kinai išvengė šio kraštutinumo, derindami pažintinę širdies (*xin*) veiklą su kasdiene empirine patirtimi, kurios kaip tik ir siekė atsisakyti Huserlis savo fenomenologinėje sąmonės redukcijoje. Beveik visi „Zhuangzi“ išminčiai – meistrai kalba apie širdies nuraminimą bei sutelkimą, kurį jie laiko savo meno paslaptimi ir tobulos veiklos pagrindu. Jos išskaistinimas, padedantis užmiršti ir pačią *xin*, ir patį užmiršimą, neleidžia „užsilaikyti“ sąmonės plotmėje, sugrąžindamas į gyvenimo stichiją. Į ją integruojamasi per vidinį „objekto“ išgyvenimą, susitapatinant su jo funkcijomis ir dvasia; paverčiant jį savo veikla, kuri tačiau jau nebesuvokiama kaip „savo“. Ji tiesiog tampa universaliu kūrimo procesu. Tad *xin* išgryninimas reikalingas tam, kad susitapatinus su virtualia daikto esme būtų galima kuo natūraliau, autentiškiau ir spontaniškiau patirti būties tikroviškumą bei metamorfoziškumą. Tuo jis vėlgi skiriasi nuo Huserlio sąmonės redukavimo, apeliuojančio į absoliutų pažinimo moksliskumą.

Šis žinojimo ir veikimo natūralumas perteikiamas ne vien *xin* ištuštinimo, bet ir jį lydintio savęs užmiršimo (*wang wo*), savęs atsisakymo (*wu wo*), nežinojimo (*wu zhi*), nesistengimo arba neveikimo (*wuwei*) sampratomis. Galima prisiminti „Zhuangzi“ baldžių, kuris, prieš imdama-

sis darbo, pirmiausia nuramina širdį, pamiršta mintis apie pagyras ir priekaištus, meistriškumą ir nemeistriškumą, ištirpdamas savo veikloje. Toks natūralus veiklos ir būties suvienijimas pasiekiamas atsisakant minčių ir integruojant *xin*. Tai leido kitam meistrui – dailidei Chui braižyti iš rankos kur kas tiksliau, nei su kampainiu ar liniuote, kas buvo paašškinta labai paprastai: „Mes pamirštame apie koją, kai sandalai ją atitinka. Mes pamirštame apie juosmenį, kai chala-to diržas nespaudžia. Mes pamirštame apie „taisyklingą“ ir „netaisyklingą“, kai mūsų protas mums netrukdo“ (ZZ, p. 379; 177). Būtent todėl kitas „Zhuangzi“ meistras – cikadų gaudytojas galėjo tarp visos begalės daiktų matyti tik cikadas ir gaudyti jas taip, lyg „rankiodamas nuo žemės“, ir nenorėdamas jų sparnelių iškeisti į jokias pasaulio brangenybes.

Bet ar toks nenoras iškeisti jų sparnelius į ką kita nėra savotiškas prisirišimas prie daiktų, kurį taip stengėsi įveikti daoistai? Ne, nes čia turimas omenyje prisirišimas ne prie substantialios, bet prie virtualios jų esmės arba būties dinamizmo, neleidžiantis konstatuoti jų pastovumo ir tampantis ne tiek prisirišimu, kiek savaiminiu „susibuvimu“. Šis daoistams būdingas gyvenimo sklaidos proceso akcentavimas, reikalaujantis pamiršti save (*wang wo*), pri-mena konfucianistų reikalavimą įveikti save (*keqi*), kuris yra jų dinaminės būties – kasdienio ritualinio bendravimo ir žmoniškumo (*ren*) įgyvendinimo pagrindas. Tačiau buvimas konfucianistinėje *ren* paradigmoje laikytinas buvimu santykyje, išlaikant savo visuomeninį statusą vardan kito statuso įteisinimo. Tuo tarpu buvimas daoistinėje Dao paradigmoje reikalauja pranokti šį santykiškumą, atsisakant savo statuso, taigi įveikiant visų vertybių, „aš“ ir „kito“ reliatyvumą bei laikinumą. Tai atskleidžiama viename Yan Hui ir Konfucijaus pokalbyje, kur Yan Hui pranešinėjo Konfucijui apie savo pasiekimus: pirmiausia jis pamiršo ritualą ir muziką, paskui – žmoniškumą ir teisingumą, ir pagaliau – save. Konfucijaus paklaustas, ką tai reiškia, jis tarė: „Mano kūnas tarytum nuo manęs atsiskyrė, o protas užgeso. Aš tarytum išsinėriau iš savo laikino apvalkalo, atsisakiau žinojimo ir tapau panašus į visa persmelkiantįjį“ (ZZ, p. 143; 103). Kitaip tariant, jis persiėmė pasaulio permainingumu (*hua*), kuriame pradingsta skirtumai tarp paties ir pasaulio, žinojimo ir nežinojimo, amžinumo ir laikinumo.

Toks beatodairiškas pasikliovimas gyvenimu skatina pamiršti ne vien save, bet ir visa aplinkui, taip sugrįžtant į Didįjį jo pradą, vieną Dao: „Pamiršti daiktus, pamiršti Dangų – tai vadinama „savęs pamiršimu“. Žmonės, pamiršusieji save, vadinami buvojančiais dangiškume“ (ZZ, p. 232; 131). Šią savęs pamiršimo arba atsisakymo sampratą papildė „apsinuoginimo“ metafora. Jį galima traktuoti ir kaip vieną iš *xin* apvalymo sinonimų, ir kaip iššūkį konfucianistiniam „veido“ išlaikymui. Tai iliustruojama pasakojimu apie vieną dailininką, kuris buvo pakviestas į imperatoriaus rūmus nutapyti paveikslo. Pirma, ką jis padarė – tai pasitraukė nuošalin, nusirengė, atsisėdo sukryžiuavęs kojas ir tik tada ėmėsi tapyti. Šį aktą reikia suprasti kaip beatodairišką pasikliovimą natūralia būties tėkme, tampantį holistiniu ir empiriniu pasaulio vienybės, paties ir vaizduojamojo daikto vienybės patyrimu, t. y. estetiniu būtiškosios tikrovės įprasminimo aktu. Jame kaip tik ir skleidžiasi tikrasis gyvybingumas arba grožis, siūlantis ne jį reflektuoti, o išgyventi kaip pačios autentiškiausios skleisties ir harmonizavimo procesą – išgyventi taip, kaip jį išgyveno menininkas.

Tapybos meno sakralumas ir jos santykis su būtimi

Kinų kultūroje vienas mėgstamiausių žmogaus ir būties harmonizavimo būdų, padedančių perteikti Dao gyvybingumą ir neišreiškiamumą, buvo tapyba, virtusi tiesiog kasdienio gyvenimo dalimi ir bendravimo būdu. Tačiau ji reikalavo ypatingo nusiteikimo, kūniško ir dvasinio pasiruošimo, būdama ypatingu, sakralizuotu ritualu, įvesdinančiu į dieviškojo-būtiškojo absoliuto – Dao veikties stichiją.

Žymusis kultūrologas, Rytų ir Vakarų meno tyrinėtojas T. Burckhardtas yra pastebėjęs: „Meno istorikai, taikydami „sakralaus meno“ terminą bet kokiam ir kiekvienam kūrinii religine tema, pamiršta, kad menas iš esmės yra forma. Menas negali būti vadinamas „sakraliu“ vien dėl to, kad jame vaizduojami personažai kildinami iš dvasinės tikrovės. Jo formali kalba taip pat privalo būti maitinama to paties šaltinio. [...] Kiekviena forma yra tam tikro būties savitumo išraiška“, todėl „nėra tokio sakralaus kūrinio, kuris pasižymėtų formos profaniškumu, nes forma ir dvasia griežtai atitinka viena kitą“ (T. Burckhardt, p. 7). Pasak jo, bet kokio sakralaus meno pagrindas – simbolis, kuris yra ne vien konvencionalus ženklas, bet ir būtiškosios tikrovės išraiška bei nuoroda į ją. Todėl aukščiausiu sakralaus meno tikslu jis laiko ne jausmų sužadimą ar išpūdžių perteikimą, o jo simbolinės išraiškos aliuziškumo sukūrimą, implikuojantį vaizduojamojo daikto prasmės neišreiškiamumą bei neišsemiamumą.

Šie T. Burckhardt'o pastebėjimai labai taikliai perteikia daoistų pamėgtos peizažinės tapybos esmę ir funkcijas. Kadangi jos principai, metodai ir kategorijos buvo išsamiai aptarti daugelyje studijų, tai mes atkreipsime dėmesį tik į tai, kaip joje įkūnijami svarbiausi Dao aspektai, lemiantys jos sakralumą ir estetinės būties savitumą. Kadangi esminiu Dao veikties bruožu laikytinas balansavimas tarp būties ir nebūties, tuštumos ir pilnatvės, tai jos estetinės išraiškos reikia ieškoti tarp žodžių ir tylos. Jie atveria ir papildo vienas kitą, kartu atskleiddami sakralios ir sekuliarios, žmogiškos ir dieviškos plotmės vienybę.

Apie tapybos sakralumą byloja keletas dalykų: 1) jos tikslas ir raiškos priemonės, perteikiančios dinaminį, kosmogenetinį ir kosmostruktūrinį Dao aspektą; 2) jos dvasinė prasmė, nurodanti Dao ontologinę gelmę (jo absoliutumą); 3) simbolizmas, kuris atskleidžia kosmologinį Dao aspektą ir nutiesia tiltą į sekuliarią Dao plotmę, tapybos sąsajas su kitomis sritimis.

Daoistų tapybos tikslas – perteikti Dao vienybę bei harmoningumą, pasireiškiantį natūralia gamtos sklaida. Tapyba, kaip ir daugelis kinų meninės veiklos formų (sodų ir gėlių aranžavimas, *fengshui*) laikoma gamtos pagerbimo aktu, taigi ypatingu ritualu, aktyvizuojančiu visus tikrovės suvokimo kanalus ir integruojančiu visus jutimus į holistinę Dao sklaidos (*de*) pajautą. Tapyimo aktas kartais būdavo paverčiamas ir viešu ritualu (kurio pavyzdį regime ir minėtame „Zhuangzi“ pasakojime apie „apsinuoginusį“ dailininką), kurį lydėdavo puikūs valgiai, gražūs rūbai ir reginiai. Tačiau menininkams labiau rūpėjo asmeninis ritualas, prasidedantis išoriniu apsivalymu (kambario išplovimu, dulkių nuvalymu, triukšmų nutildymu, vyno taurės išgėrimu, nusirengimu, tušo ruošimu ir teptukų plovimu) ir užsibaigiantis vidiniu apsivalymu – širdies išskaistinimu ir atvėrimu. Tapydamas bambuką, jis pirmiausia turi „pasodinti“ jį savo širdyje arba tapti bambuku; tapydamas tigrą, jis privalo pats pavirsti tigru, šitai esą išsklaidindamas

idėją (*yi*), kurią belieka užfiksuoti teptuku ir tušu. Tai yra lyg savotiškas mikro- ir makrokosmoso, vidaus ir išorės harmonizavimo ritualas. Nes, kaip pastebėjo XIV a. tapytojas Wu Taisi, „tas, kas nori tapti tapybos meistras, turi savo jausmais pakilti virš pasaulio. Jo valia turi pranokti teptuką. Juk sakoma: „Kai viduje nėra trūkumų, tai išorėn išskyla vaizdiniai“ (V. Maliavin, 1997 b, p. 181).

Tapyba laikoma teptuko, tušo ir rankos darbo rezultatu, įkūnijančiu vidinį širdies regėjimą. Tačiau kodėl tokios svarbios teptuko ir tušo judėjimo metamorfozės, beveik pranokstančios jo rezultata? Todėl, kad jų sąveika gimdo liniją, laikomą tapybos, rašto ir visos kultūros šaltiniu. Apie tai kalbama „Yijing“: „Permainos turi Didžiąją ribą (*Taiji*), pagimdžiusią pirmąpradžius kontūrus – *yi*. Iš jų atsirado keturi pirmavaizdžiai simboliai (*xiang*), o iš šių – aštuonios trigramos“ (YJ, „Xi ci zhuan“, p. 70). Jų derinius – heksagramas, atspindinčias pačios gamtos marginius, neva sudarė vienas žymiausių kultūrinių herojų – Fuxi; o kiti šviesiausiai išminčiai (Huangdi, Shihuang, Cang Jie), nusižiūrėję į sudarytuosius marginius, esą išplėtojo juos į rašmenis. Šios mintys paskatino daugelį estetikų prabilti apie dieviškąją tapybos kilmę ir funkcijas, jos pagrindu laikant svarbiausią linijų meną – kaligrafiją. Bene įtakingiausią tapybos kilmės teoriją suformulavo žymusis IX a. senosios tapybos žinovas, estetikas ir psichologas Zhang Yanyuan: „Tuo metu (t. y. Fuxi ir Huangdi laikais – L. P.) rašymas iš esmės nesiskyrė nuo piešinių [...]. Rašmenys atsirado, norint išreikšti idėjas; tapyba atsirado, norint atvaizduoti formas [...]. „Zhou li“ kalbama apie šešis rašmenų sudarymo principus, iš kurių trečiasis, vadinamas „formų atvaizdavimu“ (*xiang xing*), nurodo piešimą. Kaip matyti, rašymas ir piešimas, kad ir skirtingai vadinami, buvo artimai susiję“ (Yutang Lin, p. 44–45).

Kaligrafijoje pirmiausia prabylama apie „idėjos sklaidą pirma teptuko“, vaizdinių susidarymą širdyje, vidinį persikūnijimą į daiktą, kas vėliau tapo tapybos pagrindu. Kaligrafijoje kaip tik ir susivienija dvasinis-moralinis ir meninis – estetinis pradai; joje kaip veidrodyje atsispindi menininko sielos niuansai ir linijos gyvybiniai virpesiai. Būtent ji, išsiskleisdama dailingame žodyje (*wen*) ir tapyboje (seniau vadintoje „magiškuoju menu“ – *yi shu*), sintezuoja žmogaus ir gamtos pasaulį. Todėl ji kartu laikytina daoizmo ir konfucianizmo estetikos jungiamąja grandimi, ką liudija ir tai, jog jai skirta vieta tarp keturių taurių menų (*si shu, mei shu*) – muzikos, poezijos ir ritualo. Jos etinę ir estetinę reikšmę pabrėžė ir žymusis Han laikmečio poetas, estetikas, kaligrafas Yang Xiong (I a. pr. Kr.), teigdamas, jog kaligrafija savo gyvybiniame atvaizde atskleidžia paties kaligrafo prigimtį – jo kilnumą (būdingą *junzi*) ar menkumą (būdingą *xiao ren*) (Sokolov-Remizov, 1985, p. 177).

Kaip kaligrafijoje įkūnijama gamtos ir žmogaus vienybė? Ji perteikiama teptuku ir tušu, kurių veiktis prilyginama savaiminėms (*ziran*) gamtos metamorfozėms, *yin* ir *yang* jėgų sąveikai. Kadangi teptukas siejamas su *yang*, o tušas – su *yin* jėga, tai jų susilietimas tampa pirmąja Dao metamorfoze, implikuojančia virsmą virsme (*hua hua*), nes santykiaudamas su šilku ar popieriumi tušas tampa *yang* (aktyviaja, kuriančia), o šilkas – *yin* (pasyviaja, priimančia, pilnatvę slepiančia) jėga. Taigi linijos brėžimas tarytum atkartoja kosminės (Dao) kūrybos ir virsmiškumo procesą. Ne mažiau svarbi yra linijų seka bei ritmingumas, nuo kurio priklauso hierogli-

fo grožis. Jų reikšmę tapyboje perteikia Qing dinastijos tapytojo ir estetiko Shen Zongqian posakis „brūkšniai gimdo vienas kitą“ (*bi bi xiangsheng*), primenantis „gimdomumo ir daugina-
mumo“ (*sheng sheng*), daoistinę abipusio daiktų kildinamumo idėją. Tai reiškia, jog tapant bet
kokį daiktą, reikia laikytis tam tikros jo detalių vaizdavimo eigos, perteikiančios natūralų jo
gyvybės skleidimąsi (pvz., tapyti bambuką nuo apačios, kaip jis auga). Štai kodėl teptuko nau-
dojimas (*bi fa*) ilgainiui tapo vienu svarbiausių kinų tapybos technikos elementų ir vertybių
(*de*), vertinimo kriterijų, vėliau ypač sureikšmintų intelektualų (*wenrenhua*) tapyboje.

Kosmogenetinę ir kosmostruktūrinę tapybos sampratą, kurią atspindi ir šiuolaikinis tapy-
bos terminas – *hua* (2), fonetiškai tapatus *hua* (1) – permaizingumui, teoriškai apibendrinu ir
pagrindė žymiausias XVII–XVIII a. tapytojas ir estetikas Shi Tao (Yuan Ji), laikydamas ją
didžiuoju pasaulio perkeitimo (*hua*) būdu. Jos esmė slypi Viename brūkšnyje (*yi hua, yi bi*),
kurį Shi Tao laiko Laozi ir Zhuangzi nurodyto aukščiausio paprastumo (*tai pu*), asocijuojamo
su Didžiąja riba, tuštuma ir būties potencialu (*Taiji*), išsiskaidymo požymiu. Tad vienas brūkšnys
žymi nebūties ir būties virsmą, aprėpdamas visą pasaulį ir išskaidindamas išorėn tai, kas su-
brandinta viduje – idėją, pirmapradi principą (*li*). Vienas brūkšnys, sugėbėdamas mažame per-
teikti didį, įkūnija mikro- ir makrokosmoso tapatumo idėją. Nes Vienas – tai Dao, absoliutas,
apie kurį kalbėjo Laozi (LZ, 42), Zhuangzi, „Yijing“. Jis slypi kiekviename daikte ir dulkėje,
gimdo du (*yin-yang*, ištisą ir pertrauktą liniją), o iš jų – visą begalę daiktų, kuriuos atspindi 64
heksagramos, esančios vienos linijos virsmis (*yi hua*).

Kaip matome, senoji tapybos magiškumo samprata yra išlikusi iki pat naujųjų laikų. Tai
lėmė ir ypatingą pagarbą tapytojui, suteikiant jam sakralųjį, patį aukščiausią šviesiausio išmin-
čiaus (*shengren*) statusą: „Tapytojas – tai didis išminčius, nes jis sutalpdina savyje tai, ko neap-
rėpia Dangus ir žemė, ir išryškina tai, ko neapšviečia saulė ir mėnulis. Iš jo teptuko galo randa-
si visa begalė daiktų [...], iš jo sklinda amžinasis dvasingumas (*shen*) ir įgauna gyvastį (*sheng*)
visos esybės: jo tušas, leisdamasis ant nebalinto šilko, kuria vaizdinius ir gimdo tai, kas neturi
pavidalo“ (V. Maliavin, 1997 b, p. 175). Jis ypatingas tuo, jog sugeba kurti kaip Dao – nemato-
mai, nerodydamas pastangų, aktyvumo (*wuwei*), savo aukščiausią kūrybos principą – taisyklę
paversdamas „taisyklės neturėjimu“, t. y. nemeistriškumu. Jis nesistengia nieko įteigti, o tie-
siog atveria pasaulį tokį, koks jis yra, ir kviečia į jį įsibūti. Jo „neįtaigojančiam įtaigumui“ pir-
miausia tarnauja daugiataškė perspektyva, padedanti išvengti vieno požiūrio taško ir siūlanti
žiūrovui daryti tą patį – neprisiršti prie vieno matymo, bet „išskaidyti“ save šiame daugiapla-
niame pasaulyje. Apie tokio tapytojo darbą galima pasakyti taip, kaip Fu Zhai atsiliepė apie
Zhang Zao paveikslą: „Jo menas yra ne tapyba, o pats Dao“ (G. Jianping, 1996, p. 80).

Taigi tapybos ritinėlis dvelkia ypatingu sakralumu, nes atrodo ne kaip žmogaus, o kaip pa-
čios gamtos kūrinys, kurio pagrindinės raiškos priemonės – tušas, linija – įkūnija jos, t. y. Dao
gyvybinės energijos (*qi*), veikimą. Iš širdies „išsiveržiančios“ linijos ir nedažyto šilko sąveika
įtaigiausiai perteikia matomo ir nematomo, tikrovės ir regimybės vienybę, sužadindama subti-
liausią ir neapibūdinamą būties pajautą – dvasingumą (*shen*), kuriame slypi pagrindinė tapy-
bos prasmė. Jis tapo svarbiausiu tapybos vertinimo kriterijumi, ir todėl leidžia vadinti ją sakra-

liu menu pilnaja šio žodžio prasme. Dvasingumo samprata pagrindė ir tradicinę tapytojų klasifikaciją. Tarp trijų kategorijų aukščiausią vertinimą pelnė dvasingas (*shen*), po jo – slėpinio grožio (*miao*), ir paskiausią – tobulas (*neng*) darbas.

Vieną iš *shen* sureikšminimo priežasčių galima matyti kaligrafijos, kaip paties kaligrafo prigimties atskleidimos, sampratoje. Plačiau prasme ji buvo traktuojama kaip menininko dvasios pilnatviškumo bei turtingumo (*shenzai*) įkūnijimas.

Bet pažvelkime atgal, į „Zhuangzi“, kuriame vienu aukščiausių žmogaus tobulumo idealų laikomas dvasingas žmogus (*shenren*), o vienu svarbiausių daoisto tikslų – dvasingumo puoselėjimas. Jis reiškė tobulą gyvybinės energijos (*qi*) išpuoselėjimą bei išgryninimą, suteikiantį žmogui antžmogiškų savybių ir svarbiausią privilegiją – galėjimą palaimingai klajoti tarp Dangaus ir žemės. Būtent tokiais „dvasinėmis klajonėmis“ (*shen you*) ir laikomi kinų peizažai, gimstantys dailininko sieloje-širdyje (*xin*) ir balansuojantys tarp fantazijos ir tikrovės. Tuo jie primena Zhuangzi apmąstymus apie tikrovės ir paties *ego* iliuzoriškumą, metaforiškai atvaizduotą pasakojime apie drugelio sapną. Ką atskleidžia šie peizažai? Ypatingą dailininko meistriskumą, nematomam dvasios (*shen*) veikimui prilyginamą sugebėjimą sukurti – atkurti savo neypatingumu ypatingą tikrovę, t. y. per savo „permatomą“ dvasią atspindėti visatos jėgų virpesius ir jos permainų pulsavimą. Todėl, žiūrint į tokius subtiliai (dvasingai) nupieštus ir tuo subtilumu dvelkiančius kinų peizažus, norisi juos apibūdinti vienu žodžiu – lengvumas ir ramybė, kuriais galima nusakyti ir daoistų estetinės būties esmę. Tai vienas savičiausių kinų tapybos bruožų, retai kada aptinkamas Vakarų mene.

Šį iliuzijos lengvumą, primenantį dvasingo žmogaus (*shenren*) arba nemirtingojo (*xianren*) palaimingas klajones, atskleidžia ir XI a. tapytojo bei teoretiko Guo Xi žodžiai: „Miškų ir vandenų vaizdai, padūmavusių tolių reginiai dažnai atsiveria nelyg sapne; akis jų neregėjo, ausis negirdėjo. Tačiau jie vėl atgyja sumanaus meistro pagalba. Tuomet, neišeidami iš namų, galime persikelti į negyvenamus tarpeklius, išgirsti beždžionių klyksmą ir paukščių klegesį, išvysti žėrinčius kalnus ir spindinčius krioklius. Argi toks reginys neteikia širdžiai džiaugsmo? Štai kodėl žmonės taip vertina tapybą“ (Yutang Lin, p. 71). Tokiomis pačiomis palaimingomis dvasios klajonėmis peizažų tapymą ir gėrėjimąsi jais laikė Cong Bing (V a.), manydamas, kad jų formose ir vaizduose įsikūnija dvasingumas, priklausantis nuo dailininko sugebėjimo perteikti daikto tikrovę arba tiesą. Kitaip tariant, jis byloja apie daikto (formos) gyvybingumą, primindamas „Zhuangzi“ mintį: „Kiek žmonėse pasireiškia galios (*de*) pilnatviškumas, tiek užmirštamam kūniškam pavidalams“ (ZZ, p. 438; 210).

Dvasingumas (*shen*) tapyboje reiškė pačią autentiškiausią ontologinę patirtį, skatindamas ieškoti būties grožio esmės už daiktų pavidalų. Tai turėjo omenyje ir vienas „Zhuangzi“ autorių, sakydamas: „Tinklas naudojamas žuviai gaudyti. Žuvį pagavus, tinklas pamirštamasis. [...] Žodžiai vartojami minčiai išreikšti. Mintį perpratus, žodžiai pamirštami. Kaip man sutikti žmogų, pamiršusį žodžius, ir su juo pakalbėti?“ (ZZ, p. 546; 237). Todėl ankstyvieji tapytojai ir teoretikai – Gu Kaizhi, Wang Wei – pagrindiniu tapybos tikslu laikė „dvasios atskleidimą“ (*chuan shen*), kurį vėliau imta vadinti „dvasios pulsavimu“ (*shen yun*). Jis dar kartą primena, kad Dao,

kurio vienas iš raiškos požymių yra dvasingumas – *shen*, – tai ne tapyto objekto, o kūrybinės nuotaikos kūrėjas. Jo kūrybingumas ir dvasingumas pirmiausia skleidžiasi tame, kas nematoma – tuštumoje, ir pirmiausia priklauso nuo tapytojo sugebėjimo ją įprasminti, t. y. nurodyti ją per tai, kas matoma.

Apie šį tapytojo sugebėjimą nepastebimai perteikti dvasinę tikrovę byloja pats svarbiausias, pirmasis iš šešių Xie He (V a.) įvardytų klasikinių tapybos principų – „dvasinis rezonansas ir gyvenimo pulsavimas“ (*qiyun shengdong*), savotiškai konkretizuojantis dvasios pulsavimo (*shen yun*) sampratą. Nesigilindami į kiekvieno jo ženklų semantiką ir vertimų variantus, kurie aptariami daugelyje studijų, atkreipsime dėmesį tik į kelias svarbias šio principo reikšmes: 1) jis įprasmina tapybą kaip savo gyvybinės energijos *qi* išskleidimą ir apsikeitimą su kosmine *qi*, skatinanti paties ir kitų (suvokėjo) persikeitimą (*hua*). *Qi*, kaip visuotinis kūrybinis ir siejantis pradai, kinų mene (tapyboje, taip pat literatūroje) pakeičia racionalius struktūrinius principus. Jis padeda suverti ant nematomo siūlo lakoniškus vaizdus, aforizmus, užuominas, pajungdamas juos tam tikrai nuotakai, bendram judėjimo pulsui, ritmingam pasikartojimui. Menininko *qi* reikėju tampa teptukas, *qi* dėka įgaunantis tam tikrą jėgą (*bi li*), kuri perteikia jo paties sielos virpesius ir „dieviškąjį įkvėpimą“ (*shen*). Todėl tapyba, būdama *qi* įkūnijimo būdu, statoma į vieną gretą su kitomis sritimis – etika, medicina, kaligrafija, literatūra, muzika, kovos menais – kaip viena iš Dao įgyvendinimo, kosminio gyvybingumo pagerbimo formų. *Qi*, įprasmindama kinų pasaulį kaip iš savęs besivystančią gyvybinę stichiją, „estetinę tvarką“, paverčia tapybą gyvenimo būdu ir kosmoso kūrimo būdu, suteikdama jai kosmologinę bei ontologinę prasmę; 2) *qiyun shengdong*, kaip pastebi H. Tanaka (H. Tanaka, 1998), perteikia ypatingą (dievišką, dvasinę – *shen*) tapytojo galią (*de*) ir sugebėjimą „užkrėsti“, paveikti kitus, kuris laikomas ne išmokstamu, o įgimtu. Tuo jis primena daugelio „Zhuangzi“ meistrų prisipažinimus, kad jų meistriškumo paslaptys neperduodamos ir neperimamos, metaforiškai nurodant savo mokytoju giliausią tamsą, chaosą ir bepradiškumą (t. y. Dao). Todėl *qiyun shengdong* skatina ne konceptualizuotą, o intuityvų – tiesioginį meno suvokimą, verčiantį atsakyti bet kokio žinojimo ir tiesiog priimti kūrinių tikrovę tokią, kokia ji yra. Būtent už tokį intuityvų, spontanišką ir holistinį – daugiaplanį pasaulio patyrimą pasisakė daoistai; 3) *qiyun shengdong* junginyje figūruojantis žodis *yun* – rezonansas, atliepimas nukreipia žvilgsnį ne vien į paties kūrėjo saviraišką „genialumą“, jo charakterį ir dorybingumą (*de*). Jis atskleidžia ir tapytojo sugebėjimą palaikyti darnų santykį su pasauliu, kūriniu bei suvokėju, kuris įtvirtinamas jau aptartu kūrybinio proceso ciklišku.

Tai ir yra tas vidinis, nematomas, intuityviai (širdimi) jaučiamas ryšys, kuris pranoksta bet kokias skirtybes (*yin-yang*) ir nugramzdina į jų ištakas: „Tik tai, kas malonu akiai ir atsiliepia širdy, yra tikra. Meistriškai perteikdamas vaizdą, paveikslas malonins akį ir susilauks atsako (žiūrovo) širdyje. Kai gimsta šis dvasinis susiklausymas, tai dvasia visa pranoksta, ir yra perprantama tiesa“ (Yutang Lin, p. 32). Šis dvasinis rezonansas arba dvasinis artumas byloja ne apie statišką, o apie dinamišką subjekto ir objekto ryšį, susijungiant jiems bendrame gyvybinės energijos *qi* ritme. Tai ir yra tas menininko užsimiršimas bei ištirpimas kūrybos procese, kurio

pavyzdį rodo daugelis „Zhuangzi“ veikėjų ir apie kurių, beje, labai panašiai atsiliepė žymusis šiuolaikinis „action painting“ atstovas J. Pollockas. „Kai būnu savo paveiksle, nesuvokiu, ką darau. [...] Aš nebijau ką nors keisti, [...] nes paveikslas gyvena savo gyvenimą. Aš tik leidžiu jam reikštis“ (H. Read, 1964). Tikrąjį ryšį su paveikslu jis suprato kaip gryną harmoniją, laisvus abipusius mainus, o esminį tapybos metodą – kaip leidimą „natūraliai augti tam, kas jaučiama kaip vidinė reikmė“. Tokiame tapybos procese „nėra jokių atsitiktinumų, kaip nėra nei pradžios, nei pabaigos“ (ten pat).

Šią vidinę augimo reikmę Xie He vadino gyvenimo pulsavimu (*shengdong*), primenančiu Dao sklaidos begalinumą, neturintį nei pradžios, nei pabaigos. Reikia prisiminti, kad *sheng* (gyvenimas) reiškia ne vien gimdomumą (pvz., junginyje *sheng sheng*), bet ir konkretų gyvybės įkūnijimą. Todėl šio žodžio įkomponavimas į pirmąjį principą ir derinimas su gyvybine energija (*qi*), kuri pakeitė dvasingumą (*shen*), atskleidžia siekimą pagrįsti dvasinio ir kūniško pradų nedalomumą, ko vienaprasmiškai nepadarė Zhuangzi ir jo artimiausi pasekėjai. Sprendžiant iš bendro „Zhuangzi“ konteksto ir neseniai cituoto 5 sk. fragmento, jis pasisakė už savo kūno pamiršimą. Tačiau vargu ar galima taip kategoriškai, kaip V. Krivcovas, teigti, jog „jis neigė dvasinio ir kūniško pradų ryšį“ (V. Krivcov, 1993, p. 74). Zhuangzi veikiau siūlė žiūrėti į kūniškumą (daiktą, žodį, vaizdą) kaip į tam tikrą būties potencialumo, bekūnio dvasingumo arba absoliutaus Dao simbolių, t. y. konkrečią raišką ir nuorodą į jį. Nors jis ženklina pirmapradės vienybės ir paprastumo praradimą, tačiau yra neišvengiamas – nes kaip kitaip nurodyti į Dao egzistenciją?

Šį požiūrį atskleidžia ne vien cituotasis „mišriojo“ „Zhuangzi“ sk. fragmentas apie tinklą žuvisms gaudyti. Jis išsakytas ir „vidiniame“ 2 sk., kuris laikomas vienu svarbiausių Zhuangzi epistemologijos šaltinių: „Kalba – tai ne paprastas oro iškvėpimas. Kalbantysis taria žodžius, bet jo kalbėjimas itin neapibrėžtas“ (ZZ, p. 26; 66). Zhuangzi suabejoja kalbos, kaip ir visų daiktų, realumu, taip pripažindamas žodžių ir jų prasmės nepastovumą, kuris paverčia niekais bet kokius ginčus, įrodinėjimus, išsigalvotų tiesų laikymąsi. Jis pateisina kalbėjimą apie fenomenalų, empiriškai suvokiamą pasaulį („jei prakalbome apie vieną, tai ar apsisieime be žodžių?“), tačiau siūlo nekalbėti apie „iki-būtišką“, potencialų pasaulį („jei viskas yra viena, tai ar reikalingi žodžiai?“). Toks nuolatinis rinkimasis tarp to, ką galima ir ko negalima pasakyti, lėmė daoistinės kalbos paradoksaliumą, aforistiškumą ir metaforiškumą. Tačiau šios „beprotiškos šnekos“ byloja anaipatol ne apie atmetinį požiūrį į kalbą. Veikiau tai „žaidybinis“ požiūris, kuris reikalauja sutalpinti mintį į vieną lakonišką vaizdą – užuominą, todėl apgalvoti kiekvieną „ėjimą“, nes jis suteikia galimybę kitų ėjimams ir kartu atveria kelią ėjimui už konvencionalaus diskurso ribų. Ypatingas vaidmuo čia atitenka ironijai, tarytum apnuoginančiai būtiškąją tikrovę, todėl reikalaujančiai ypač taiklaus žodžių parinkimo – žinojimo, ką, kaip ir kada pasakyti.

Toki patį „slapukavimą“, žaidimą regimo ir neregimo kontrastais pastebime ir tapyboje, kurios simbolizmas bene geriausiai perteikia Dao vienybės įvairialypiškumą. „Dvasia neturi ribų; ji įgauna formą, įsikūnydama daiktuose ir juos įkvėpdama. Šviesos ir tamsos žaisme glūdi vidinė tiesa. Meistriškas daiktų atvaizdavimas reiškia jų tikrovės išsėmimą“ (Yutang Lin, p. 33). Šie Cong Bing žodžiai kaip tik ir atskleidžia sudėtingą dvasingumo (*shen*) ir daiktiškumo (*xing*)

ryši tapyboje. Viena vertus, daiktai (pavidalai) tik nurodo į už jų slypinčią vidinę tikrovę – jie kalba. Štai kodėl kinų peizažas suvokiamas kaip išrašytas tekstas, bylojantis pačia švenčiausia – gamtos kalba, savo marginiais (*wen*) išsidėliojantis į kosminį marginį. Daiktų išorė (marginys) atskleidžia jų funkciją – vaidmenį visuotiniame permainų ir gyvybės kūrimo procese. Šis vaidmuo įprasminamas įvairių lygmenų – kosmogoninio, kosmologinio, etinio, estetinio, erotinio – simbolika. Todėl paveiksle nėra atsitiktinių ir nereikalingų daiktų; kiekvieno jų vaidmuo ir detalės yra kruopščiai apgalvotos. Ir todėl paveikslas suvokimas tampa daugiasluoksnės daiktų simbolinės prasmės skaitymu, taigi ir jų sąryšingumo atskleidimu.

Vidinis dinaminis jų santykis perteikiamas pirmiausia pasitelkiant pačią fundamentaliausią kosmologinę, ontologinę *yin-yang* simboliką, kuri persmelkia tapybos išraiškos priemonės ir turinį. Kaip minėta, pirmąją jos apraiška tampa teptuko-tušo-linijos-šilko (popieriaus) sąveika, išsiplėtojanti į tuščią ir užpildytą plotą, kalnų ir vandens, vyro ir moters, vabzdžių ir gėlių ryši. Kadangi *yin-yang* skirtumai yra ne kokybiniai – substancialūs, o kiekybiniai – funkcionalūs, tai paveiksle jie pirmiausia perteikiami kaip šviesumo ir tamsumo, tankumo ir retumo, išgaubtumo ir įgaubtumo, apvalumo ir kvadratiškumo, ištisumo ir pertrauktumo derinimas. Kinų menininkai tikėjo, jog nebūna gėlių be vabzdžių, kalnų – be upelių, akmenų – be samanų, ir kad meistriškai nupiešta gėlė gali prisivilioti drugelį, akmenuoti kalnai gali pritraukti rūką, pušis – vėją. Toks abipusis poreikis yra natūralus ir nesibaigiantis: „Būti ir nebūti gimsta vienas iš kito; sunkus ir lengvas kuria vienas kitą; ilgas ir trumpas įkūnija vienas kitą; aukštas traukia žemą, ir žemas – aukštą; instrumento garsas ir žmogaus balsas jungiasi darnon, paklūsta viens kitam prieš ir po, ir amžina yra ta pilnatvė“ (LZ, 2).

Šių Laozi žodžių rezonansą galima aptikti naujųjų laikų (Qing dinastija) tapybos estetikoje – Shen Zongqian įvardintoje „daiktų abipusio poreikio“ (*wu wu xiangxi*) sampratoje, kuri artima „brūkšnių abipusio gimdomumo“ (*bi bi xiangsheng*) sampratai. Pastaroji primena daoistinę vienalaikio daiktų radimosi idėją, o *wu wu xiangxi* – konfucianistinę abipusiškumą (*zhong* ir *shu*). Kaip ir linijų rašyboje, taip ir daiktų išdėstyme ypač svarbi jų seka, kuri čia perteikiama iš žmogiškų santykių „pasiskolinta“ „šeimininko“ (*zhu*) ir „svečio“ (*ke*) metafora, asocijuojama su „aukštesnio“ ir „žemesnio“, „pagrindinio“ ir „šalutinio“ santykiais konfucianizme. Apie tai kalbėjo dar Wang Wei II (VIII a.) savo garsiajame „Įvade į peizažinę tapybą“: „Kalnai – jų šeimininkas ir jį supantys svečiai – bendrauja vienas su kitu („pasveikinimais“ ir „nusilenkimais““ (Yutang Lin, p. 40). Panašaus metodo – „šeimininko“ ir „svečio“ nustatymo tvarkos – siūlė laikytis žymieji tapytojai Guo Xi, Li Cheng.

Tai reiškia, kad paveiksle vaizduojami daiktai, iš pirmo žvilgsnio atrodantys chaotiškai sumišę, iš tikrųjų yra giliai susiję nematomais ryšiais arba gyvybine energija (*qi*). Manipulavimas jų simbolinėmis prasmėmis ir funkciniais ryšiais primena konfucianistų ritualą, persmelktą gestų simbolikos, ir kartu patvirtina bendrą konfucianistų ir daoistų polinkį į už jos slypinčio ir vieni-jančio vidinio (žmogaus sielos, Dao) grožio paiešką. Šį polinkį derinti išorinės grožio išraiškos dekoratyvumą, kaukę, gestą su vidinio „dvasingumo“ ir vienybės (Dao) patyrimu V. Maliavinas apibūdina kaip tikrovės „tipizavimą“, aiškindamas visą kinų tradicinę kultūrą ir meną kaip

„tam tikrų tipinių formų repertuarą“ (V. Maliavin, 1997 d, p. 393). Jos laikomos savotiškomis gyvybinės energijos *qi* būsenomis, perteikiančiomis vaizdo (*xiang*) ir virsmo (*hua*) tapatumą, atskirybės ir vienybės, amžinumo ir begalinumo (*wu ji*) bei jo akcidentinės apraiškos ryšį.

Toks kultūrinių raiškos formų tipizavimas anaipol nereškė jų suvienodinimo. Būdamas pagrįstas situaciškumu, jis veikiau skatino dėmesingumą subtiliausiai jų niuansų kaitai, reikalaujančiai įgudusio ir sutelkto žvilgsnio. Svarbiausias šio kinų kultūros fenomeno įrodymas ir pagrindas yra „Permainų knyga“, lėmusi ritualinio bendravimo, literatūros ir tapybos metodų bei suvokimo principų savitumą. Jos implikuojamo situaciškumo ir tipizuotumo sąsajų akivaizdoje tik ir galima teisingai suvokti konfucianizmo ir daoizmo estetiškos būties savitumą, kuris vis dažniau apibūdinamas kaip „estetinė tvarka“, įteisinanti individo kaip absoliutaus kūrybinio prado įkūnytojo betarpišką ir konkretų integravimąsi į kontekstą. Kitaip tariant, tai Dao ir *de* sąryšingumo įteisinimas, skatinantis žiūrėti į kiekvieną daiktą kaip į simbolinę Dao apraišką, padedančią prisiliesti prie sakralios gamtos sklaidos ir tapsmo – būties metamorfozių.

Toks požiūris į simbolių, kaip į gelminio – visuotinio būties dinamizmo nuorodą, primena sufistų pasaulėžiūros „chameleoniskumą“ ir panteizmą, kurį su daoizmu sieja ne vien pasaulio reliatyvumo, iliuzoriškumo teigimas, gimstantis iš jo nuolatinio tekamumo ir kaitos patyrimo, vieninteliu jo pažinimo būdu laikant buvimą kelyje. Tai, kad sufistai teigė tiesos slėpingumą ir „beformiškumą“, pripažindami tik tiesioginį jos perdavimą per patyrimą, o ne pažinimą, ir kartu rinkdamiesi pačius įvairiausius bei paradoksaliausius jos įkūnijimo būdus, taip pat galima iš dalies paaikškinti jų pasaulėžiūros simbolizmą: „Žmogus yra simbolis. Kiekvienas daiktas ar vaizdas taip pat yra simbolis. Reikia prasismelkti pro išorinę simbolio prasmę, antraip jūs nugrimztate į sapną. Simbolyje slypi sumanymas, kuris reiškiasi judėjimu“ (Shah I., p. 212). Šie sufijaus Chvadžos Pulado iš Erivani žodžiai atskleidžia sufistų siekimą ieškoti grožio, laikomo esminiu dievo būties įrodymu, ne atspindyje, o už jo esančiame pirmapradžiam šaltinyje – nebūtyje. Jie kartu byloja apie siekimą matyti grožį kiekviename daikte ir gamtiškoje būtybėje, kuri laikoma dieviškosios būties simboliu ir kurios meninis atvaizdavimas geriausiai padeda patirti dieviškosios tiesos dinamizmą, t. y. jos kelią. Tai siejasi su daoistams būdingu Dao implikavimu kiekviename daikte ir siekimu perteikti jo dinamizmą, kai kūrybinis aktas paverčiamas tiesiog buvimu kelyje – Dao. Trečia, sumanymo išvelgimas simbolyje primena kinų tapytojų, pirmiausia Wang Wei II mintis apie pirmaeilį sumanymo (idėjos – *yi*) skleidimąsi paveiksle, peizažinėje tapyboje: „Kai tapai peizažą, idėja turi skleistis pirmiau už teptuką“ (Yutang Lin, p. 40). Ši idėja įkūnija individualų ir visuotinį principą – *li*, tapatinamą su *qi* ritmingu pulsavimu, kurį ir slepia simboliai.

Panašiai simbolių paskirtį suvokė ir Meistras Ekhartas: „Kiekvienas vaizdas implikuoja ir pateikia ne vien save. Jis veda link to, kieno vaizdinys jis yra“ (Ekhartas, 1991 a, p. 15). Kartu jis nurodo esminę funkcionalią daiktų vienybę, kuri patiriama tiesioginėje išvalgoje, susitapatinant objektui ir subjektui. Šį patyrimą Meistras Ekhartas iliustruoja medžio stebėjimu, kurio metu lyg ir išlaikoma medžio ir akies prigimtis (jie lieka tuo, kas buvo), tačiau „regėjimo akte jie taip susivienija, kad galima sakyti: akis yra medis, o medis – akis“ (ten pat, p. 37). Šis funkcinis ryšys, pasak jo, padeda išvelgti kur kas didesnę panašumą tarp žmogaus akies ir avino

akies, nei tarp žmogaus akies ir ausies, nes visos akys atlieka tą patį vaidmenį, būdamos vieningos savo veiksmuose.

Būtent toks simbolinis-funkcinis sąryšingumas įkūnijamas ir kinų tapyboje, pagrįstoje muzikinio ritmo, vaizdų polifoniškumo ir laikinės tikrovės patyrimo (situaciškumo) principų sinteze. Tai tie patys principai, kurie lemia jos sakralumą ir kartu gražina į realaus gyvenimo stichiją, nes tapyba, kaip ir muzika, daoistams teikė pirmiausia džiaugsmą.

Džiaugsmo vaidmuo patiriant gyvenimo ir meno vienybę

Džiaugsmas daoizme reiškia ne hedonistinių mėgavimąsi malonumais, o veikiau gyvenimo džiaugsmą – gyvybinės energijos metamorfozių, gamtos kaitos atliepimą, harmoningą susiklausymą su daiktais. Jį žadino pirmiausia pats būties iliuzoriškumas, kuris kitiems (pvz., Vakarų egzistencialistams) buvo kančios šaltinis ir asocijavosi su tragiškumu, dramatiškumu. Daoistų džiaugsmas – tai tas lengvumas, kurį gimdo neprisirišimas nei prie gyvenimo, nei prie mirties. Todėl jų džiaugsmą dažnai lydi juokas, ir jis dažniausiai būna mirties pasitikimo būdas: Konfucijaus mokinys aptinka du daoistus, dainuojančius prie mirusio draugo, Huizi – patį Zhuangzi, besilinksminantį prie mirusios žmonos patalo. Čia daoistai tarytum meta patį žiauriausią iššūkį konfucianistams, kuriems mirusio artimo pagerbimas buvo vienas svarbiausių gyvenimo ritualų. Daoistai žino, kad gyvenimas ir mirtis – tai viena, ir kad nereikia pernelyg sureikšminti žmogaus žmogiškumo. „Musės tupia ant žmogaus veido, uodai siurbia žmogaus kraują. Kuo gi jie žmogų laiko?“ – nerūpestingai klausia Zhao Chang (V. Maliavin, 1997 a, p. 396).

Tuo daoistai nori parodyti, jog, užuot bandžius „įsikibti į save“ ir išsiaiškinti, kuo sapnas skiriasi nuo tikrovės, verčiau pasitikėti daiktų tvarka arba Dangaus principu (*Tian li*) ir nerūpestingai plaukti permainų srovėje, tiesiog juokiantis ir nesiaiškinant šio juoko priežasčių. Todėl juoką ir džiaugsmą laikytume vienu esmingiausių daoistų estetiškos būties bruožų, lydinčių palaimingas klajones ir atspindinčių patį bešališkiausią požiūrį į būtį ir pasaulį, kurio pavyzdys – visų išjuokiamas Dao.

Šią daoistų nuostatą labai taikliai apibūdino H. Bergsonas savo apmąstymuose apie juoką (H. Bergson, 1914). Pagrindine juoko radimosi sąlyga jis laiko bešališkumą, reikalaujantį trumpalaikės „širdies anestezijos“: „juokas gali sudrumsti tik labai ramų, visiškai lygų dvasios paviršių. Jo natūrali aplinka – abejingumas. Jo stipriausias priešas – jaudulys“ (p. 98). Juokas – tai vaistas nuo inertiškumo, primenantis, kad tikrai gyvas gyvenimas niekada nesikartoja. Pasak H. Bergsono, juokas savotiškai sujungia gyvenimą ir meną, mokindamas taikytis prie kintančių gyvenimo aplinkybių ir savo spontaniškumu užkrėsdamas kitus, t. y. sukeldamas atsaką, kurį autorius taip pat laiko būtina juoko sklaidos sąlyga.

Kaip matome, daoistinės būties-nebūties metamorfozės, visų pasaulio daiktų susaistymas gyvybinės energijos abipusio atsako ryšiais ir yra palankiausia aplinka sklusti juokui bei džiaugsmui. Tokį daiktų tvarkos atliepimą Zhuangzi vadina „dangišku džiaugsmu“, kuris padeda šviesiausiam išminčiui sutalpinti savyje visą Dangaus paskliautę ir savo širdies tuštumu bei ramumu įveikti visus daiktus. Tačiau ši laisvė nuo daiktų kaip tik ir leidžia išminčiui jais džiaugtis,

laikant juos savotiškais amžinybės (Vieno) simboliais, savo „subtilia tiesa“ (*miao li*) liudijančiais apie natūralų kosmoso permainingumą. Savo trumpalaikiškumu jie, kaip ir juokas, atspindi gyvenimo ir meno, amžinybės ir momento susiliejimą. Slėpiningo daiktų grožio (*miao*) buvo ieškoma ne jų „duotume“ arba substancialume, o dinaminėje būsenoje – tame, kas kaligrafijoje, tapyboje ir muzikoje buvo įvardyta kaip momentas, tendencija ar padėtis – *shi*.

Kokie daiktai ir kas daoistams teikė džiaugsmą? „Šviesus mėnulis giedrame danguje. Vaza su gėlėmis. Laikas, kai renkama arbata, bambuko ūgliai ir mandarinai. Dūmelis peizaže. [...] Keliautojas snieguose. [...] Neskubus peizažo ritinėlio išvyniojimas“, – rašo Chen Jiru (V. Maliavin, 1997 a, p. 425). „Žiemos naktį siurbčioti vyną, o po to atverti langą ir išvysti kiemą, užverstą sniegu – tai bent džiaugsmas [...] Stebėti žmogų, rašantį ant popieriaus didžiuliais hieroglifais, – tai bent džiaugsmas. (...) Atverti langą ir išvartyti visas muses – tai bent džiaugsmas“, – rašo Jing Shentan (ten pat, p. 427–428).

Ir vienas, ir kitas „džiaugsmo apologetas“ priklausė naujai epochai – XVI–XVII a., kurioje suklestėjusi miestietiškoji kultūra ženklino ne vien polinkį į dekoratyvumą, materializmą, bet ir siekimą simboliškai įprasinti amžinąjį nebuvimą. Šio laikmečio kultūros unikalumą V. Maliavinas apibūdina dviejų žodžių – dvasios ir buities deriniu, reiškusiu „nenuilstančios dvasios kristalizavimąsi amžinoje būtyje ir daiktų išsisklaidymą dvasios gyvenimo bangose“ (V. Maliavin, 1995 a, p. 7). Jų simbolizmas ženklino visos tradicinės kinų kultūros istorinę kulminaciją. Tačiau šiame laikmetyje išvelgtume bene realiausią ir vaisingiausią Dangaus ir žmogaus kelių (*Tian dao* ir *ren dao*) harmonizavimo problemos – tos problemos, kuri ypač jaudino Zhuangzi ir jo pasekėjus – sprendimą. Todėl tuometinio daoisto Yuan Zhonglang mintys apie penkis gyvenimo džiaugsmus atrodo nei naujos, nei pasenusios: „Nusipirkti už tūkstantį auksinių laivą, susodinti į jį muzikantus, dainininkes ir mėgstančius keliauti, paversti šį laivą plaukiojančiu namu ir nerūpestingai su juo klajoti, nepastebint artėjančios senatvės – tai ketvirtas džiaugsmas. Žinoma, šitaip gyvenant, per keletą metų iššvaistysi visus šeimos turtus. Tuomet pradėsi gyventi kaip miškų žvėris, ryte nežinodamas, kas nutiks vakare; namų mantą išdalinsi dainininkėms, maistą – vargšams ir benamiams, o pats įsikursi pas kokius nors giminaičius, nežinodamas nei rūpesčių, nei gėdos – tai penktas džiaugsmas“ (V. Maliavin, 1997 a, p. 421).

Taigi estetinės būties pagrindas ir individo savikūros tikslas daoizme yra visuotinis Dao, kurio ontologinius, kosmologinius ir fenomenologinius aspektus atskleidžiantys bruožai – besavybingumas, tuštumas, slėpiningumas, neveikumas, paprastumas, visa aprėpiantis vieningumas, poliariškumas, energetiškumas, dvasingumas – tapo svarbiausiais „gyvenimo meno“ principais. Viena savičiausių Dao ontologinių savybių – „nebūtiškumas“ klasikiniame daoizme anaip tol neskatino jo paversti transcendentaliu, nes tikroji jo raiškos stichija yra riba tarp nebūties ir būties, kuri išlaikoma su jo galios (*de*), gyvybinės energijos (*qi*) sklaidos pagalba. Tuo galima paaiškinti esminį Dao raiškos principą – „priešybių vienalaikiškumą“ ir „grįžtamumą“, „apsiverčiamumą“, kuris tapo daoistų reliatyvistinės pasaulėžiūros ir mąstymo pagrindu, kartu implikuodamas estetinį „neprieraišaus buvimo“ būdą, vadinamą nerūpestingomis klajonėmis (*xiao yao you*). Dao „nebūtiškumas“ ir „tuštumas“ tapo ir daoistų meninės kūrybos – tapybos, muzi-

kos, poezijos – idealais, lėmusiais jos sakralumą. Tačiau kūrybos principai, atliepantys kosminės sklaidos (Dao) dėsnius, kaip tik ir pagrindė meno bei gyvenimo vienybę. Ją geriausiai perteikia viena būdingiausių daoistinės estetikos sampratų – džiaugsmas (*le*), leidžiantis traktuoti daoistinį individo integravimąsi į estetinį tuštumos ir nebūties kontekstą kaip į patį optimistiškiausią gyvenimo teigimą.

LITERATŪRA

1. Ames, Roger T., 1984: „Religiousness in Classical Confucianism: a Comparative Analysis“, *Asian Culture Quarterly*, vol. 12, No. 2.
2. Bergson: Бергсон, А., 1914: „Смех“, *Собрание сочинений 5*, Санкт-Петербург.
3. Chan, Wing-tsit (transl. and compil.), 1963: *A Source Book in Chinese Philosophy*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
4. Ekhartas: Экхарт, Мейстер, 1991: *Духовные проповеди и рассуждения*, Москва.
5. Fang, Thome H., 1981: *The Chinese View of Life*, Taipei: Linking Publishing Co. Ltd.
6. Yijing (transl. by J. Legge), 1994: *The Chinese-English Biligual Series of Chinese Classics*, Hunan chubanshe.
7. Jianping, Gao, 1996: *The Expressive Act in Chinese Art*, Uppsala.
8. Krivcov: Кривцов, В. А., 1993: *Эстетика даосизма*, Москва.
9. Laozi, 1994: *The Chinese-English Biligual Series of Chinese Classics*, Hunan chubanshe.
10. Lin, Yutang (transl.), 1967: *Chinese Theory of Art*, London: Heineman.
11. Liu, James J. Y., 1975: *Chinese Theories of Literature*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
12. Losev: Лосев А. Ф., 1992–1994: *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития*, Москва.
13. Maliavin: Малявин, В. В., 1995 а: *Китай в 16–17 веках*, Москва.
14. Maliavin: Малявин, В. В., сост., 1997 а: *Книга мудрых радостей*, Москва.
15. Maliavin: Малявин, В. В., сост., 1997 б: *Книга прозрений*, Москва.
16. Maliavin: Малявин, В. В., сост., 1997 д: *Восхождение к Дао*, Москва.
17. Read H., „The Limits of Painting“, *Studio; International Art*, London, 1964, January, vol. 167, Nr. 849.
18. Sokolov: Соколов-Ремизов, С. Н., 1985: *Литература – каллиграфия – живопись*, Москва.
19. Tanaka, H., *Aesthetics of Ch'i yun sheng tung – A Comparative Study with Western Theories of Art*. (pranešimas, skaitytas XIV tarptaut. Estetikų kongrese Ljubljanoje, 1998).
20. Zhuangzi, Yi Zhu, 1996: *Jilin wenshi chubanshe*.
21. Zhuangzi: *Чжуан-цзы. Ле-цзы* (пер. В. В. Малявина), Москва.
22. Xian, Zhang, „Husserlian Intentionality and the Chinese Concept of „Mind“, *Journal of Chinese Philosophy*, 20/1993.
23. Sclafani R., „Is the Tao of Chinese Aesthetics like a Western Theory of Art? Some issues in Comparative Aesthetics“, *Journal of Chinese Philosophy* 4, 1977, 49–62.
24. Burckhardt T., „Sacred art in East and West“, *Pates Manor*, Benfont, Middlesex, 1967.

THE UNITY OF LIFE AND ART IN CLASSICAL DAOISM

Loreta Poškaitė

Summary

The aim of this paper is to reveal the unity of art and life in classical Daoism as the characteristic feature of Chinese aesthetic being. Chinese concept of art and creativity, the process of art creativity and its psychological methods as well as the realisation in the art of painting for the purpose will be discussed. The most particular ontological feature of Dao is the inter-relatedness of being and non-being which manifests itself in aesthetic way of „non-connective life“. This unity has become the main ideal in the art of painting which constitutes its sacredness as well as connection with secular life. Such connection is revealed through the concept of joy (*le*) and sense of humour which is important feature of aesthetic being in Daoism as the most optimistic affirmation of life.