

Téa Sernelj

Značilnosti tradicionalne kitajske estetike

1 Uvod

Za Cai Yuanpeija je bila estetika tista veda, v kateri se je odražal specifični duh kitajske tradicije. Četudi se estetika pred modernizacijo na Kitajskem nikoli ni razvila kot samostojna disciplina, je bilo to povezano zgolj s posebnostmi specifične tradicionalne metodologije. Klasična kitajska miselnost namreč ni ločevala posamičnih ved, temveč je temeljila na idejnem sistemu, v katerem so se prepletale najrazličnejše vede. Zato v kitajski tradiciji sicer ne moremo govoriti o estetiki kot diskurzu, ki bi bil popolnoma ločen od vseh ostalih, vendar velja pri tem poudariti, da je bila estetska miselnost vseskozi pomemben element tradicionalnih virov. Cai jo je videl kot tisto miselnost, ki združuje vse najpomembnejše elemente tradicionalne kulture, saj zaobjema moralo, etiko, obrednost, filozofijo in odnos do lepote človeškega bivanja.

Na ta način je Cai prvi oblikoval idejo kulturnega in estetskega samorazumevanja Kitajcev. Med študijem v Nemčiji se je seznanil z zahodno filozofijo, zlasti s Kantom. Medtem ko je zahodnjake razumel kot ljudi, ki jih je odločilno izoblikovala religija, je trdil, da je estetika, kombinacija ritualov, umetnosti,

lepote in etike, na Kitajskem praktični »duhovni« ekvivalent religiji na Zahodu. V tem duhu je poudarjal pomen estetskega izobraževanja kitajske mladine. Takšno izobraževanje naj bi nadomestilo verouk, kot so ga izvajali na Zahodu (Pohl 2007, 91). V kitajski tradiciji so namreč estetsko izkustvo od nekdanj dojemali kot najvišje stanje človeške srčne zavesti, ki je ljudem omogočalo izkustvo višje ravni bivanja, s primerljivimi učinki in pomenom, kot je izkustvo religije na Zahodu.

Če je religija osnova zahodne etike, morale in medčloveških interakcij, je to vlogo po Caijevem mnenju na Kitajskem torej prevzela estetika. Zato ni slučajno, da si je Cai Yuanpei vseskozi prizadeval vzpostaviti temelje kitajske estetike kot akademske vede in da jo je kot tako vključil v uradne učne načrte v okviru svojega izobraževalnega sistema, in sicer tako na osnovnošolski kot tudi srednješolski in predvsem univerzitetni ravni. Znanstveno raziskovanje njenih idejnih temeljev je bilo po njegovem mnenju namreč izjemno pomembno tudi za oblikovanje specifično kitajske kulturne identitete.

Za razumevanje Caijevih idej in dela je zato pomembno, da поблиže spoznamo tudi posebne značilnosti tradicionalne kitajske estetske miselnosti.

Kitajski teoretiki so estetiko večinoma razvijali na ravni moralne filozofije ter vprašanja, povezana z estetiko in umetnostjo, povezovali z vprašanji, ki se tičejo kozmosa, družbe, življenja in medčloveških odnosov. Ti odnosi so vplivali na kitajsko estetiko, zato je bila ta že v zgodnjem obdobju tesno oziroma neločljivo povezana z družbeno etiko in humanističnimi ideali. Resnična lepota je obstajala v harmoniji med posameznikom in družbo ter človekom in naravo. Spoštovanje umetnosti in lepote so obravnavali kot sredstvo za doseganje te harmonije (Liu 1995, 180).

Pri spoznavanju značilnosti kitajske estetike se bomo osredotočili predvsem na delo dveh mislecev, ki sta v drugi polovici dvajsetega stoletja – vsak po svoje – nadaljevala in nadgrajevala Caijev projekt vzpostavitve estetike kot akademske discipline. Gre za pomembnega sodobnega filozofa Li Zehouja (* 1930) in tajvanskega teoretika Xu Fuguana (1904–1982).

2 Zgodovinski razvoj

Ta se po Xu Fuguanu in Li Zehouju začne s šamansko kulturo kot začetkom estetskega zavedanja in poteka skozi stoletja, medtem ko nanj vplivajo različni tokovi filozofske misli, vključno s konfucijanstvom in daoizmom. Po antičnem obdobju so nanj močno vplivali tako imenovani pristopi *Chu Sao*,¹

1 Ta izraz se nanaša na estetiko slovitega pesnika Qu Yuana (340–277 pr. n. št.).

pozneje pa filozofija budizma *Chan*.² Vsi ti diskurzi so se osredotočali na koncepte lepote, estetskega izkustva in estetske zavesti, pa tudi na njihovo neposredno in nerazdružljivo povezavo z moralnostjo in etičnimi vrednotami tradicionalne kitajske kulture.

Tradicionalna kitajska estetika se dotika vprašanj človeškega obstoja, univerzuma, človeških razmerij in družbe. V tem okviru se estetski problemi ne obravnavajo kot problemi védnosti, v pomenu iskanja odgovorov na vprašanja, kaj sta estetika in lepota – kar je bilo osrednje vprašanje v zahodni estetiki (Sernelj 2016, 78). Tradicionalna kitajska estetika je zgrajena na temelju človečnosti ter razmisleka o človeških odnosih in družbi, pri čemer so filozofija, estetika in življenjska izkušnja povezane v celoto (Xu 2006, 78). Kitajska estetika ni niti ponotranjenje razuma (kognicija) niti njegova zgostitev (etika), temveč sedimentirani spoj razuma in čutov (Wang 2007, 251).

Ta pogled se močno razlikuje od zahodne estetike, ki je definirana kot »veja filozofije, ki se ukvarja z naravo umetnosti, lepote in okusa, z ustvarjanjem in občudovanjem lepote«. ³ Poleg tega se zahodna estetika jasno razločuje od epistemologije in etike, saj je znotraj njenega konceptualnega okvira umetnost avtonomna entiteta, ker se ukvarja s čuti. Zato je umetnost kot taka nujno osvobojena moralnega ali političnega smotra (Gethmann-Siefert 1995, 7).

Kot bomo videli v nadaljevanju, so moralne in etične implikacije tradicionalne kitajske estetike igrale bistveno vlogo v tradicionalni kitajski družbi in kulturi. Li Zehou in Xu Fuguan sta prav tako večkrat poudarila tesno povezavo med estetiko, etiko in epistemologijo, slednji tudi s fenomenologijo.

Po slovarju *Shuowenjiezi* kitajska beseda lepota ali lepo (*mei*) pomeni enako kot dobro ali dobrotu (*shan*) (Shuowenjiezi 2018, Yang bu, Mei). Li Zehoujeva analiza pismenke *mei* je pokazala, da piktogram odslikava človeško bitje, ki na glavi nosi ovno glavo in/ali perje in po vsej verjetnosti izvaja obred, ki predstavlja šamanistično tradicijo zgodnjih družb antične Kitajske. Če pa pogledamo oba dela piktograma, lahko prikazuje tudi velikega ovna. Velik oven implicira lepoto v smislu zunanje podobe, toda hkrati tudi njegovo notranjo lastnost, ki je med drugim dobra hrana. Oba pomena se nanašata na čutno existenco človeka, njegovih potreb in občutkov na eni strani, na drugi strani pa na njegovo družbeno existenco, skupnost in racionalnost (Li 1984, 44).

2 Pri tem sledim Liu Ganjijevi premisi, ki pravi, da čeprav je kitajska estetika zelo raznovrstna in kompleksna, jo dejansko lahko delimo na omenjene štiri (Liu 1995, 181), vendar sem k razpravi o tradicionalni kitajski estetiki dodala še estetiko obdobja Wei-Jin, ki velja za rojenico tradicionalne kitajske estetike nasploh.

3 Definicija 1 »estetike« iz spletnega slovarja Merriam Webster.

Drugi vidik lepote v kitajski tradiciji se nanaša na umetniška dela in druge objekte (na primer objekte zunanje narave), ki proizvedejo estetsko ugodje (p.t. 43). Li prav tako poudari, da besedo lepo celo v sodobni Kitajski uporabljajo v več kontekstih, ki so povezani s človekovim čutnim izkustvom, etičnimi vrednotami in estetskim ugodjem.

Po Li Zehouju sta se materialna in duhovna produkcija (in estetska zavest) začeli z izdelavo in uporabo orodja. To idejo je prevzel od Engelsa in Plekhanova,⁴ ki trdita, da so se vse zgodovinske spremembe zgodile kot posledica razvoja orodja (Woei 1999, 52). S tega vidika je orodje kot predmet, ustvarjen za preživetje, tvoril osnovo prvobitnih družb, pri čemer je njegovo okrasje kot rezultat človeških idej in domišljije vodilo k razvoju religije, umetnosti in filozofije (Li 1984, 17).

34

Zato so se starodavni totemska magija in rituali preoblikovali v politične in družbene institucije, totemske pesmi in plesi pa so se razvili v umetnost (glasba, ples) in literaturo (miti, pesmi, poezija in legende) (Li 1984, 17). Čaščenje totemov in šamanskih pesmi je postopoma zamenjalo čaščenje junakov in prednikov; z drugimi besedami, ljudje so jih počlovečili in racionalizirali. Ta proces preobrazbe je potekal od dinastije Shang do dinastije Zhou, sočasno z uvedbo patriarhalnega sistema.

Razvoj estetske zavesti in izkustva je privedel do transformacije realističnih živalskih podob v abstraktne simbole, ki jih še vedno lahko občudujemo na lončevini in bronastih umetninah iz neolitika. Ti simboli so vsebovali kompleksen konceptualni pomen. Njihove forme so pomenljive, saj nakazujejo družbeno določene pismenke, zato je predstavljajo izvor estetskih čustev in lepote kot take. Čisto prezentacijo naravnih objektov so zamenjale črte, ki vključujejo značilnosti, kot so simetrija, ravnotežje, stalnost, prekinitev, ritem, sprememba, enotnost itn., izražene na zaokrožen način. Pogosto so bile reprezentacije subjektivnih občutij v gibanju (p.t. 27). Ta preobrazba je izjemno pomembna za razumevanje tako kitajske kaligrafije kot tudi kitajske poezije, saj obe temeljita na zgoraj navedenih načelih. Kitajske pismenke vsebujejo simbolni pomen in abstraktnost ter imajo kot take imaginativno in imitativno razsežnost (p.t. 40). Ustvarjalno bistvo črt je skozi raznovrstnost form omogočilo izražanje občutkov, idej in čustev, ki so se pozneje razvijali naprej in se nazadnje spremenili v »umetnost črte« kitajske kaligrafije.

4 Georgi Valentinovich Plekhanov (1856–1918) je bil prvi Rus, ki se je razglasil za marksista. Stremel je k razvoju estetske teorije na podlagi znanstvenega socializma in marksistične filozofije, da bi spodbudil proletarsko razredno zavest. Bil je ustanovitelj socialnodemokratskega gibanja v Rusiji (Woei 1999, 52).

Kitajska kaligrafija je razvila zapletene zakone svoje strukture in sledila nameri proizvajanja »neslišne glasbe in negibnega plesa na papirju, da bi izrazila človeška čustva in ideje« (Li 1984, 43).

Ta atribut kitajske kaligrafije, tj. »neslišne glasbe in negibnega plesa na papirju«, pa tudi drugih umetniških zvrsti, je ena izmed temeljnih estetskih lastnosti. Kot bomo videli v nadaljevanju, je estetski učinek, ki ga daje glasba, tisti, ki določa vrednost in kvaliteto umetniškega dela. Xu Fuguan namreč že v uvodu svojega dela *Duh kitajske umetnosti* izpostavi, da je izvor človeške kulture mogoče iskati v religiji, vendar po njegovem mnenju kultura izvira iz umetnosti. Umetnost sama izvira iz igre, saj je ta tista, ki se v človeškem življenju pojavi najprej in iz katere se rodijo petje, ples in glasba, ki so med seboj povezani. Glasba je po njegovem mnenju tudi izvor vseh ostalih umetniških zvrsti. Njene notranje lastnosti, kot so harmonija, premor (oziroma tišina) in resonanca, so se v tradicionalni kitajski estetiki prenašale na druge umetniške zvrsti, predvsem na kaligrafijo, slikarstvo in poezijo. Zato ne preseneča, da so umetniški kritiki kitajsko umetnost označevali kot glasbeno. Kot izpostavi Park (2017, 1), gre pri tem v glavnem za vodilna načela v posameznih umetniških teorijah:

Menim, da je splošno sprejeta praksa glasbenih metafor pomenila, da je bilo konceptualno ogrodje zgodnjega glasbenega diskurza umeščeno v kasnejše umetnostne teorije. To kaže, da kitajska estetika išče nekaj, kar presega fizične kompozicije barv, oblik in potez na papirju, namreč vrsto dinamike, podobno tisti, ki vodi glasbo (p.t.).

Pri tem moramo imeti v mislih razločevanje med glasbo v figurativni uporabi in glasbo kot konceptualno metaforo. Slednja je namreč tista, ki je v kitajski umetnosti in estetiki enkratna. Pri tem gre namreč za estetski ideal, ne pa za opisovanje določenega umetniškega dela z glasbenimi izrazi (p.t.).

O vlogi in pomenu glasbe v konfucijanski filozofiji bomo govorili v nadaljevanju, vendar naj že na tem mestu omenimo, da sta tako Konfucij kot Zhuangzi glasbo uporabljala kot konceptualno metaforo v jedru svoje filozofske misli. Prvi je strukturo in učinke glasbe prenesel na etične in družbene odnose ter na kultivacijo človeških čustev, drugi pa je glasbo razumel kot ontoepistemološki in estetski ideal.

Estetska vrednost in estetska zavest o umetnosti je postala vidna v tako imenovanem obdobju pred dinastijo Qin (770–221 pr. n. št.), ko se je Kitajska ločila od primitivne magije in religije ter vstopila v dobo racionalizma (p.t. 46).

Konfucij je religijski značaj primitivne kulture, rituale in glasbo spremenil v pragmatično in ateistično naravo človeških razmerij, družbenopolitičnih konceptov

in umetnosti v vsakdanjem življenju ljudi. Osrednje žarišče je bila uporaba morale in etike v procesu izobraževanja in samokultivacije človeških bitij. Religijsko vlogo primitivnih ritualov je spremenil v sfero medosebnih razmerij in jih definiral kot »sočlovečnost«. Prejšnje čaščenje in podreditev bogovom sta se spremenila v notranjo, vključeno etiko, ki je postala pomembna tudi v prevladujočem značaju in družbeni vlogi kitajske umetnosti in estetike (p.t. 49).⁵

Umetnost ni bila zunanja forma ritualov, »temveč je morala naslavlјati čute in biti splošna, a hkrati povezana z družbeno etiko in tako s trenutno politiko« (p.t. 50).

Glasbo so dojemali kot najvišjo formo umetnosti, saj je njena harmonična struktura najjasneje utelešala integracijo človeškega razuma in čustev. Poleg tega, da je ponujala veselje in ugodje,⁶ je vsebovala tudi zmožnost oblikovanja in uravnovešanja družbenih in moralnih čustev posameznika. V tem smislu je Konfucij prvi poudaril družbeni pomen lepote in umetnosti (Liu 1995, 181). Zanj je bila lepota utelešenje sočlovečnosti, ki je bila najvišji cilj konfucijanske filozofije. Konfucijanci so poudarjali funkcionalni značaj in praktičnost umetnosti znotraj izobraževanja in samokultivacije, ki so ju dojemali kot poglavitna procesa pri ustanavljanju moralne in harmonične družbe, ki temelji na človeški racionalnosti in (so)človečnosti. Zato sta bili forma in vsebina umetnosti zelo natančno strukturirani in nadzorovani, kar je na primer razvidno iz konfucijanskega razlikovanja med »primerno« in »neprimerno« glasbo.⁷

V nasprotju s tovrstno praktično naravnostjo umetnosti je v razumevanju zunanjega sveta daoistični pristop predlagal svobodnejši in avtonomnejši položaj umetnosti in izražanja človeških čustev. Daoisti so bili prvi, ki so umetnost, lepoto in svobodo združili z naravnim redom, smotrnostjo in spontanostjo. Zavračali so razlikovanje med pravilnim in napačnim in hierarhično družbeno strukturo ter praktičnost, namenskost in smotrnost umetnosti, ki so bili pomembni elementi konfucijanske misli.

Najvišji cilj daoistične filozofije je bila uresničitev osebne svobode v skladu z naravo ali *daotom*. Po Xuju in Liju Zhuangzijeva in Laozijeva filozofija predstavlјata estetski pogled na življenje. V percepciji sveta sta poudarjali izražanje človeške domišljije, čustev in intuicije ter:

5 Ta transformacija je bila posledica vzpostavitve občutka zaskrbljene zavesti kot temeljne podstati človeškega bivanja. O tem konceptu, ki ga je izpostavil in interpretiral Xu Fuguan, bomo govorili v naslednjem poglavju.

6 Pomen pismenke, ki se izgovarja kot *yue* ali *le*, je tako glasba kot veselje.

7 Primerna glasba se nanaša na vzvišeno oziroma »dvorno glasbo«, medtem ko se neprimerna glasba nanaša na »popularno glasbo«.

Laissez faire razmerje med človeštvom in zunanjim svetom, ki presega uporabnost. Osredotočili sta se na estetsko razmerje, na notranjo, duhovno in bistveno lepoto, na nekognitivne zakone umetniške kreacije. Če lahko konfucijanski vpliv na poznejšo literaturo opazimo zlasti v tematiki in vsebini, je bil daoistični vpliv pretežno v zakonih ustvarjalnosti – v estetiki. Pomen umetnosti kot enkratne forme ideologije pa je prav v njenih estetskih zakonih (Li in Cauvel 2006, 51).

Posledica je bila, da so bili naravnost, spontanost, domišljija in svobodno izražanje čustev najpomembnejši prispevek daoistov k starodavni kitajski estetiki.

Sinteza konfucijanske in daoistične estetike se je pojavila v obliki estetike *Chu Sao*, njen predstavnik pa je bil Qu Yuan (340–277 pr. n. št.) (Liu 1995, 185). *Chu Sao* se nanaša na južno državo Chu in na Sao, ki izvira iz slovite Qu Yuanove pesmi *Li Sao (Srečevanje z žalostjo)*. Jug je bil pod vplivom severnega konfucijanstva in kulture, hkrati pa tudi šamanistične tradicije, kjer so bili magija in miti še vedno živi.

Li Sao je nebrzdane romantične predstave prvobitnega mita ter ognjevit individualni značaj in strasti, ki so se pojavile skupaj s prebujenjem človeške racionalne narave, združevala v popolno, organsko celoto, ki je označevala resnični začetek kitajske lirične poezije (Li 1984, 67).

Qu Yuan je sprejel konfucijanski nauk o človečnosti in dobroti, toda zavrnil poslušnost in zmernost. Tako je raje vključil daoistične koncepte svobodnega izražanja individualnih čustev in domišljije, medtem ko je odpravil vprašanja pravilnosti in napačnosti (Liu 1995, 185).

Romantični duh estetike *Chu Sao* se je nadaljeval in razvijal v dinastiji Han. Svet ljudi in svet bogov sta se v pozitivni maniri stalila v eno; bogovi niso bili več prevladujoča sila, temveč jih je, obratno, premagalo človeštvo (Li 1984, 74).

Ta transformacija psiholoških stanj se je izrazila v slikovitih prikazih vsakdanjega življenja (žetve, običaji, hrana, bivališča in tako naprej) ter se združevala z domišljijo, fantazijskim svetom, upanjem, željami, veseljem in ljubeznijo do trenutnega življenja.

Estetika obdobja poznega Wei-Jin je bila v popolnem nasprotju z romanticizmom Chu in Han. Zaradi skepticizma, ki je prevladoval kot filozofski trend, so bile tesnoba ob minljivosti človeškega življenja, žalost zaradi življenjske negotovosti, izgube bližnjih in doma itn. glavne teme, ki so prevladovale v literaturi in umetnosti. Nekateri najpomembnejši kitajski estetski koncepti, kot sta »ritmična vitalnost« in »besede ne izčrpajo pomena«, so bili proizvod nihilističnega duha obdobja Wei-Jin, o katerem bo več govora nekoliko kasneje.

Prevladujoča namera izraziti notranjega duha je dosegla vrhunec v diskurzih budizma *Chan*, ki je v osrednjem obdobju dinastije Tang (618–907) postal novi trend v kitajski estetiki. *Chan* je vključeval daoistične ideje ločenosti in umika od posvetnih zadev ter daoistično stremljenje k duhovni svobodi, od njega pa se je razlikoval po metodi. Daoisti so se za doseganje duhovne svobode in odmaknjenosti osredotočali zlasti na harmonijo z neomejeno in večno naravo (ali *daotom*), medtem ko so *Chan* budisti trdili, da sta *dao* in ves zunanji svet zgolj iluzoričen proizvod človeške zavesti in kot taka ne obstajata. Tako je filozofija *Chan* predlagala umik v pusti notranji svet. Njen prispevek h kitajski estetski sodbi in umetnosti pa je mogoče najti v izrazu zavestnega notranjega življenja in v introspekciji subjekta (Liu 1995, 187).

Za konfucijanstvo, daoizem in *Chan* je estetsko izkustvo najvišje stanje človeške srčne zavesti. To stanje lahko dosežemo z neprestano prakso in obvladovanjem umetniških veščin, ki na koncu vodi k utelešenju *daota* (bistva ali noumenona univerzuma). Kot je v »Zgodbi kuharja Dinga« predlagal Zhuangzi: »Všeč mi je dao, ki je pred vsakršno veščino« (Zhuangzi 2018, Neipian, Yangshenzhu, 2).

3 Osrednje ideje, koncepti in metode

Po Karlu Heinzu Pohlu (2009, 87–103) je neprestana praksa vodila k intuitivnemu obvladovanju umetniškega medija: »Zato je prvi ideal tradicionalne kitajske estetike doseči stopnjo umetniške popolnosti v umetniškem delu, ki je, navdano z 'vitalno resonanco', videti kot delo narave, a vendarle razkriva občutek duhovnega obvladovanja« (Pohl 2015, 6). Pri tem ne gre za *mimesis* oziroma realistično reprezentacijo, marveč za poustvarjanje na podlagi lastnega izkustva sveta.

Karl Heinz Pohl (2009) navaja štiri temeljne značilnosti tradicionalne kitajske estetike, ki se v umetniškem delu med seboj prepletajo in tvorijo najvišji estetski ideal ter tako tudi estetsko vrednost umetniškega dela.

Po Pohlu je prva značilnost sugestivnost oziroma *xieyi*, ki se nanaša na poetično lastnost v umetniškem delu. V poeziji lahko to lastnost opazimo v metaforičnem jeziku, ki ga določajo podobe iz narave; po drugi strani pa je pozornost usmerjena na pomen, ki je onkraj besed in podob. Tako obstajajo izrazi, kot sta »pomen onkraj besed« in »podoba onkraj podobe«. Ta lastnost se zahteva tudi v slikarstvu. Estetsko dovršena slika mora izražati poetično podobo, ki odzvanja onkraj dejanske upodobitve prizora. Iz tega je razvidno, da pri tradicionalni kitajski estetiki ne gre za odslikavanje sveta v smislu *mimesis*.

Motoh (2007, 142) to značilnost, tj. sugestivnost, prevaja kot *zapis misli*, kar je v tem kontekstualnem pomenu po mojem mnenju neprimerno ustrežnejši⁸ prevod. Pri tej estetski lastnosti namreč ne gre za prikrito vplivanje na opazovalca, temveč za ustvarjalčevo moč izraziti svojo misel oziroma idejo onkraj realistične upodobitve prizora oziroma videnega, torej na mimetični način.

Pri tem je treba omeniti, da tudi v kitajskem slikarstvu obstaja precizni mimitični slog, ki ga imenujemo delovni čopič oziroma *gongbi* (p.t.). Kot bomo videli v podpoglavju o estetiki Wei-Jin, gre pri estetiki tradicionalnega slikarstva prvenstveno za izražanje oziroma prenos duha v umetniškem delu.

Druga značilnost, ki jo navede Pohl, je zahteva, da je v umetniškem delu izražen *qi*, ki ga prevaja kot *vitalno lastnost*. Ta namreč izraža živost v kaligrafiji, slikarstvu in poeziji. Kot bomo videli kasneje, je pomen *qija* v okviru koncepta *qiyun shengdong* tudi prva od zahtev v slikarstvu, ki jih je opredelil Xie He v 6. stoletju. Ta se med drugim dotika kozmoloških idej oziroma idej ustvarjalnosti narave. V idealnem smislu naj bi umetniško delo nastalo kot delo narave oziroma *daota*. Tretja značilnost se nanaša na kozmološke ideje, ki podpirajo ravnovesje med binarnimi nasprotji v umetniškem delu. V poeziji se ta lastnost kaže v naklonjenosti do paralelizmov, skozi katere so določeni pari v pesmi antitetično povezani. Težnja k vzajemnemu uravnoteženju parov (ali polov), ki si med seboj ne nasprotujejo, temveč so pogojeni drug z drugim, izvira iz prevzema teorije *yinyang*. Ta lastnost je jasno vidna v krajinskem slikarstvu, ki izraža harmonični kozmični red sveta in njegovih sil na mikro ravni.

Četrta značilnost tradicionalne kitajske estetike na področju poetike in umetnostne teorije sta na videz kontradiktorni ideji, spontanost in pravilnost oziroma zakonitost. Pri obeh gre za binarno estetsko kategorijo, katere estetski učinek je najbolj viden v poeziji *lüshi* iz dinastije Tang (7. do 10. st.). Ta pesniška oblika ima namreč strogo opredeljena pravila, ki se tičejo dolžine in števila vrstic, metrike, paralelizmov itd. Ko prebiramo te pesmi, imamo občutek popolne naravnosti ter slogovne lahkotnosti in preprostosti. To opazimo tudi v slikarstvu, kjer prav tako vladajo stroga pravila, vendar je v delih največjih mojstrov mogoče občutiti osvobojenost od omejitev in pravil. To slikovito ponazori slikar Shitao (1641–1717) v citatu: »Najvišje pravilo je pravilo brez pravila«. Pri tem gre za ponotranjenje pravil do te mere, da se zdijo povsem naravna. To stopnjo je mogoče doseči z *gongfujem*, tj. stopnjo izvrstnosti, ki jo dosežemo po naporni in dolgotrajni praksi in ki vodi do popolnega intuitivnega nadzora nad umetniškim medijem, ki se tradicionalno imenuje duh (*shen*).

8 Razmisliti velja tudi o *zapisu ideje* namesto *misli*.

Shen (duh) je osrednji koncept v tradicionalni kitajski estetiki, ki ga je v slikarstvu prvi teoretsko uvedel in definiral Gu Kaizhi v obdobju Wei-Jin, ki velja za prelomno obdobje v kitajski idejni tradiciji in ga lahko obravnavamo tudi kot obdobje rojstva kitajske estetike, saj so se prav takrat oblikovali estetski koncepti v okviru literarne teorije in teorije slikarstva.

4 Obdobje Wei-Jin in rojstvo klasične kitajske estetike

Obdobje Wei-Jin (220–420 n. št.) velja za eno najbolj plodnih in ustvarjalnih obdobji na področju filozofije, umetnosti in psihologije v kitajski zgodovini. Kulturno-idejnemu preboju so botrovale velike družbeno-politične spremembe, ki so nastale zaradi razpršenosti oblasti in vpadov nomadskih ljudstev s severa (zlasti Hunov in kasneje ljudstva Xianbei), ki so začela zavojevati sever Kitajske. To je privedlo do množične migracije kitajskega prebivalstva Han iz visoko razvitega severa na sorazmerno nerazviti jug. Ekonomsko in družbeno-politično oblast so prevzeli bogati aristokratski klani (zlasti klana Cao in Sima), ki so se (poleg izvajanja nenehnih političnih intrig in boja za prevlado) navduševali nad poezijo, kaligrafijo, pitjem vina in daoistično filozofijo, torej nad vsem, k čemur so se v tistih turbulentnih časih zatekali filozofi in umetniki.⁹

To je privedlo do zatona študija konfucijanskih klasikov, ki so prevladovali v dinastiji Han, pri čemer moramo upoštevati dejstvo, da konfucianizem v dinastiji Han nima kaj dosti opraviti z izvornim konfucijanskim naukom, saj se je konfucijanstvo v dinastiji Han zlilo z legalizmom, kar poznamo kot prvo reformo konfucijanstva, ki je privedla do konfucianizma kot državne doktrine. Po drugi strani so zatonu konfucijanstva botrovala tudi ljudstva na severu, ki niso nadaljevala s sistemom državnih izpitov, katerega zametke je postavil Han Wudi v Zahodnem Hanu. Posledično so uradniki izgubljali možnost pridobivanja visokih nazivov, hkrati pa so se vedno bolj začeli usmerjati v umetnost, slikarstvo in literaturo.

Kot odgovor na rigidnost hanskega konfucianizma ter zavrnitev njegovih togih moralnih načel in standardov nastane neodaoizem, ki ga poznamo pod

9 Iz tega obdobja poznamo znamenitih »Sedem modrecev iz bambusovega gaja«, med katerimi sta najbolj znana Ji Kang in Ruan Ji. Kljub temu, da je imela večina od njih možnost in priložnost delovati na politični ravni, so se zaradi negotovih političnih razmer ter izprijenosti in koruptivnosti aristokratskih klanov odločili za odmik v samoto, kjer so uživali v ustvarjanju poezije, glasbe, kaligrafije in filozofije. Političnim temam so se zavestno popolnoma odpovedali, predvsem zato, da si s kritiziranjem političnih razmer ne bi ogrozili svobodnega življenja in tvegali morebitnega obglavljenja (Ji Kang se temu na žalost ni mogel izogniti). To, k čemur so težili, je bilo uživanje življenja na najbolj spontan možen način, kar je znano kot Zhuangzijev *xiaoyaoyou* («svobodno in lahkotno lebdenje»).

imenom Šola misterijev (*Xuanxue*). Njena glavna predstavnika sta bila filozof Wang Bi in He Yan. Vsebina šole *Xuanxue* je v glavnem temeljila na filozofiji Laozija in Zhuangzija, vključevala pa je tudi nekatere konfucijanske elemente. Filozofske razprave, v katere sta bili vključeni intelektualna elita in aristokratska smetana, so znane pod imenom »Čisti pogovori«. Ukvarjali so se z iskanjem nove morale, metafiziko in logiko. Čistim pogovorom so prisostvovali tudi modreci iz bambusovega gozdička (Rošker 2005, 86).

Po Li Zehouju lahko o obdobju Wei-Jin govorimo kot o prebujenju človeka oziroma ljudi (Li 2003, 80). Za razliko od togega poudarjanja starih tradicij, običajev, časti in moralne integritete, ki je bilo značilno za dinastijo Han, pride v Wei-Jinu v ospredje človek in njegova osebnost. V umetnosti in literaturi obdobja Wei-Jin so v središču zanimanja vrednost človeškega življenja ter izražanje človeških čustev in občutij; njegov značaj in duh v smislu neomejenih potencialnih možnosti postaneta središče političnih, družbenih in kulturnih razprav (p.t.). Kakšen je bil odnos do življenja, se najbolj jasno in neposredno kaže v poeziji tistega obdobja. Osrednje teme v poeziji so bile zavedanje smrtnosti, minljivosti in kratkosti življenja, žalost in obžalovanje ter strah pred prezgodnjo smrtjo, obenem pa čaščenje in uživanje življenja, dokler traja. Estetski lepotni ideal vladajoče elite je bil v izražanju človekove modrosti in vzvišenega značaja skozi impresivni zunanji videz.

Novonastali slog Wei-Jina je bil torej zgrajen na zavedanju minljivosti življenja, predajanju užitkom in poglobljanju v filozofske razprave. Te se v prvi vrsti niso več toliko ukvarjale s človekovim opazovanjem narave kot raziskovanjem zunanjega sveta, temveč je bil poudarek na ontologiji v smislu iskanja notranje substance, pri čemer je bilo bogastvo in raznolikost stvarnosti mogoče doseči samo takrat, ko so bile za to izpolnjene vse potencialne možnosti. To je pomenilo pridobiti vzvišeni duh, ki je primerljiv z duhom modrecev oziroma plemenitnikov, a vendar hkrati ohraniti človeške žalosti in radosti. Osredotočanje na človeško notranjost, ki ima neomejene možnosti, namesto na zunanji svet je bil hkrati kriterij lepote v umetnosti in srčika filozofije. Ta je v tem obdobju temeljila na Wang Bijevi ontologiji binarne kategorije *benmo* (»korenina in veje«), pri kateri je prvo izvor in hkrati vir (*dao*) vsega obstoječega, slednje pa njegov konkretni (fizični) izraz. Wangova ontologija je bila osnovana na konceptu odsotnosti (p.t. 84–86), ki pomeni:

Najzivornejši dao, ki je enak naravi, brezskrajnosti, novorojenemu, preprostosti in resnici. Ampak zakaj se imenuje »odsotnost«? Zato, ker je vse to – namreč dao, narava, preprostost, resnica – nepoimenzljivo. Kakor hitro se pojavi ime, se dao izgubi (Rošker 2005, 207).

Wang Bijeva ontologija je močno vplivala na umetnost in estetiko obdobja Wei-Jin. Po Xu Fuguanu in Li Zehouju se temeljni koncepti kitajske estetike, pa tudi literarna teorija in slikarstvo izoblikujejo ravno v obdobju Wei-Jin in ne prej.

5 Temeljne paradigme

Osredotočenost na natančne upodobitve zunanjega okolja, vedenja ter naravnosti ljudi in pomembnih dogodkov je bila značilnost slikarstva in literature v dinastiji Han. V obdobju Wei-Jin pa začneta cveteti tudi lirična poezija in figuralika. Osrednji koncepti v estetiki in umetnosti obdobja Wei-Jin so

- izraz oziroma opis duha skozi obliko,
- *qiyun shengdong* (»*qiyun* oživi umetniško delo«) in
- besede ne morejo v celoti posredovati pomena.

Koncept »izraz duha skozi obliko« v tradicionalno kitajsko estetiko in umetnost vpelje prej omenjeni Gu Kaizhi, o katerem bomo spregovorili v nadaljevanju, koncept »besede ne morejo v celoti posredovati pomena« pa izvira iz Wang Bijeve ontologije.

Za boljše razumevanje njegovih interpretacij si pogledjmo, kako te osrednje koncepte definira Li Zehou:

所謂氣韻生動就是要求繪畫生動地表現出人的內在精神氣質，格調風度，而不在外在環境，事件，形狀，姿態的如何鋪張描述。

Zahteva tako imenovanega *qiyunshengdonga* je v tem, da slika živo izrazi človeški notranji značaj in stanje duha, umetniški stil ter moralne lastnosti in držo ustvarjalca, ki pa se ne kaže v razkošnem opisovanju oziroma upodobitvah zunanjega okolja, okoliščin, dogodkov, oblik in drž (Li 2003, 86).

»Izražanje duha skozi obliko« ima podoben pomen. Gre za izražanje človeške notranjosti, značaja in stanja duha, ki se kaže skozi telesno (zunanjo) obliko. Gu Kaizhi (približno 345–406), eden najbolj cenjenih in najslavnejših slikarjev v dinastiji Vzhodni Jin, ga definira takole:

四體妍蚩本無關於妙處，傳神寫照正在阿堵中。

Ali so štiri okončine (deli telesa) lepi ali ne, to ni merilo. Pomembna je upodobitev duha, ki se kaže skozi njega.

Kot pravi Li Zehou, so oči ogledalo duše, in ravno to je tisto, kar so si umetniki prizadevali upodobiti. To pomeni, da so sama oblika telesa ali človekova dejanja pravzaprav sekundarna in podrejena izrazu notranjega duha (Li 2003, 87).

Pri estetskem kriteriju in konceptu »besede ne morejo v celoti posredovati pomena« v literarni umetnosti gre po mnenju Li Zehouja za izražanje pomena, ki ga konceptualne besede in fraze ne morejo v celoti posredovati. Ta koncept v osnovi izraža načela filozofske šole *Xuanxue*. Iz Wang Bijevih komentarjev h *Knjigi premen* vidimo, da so tako besede kot podobe orodja prenosa duha, ki so sama po sebi omejena. Kar je kljub tem omejitvam pomembno, je to, da si prizadevamo izraziti neomejenost esence stvari:

盡意莫若象，盡象莫若言，言者所以明象，得像忘言，象者所以以存意，得意忘象。

Nič ne more bolj v celoti izraziti pomena kot podoba. Nič ne more bolj v celoti izraziti podobe kot besede. Besede so tiste, ki razjasnijo podobo. Ko se ta zgodi, pozabimo besede. Podoba je tisto, kjer obstaja pomen. Ko je dosežen pomen, podobo pozabimo (Wang Bi v Li 2003, 87).

43

Po Liju gre pri vseh treh konceptih bodisi za izraz notranjega značaja, ki je lasten samo modrim (plemenitnikom), ki je neomejen, neizčrpen in onkraj dosega navadnih ljudi, bodisi za izražanje transcendentnega doživetja vsakdana prek različnih čustev, ki so skupna vsem ljudem (p.t.).

6 Razlogi za obstoj specifično kitajske estetike

Estetika (kitajska ali zahodna) kot filozofska disciplina ni zgolj študija lepote. Je filozofska disciplina, ki proučuje aktivnosti človeškega duha ali človeške zavesti, ko ta uživa ali doživlja lepoto (tako naravno lepoto kot lepoto umetniških del). Da bi lahko proučili Xu Fuguanovo estetsko misel, bomo na tem mestu poskušali pojasniti odgovor na vprašanje, kaj tako imenovana »kitajska estetika« kot filozofska disciplina pravzaprav je. Ker Xu ni podal natančne definicije termina, se bomo oprli na Li Zehoujevo in Ye Langovo razlago, kajti oba akademika veljata za glavna teoretika na področju kitajske estetike.

Po Ye Langu se kitajski estetiki na splošno strinjajo, da je estetika veda o estetskih aktivnostih, ki sodijo med duhovne aktivnosti, katerih se poslužujejo ljudje (Ye 2010, 115).

Li Zehou pa poudarja, da je treba biti pri razumevanju tega, kaj so duhovne aktivnosti, previden, saj presegajo kategorije čutne percepcije, morale in religije (Li in Cauvel 2006, 20). Trdi, da je to najjasneje izraženo v Zhuangzijevelem zavze-manju za popolno enost sebstva in zunanjega sveta. Taka identifikacija subjekta in objekta lahko nastane le v kreativni intuiciji »čiste zavesti«, ki ne more biti razumljena v okviru psihologije ali logične znanosti. Prav tako je ni moč ume-stiti na področje religioznih izkustev, najdemo jo le v sferi estetike (Li 2010, 82).

Pa vendar estetiko zanima predvsem proučevanje lepote, ki se manifestira v naravni lepoti in v lepoti umetnosti. Ye meni, da je *Velika razprava o estetiki*, ki je na Kitajskem potekala med letoma 1950 in 1960 in ki se je ukvarjala predvsem z vprašanjem o naravi lepote, ponudila dva odgovora. Kot smo že omenili, so nekateri akademiki zagovarjali tezo, da je lepota objektivna, medtem ko so drugi vztrajali, da je ta v zavesti opazovalca ali v razmerju med zavestjo in objektivnim svetom (Ye 2010, 113). To po eni strani pomeni, da je lepota subjektivna, po drugi strani pa, da ne obstaja lepota *per se*, temveč da se razkrije s človeško zavestjo skozi estetske aktivnosti.

Te aktivnosti človeške zavesti so povezane z našimi izkustvi, domišljijo ali transformacijo naravnih in umetniških objektov v estetske objekte. Ye je razlagal, da estetske aktivnosti ljudi naravne prizore, ki so oživiljeni in osvetljeni s strani človeške zavesti, iz gole substance spreminjajo v idejno podobo. V tradicionalni kitajski estetiki je ravno ta idejna podoba tista, ki določa lepoto. To pomeni, da lahko lepota obstaja zgolj v takšnih idejnih podobah, ki predstavljajo spoj človeških občutkov in konkretnih prizorov zunanjega sveta, ki nas obkroža. V tem spoju človeška notranjost in zunanji svet ustvarjata harmonično enost (p.t.).

V tem okviru estetska aktivnost ni določena s konceptualnim mišljenjem ali racionalnim prepoznanjem, temveč je v osnovi zamejena s človeškim izkustvom in je kot takšna nujno subjektivna. Ye nadalje trdi, da estetske aktivnosti ne temeljijo na prepoznanju, temveč na čistem izkustvu. Poudarja, da skušamo s pomočjo svojih kognitivnih aktivnosti najti značilnosti in zakone objektivnih reči ter dobiti odgovor na vprašanje, »kaj določen objekt je«. Vendar lahko na področju estetskega izkustva človeški subjekt vzpostavi komunikativno stanje s svetom in tako izkustvo »kako objekt je« ali »kako obstajati« ter potemtako kako živeti (p.t. 116). Po drugi strani je podobno tudi Li Zehou trdil, da je lepota kot estetski objekt neločljiva od človeškega subjektivnega stanja zavesti ter je kot taka – zavedno ali nezavedno – nujen produkt človeške srčne zavesti (Li 2010, 50).

Zhuangzijeva estetska misel se ukvarja prav s tem vprašanjem; zato je Xu Fuguan, kot bomo videli v nadaljevanju, Zhuangzijevo estetiko opredelil kot estetski način življenja. Pravzaprav v svojih raziskavah (glej Xu 1966) ni uporabljal besede estetika, temveč je raje govoril o najvišji duhovni umetnosti, utelešeni v enosti človeškega duha in *daota*, ki omogoča avtonomno osvoboditev človeškega duha. Za Xuja omenjeni osvobojeni duh predstavlja izraz najvišjega duha umetnosti. Proces, ki vodi k področju tega najvišjega duha, pa je po Xuju proces umetniške ustvarjalnosti.

V tem poglavju smo videli, kdaj in na kakšen način se je na Kitajskem oblikovala estetika kot akademska disciplina. Videli smo, da je bil proces njenega oblikovanja kompleksen, saj se je moral usklajevati in prilagajati ideološkim zahtevam vladajoče politike ter idejnim preferencam posameznih teoretskih struj. Zahvaljujoč osrednjim teoretikom estetike, ki so orali ledino v tem procesu, katerega osrednji rezultat je bil prepoznanje globoke in kompleksne vsebine tradicionalne kitajske estetike, smo danes priča poplavi knjig in člankov o specifičnosti kitajske estetike.

Cilj pričujočega poglavja je bil predvsem v osvetlitvi in razjasnitvi tistih vidikov kitajskega estetskega mišljenja, ki jih je mogoče umestiti v ogrodje akademske discipline, za kakršno si je prizadeval Cai Yuanpei v svojih številnih prispevkih k prenovi kitajske kulture in njeni modernizaciji, ki jih bomo podrobneje spoznali v naslednjih poglavjih tega zbornika.

Viri in literatura

- Gethmann-Siefert, Annemarie. 1995. *Introduction to Aesthetics*. München: Wilhelm Fink.
- Li, Zehou 李泽厚. 1984. *Mei de licheng 美的历程 (Pot lepote)*. Yuanshan: Yuanshanshujū.
- Li, Zehou 李泽厚. 2003 (1982). *Mei de licheng 美的歷程 (Pot lepote)*. Tianjin: Tianjin shehuikexue yuan chuban she.
- Li, Zehou. 2010. *The Chinese Aesthetic Tradition*. Hawaii: University of Hawaii Press.
- Li, Zehou in Jane Cauvel. 2006. *Four Essays on Aesthetics, Toward Global View*. Oxford: Lexington books.
- Liu Gangji. 1995. »Ancient Chinese Aesthetics«. V: Zhu Liyuan in Gene Blocker (ur.): *Asian Thought and Culture – Contemporary Chinese Aesthetics*. New York: Peter Lang Publishing, str. 179–188.
- Motoh, Helena. 2007. *Žgečkanje ušes in kitajska influenza*. Ljubljana: Sophia.
- Park, So Jeong. 2017. »Musical Metaphors in Chinese Aesthetics«. Paper presented at the 20th International Conference of the International Society for Chinese Philosophy (ISCP), »Chinese Philosophy in a Multicultural World«, Nanyang Technological University, Singapore, 4–7 July 2017.
- Pohl, Karl-Heinz. 2007. *Ästhetik und Literaturtheorie in China. Von der Tradition bis zur Moderne*. München: K.G. Saur.
- Pohl, Karl-Heinz. 2009. »Identity and Hybridity: Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization«. In *Intercultural Aesthetics: A Worldview Perspective*, edited by Antoon Van den Braembussche, Heinz Kimmerle and Nicole Note, 87–103. Brussels: Springer.

- Pohl, Karl-Heinz. 2015. An Intercultural Perspective on Chinese Aesthetics. Trier: Trier University. https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl_Publikation/Intercultural_perspective_on_chinese_Aesthetics.pdf. Privzeto: 18. 3. 2018.
- Rošker, Jana S. 2005. *Iskanje poti: spoznavna teorija v kitajski tradiciji. Del 1, Od protofilozofskih klasikov do neokonfucianstva dinastije Song*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Sernelj, Tea. 2016. Medkulturni pristop k Li Zehoujevi teoriji sedimentacije. V: Rošker, Jana S. (ur.), Kolšek, Katja (ur.). *Li Zehou in sodobna kitajska filozofija – zgodovinska ontologija, estetika in nadgradnje marksizma*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, str. 75–100.
- Shuwenjiezi 2018. (*Analiza besedil in razlaga besed*). V: *Chinese Text Project*. <https://ctext.org/shuo-wen-jie-zi>. Privzeto 18. 3. 2018.
- Wang, Keping. 2007. »A Rediscovery of Heaven-and-Human Oneness«. *The American Journal of Economics and Sociology*, 66 (1): 237–60.
- Woei Lien Chong. 1999. *Kant and Marx in Post-Mao China: The intellectual path of Li Zehou*, doktorska disertacija, Amsterdam.
- Xu Fuguan 徐復觀. 2001. *Zhongguoyishujingshen 中國藝術精神* (Duh kitajske umetnosti). Beijing: Huadongshifandaxuechuban she.
- Ye, Lang. 2010. »Several Inspirations from Traditional Chinese Aesthetic«. V: *Asian Aesthetics*, uredil Ken'ichi Sasaki, 112–8. Kyoto: Kyoto University Press.
- Zhuangzi 2018. V: *Chinese Text Project*. <https://ctext.org/Zhuangzi>. Privzeto: 18. 3. 2018.