

RAZPRAVE FF

Téa Sernelj

**Konfucijanski prepород v
tajvanski filozofiji:
Xu Fuguan in njegova
teorija kitajske estetike**



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Konfucijanski preporod v tajvanski filozofiji: Xu Fuguan in njegova teorija kitajske estetike

Zbirka: Razprave FF (ISSN 2335-3333, e-ISSN 2712-3820)

Avtorica: Téa Sernelj

Recenzenta: Andrej Ule, Olga Markič

Lektorica: Polona Krajnc

Tehnično urejanje in prelom: Jure Preglau

Lektura povzetka v angleščini: Sunčan Stone

Fotografije na naslovnici: <https://commons.wikimedia.org>

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Oblikovna zasnova zbirke: Lavoslava Benčič

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Ljubljana, 2020

Prva izdaja

Naklada: 200

Cena: 19,90 EUR



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in raziskovalnega programa št. P6-0243 (Azijski jeziki in kulture) iz državnega proračuna ter s podporo »Chiang Ching-kuo Foundation« v okviru raziskovalnega projekta RG004-U-17 (Modern and Contemporary Taiwanese Philosophy).

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>
DOI: 10.4312/9789610603399

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=18379523

ISBN 978-961-06-0337-5

E-knjiga

COBISS.SI-ID=18431235

ISBN 978-961-06-0339-9 (pdf)

Kazalo vsebine

Zahvala	9
Uvod	11
1 Značilnosti tradicionalne kitajske estetike	13
1.1 Zgodovinski razvoj	16
1.2 Osrednje ideje, koncepti in metode	22
1.3 Obdobje Wei Jin in rojstvo klasične kitajske estetike	24
1.4 Temeljni estetski koncepti	25
2 Značilnosti in razvoj kitajske estetike kot akademske discipline v 20. stoletju	29
2.1 »Velika razprava o estetiki« in kitajska »estetska vročica«	30
2.2 Pomen in vsebina prevzemanja zahodne estetike v osemdesetih in devetdesetih letih na Kitajskem	37
2.2.1 Vodilna osebnost v kitajski estetiki: Li Zehou in estetika subjektivnosti	38
2.3 Konec tisočletja in nova kultura potrošniške družbe	42
2.4 Estetizacija vsakdanjega življenja in njen izraz v kulturi	44
3 Moderno konfucijanstvo	47
3.1 Zgodovinsko ozadje	49
3.2 Temeljne značilnosti prve generacije	52
3.3 Filozofske vsebine učitelja druge generacije: mojster Xiong Shili	53
3.4 Temeljne značilnosti filozofije druge generacije	56
3.5 Osrednja deklaracija druge generacije modernih konfucijancev: »Manifest za ponovno ovrednotenje kitajske kulture kot svetovne dediščine«	59
3.6 Odnos druge generacije do kitajske tradicije in tradicionalnega konfucijanstva	70
3.7 Vprašanja in problemi modernizacije	76
4 Xu Fuguanova življenje in poklicna pot	81
4.1 Otroštvo in izobrazba	81
4.2 Politična kariera v Čankajškovi nacionalni stranki in srečanje z Mao Zedongom	83
4.3 Odmik od politike in vstop v akademijo: Xiong Shilijev teoretski vpliv	86

4.4	Prelomno leto 1949: prihod na Tajvan, njegova družbenopolitična in zgodovinska specifičnost in konec Xujeve politične kariere	90
4.5	Xu Fuguanova politična stališča: kritika komunizma in interpretacija konfucijanskih demokratičnih idej	95
5	Xu Fuguanovi teoretski doprinosi k interpretaciji konfucijanstva . . .	103
5.1	Xu Fuguanova metodologija	103
5.2	Koncept »zaskrbljene zavesti« (<i>youhuan yishi</i> 憂患意識): inovativni doprinos k interpretaciji kitajske idejne zgodovine in izvirnega konfucijanstva	109
5.2.1	Izvor in produkt odsotnosti antropomorfnih božanstev . . .	110
5.2.2	Duh egalitarnosti v kitajski tradiciji	120
5.2.3	Manifestacija zaskrbljene zavesti v temeljnih konfucijanskih konceptih filialnosti (<i>xiao</i>), sočlovečnosti (<i>ren</i>) in obredja (<i>li</i>).	121
6	Xu Fuguanova teorija kitajske estetike skozi prizmo aksiologije . . .	125
6.1	Primerjava med Konfucijevo in Zhuangzijevo estetiko na podlagi interpretacije estetskega koncepta lebdenja (<i>you</i> 遊)	126
6.2	Primerjalna analiza Zhuangzijeve estetike in zahodne fenomenologije	132
6.2.1	Analiza Zhuangzijeve estetike »lahkotnega lebdenja« skozi prizmo zahodnih teorij	133
6.2.2	Interpretacija Zhuangzijeve fenomenologije: ontoestetika <i>xinzhai</i> 心齋 (postenja srčne zavesti) in <i>zuowang</i> 坐忘 (sedenja v pozabi).	138
6.3	Interpretacija koncepta telesnega spoznanja (<i>tiren</i> 體認)	145
6.3.1	Telesno spoznanje in utelešenje moralnega sebstva . . .	149
6.4	Interpretacija koncepta <i>qiyun shengdong</i> 氣韻生動	151
6.4.1	<i>Qi</i> 氣 kot filozofski in estetski koncept	154
6.4.2	Osnovne pomenske in estetske konotacije pojma <i>yun</i> 韻.	157
6.4.3	Koncepta <i>qiyun</i> in <i>qiyun shengdong</i>	160
6.4.4	Problem prevoda koncepta <i>qiyun shengdong</i> in vprašanje njegove avtohtonosti	164

7 Xujeva kritika zahodne in tajvanske moderne umetnosti in estetike	171
7.1 Kritika abstraktnega slikarstva	175
7.2 Politične implikacije zahodne moderne umetnosti.	178
7.3 Kritika Xujeve kritike	181
8 Zaključek	183
Izvleček	185
Abstract	187
Viri in Literatura	191
Kazalo lastnih imen in naslovov	201
Kazalo strokovnih terminov	205

Knjigo posvečam Jani.

Zahvala

Avtorica se zahvaljuje za finančno podporo ARRS (raziskovalna temeljna sredstva št. P6-0243) in fundaciji Chiang Ching-kuo za mednarodno znanstveno izmenjavo v okviru raziskovalnega projekta Moderna in sodobna tajvanska filozofija 臺灣現代與當代哲學 (št. RG004-U-17).

The author acknowledges the financial support from the ARRS (Slovenian Research Agency; research core funding No. P6-0243) and from the Chiang Ching-kuo Foundation for International Scholarly Exchange in the framework of the research project Modern and Contemporary Taiwanese Philosophy 臺灣現代與當代哲學 (No. RG004-U-17).

Uvod

Monografija obravnava delo Xu Fuguana (1904–1982), ki je sodil k osrednjim predstavnikom druge generacije idejne struje modernega konfucijanstva. Delo se osredotoča na njegovo teorijo estetike in v tem okviru na njegovo analizo kitajske idejne tradicije.

Druga generacija modernega konfucijanstva, h kateri poleg Xu Fuguana sodijo še Mou Zongsan (1909–1995), Tang Junyi (1909–1978) in Fang Dongmei (1899–1977), se je ukvarjala z vprašanjem, kako ponovno ovrednotiti in prilagoditi kitajsko idejno tradicijo, da bo ustrezala potrebam procesa modernizacije Kitajske. Večina modernih konfucijancev je namreč razumevala modernizacijo kot neke vrste racionalizacijo sveta. V iskanju nove filozofske osnove so se večinoma osredotočali na vprašanja, povezana z ontologijo, s katero so se spoznali v okviru zahodnih idej in filozofskih sistemov. Zato se bom v pričujoči študiji ukvarjala tudi s preiskavo Xujevih teorij kitajske modernizacije.

Na splošno so moderni konfucijanci sledili premisi, po kateri so vprašanja notranje resničnosti kozmosa, substance bivajočega in absolutna vprašanja, ki določajo pomen človeškega življenja, bistvena za vzpostavitev nove, moderne družbe kot tudi za ohranitev integrirane, neodtujene kulturne identitete Kitajcev in Kitajk (Rošker, 2013, 53). Ideali modernih konfucijancev tako niso bilo omejeni samo na prizadevanje za revitalizacijo in rehabilitacijo idejne tradicije, iz katere so izhajali. S tega vidika je bilo jasno, da so lahko začeli intelektualni proces modernizacije konfucijanstva samo na podlagi njegove sinteze z idejami, uvoženimi iz evroameriške filozofije, saj je ta predstavljala kulturno ozadje, iz katerega se je modernizacija pravzaprav razvila. Na splošno si je druga generacija prizadevala za ponovno oživitve svoje lastne kulturne identitete v smislu »presaditve starih korenin«¹ kitajske tradicije (*Chong zheng jixue de genji*¹), saj so menili, da je to edini način za njeno preživetje. Ta transplantacija korenin pa ni služila samo kot orodje, ki bi omogočilo njeno preživetje (prav tam). Predstavniki druge generacije so iskreno upali, da bi lahko nudila tudi nove metode za izpopolnitev ter nadaljnji razvoj filozofije in etike na globalni ravni. Prepričani so bili, da bi dosledna in natančna prenova kitajske idejne tradicije lahko pripeljala do ustanovitve novega filozofskega sistema moderne kitajske misli, ki bi se lahko aktivno vključila v mednarodne idejne dialeoge modernih družb.

Osrednji predmet monografije so teoretski doprinosi, ki jih je k idejni struji druge generacije modernega konfucijanstva prispeval Xu Fuguan, predvsem

1 Vse pismenke so zaradi lažjega razumevanja navedene v indeksu kitajskih imen, razen pri citatih.

na področjih reinterpretacije in ponovnega ovrednotenja temeljnih aksioloških konceptov izvornega konfucijanstva, daoistične estetike in modernizacije kitajske estetike. Ker sta za moderne konfucijance druge generacije značilna interpretacija in ponovno ovrednotenje temeljnih konceptov kitajske idejne tradicije skozi primerjalno analizo z evroameriško idejno zgodovino, je tudi Xu svojo interpretacijo tradicionalne kitajske estetike osnoval na primerjalni študiji z evropsko estetiko. V tem segmentu se pokaže, da je njegova analiza evropske estetike posplošujoča in zato problematična, kar se odraža tudi v njegovem razumevanju in interpretaciji zahodne moderne umetnosti.

Osrednja področja Xu Fuguanovih raziskav so bila filozofija, sociologija kulture ter literarna in umetnostna kritika. Velja za enega prvih teoretikov kitajske estetike in sodobne kitajske misli. Kot odličen esejist je Xu Fuguan znan predvsem po svojem izjemnem poznavanju razvoja predqinske² kitajske družbe, še posebej njenih političnih, duhovnih in kulturnih značilnosti. Xu Fuguan prav zaradi širokega spektra svojih raziskovalnih področij ni ustvaril lastnega filozofskega sistema, kot je to storila večina drugih modernih konfucijancev, zato je v zahodnih akademskih krogih razmeroma neznan, medtem ko je v današnjem času na Tajvanu in v Ljudski republiki Kitajski v središču proučevanja. Temeljni metodološki pristop, ki določa njegov specifični pogled na idejni razvoj tradicionalne kitajske duhovne kulture, ter izsledki njegovih analiz in interpretacij na tem področju so nedvomno zelo zanimivi, saj predstavljajo pomemben prispevek k nadaljnjemu razvoju raziskav na področju primerjalnih študij.

2 Predqinsko obdobje je strokovni sinološki izraz, ki se nanaša na osrednje obdobje kitajskega starega veka, ki je trajalo od dinastije Shang (1600–1046 pr. n. št.) do dinastije Qin (221–206 pr. n. št.).

1 Značilnosti tradicionalne kitajske estetike

Estetika kot filozofska disciplina ni le študija lepote. Je filozofska disciplina, ki proučuje aktivnosti človeškega duha ali človeške zavesti, ko ta uživa oziroma doživlja lepoto (tako naravno lepoto kot lepoto umetniških del).

Kitajski teoretiki so estetiko razvijali na ravni moralne filozofije ter vprašanja, povezana z estetiko in umetnostjo, povezovali z vprašanji, ki zadevajo kozmos, družbo, človeško življenje in medčloveške odnose, zato je bila na Kitajskem 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 tradicionalni kitajski učenjaki obravnavali kot sredstvo za doseganje te harmonije (Liu, 1995, 180).

Ker se tradicionalna kitajska estetika dotika vprašanj človeškega obstoja, univerzuma, človeških razmerij in družbe, se estetski problemi v kitajski tradiciji ne obravnavajo kot problemi védnosti, v pomenu iskanja odgovorov na vprašanja, kaj sta estetika in lepota – kar je bilo osrednje vprašanje v zahodni estetiki, temveč je zgrajena na ozadju človečnosti in razmisleka o človeških odnosih in družbe, kjer so filozofija, estetika in življenjska izkušnja povezani v celoto (Xu, 2006, 78).

Kitajska estetika ne temelji na ponotranjenju razuma (kognicije) niti na njegovi zgostitvi (etika), temveč na sedimentiranem spoju 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, ustvarjanjem in občudovanjem lepote«³ ter estetskimi sodbami⁴. 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 po nujnosti osvobojena kakršnegakoli moralnega ali političnega smotra (Gethmann - Siefert, 1995, 7). Moralne in etične implikacije tradicionalne kitajske estetike so igrale pomembno in poglobitno vlogo v tradicionalni kitajski družbi in kulturi.

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

4 Definicija 2 »estetike« iz Stanford Encyclopedia of Philosophy: Izraz „estetika“ se je med drugim uporabljal za označevanje vrste predmeta, vrsto presoje, vrsto odnosa, vrsto izkušnje in vrste vrednosti. Estetske teorije so večinoma razdeljene na vprašanja, ki so značilna za eno ali drugo od teh označevanj: ali so umetnine nujno estetski predmeti.

Li Zehou⁵ in Xu Fuguan sta prav tako večkrat poudarila tesno povezavo med estetiko, etiko in epistemologijo, slednji tudi s fenomenologijo.

Pa vendar se tudi kitajska estetika ukvarja s proučevanjem lepote, ki se manifestira v naravni lepoti in lepoti umetnosti. Lepota se razkriva v človeški zavesti skozi estetske aktivnosti. Te aktivnosti človeške zavesti so povezane z našimi izkustvi, domišljijo ali transformacijo naravnih in umetniških objektov v estetske objekte. Estetske aktivnosti človeka oziroma ljudi spreminjajo naravne prizore iz gole substance v idejno podobo (*yixiang*). Znotraj tradicionalne kitajske estetike je prav 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 (Ye, 2010, 113).

V tem okviru estetska aktivnost ni določena s konceptualnim mišljenjem ali racionalnim prepoznavanjem, temveč je v osnovi zamejena s človeškim izkustvom, zato estetske aktivnosti ne temeljijo na prepoznavanju, temveč na čistem izkustvu. V tradicionalni kitajski estetiki pa ravno v polju estetskega izkustva človek vzpostavlja komunikativno stanje s svetom in tako izkusi, kako obstajati oziroma kako živeti.

Teorija tradicionalne kitajske estetike je razpršena v filozofskih in literarno-umetniških teoretskih delih, zato ji do 20. stoletja, ko se začne formirati kot akademska disciplina, umanjka logični in zaokrožen sistem, vendar je njena vsebina vsekakor izjemno globoka in bogata ter zaseda zelo pomembno mesto in funkcijo znotraj kitajske idejne tradicije in kulture (Xinbian meixue baikē cidian, 1989, 709).

Kitajski slovar estetike (prav tam) predstavi temeljne lastnosti kitajske kulture, ki se kažejo tudi v tradicionalni kitajski estetiki in izpostavi osnovne idejne razlike med kitajsko in zahodno kulturo.

Kitajska tradicionalna kultura poudarja moralno in etiko, soočlovečnost in pravičnost (*renyi*), pri čemer je dobrota (*shan*) tudi temelj človekove kulture. Na idejnem nivoju tradicionalna kitajska miselnost ne poudarja ločitve in razlikovanja, argumentacije in analize ter niti znanstvenega duha, kot to počne zahodna kultura, temveč harmonično povezanost človeka in narave, subjekta in objekta, posameznika in skupnosti. Te osnovne značilnosti predstavljajo pomembno idejno ozadje za razumevanje tradicionalne kitajske estetike, ki v splošnem temelji na spodnjih

5 Li Zehou (1930–) velja za najpomembnejšega teoretika kitajske estetike v 20. in 21. stoletju, zato se v prvem in drugem poglavju pričujočega dela v veliki meri sklicujem na vsebino njegovih teoretskih doprinosov. Xu Fuguanova teorija kitajske estetike pa je podrobno predstavljena v zadnjih dveh poglavjih monografije.

temeljnih konceptualnih postavkah (prav tam, 709–710) in bodo podrobneje predstavljene v naslednjih podpoglavjih ter znotraj poglavja o Xu Fuguanovih teorijah kitajske estetike.

- a) Ideja dobrega oziroma dobrote (*shan*), ki je zajeta v enotnosti lepote in dobrote (*shanmei tongyi*) predstavlja utelešenje etike v estetski zavesti, pri čemer je substanca lepote dobrota. Tradicionalna kitajska estetika prav zato visoko ceni umetniška dela, ki imajo globoko moralno in etično vsebino in poudarja pomembnost moralne in etične kulture v estetskem in umetniškem delovanju.
- b) Idejna podoba (*yixiang*) je estetski koncept, ki izraža poenotenje občutij in prizora oziroma zlitje notranjega in zunanjega sveta. V kitajski kulturni psihologiji človek dojema vse stvari v medsebojni povezanosti in enotnosti. Načelo enotnosti človeka in narave (*tianren heyi*) v tradicionalni kitajski filozofiji poudarja medsebojno odvisnost in vzajemno povezanost človeka in narave ter dojema delovanje narave kot delovanje ljudi in obratno. Ta se razlikuje od zahodnega videnja, kjer je narava objekt znanosti in analize. V kitajski idejni tradiciji je narava estetska in emocionalno izkustvena kategorija. Mnogo specifičnih konceptov v kitajski estetiki izraža zlitje človeških občutij ter prizora, zunanjih objektov in jaza.
- c) Intuicija je temeljna spoznavna metoda v kitajski estetiki in poudarja poenotenje človeških čustev in razuma oziroma racionalnega in čutnega dožemanja. Pri tovrstni intuiciji gre za sedimentiranje razuma v čustvih in obratno.
- d) Svoboda je ključna kategorija v kitajski estetiki in poudarja osvoboditev človeškega duha od naravnih nujnosti ter transformacijo vsakdanjega življenja v estetski način bivanja. V kitajski kulturi izkušnja svobode ne obstaja zunaj človekovega vsakdanjega življenja, temveč natanko znotraj vseh vrst človeškega delovanja, skozi katerega je možno transformirati človeško življenje v umetniško in estetsko.

Kitajski estetiki se na splošno strinjajo, da je estetika veda o estetskih aktivnostih, ki sodijo med duhovne aktivnosti, ki se jih poslužujejo ljudje (Ye, 2010, 115). Li Zehou pa po drugi strani poudarja, da moramo biti pri razumevanju tega, kaj pravzaprav so duhovne aktivnosti, previdni, saj presegajo kategorije čutne percepcije, morale in religije (Li, 2006, 20). Li meni, da se to najbolj jasno izraža v ideji popolne enosti sebstva in zunanjega sveta⁶. Takšna identifikacija subjekta in objekta lahko nastane samo v kreativni intuiciji »čiste zavesti«, ki ne more biti razumljena v okviru psihologije ali logične znanosti. Prav tako je ne moremo umestiti v polje religioznih izkustev, temveč jo najdemo lahko le v sferi estetike (Li, 2010, 82).

6 Za katero se najbolj jasno zavzema predvsem Zhuangzijeve filozofija.

Tradicionalno kitajsko estetiko delimo na tri glavne struje: konfucijansko, daoistično in chan budistično, katerih temeljne značilnosti bomo obravnavali v nadaljevanju. Zgodovinski razvoj pa kitajska enciklopedija estetike deli na pet faz, v katerih se estetski nazori v določenih segmentih razlikujejo, v večini pa dopolnjujejo in nadgrajujejo:

- a) od predqinskega obdobja do konca dinastije Han (od 16. st. pr. n. št. do 220);
- b) obdobje Wei Jin do sredine dinastije Tang (od 220 do 6. st.);
- c) od sredine dinastije Tang do sredine dinastije Ming (od 7. st. do 16. st.);
- č) od sredine dinastije Ming do obdobja 100 dnevni reform leta 1898;
- d) od obdobja 100 dnevni reform pa do danes (Meixue baikequanshu, 1990, 687).

V pričujočem poglavju bosta v središču prvi dve fazi zgodovinskega razvoja kitajske estetike, še posebej pa obdobje Wei Jin oziroma obdobje Šestih dinastij (2–6. st.), saj so se natanko takrat oblikovali temeljni koncepti in paradigme v teoriji tradicionalne kitajske estetike. To obdobje namreč velja za idejni preboj v kitajski idejni tradiciji in celo kot rojstvo tradicionalne kitajske estetike, saj so v tem obdobju nastala njena temeljna teoretska dela, h katerim se vrača in jih naslavlja tudi sodobna kitajska estetika. Z estetiko 20. stoletja pa se bomo podrobno ukvarjali v naslednjem poglavju.

1.1 Zgodovinski razvoj

Zgodovinski razvoj kitajske estetike se po Xu Fuguanu in Li Zehouju začne že v šamanski kulturi ter poteka skozi stoletja, medtem ko nanj vplivajo različni tokovi filozofskih misli, še posebej konfucijanstvo in daoizem. Po antičnem obdobju so nanj močno vplivali tako imenovani pristopi Chu Sao⁷, pozneje pa filozofija budizma Chan. 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.

Po prvem etimološkem kitajskem slovarju iz dinastije Han, *Shuowen jiezi*, kitajska beseda lepota ali lepo (*mei*) pomeni enako kot dobro ali dobrotla (*shan*) (Shuowen jiezi 2015, Yang bu, Mei).⁸ Li Zehoujeva analiza pismenke *mei* je pokazala, da piktogram odlikava 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 (Li, 2010, 1). Če pa po drugi strani pogledamo oba dela piktograma,

7 Liu Ganji k trem osrednjim strujam dodaja še estetiko Chu Sao (Liu, 1995, 181), ki se nanaša na estetiko slovitga pesnika Qu Yuana (340–277 pr. n. št.) in predstavlja zlitje konfucijanske in daoistične estetike.

8 美與善同意 (»*Mei yu shan tongyi.*«)/»Lepo in dobro imata isti pomen.«

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 in volna za oblačila. Oba pomena se nanašata na čutno eksistenco osebe, njene potrebe in občutke na eni strani ter na njene družbene eksistence in racionalnost na drugi (Li, 1984, 44). Drug vidik lepote v kitajski tradiciji se nanaša na umetniška dela in druge objekte (na primer objekte zunanje narave), ki proizvedejo estetsko ugodje (prav tam 43). Li Zehou poudari, da se celo v sodobni Kitajski beseda *lepo* uporablja v več kontekstih, ki so povezani s človekovim čutnim izkustvom, etičnimi vrednotami in estetskim ugodjem (prav tam). Po Liju sta se materialni in duhovni produkciji (in estetska zavest) začeli z izdelavo in uporabo orodja⁹. 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). Zato so se rituali in starodavna totemska magija preoblikovali v politične in družbene institucije, totemske pesmi in plesi pa so se razvili v umetnost (glasba, ples) ter literaturo (miti, pesmi, poezija in legende) (Li, 1984, 17). Čaščenje totemov in šamanskih pesmi je postopoma zamenjalo čaščenje junakov in prednikov.

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 dinastij Shang (od 16. do 11. st. pr. n. št.) in Zhou (od 11. do 2. st. pr. n. št.). Ti simboli so vsebovali kompleksen konceptualni pomen. Njihove abstraktne forme so pomenljive, saj nakazujejo družbeno določene pismenke in predstavljajo izvor estetskih čustev in lepote kot take. Kitajske pismenke so namreč že same po sebi abstraktna in simbolna reprezentacija človeškega dožemanja stvarnosti.

Čisto prezentacijo naravnih objektov so zamenjale črte, ki vključujejo značilnosti, kot so simetrija, ravnotežje, stalnost, prekinitev, ritem, sprememba, enotnost in so izražene na zaokrožen in abstrakten način. Pogosto se bile reprezentacije subjektivnih občutij v gibanju (prav tam 27). Ta preobrazba je zelo pomembna za razumevanje kitajske kaligrafije kot tudi kitajske poezije in slikarstva, saj vse temeljijo na prej navedenih načelih. Kitajske pismenke vsebujejo simbolni pomen in abstraktnost, zato kot take nosijo v sebi imaginativno in imitativno razsežnost (prav tam 40). Ustvarjalno bistvo črt je skozi raznovrstnost form omogočilo izraz

⁹ To idejo je prevzel od Engelsa in Plekhanova, ki trdita, da so se vse zgodovinske spremembe zgodile kot posledice razvoja in uporabe orodja (Woei, 1999, 52). 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.

občutkov, idej in čustev, ki so se pozneje razvijali naprej in se nazadnje spremenili v »umetnost črte« kitajske kaligrafije.

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 v kitajski kaligrafiji, to je »neslišna glasba in negiben ples na papirju«, ki je lasten tudi drugim umetniškimi zvrstem, je eden od temeljnih estetskih lastnosti. Kot bomo videli v nadaljevanju, je estetski učinek, ki ga daje glasba, tisti, ki določa vrednost in kakovost umetniškega dela.

Xu Fuguan namreč že v uvodu svojega dela *Duh kitajske umetnosti* izpostavi, da je možno iskati izvor človeške kulture v religiji, vendar po njegovem mnenju kultura izvira iz umetnosti. Umetnost sama izvira iz igre, saj je ta tista človeška dejavnost, ki se v življenju pojavi najprej in iz katere se rodijo petje, ples in glasba, ki so med seboj povezani. Glasba pa je po njegovem mnenju tudi izvor vseh drugih umetniških zvrsti (Xu, 1966, 1). 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 dejstvo, da so umetniški kritiki kitajsko umetnost označevali kot glasbeno. Kot izpostavi Park (2017, 1), gre pri tem večinoma za vodilna načela v posameznih umetniških teorijah:

Trdim, da ta splošno sprejeta praksa glasbenih metafor pomeni, da je bil konceptualni okvir zgodnjega glasbenega diskurza vgrajen v poznejše likovne teorije. To prav tako pomeni, da kitajska estetika išče nekaj, kar presega fizično sestavo barv, oblik in čopiča na papirju, in sicer dinamiko, po kateri se giblje glasba (prav tam).

Pri tem moramo imeti v mislih razločevanje med glasbo v figurativni uporabi in glasbo kot konceptualno metaforo. Slednja je namreč tista, ki je enkratna v kitajski umetnosti in estetiki. Pri tem gre za estetski ideal, ne pa za opisovanje določenega umetniškega dela z glasbenimi izrazi (prav tam).¹⁰

V nadaljevanju bomo govorili o vlogi in pomenu glasbe v konfucijanski filozofiji, vendar naj že na tem mestu omenimo, da sta tako Konfucij kot Zhuangzi

10 Kot meni Park (2017, 2), v teoriji konceptualne metafore metafora ni samo retorično orodje, ampak predvsem temeljni konceptualni okvir, ki deluje na ravni mišljenja. Metafora preslika eno vrsto področja na drugo, ki prej nista bili nujno povezani. Ta preslikava se pojavi na konceptualni ravni, še preden je izražena v jeziku. Glasbena metafora v kitajski umetnosti je torej bolj konceptualna metafora kot lingvistična. V kitajski estetiki veliko konceptov temelji na analogiji z glasbo. Za kitajsko tradicionalno slikarstvo naj bi bila značilna tendenca k poeziji in glasbi, medtem ko naj bi bilo za zahodno slikarstvo značilno, da je bližje kiparstvu in arhitekturi (prav tam 8).

uporabljala glasbo kot konceptualno metaforo v jedru svoje filozofske misli. Prvi je strukturo in učinke glasbe prenesel na etične in družbene odnose ter kultivacijo človeških čustev, Zhuangzi pa je glasbo razumel kot ontoepistemološki in estetski ideal.

Estetska vrednost in estetska zavest o umetnosti je postala vidna v obdobju pred dinastijo Qin (770–221 pr. n. št.), ko se je Kitajska ločila od prvobitne magije in religije ter vstopila v dobo racionalizma (Li, 1984, 46).

Konfucij je spremenil religijski značaj prvobitne kulture, njene rituale in glasbo v pragmatičen in ateističen značaj človeških razmerij, družbenopolitičnih konceptov in umetnosti v vsakdanjem življenju ljudi. Osrednje žarišče je bilo uporaba morale in etike v procesu izobraževanja in samokultivacije človeških bitij. Religijsko vlogo prvobitnih ritualov je spremenil v sfero medosebnih razmerij in jih definiral kot sočlovečnost (*ren*). Prejšnje čaščenje in podreditev bogovom sta se spremenila v nekakšno notranjo, vključeno etiko, ki je postala pomembna tudi v prevladujočem značaju in družbeni vlogi kitajske umetnosti in estetike (prav tam 49).¹¹

Umetnost ni bila zunanja forma ritualov, »temveč je morala naslavlјati čute in biti splošna, hkrati pa je morala biti povezana z družbeno etiko in posledično s trenutno politiko« (prav tam 50).

Glasbo so dojemali kot najvišjo obliko umetnosti, saj je njena harmonična struktura najbolj jasno utelešala integracijo človeškega razuma in čustev. Poleg tega, da je ponujala veselje in ugodje¹², 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 (*ren*), 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. Zatorej sta bili oblika in vsebina umetnosti zelo natančno strukturirani in nadzorovani, kar je na primer razvidno iz konfucijanskega razlikovanja med »primerno« in »neprimerno« glasbo.¹³

V nasprotju s tovrstno praktično naravnano umetnostjo je v razumevanju zunanjega sveta daoistični pristop predlagal bolj svoboden in avtonomen položaj

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

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

13 Primerna glasba se nanaša na vzvišeno oziroma dvorno glasbo (*yayue*), medtem ko se neprimerna na popularno (*suyue*).

umetnosti in izraza 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 (*shi/fei*), hierarhično družbeno strukturo, praktičnost, namenskost ter smotrnost umetnosti, ki so bili zelo pomembni elementi v konfucijanski misli. Najvišji cilj daoistične filozofije je bila uresničitev osebne svobode v skladu z naravo oziroma *daotom*, ki jo je moč doseči skozi metodi *postenja srčne zavesti in sedenja v pozabi*¹⁴, to je skozi preseganje čustev, navezanosti in odstranjevanje znanja (zgoraj omenjeno razlikovanje med pravilnim ter napačnim in podobno). Po Xuju in Liju Laozijeve, predvsem pa Zhuangzijeve, filozofija predstavlja estetski pogled na življenje. V percepciji sveta sta poudarjala izraz človeške domišljije, čustev in intuicije kot tudi:

laissez-faire, razmerje med človeštvom in zunanjim svetom, ki presega uporabnost. Osredotočila sta se na estetsko razmerje, notranjo, duhovno lepoto ter nekognitivne zakone umetniške kreacije. Če je konfucijanski vpliv na poznejšo literaturo bil zlasti v tematiki in vsebini, je bil daoistični vpliv predvsem v zakonih ustvarjalnosti – v estetiki (Li in Cauvel, 2006, 51).

Posledica tega je bila, da so bili naravnost, spontanost, domišljija in svoboden izraz čustev najpomembnejši prispevek daoistov k tradicionalni 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 se nanaša na južno državo Chu in Sao na Qu Yuanovo pesem *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 zelo živi.

Li Sao je združevala nebrzdane romantične predstave prvobitnega mita in ognjevit individualni značaj ter strasti, ki so se pojavile skupaj s prebujenjem človeške racionalne narave v popolno, organsko celoto, ki je označevala resnični začetek kitajske lirične poezije (Li, 1994, 67).

Qu Yuan je sprejel konfucijanski nauk o človečnosti in dobroti, toda zavrnil je poslušnost in zmernost. Tako je raje vključil daoistične koncepte svobodnega izraza individualnih čustev in domišljije, medtem ko je odpravil vprašanja pravilnosti in napačnosti (Liu, 1995, 185). Romantični duh estetike *Chu Sao* se je nadaljeval in se razvijal tudi v dinastiji Han. Svet ljudi in bogov sta se v pozitivni maniri stalila v eno; bogovi niso bili več prevladujoča sila, temveč jih je, ravno obratno, premagalo človeštvo (Li, 1984, 74).

14 Ti dve metodi bosta podrobno predstavljeni v šestem poglavju.

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

Estetika obdobja Wei Jin¹⁵ pa je bila v popolnem nasprotju z romanticizmom Chu in Han. Zaradi skepticizma, ki je prevladoval kot filozofski trend, so bile na primer tesnoba ob minljivosti človeškega življenja, žalost zaradi življenjske negotovosti, izgube bližnjih in doma glavne teme, ki so prevladovale v literaturi in umetnosti. Nekateri najpomembnejši kitajski estetski koncepti, kot so »ritem qija« (*qiyun*¹⁶) in »besede ne izčrpajo pomena« (*yan bu jin yi*), so bili proizvod nihilističnega duha obdobja Wei Jin, o katerem bo več govora v nadaljevanju.

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

Za konfucijanstvo, daoizem in *Chan* je estetsko izkustvo najvišje stanje človeške srčne zavesti. To stanje se lahko doseže z nenehno prakso (*gongfu*) in obvladovanjem umetniških veščin kot tudi v praksi vsakodnevnih človekovih dejavnosti, ki na koncu vodi k utelešenju *Daota* (bistva ali noumenona univerzuma)¹⁷. Glede na začetno stopnjo estetske kultivacije se vsekakor zdi, da je Chanovska odstranitev želja in navezanosti podobna daoistični, vendar se daoistični še posebej Zhuangzijeve estetski pogled na življenje bistveno razlikuje od chanovskega, pri katerem je končni cilj osvoboditi se tega življenja in sveta (vključno z umetnostjo). Zaradi Zhuangzijeve afirmacije življenja je imela njegova filozofija največji vpliv na kitajsko umetnost in estetiko.

15 Obdobje Wei Jin oziroma obdobje Šestih dinastij (222–589).

16 O ustreznem prevodu tega temeljnega in kompleksnega koncepta v indoevropske jezike ter njegovi vsebini in pomenu bomo govorili v šestem poglavju. Na tem mestu navajam Li Zehoujev prevod v angleščino.

17 Kot je v »Zgodbi kuharja Dinga« predlagal Zhuangzi: »Všeč mi je *Dao*, ki je pred vsakršno večino (Zhuangzi 2015, Nei pian, Yangshen zhu, 2).«

1.2 Osrednje ideje, koncepti in metode

Po Karlu-Heinzu Pohlu¹⁸ (2009, 87–103) je prvi ideal tradicionalne kitajske estetike doseči stopnjo umetniške popolnosti v umetniškem delu, ki je, navdano z ritmom *qija*, videti kot delo narave, a vendarle razkriva občutek duhovnega obvladovanja (Pohl, 2015, 6).

Pri tem ne gre za *mimesis* oziroma realistično reprezentacijo, ampak za poustvarjanje na podlagi lastnega izkustva sveta. Pohl izpostavi štiri temeljne značilnosti tradicionalne kitajske estetike, ki se v umetniškem delu med seboj prepletajo ter tvorijo najvišji estetski ideal in tako tudi estetsko vrednost umetniškega dela.

Prva značilnost je sugestivnost (*xieyi*), ki se po Pohlu nanaša na poetično lastnost v umetniškem delu. V sami 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. V teoriji kitajske estetike obstajajo konceptualni izrazi, kot sta na primer pomen onkraj besed (*yanwai zhi yi*) in podoba onkraj podobe (*xiangwai zhi xiang*), ki reflektirata to temeljno značilnost kitajske estetike. Omenjena lastnost se zahteva tudi v slikarstvu. Estetsko dovršena slika mora izražati poetično podobo, ki odzvanja onkraj dejanske upodobitve prizora (*miao zai hua wai*).

Pri tej temeljni značilnosti ne gre zgolj za poetično lastnost v umetniškem delu, temveč za nakazovanje globljega estetskega pomena onkraj konkretne upodobitve, ki dopušča občinstvu popolno svobodo pri doživljanju in interpretaciji umetniškega dela in s tem najvišjo (tj. transformativno) estetsko izkušnjo.

Kot bomo videli v podpoglavju o estetiki Wei Jin, gre pri estetiki tradicionalnega slikarstva prvenstveno za prenos duha v umetniškem delu (*chuan shen*). *Xieyi* se nanaša na sugestivnost kot estetsko lastnost v tradicionalnem kitajskem slikarstvu in dobesedno pomeni zapis ideje oziroma misli, medtem ko se v poeziji in literaturi za to estetsko lastnost uporablja izraz *hanxu*, ki pomeni, biti poln implicitnih, skritih pomenov.

Druga značilnost je v umetniškem delu izražen *qi*, ki ga Pohl prevaja kot vitalno lastnost. Ta namreč izraža živost v kaligrafiji, slikarstvu in poeziji. Pomen *qija* znotraj koncepta *qiyun shengdong*¹⁹ je prvo načelo v slikarstvu, ki jih je v svoji teoriji šestih zakonitosti 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*.

¹⁸ Karl-Heinz Pohl (1945–) velja za zahodnega pionirja v proučevanju tradicionalne in sodobne kitajske estetike.

¹⁹ Pomen in vsebina ter ustrezni prevodi konceptov tega koncepta bodo obravnavani v šestem poglavju.

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 skupaj. Težnja k vzajemnemu uravnoteženju parov (ali polov), ki si med seboj ne nasprotujejo, temveč so drug z drugim pogojeni in soodvisni, izvira iz prevzema teorije *yinyang*. Ta lastnost je v krajinskem slikarstvu (*shanshui hua*) zelo jasno vidna, saj izraža harmonični kozmični red sveta in njegovih sil na mikroravnini.

Četrta značilnost tradicionalne kitajske estetike na področju poetike in umetnostne teorije pa sta na videz kontradiktorni ideji, spontanost (*ziran*) in pravilnost oziroma zakonitost (*fa*). Pri obeh gre seveda za binarno estetsko kategorijo, katere estetski učinek je najbolj viden v poeziji *lüshi* iz dinastije Tang. Ta pesniška oblika ima namreč strogo opredeljena pravila, ki zadevajo dolžino in število vrstic, metriko, ritem, rimo, paralelizme in drugo. Ko prebiramo te pesmi, imamo občutek popolne naravnosti ter slogovne lahkotnosti in preprostosti. Enako opazimo v slikarstvu, kjer obstajajo stroga pravila, vendar je v delih največjih mojstrov mogoče občutiti osvobojenost od omejitev in pravil, kar slikovito ponazori eden najslavnejših slikarjev Kitajske, Shitao iz konca dinastije Ming (1641–1717) v svoji teoriji slikarstva: »Najvišje pravilo je pravilo brez pravila (*zhi fa, nai wei wu fa zhi fa*)²⁰«. Pri tem gre za ponotranjenje pravil do te mere, da se zdijo povsem naravne. To stopnjo je mogoče doseči z *gongfujem*, to je stopnjo izvrstnosti, ki jo je mogoče doseči po naporni in dolgotrajni praksi, ki vodi do popolnega intuitivnega nadzora nad umetniškim medijem, ki se v estetiki imenuje duh (*shen*). *Shen* (duh) je osrednji koncept v tradicionalni kitajski estetiki, ki ga je kot prvi znotraj slikarstva teoretsko uvedel in definiral Gu Kaizhi (345–406) 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 znotraj literarne teorije in teorije slikarstva²¹.

20 Shitao se je kot član cesarske družine rodil v zadnjih letih dinastije Ming. Pri osmih letih je postal budistični menih in tako za las ubežal smrti, saj so Mandžuri člane in članice aristokratskih družin preganjali in pošiljali v smrt. Pri 38 letih se je preusmeril v daoizem, ker v budističnem templju ni bil deležen podpore pri napredovanju znotraj samostanskega hierarhičnega sistema. Daoist je ostal vse do svoje smrti leta 1707. Shitaojevo slikarstvo je razliko tako po slogu kot po vsebini, saj se je odlikoval v vseh slikarskih zvrsteh, vključno s krajino, slikarstvom ptic in cvetov ter portretnim slikarstvom. V svojem teoretskem delu *Huayu Lu* (Zapisi o slikarstvu), govori o »pravilu brez pravila« in estetski teoriji »ene poteze«. Shitao v svoji teoriji estetike *eno potezo* definira kot esenco vsega, vseh pojavov, ki jo človek dojamemo preko svojega duha, zato metoda ene poteze temelji na sebstvu. Ena poteza izvira iz enotnosti in ko se manifestira, se rodi mnoštvo vseh stvari. Njeno udejanjenje pa je potrebno zato, ker se je prvobitna enost že razpršila v mnoštvo stvari (Motoh, 2007, 142). Slikanje, pravi Shitao v prvem poglavju, sledi srcu. Zato lahko s pomočjo samospoznanja doseže duha, ki je tisti, kar posamičnost povezuje v enotnost, ter ga nato udejanji v svojem slikarstvu. Duh je tisto stanje v dinamičnosti qija, iz katerega izvirajo vsa bitja in stvari, t. i. velika praznina. Metoda ene poteze prikaže isti izvor in sodelujočnost vseh stvari (prav tam).

21 Osrednja dela teorije estetike, ki so nastala v tem obdobju in še danes veljajo za klasična dela kitajske estetike, so: Xie Hejevi Zapisi o slikarstvu (*Gubua pinlu*), Liu Xiejevo literarno teoretsko delo Literarni duh in rezbarjenje zmajev (*Wenxin diaolong*) ter esejistična dela *Modrecev iz bambusovega gaja* (glej naslednjo opombo), ki se v glavnem ukvarjajo s teorijo glasbe. Vsa omenjena dela so izhajala iz filozofije neodaistične šole misterijev (*Xuanxue*).

1.3 Obdobje Wei Jin in rojstvo klasične kitajske estetike

Obdobje Wei Jin velja za enega najbolj plodnih in ustvarjalnih obdobji na področju filozofije, umetnosti in psihologije v kitajski zgodovini. Kulturno idejnemu preboju so botrovale velike družbenopolitične spremembe, ki so nastale zaradi razpršenosti oblasti in vpadov nomadskih ljudstev iz severa (zlasti Hunov in pozneje ljudstva Xianbei), ki so začeli zavojevati sever Kitajske, kar je privedlo do množične migracije Han kitajskega prebivalstva iz visoko razvitega severa na sorazmerno nerazviti jug. Ekonomsko in družbenopolitično oblast so prevzeli bogati aristokratski klani (zlasti klana Cao in Tuoba), 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.²²

To je privedlo do zatona študija konfucijanskih klasikov, ki so prevladovali v dinastiji Han (od 206 pr. n. št. do 220), 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 pa je zatonu konfucijanstva botroval tudi vdor tujih ljudstev v osrednjo kitajsko ravnino na severu. Ti niso nadaljevali s sistemom državnih izpitov, čigar zametke je postavil cesar 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 in zavrnitev njegovih togih moralnih načel in standardov nastane neodaoizem, ki ga poznamo pod imenom Šola misterijev (*Xuanxue*), katere glavna predstavnik sta bila filozof Wang Bi (226–249) in He Yan (195–249). Šola *Xuanxue* je temeljila predvsem na Laozijevi in Zhuangzijevi filozofiji, vključevala pa je tudi nekatere konfucijanske elemente. Filozofske debate, v katere sta bili vključeni intelektualna elita in aristokratska smetana, so znane pod imenom Čisti pogovori (*qingtan*). Ukvarjali so se z iskanjem nove morale, metafiziko in logiko. Čistim pogovorom so prisostvovali tudi modreci iz bambusovega gozdička (Rošker, 2005, 86).

22 Iz tega obdobja poznamo znamenitih Sedem modrecev iz bambusovega gaja (*Zhulin qi xian*), med katerimi sta najbolj znana Ji Kang in Ruan Ji. Kljub temu da je imela večina od njih možnost in priložnost delovanja na politični ravni, so se zaradi negotove politične situacije in izprijenosti ter koruptivnosti aristokratskih klanov odločili za odklik 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 politične situacije 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 možen, spontan način, kar je znano kot Zhuangzijeve *xiaoyao you* (svobodno in lahkotno lebdenje).

Li Zehou obdobje Wei Jin označi kot prebujenje človeka oziroma ljudi (*ren de juexing*) (Li, 2003, 80). Za razliko od togega poudarjanja starih tradicij, običajev, časti in moralne integritete, ki so bili značilni za dinastijo Han, pride v Wei Jinu v ospredje človek in vsi aspekti njegove osebnosti.

V umetnosti in literaturi obdobja Wei Jin so v središču zanimanja vrednost človeškega življenja in izražanje človeških čustev ter občutij; človeški značaj in duh v smislu neomejenih potencialnih možnosti postane središče estetskih, družbenih in kulturnih razprav (prav tam). Kakšen je bil odnos do življenja, se v tistem obdobju najbolj jasno in neposredno kaže pri poeziji in slikarstvu. Osrednje teme v poeziji so bile zavedanje smrtnosti, minljivosti in kratkosti življenja, žalost in obžalovanje, strah pred prezgodnjo smrtjo in izgubo ljubljenih, obenem pa čaščenje in uživanje življenja, dokler to traja. Estetski ideal vladajoče elite je bil v izrazu človekove modrosti in vzvišenega značaja skozi impresivni zunanji videz, ki se v slikarstvu kaže v upodabljanju duha, portretiranega onkraj fizične podobnosti.

V estetskem dojemanju obdobja Wei Jin, ki je bilo polno političnih preobratov in kriz, je zavest o človekovi individualnosti presegla zavest o skupnosti. Ljudje tistega časa so raje uživali v naravi in na estetski način izražali svojo osebnost, brez omejitev obredne formalnosti in politike, kar je bilo značilno za estetiko dinastije Han.

Novonastali estetski slog Wei Jina je bil torej zgrajen na zavedanju minljivosti življenja, predajanju uživanja življenja in poglobljanju v filozofske razprave. Te se niso več toliko ukvarjale s človekovim opazovanjem narave kot raziskovanjem zunanjega sveta (*waizai shijiede tansuo*), temveč je bil poudarek na ontologiji v smislu iskanja notranje substance (*neizai shitide zhuiqiu*), pri čemer je bilo bogastvo in raznolikost stvarnosti mogoče doseči samo takrat, ko so bile za to izpolnjene vse človekove potencialne zmožnosti. To je pomenilo doseči popolnoma realizirano sebstvo oziroma stanje modreca (*zhiren*) – kar je Wang Bi imenoval tudi vélika lepota²³ (*damei*), vendar hkrati ohraniti človeško žalost in radost. Osredotočanje na človeško notranjost, ki ima neomejene možnosti, namesto na zunanji svet, je bil hkrati kriterij lepote v umetnosti in srčika filozofije.

1.4 Temeljni estetski koncepti

Temeljni koncepti kitajske estetike kot tudi literarna teorija, teorija slikarstva in glasbe se izgradijo prav v obdobju Wei Jin. Kot izpostavi tudi DeWoskin (1982, 157) so se razprave o pomenu in vlogi umetnosti v obdobju Wei Jin ločile od

23 Vir: Meixue baikequanshu, 1990, 477.

političnih in moralnih zadev in skušale definirati umetnost in ustvarjalni proces. Za razliko od umetnosti in estetike v dinastiji Han, ki je bila osredotočena na natančne upodobitve zunanjega okolja, vedenja ter naravnosti ljudi in pomembnih dogodkov obdobju, se je ta v obdobju Wei Jin dvignila na raven abstrakcije in oblikovala estetske paradigme, ki v glavnem temeljijo na kitajski kozmologiji in daoistični (predvsem Zhuangzijevi) filozofiji, zato ni presenetljivo, da so v središču koncepti, kot so qi (vitalnost), harmonija (*yun*), lepota vzajemnega delovanja binarnih polov *yinyang*, čistost oziroma jasnost (*qing*), motnost (*zhuo*), pustost (*dan*), tišina (*jing*), ki se manifestirajo v estetiki vseh umetniških zvrsti.

Odmiku od konfucijanske estetike, ki je prevladovala v dinastiji Han k Zhuangziji, so botrovala politične krize in družbena nestabilnost ter vsesplošni občutek negotove prihodnosti. Če si je Konfucij prizadeval za to, da bi svet spremenil na bolje, se je Zhuangzi odločil, da se bo prilagodil kaosu svojega časa. Namesto da bi skušal preobraziti oziroma kultivirati druge, je gledal na nemirni svet, kot bi bil umetniško delo (prav tam).

Na umetnost in estetiko obdobja Wei Jin je močno vplivala Wang Bijeva ontologija, pri kateri je v ospredju vprašanje doseganja neomejenosti (*wuxian*²⁴) skozi preseganje omejenosti (*youxian*) znotraj filozofskega diskurza o prisotnosti (*you*) in odsotnosti (*wu*), v katerem je Wang Bi zavzemal stališče, da *Dao* in vse obstoječe izvira iz odsotnosti. Wangova ontologija je bila torej osnovana na konceptu odsotnosti (*yi wu wei ben*) (prav tam 84–86), ki pomeni:

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

Wang Bijeva ontologija je osnovana na binarni kategoriji *benmo* (korenina in veje), pri kateri se korenine nanašajo na izvor in hkrati vir (*Dao*) vsega obstoječega (*wanwu*), veje pa na njihov konkretni (fizični) izraz. Lepoto pa je Wang Bi definiral kot manifestacijo neskončnega, neomejenega (*wuxian*) skozi preseganje končnosti oziroma omejenosti (*youxian*), ki gre preko oblik, barv, melodij in zvoka ter pomeni stanje absolutnega svobodnega duha.

Omenjene ontoepistemološke ideje so zajete v temeljnih estetskih konceptih, kot so »besede ne morejo v celoti posredovati pomena« (*yan bu jin yi*), »upodobitev duha skozi obliko« (*yi xing xie shen*) in *qiyun shengdong* in so predmet razprave v vseh teoretskih delih obdobja Wei Jin.

24 *Wuxian* lahko prevajamo kot neskončnost ali neomejenost; *youxian* pa kot končnost in omejenost.

Koncept *izraz duha skozi obliko* v tradicionalno kitajsko estetiko in umetnost vpelje Gu Kaizhi, medtem ko koncept *besede ne morejo v celoti posredovati pomena*, kot smo videli zgoraj, izvira iz Wang Bijeve ontologije.

S Xu Fuguanovo interpretacijo teh osrednjih konceptov, s poudarkom na konceptu *qiyun shengdong*, se bomo podrobno ukvarjali v šestem poglavju, za uvod pa 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 *qiyun shengdonga* je v tem, da slika živo izrazi človeški notranji značaj in stanje duha, umetniški stil kot tudi moralne lastnosti in držo ustvarjalca, ki pa se ne kaže skozi razkošno opisovanje oziroma upodobitve zunanjega okolja, okoliščin, dogodkov, oblik in drž (Li, 2003, 86).

Izražanje duha skozi obliko (*yi xing xie shen*) ima podoben pomen kot *qiyun shengdong*. Gre za izražanje človeške notranjosti, značaja, stanja duha, ki se kaže skozi telesno (zunanjo) obliko. Gu Kaizhi, eden najbolj cenjenih ter najslavnejših slikarjev in teoretikov v dinastiji Vzhodni Jin, ga definira tako:

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 prav 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* (*yan bu jin yi*), v literarni umetnosti gre po mnenju Li Zehouja za posredovanje pomena onkraj besed. 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 (*benti*) 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, se pozabijo besede. Podoba je tisto, kjer obstaja pomen. Ko je dosežen pomen, se podoba pozabi (Wang, Bi V: Li, 2003, 87).

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

2 Značilnosti in razvoj kitajske estetike kot akademske discipline v 20. stoletju

Kitajska estetika do začetka 20. stoletja ni obstajala kot akademska disciplina, kar sicer velja tudi za celotno kitajsko idejno tradicijo, saj je ta z vsemi svojimi področji (literatura, umetnost, filozofija, zgodovina, politika itd.) obstajala pod krovnim pojmom *wen* 文, ki ga lahko prevedemo kot jezik, pisava, zapisi, kultura, civilizacija, izobrazba, kultiviranost ipd. Prevzem zahodnega izobraževalnega sistema se je zgodil ravno na začetku 20. stoletja, pri čemer je bila v ospredju prav estetika, saj je ta predstavljala podstat refleksije o temeljni vrednosti in pomenu kitajske kulture in idejne tradicije, ki je bila v tistem času v hudi krizi in podvržena ostri kritiki. Zato ne preseneča dejstvo, da je postala ravno estetika tista idejna platforma, na kateri so se kresala različna mnenja in vodila do oblikovanja smernic za modernizacijo kitajske družbe in kulture. Vstop v svet specifičnih teorij tradicionalne kitajske estetike je torej nujno pogojen z razumevanjem ideoloških vsebin, ki so vodile do oblikovanja estetike kot akademske discipline v 20. stoletju.

Kitajska estetika se je kot samostojna veda oblikovala v dialogu z osrednjimi diskurzi zahodne estetike in umetnostne kritike. Uvid v medkulturno pogojene posebnosti tega obdobja je namreč predpogoj za poznavanje Xu Fuguanove kritike zahodne estetike, ki je predmet zadnjega poglavja pričujočega dela. Na tej podlagi bomo dejansko veliko jasneje razumeli posebnosti tradicionalne kitajske estetike in s tem tudi značilnosti Xujeve inovativne interpretacije njenih osrednjih konceptov. Izpostava tradicionalnih elementov je Xuju pri sestavi njegove teorije namreč služila kot osrednje orodje za kritiko pozahodenja kitajske umetnosti in estetike, ki ji je Xu močno nasprotoval.

Osrednje osebnosti, ki so na začetku 20. stoletja orale ledino pri vzpostavitvi kitajske estetike kot akademske discipline, so bile: Liang Qichao (1873–1929), vodja reformističnega gibanja ob koncu dinastije Qing (1644–1912), ki je pozival k preporodu poezije in proze; Wang Guowei (1877–1927), ki je začel proučevati kitajsko poezijo, prozo in dramatiko na podlagi Schopenhauerejeve estetike; Cai Yuanpei (1868–1940), prvi dekan pekinške univerze, ki je estetiko videl kot nadomestek za religijo na Kitajskem; ter Lu Xun (1881–1936), ki je kasneje postal oče kitajske moderne književnosti, v tistem času pa si je prizadeval za prevzem zahodnega romantičnega duha, ki bi pregnal okostenelost tradicionalne kitajske kulture (Gao, 2018, 156). V 20. in 30. letih 20. stoletja je bilo v ospredju natančno proučevanje in prevajanje zahodnih del o estetiki, na podlagi katerega so analizirali kitajske filozofske in literarne ideje. V 40. letih se je začel proces vzpostavitve marksistične estetike na Kitajskem in vodil do t. i. »Velike razprave o estetiki« v

50. in 60. letih, ta pa do »estetske vročice« v 80. letih. Tem ključnim procesom, ki so zaznamovali postopno modernizacijo kitajske družbe in kulture v 20. stoletju, se bomo podrobno posvetili v nadaljevanju.

2.1 »Velika razprava o estetiki«²⁵ in kitajska »estetska vročica«²⁶

V času vsestranskega prevzemanja zahodnih idej, ki je bilo značilno za Kitajsko na začetku 20. stoletja, je estetika kot akademska disciplina igrala zelo pomembno vlogo. Na eni strani je bila estetska teorija akademsko polje, ki je bilo osvobojeno bremena politike, na drugi pa je filozofija umetnosti kot del estetike vzpostavila platformo za prepoznavanje in vnovično ovrednotenje dolge in bogate kulturne dediščine Kitajske. Ne preseneča torej, da so težavna vprašanja, ki so se nanašala na to kulturno dediščino, v zadnjih dveh desetletjih 20. stoletja, ki sta bili na Kitajskem v znamenju ekonomske (in tako v določenih družbenih in kulturnih vidikih tudi politične) liberalizacije, prerasla v razgrete razprave o problemih kitajske estetike. Ti diskurzi so se v osemdesetih letih razcveteli pod modno oznako »estetska vročica«, ki je predstavljala obliko ideološkega osvobodilnega gibanja, ki bi ga lahko označili kot razsvetljenstvo ali renesanso na Kitajskem (Li, 2006, 23).

V tem podpoglavju se bomo posvetili prikazu osrednjih značilnosti te »vročice«, saj odražajo vse posebnosti in specifične značilnosti tipično kitajskega dožemanja estetike. Na podlagi poznavanja teh značilnosti bomo namreč lažje razumeli tudi posebnosti Xu Fuguanovega videnja kitajske estetike.

V tem kontekstu se bomo nekoliko podrobneje posvetili idejam Li Zehouja, ki je bil ena osrednjih figur v teh razpravah, kajti njegova filozofija estetske misli se je oblikovala prav skozi tovrstne diskurzivne procese. Ker velja Li Zehou za enega od prvih in najvplivnejših teoretikov na področju kitajske estetike in tudi za tistega, ki je ustvaril svoj lastni sistem estetike, nam bo lahko analiza njegove teorije pomagala razumeti koncepte, ki so v središču Xujeve estetike.

Z namenom, da bi boljše razumeli družbenopolitični kontekst, v katerem se je estetika kot akademska disciplina začela razvijati na Kitajskem, bomo najprej na kratko predstavili osnovne razvojne stopnje, ki so pripeljale do kitajske »estetske vročice«, in se dotaknili njihovih poznejših implikacij.

Kitajska estetika se je torej kot akademska disciplina začela formirati na začetku 20. stoletja in se je do popolnosti razvila nekje do sredine 20. stoletja. Čeprav je

25 *Meixue da taolun* 美學大討論

26 *Meixue re* 美學熱

gibanje 4. maja²⁷ popolnoma zavrnilo in diskreditiralo konfucianizem in na splošno tradicionalizem – skupaj z vso konservativno ideologijo, ki sta jo nosila s seboj, je večina Kitajcev in Kitajk svojo kulturo dojemala kot estetsko po svojem bistvu. To stališče je bilo izjemno pomembno, zlasti kar zadeva celotno antitradicionalistično ozračje, ki je prevladovalo na Kitajskem med procesom soočanja z zahodnimi idejami in usvajanjem zahodnega znanja (Pohl, 2015, 91). Zato ne preseneča, da je estetika kot akademski študij lepote²⁸ (*meixue*) začela cveteti prav v tistem času. Poleg tega je bila estetika intelektualno polje, znotraj katerega so intelektualci poskušali na novo opredeliti bistvo kitajske kulture in utemeljiti novo identiteto Kitajske po koncu njene cesarske zgodovine (Woei, 1999, 49).

V procesu prevzemanja zahodnih konceptov, veččin in znanja kitajski intelektualci niso bili samo pasivni in nereflektirani prejemniki, temveč so se kritično spraševali o svoji lastni kulturni tradiciji v novem družbenopolitičnem kontekstu. Sprva je nanjo močno vplivala zahodna miselna tradicija (zlasti nemški idealizem in marksistični materializem), hkrati pa tudi številni elementi tradicionalne kitajske kulture. Med dolgo in burno razpravo o tradicionalni kitajski zgodovini estetike so prevladovala številna nasprotja o literaturi in umetnosti, toda v teh kontekstih kitajski akademiki niso utemeljevali istih (ali vsaj primerljivih) estetskih kategorij in konceptov kot teoretiki, ki so določili zahodni tok estetske misli. Medtem ko so estetiko kot teoretsko disciplino »uvozili« iz Zahoda, so si mnogi moderni in sodobni akademiki prizadevali ustvariti sintezo med določenimi zahodnimi koncepti na eni strani in nekaterimi ključnimi pojmi, ki so bili utemeljeni v toku zgodovine kitajske estetike, na drugi.

Asimilacija zahodnih idej je znotraj kitajske estetike vodila k oblikovanju različnih intelektualnih tokov. Ti so se določali na podlagi različnih pogledov na to, ali je lepota subjektivna, objektivna ali oboje, ali na to, kako razviti kitajsko estetiko kot disciplino. Pri definiranju kitajske estetike so bodisi stremeli k sintezi z zahodno estetiko bodisi poskušali najti njeno brezprimerno enkratnost. Med razpravo o teh

27 Tu imamo v mislih daljše obdobje, ki sega onkraj ozkega časovnega okvira demonstracij kot takih, tako imenovano »novo kulturno revolucijo« gibanja 4. maja (*wu si xin wenhua yundong*), ki so jo začele omenjene demonstracije in je potekala med letoma 1919 in 1923. Čeprav številni strokovnjaki menijo, da je bilo gibanje izpeljano pod praporjem »totalnega pozahodenja« (gl. npr. Pohl, 2003, 473), bi moralo biti to stališče nekoliko omeščeno, saj je v tistem času pokazalo nekatere nagibe k ohranitvi določenih tradicionalnih konceptov in vrednot kot tudi k postavljanju sinteze med tradicionalno kitajsko in zahodno mislijo, ki so se kazali ravno na področju estetike.

28 Termin so na Kitajsko prvič prinesli kitajski študenti, ki so študirali na Japonskem. Pred drugo svetovno vojno je Japonska za Kitajce predstavljala zrcalno sliko Zahoda. Številne moderne kitajske besede izvirajo iz japonskega (in zatorej evropskega) sistema npr. filozofija, estetika, literatura, umetnost (Gao Jianping, 2006b, 107). Po mnenju Li Zehouja prevod besede estetika s kitajsko besedo *meixue* (dobesedno: študij lepote) ni niti primeren niti točen. Zahodna beseda estetika namreč izvira iz starogrškega pojma *aisthētikos*, ki pomeni čutna percepcija. Li Zehou predlaga izraz *shenmei xue* 審美學, ki je po njegovem mnenju veliko boljši in primernejši prevod tega pomena, saj se navezuje na študij procesa prepoznavanja in dojemanja lepote (Li, 2006, 19).

problemih so se kitajski estetiki sklicevali na nemško filozofijo 18. in 19. stoletja, pa tudi na konfucijansko, daoistično in budistično filozofsko tradicijo.

Wang Guoweijev (1877–1927) koncept *jingjie* kot estetsko stanje zavesti je tipičen poskus sinteze med kitajsko tradicijo in zahodnimi idejami. Wang je namreč kitajski budistični koncept *jingjie* interpretiral skozi Kantovo »estetsko idejo« ter na ta način znotraj te nove in svojevrstne kitajske estetike ustvaril svež in zelo pomemben koncept. *Jingjie* je namreč eden najbolj temeljnih in zelo kompleksnih konceptov v kitajski estetiki. Nanaša se na zlitje ustvarjalčevega doživljanja in čutenja sveta z zunanjim svetom znotraj ustvarjalnega procesa. Čeprav Wang Guowei ni postregel z nobeno novo teoretsko razlago pojma in četudi ga je uporabil le v povezavi s poezijo, je *jingjie* »kmalu pridobil splošni estetski pomen, ki hkrati označuje estetsko idejo kot najbolj sublimno stanje duha« (Pohl, 2015, 91).²⁹ Wang Guowei je znotraj tega mišljenjskega polja načrtoval prehod k prvenstveno zahodni paradigmi, kajti po njegovem mnenju naj bi tradicionalna kitajska estetika začela usihati (Pohl, 2007, 425).

Srečanje Kitajske z zahodno mislijo in kopico novih, zanimivih idej je med drugim vodilo k iskanju primerljivih pojmov znotraj kitajske kulturne tradicije. Dekan pekinške univerze v času gibanja 4. maja, Cai Yuanpei (1868–1940), je bil napreden intelektualec, ki je prvi oblikoval idejo kulturnega in estetskega samorazumevanja Kitajcev in Kitajk. 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 kot kombinacija ritualov, umetnosti, lepote in etike na Kitajskem praktični »duhovni« ekvivalent religiji na Zahodu, zato je uvedel estetsko izobraževanje kitajske mladine. Takšno izobraževanje naj bi nadomestilo verouk, kot so ga izvajali na Zahodu (Pohl, 2007, 91). V kitajski tradiciji se je namreč estetsko izkustvo od nekdaj dojemalo kot najvišje stanje človeške srčne zavesti (*xin*), ki je ljudem omogočalo izkustvo višje ravni

29 Wang Changling (689–765), slavni pesnik dinastije Tang iz 7. stoletja je prvi izpostavil koncept *jing* 境 kot estetski termin v svojem delu *Shige* 詩格 (Standardna oblika poezije): »Poezija ima tri jinge 境. Ti so *wujing* 物境, *qingjing* 情境 in *yijing* 意境.«

Wu 物 dobesedno pomeni stvari, objekte. *Wujing* upodablja pokrajino, objekte in dogodke skozi umetniški pogled;

Qing 情 je čustvo, občutek, misel; *qingjing* pomeni, kako in na kakšen način umetnik izrazi svoja čustva in občutja v umetniškem delu;

Yi 意 pomeni ideja, zavest, namera oziroma težnja; *yijing* je stanje sublimacije umetniške podobe in se nanaša na notranji pogled umetnika v ustvarjalnem procesu.

Ti trije *jingi*, ki bi jih lahko opisali tudi kot estetske sfere objektov, občutij in pomena, so pozneje postali najpomembnejši estetski koncepti v poeziji in slikarstvu. Vrednost in lepota pesmi sta zlasti odvisni od tega, kako globoko so ti trije *jingi* uresničeni oziroma doseženi, še posebej pa to velja za *yijing*. Pravzaprav se vse kitajske umetniške dejavnosti in ustvarjalnosti referirajo ali so stvar teh treh *jingov* (ali *jingieja*) in njihovih interakcij (Wong, 1989, 218).

bivanja oziroma transcendentnega, s primerljivimi učinki in pomenom, kot je izkustvo religije na Zahodu.

V tistem času sta bila v intelektualnih krogih, kar zadeva razvoj kitajske estetike, v ospredju dva tokova. Prvi je trdil, da bi bilo glede na to, da ima estetika zahodne korenine, odveč razvijati posebno disciplino z imenom »kitajska estetika«, tako kot bi bilo odveč utemeljevati »kitajsko matematiko« ali »kitajsko logiko«. Drugi tok pa je ugovarjal, da bi bilo kitajsko literaturo in umetnost (in tudi literarno in umetnostno teorijo) glede na njuno dolgo tradicijo koristno in nujno raziskati s primerno in ustrezno metodologijo. Tovrstno teoretsko preiskovanje in raziskovanje bi vodilo k utemeljitvi nove akademske discipline, kitajske estetike, ki bi lahko tako priskrbelo dobro in dragoceno razlagalno orodje za razvoj tradicionalne kitajske misli (Gao, 2006, 28).

Gao Jianping³⁰ je kot najvplivnejše akademike Kitajske tega obdobja v polju estetike posebej izpostavil Zhu Guangqiana, Zong Baihuaja, Cai Yija in Li Zehouja. Po njegovem mnenju je bil Zhu Guangqian tipičen predstavnik tako imenovane »zahodne estetike na Kitajskem«. V kitajščino je prevedel številne klasike zahodne estetike (Platona, Croceja, Vica in Hegla) ter uvedel znanstveno metodo združevanja zahodne misli in kitajske snovi. Zong Baihua je prvi prevedel v kitajščino Kantovo *Kritiko razsodne moči*. Imel je poseben smisel za raziskovanje umetnosti, zato je izdatno študiral teorijo slikarstva, na drugi strani pa je razkril tudi veliko razliko med kitajskim in zahodnim duhom umetnosti ter s tem tudi med obema vrstama estetike.

Zatrjeval je, da zahodno slikarstvo izvira iz arhitekture in zato vsebuje veliko znanstvenih implikacij, medtem ko kitajsko slikarstvo izvira iz kaligrafije in vsebuje podobne estetske elemente, ki jih najdemo v glasbi in pri plesu. Po njem zahodna estetika temelji na prostorsko-časovni zavesti, v dihotomiji med subjektivnim in objektivnim, medtem ko kitajska estetika implicira razumevanje sveta skozi istovetenje slednjega z naravo (prav tam 26). Po Gaojem mnenju (prav tam) je Zong Baihua poskušal dopolniti model zahodnih teorij z izvirnostjo enkratnih detajlov iz kitajske umetnosti.

Polemike o razvoju kitajske estetike pa so bile le prva faza v celotnem diskurzu o estetiki, kajti glavna skrb v estetski razpravi sredi 20. stoletja je bila vzpostaviti marksistično estetiko na Kitajskem kot del razširjanja marksistične ideologije po letu 1949. Med vsemi drugimi tako imenovanimi »odprtimi razpravami« o različnih problemih, znotraj katerih je najvišja politična elita odločala o tem, ali so pravilni ali napačni³¹, je bila estetska razprava po zaslugi notranje povezave med umetnostjo in družbo pravzaprav edina izjema.

30 Gao Jianping (1955–) je eden od osrednjih teoretikov kitajske tradicionalne in sodobne estetike na Kitajskem.

31 V zadnjem primeru so bili zagovorniki teh mnenj seveda tudi kaznovani.

Mao Zedong je v svojih *Govorih na Yan'anskem forumu o literaturi in umetnosti*, maja 1942, jasno izrazil zahtevo, da je vloga umetnosti služiti ljudstvu in socializmu v pomenu razrednega boja in potreb revolucije (Li, 2006, 32). Z nastopom kulturne revolucije je estetika doživela zaton, vendar so rezultati razprave znova prišli v ospredje v času »estetske vročice«, kmalu po Maovi smrti.

Petdeseta in šestdeseta leta so bila tako zaznamovana z veliko razpravo o estetiki med Zhu Guangqianom, Cai Yijem in Li Zehoujem³², katere ozadje je bilo prizadevanje kitajske komunistične partije za ideološko narodno reedukacijo intelektualcev, s pomočjo katere naj bi idealizem zamenjali z dialektičnim materializmom in s tem okrepili širitev marksistične ideologije na Kitajskem (Rošker, 2017, 3).

Medtem ko sta Zhu Guanqian in Zong Baihua bolj ali manj pripadala prvi fazi razvoja kitajske estetike, ki jo je zaznamovalo raznovrstno uvajanje zahodne misli na začetku 20. stoletja, sta Cai Yi in Li Zehou predstavnika druge faze, ki je nastopila v zadnji polovici 20. stoletja, v kateri so v ospredje prišle levičarske ideje. V prvih letih po ustanovitvi Ljudske republike Kitajske so bile kitajske študije in estetika namreč pod močnim vplivom sovjetskih teorij in ideologij. Uradno teorijo, ki je od poznih štiridesetih let 20. stoletja prevladala na Kitajskem, je pri tem predstavljalo delo Györgyija Lukácsa (1885–1971) in sovjetskih teorij »tipičnosti«. Ta je poudarjala razvojne zakonitosti zgodovine, kognitivne funkcije umetnosti pa so bile večinoma predstavljene kot »razmišljanje v podobah«. Kljub temu da ta teorija umetnosti ni povsem nasprotovala čustvom ter občutkom in čeprav je trdila, da mora biti vsaka umetniška zvrst »tipična«, poleg estetskega elementa na primer določena s svojimi specifičnimi in enkratnimi značilnostmi, sta Cai Yi in Li Zehou še vedno zagovarjala preseganje individualnosti in čutov v polju umetnosti (prav tam).

S pomočjo materialistične epistemologije in poudarkom na tem, da je lepota objektivna in »tipična³³«, sta si prizadevala teoretsko utemeljiti marksistično estetiko.

32 Li Zehou je začel svojo estetsko misel razvijati v petdesetih letih; v tistem času je bil močno pod vplivom Marxovih *Ekonomsko-filozofskih rokopisov*, v katerih je razvijal teorijo alienacije ali odtujitve. Stremel je k rekonstrukciji Kantove epistemologije skozi Marxove ideje glede družbenega življenja in prakse, torej materialno produkcijske dejavnosti, kot je izdelava in uporaba orodja. Na podlagi tega je raziskal tudi različne koncepte človeškega značaja, ki jih je najti tako v izvornem konfucijanstvu kot pri zgodnjem Marxu (Pohl, 1999, XIV).

33 Ideja o tipični lepoti izvira iz Ruskinove teorije estetike, ki ima korenine v novem klasicizmu v Franciji, še posebej pa v Engelsovi filozofiji. Pravzaprav gre za transformacijo Heglove formulacije »čutnega vtisa ideje«, ki izvira iz Platonove in Aristotelove filozofije, v kateri obstaja razlika med vtisom čutnega sveta na eni strani in čistega duha kot izvornega bitja na drugi. Ta logika je določila najbolj znane določitve umetnosti in lepote, katerih najpomembnejši zagovorniki so bili Platon, Hegel, Marx, Taine, Croce in tudi strukturalisti. Po njej je bila umetnost »razglašena« za idejo v čutni obliki in spoznavanje na način podob in intuicije. Po Heglu pa je umetniško delo čutno utelešenje duha oziroma čutno svetljenje ideje, ali še drugače, čutno prikazovanje absolutnega (Sajovic, 1999, 230). Po Ruskinu je tipična lepota, izražena v umetnosti, vidik kozmičnega oziroma univerzalnega reda. V tem kontekstu marksistične epistemologije pa se tipična lepota nanaša na lepoto, ki je produkt podružbljenja.

Kot levičarska intelektualca sta si hkrati prizadevala tudi za umetniške intervencije v domeno družbene realnosti (Gao, 2006b, 109).

Naslednje pomembno vprašanje v tej razpravi se je glasilo, ali je lepota subjektivna ali objektivna, oziroma drugače, ali je rezultat idealističnega ali materialističnega pogleda na svet. Zhu Guangqian je zagovarjal, da je lepota spoj subjektivnega in objektivnega, Cai Yi je trdil, da je lepota objektivna, medtem ko je Li Zehou kot materialistični filozof vztrajal, da je družbena, objektivna, pa tudi intuitivna (Woei, 1999, 50).

Pri tem je zagovarjal stališče, da je lepota objektivna zato, ker je družbeno uprizorjena, in kot taka mora biti neodvisna od psihologije posameznika. V tem vidiku se je nanašal na Marxovo teorijo, ki trdi, da v zunanjem svetu ni nič lepega na sebi in da zgolj skozi objektivizacijo človeškega bistva postane »podružbljeno« in tako lepo. Pri tem naj bi šlo za kolektivni proces, in ne za proces individualne psihologije (Woei, 1999, 62).

V tem smislu je Li poudaril, da so idealistični estetiki zreducirali lepoto na individualni subjektivni smisel za lepoto in jo motrili kot rezultat določenih predempiričnih, subjektivnih »psiholoških funkcij«, ki so, po njihovem mnenju, skupna vsem človeškim bitjem.

V tem pogledu so idealisti zanikali objektivni obstoj lepote kot rezultat družbenih in zgodovinskih pogojev (prav tam 60).

Potem ko so se leta 1956 odnosi med Kitajsko in Sovjetsko zvezo ohladili, so kitajski estetiki poskusili utemeljiti svoj lastni sistem. Žal je ta poskus znova grobo prekinila »velika proletarska kulturna revolucija«, ki je trajala od leta 1966 do 1976 (Gao, 2006b, 109).³⁴

Na drugi strani pa je imela razprava še en pomemben poudarek. Postavila je teoretske temelje, ki so poudarjali koncepte iz teorije umetnosti in zavračali konceptualizacijo tako imenovane »sloganizacije« (tj. ideološke propagande) umetnosti. Na eni strani smo bili na področju umetnosti in literature priča močnim poskusom poseganja umetnosti v družbeno stvarnost, po drugi pa je teoretski svet poudarjal čisto umetnost.

Zagotovo ni naključje, da je Kitajsko prav konec sedemdesetih let, to je takoj po smrti Mao Zedonga, preplaval val »estetske vročice«. V svetu akademskih

34 Kmalu po izbruhu teh nemirov v Ljudski republiki Kitajski je Xu Fuguan objavil enega svojih najvplivnejših del o kitajski estetiki *Dub kitajske umetnosti* (*Zhongguo yishu jingsheng* 中國藝術精神), v katerem razpravlja o kitajski umetnosti in estetiki po vzoru Cai Yuanpeija, torej s poudarkom na duhovni dimenziji in njeni tesni povezavi s kitajsko kulturno identiteto. Omenjeno delo predstavlja temeljni vir za analizo Xu Fuguanove teorije kitajske estetike, ki jo bomo obravnavali v šestem in sedmem poglavju.

diskurzov, umetnosti in literature se je začelo obdobje nenehnih, vse burnejših in vse bolj kontroverznih debat. Eno prvih je leta 1977 sprožil pesnik He Qifang s svojo reinterpretacijo Maotovoega eseja o »Deljeni lepoti« (1961). Razprave o tej reinterpretaciji so bile osredotočene predvsem na vprašanje o tem, ali je človeška estetska zavest univerzalna ali kulturno pogojena (Zhou, 2005, 105). Te debate so bile v središču intelektualne pozornosti vse do leta 1981, ko je izšel prevod Marxovih »*Ekonomskih in filozofskih manuskrptov*« iz leta 1844. Tudi ta spis je bil deležen velike pozornosti; mnogi teoretiki so v njem videli osnovo sodobne marksistične estetike.

Estetsko vrenje je po celotni državi postalo izjemno popularno in je povzročilo velikanski val prevodov različnih zahodnih avtorjev o estetiki, kar je bilo pokazatelj, da je estetika postala vodilna disciplina v humanistiki na Kitajskem. V šolah in na univerzah so se pojavile zahteve po poučevanju estetike, knjige o estetiki pa so postale knjižne uspešnice. Tovrstna vrnitev estetske misli je bila plod izčrpanosti in naveličanosti predhodnih vseprisotnih ideoloških prisil in revolucionarnega asketizma. Ljudje so si želeli raziskovati nove načine izražanja lastne individualnosti, in v tem pogledu so se ukvarjali tudi z vprašanjem, kaj je lepota (prav tam).

Vročico je definiralo tudi sistematično prevajanje zahodnih literarnih teorij, ki so poudarjale vsebino kot jedro interpretacije. Kar zadeva avtohtone diskurze o kitajski estetiki, je Li Zehou v tem obdobju v akademskih krogih, ne samo na Kitajskem, ampak tudi v tujini, pridobil neizmerno pozornost in spoštovanje. Po izkušnji desetletnega kaosa in katastrof, ki jih je povzročila radikalna leva politika, se je kitajska komunistična partija počasi odvrnila od idej, kot je razredni boj, in je začela vpeljevati slogan »Iskati resnico v dejstvih« (*Shishi qiushi*). Li Zehoujeva ideja »prakse« na področju estetike je samo še dodatno prispevala k novemu raziskovalnemu ozračju. Poleg tega so skovanke njegovih drugih konceptov, kot sta »sedimentacija« (*jidian*³⁵) in zlitje družbenega z individualnim v zgodovinskem procesu, ki med drugim rezultira v »kulturno psihološki formaciji« (*wenhua xinli jiegou*), oplemenitile estetsko debato tistega časa. Li Zehou velja za največjo osebnost na področju estetike v tistem obdobju. Na eni strani je predstavil nove koncepte, kot sta subjektnost in praksa, ki izhajata iz zlitja Kantovih in Marxovih idej, na drugi pa je v svojem delu *Pot lepote* (*Mei de licheng* 美的歷程, 1981) izdelal inovativne interpretacije kitajske umetniške tradicije.

Vse prej omenjene ideje so vodile k širši debati o estetiki, ki je vključevala tudi politiko in kulturo. Tako se je leta 1990 zgodila kulturna vročica (*wenhua re*).

35 Koncept sedimentacije si bomo podrobneje pogledali v podpoglavju o Lijevi estetiki.

V devetdesetih letih 20. stoletja se je pojavilo novo stališče med nekaterimi kitajskimi literarnimi teoretiki, in sicer da so zahodni vplivi na kitajske literarne in umetniške študije v 20. stoletju zelo problematični, zato so obstoječe kitajske literarne in umetnostne teorije polomija. Trdili so, da ima kitajska literatura svojo tradicijo in da obstajajo posebni sistemi in kategorije v kitajski literarni kritiki, ki jih njihovi predhodniki niso upoštevali. Mnogi akademiki so želeli zaradi idealizacije Zahoda aplicirati koncepte zahodne literarne kritike na kitajsko umetnost in literaturo, zato se je po njihovem mnenju nujno vrniti k antični Kitajski, da bi preučili kitajska antična dela o umetnosti in literaturi ter na podlagi primerjave z zahodnimi koncepti zgraditi in razviti novo teorijo estetike.

Večina kitajskih estetikov³⁶ je tako prevzela njihovo stališče in začela izpostavljati določene tradicionalne koncepte, kot so *qi* (vitalnost, tvornost) in *qiyun*³⁷ (harmonična dinamičnost vitalnosti), ter jih primerjala s koncepti zahodne estetike.

Obdobje estetske in kulturne vročice velja za zelo kompleksno in pomembno »gibanje« v kitajski moderni estetiki, ki je imelo izjemen vpliv na sodobno kitajsko estetiko, pa tudi na oblikovanje bolj avtohtonih kitajskih teorij estetike, med katere spada tudi Xu Fuguanova. Za razumevanje njegove primerjalne študije zahodne in kitajske estetike je pomembno, da si najprej ogledamo, katera zahodna dela in koncepti so najbolj odločilno vplivali na vzpostavitev kitajske estetike na začetku 20. stoletja. V tem okviru bomo proučili tudi Li Zehoujev estetski sistem, ki je po eni strani odgovor na val prevzemanja zahodne estetike, po drugi pa inovativen in temeljni teoretski prispevek h konstrukciji kitajske estetike nasploh.

2.2 Pomen in vsebina prevzemanja zahodne estetike v osemdesetih in devetdesetih letih na Kitajskem

V luči iskanja najprimernejših strategij za uspešni vstop Kitajske v tretje tisočletje ne moremo mimo politične oziroma ideološke vloge, ki jo je pri tem prevzela estetika, po eni strani kot latentni upor proti v družbi prevladujočemu pragmatizmu in kot manifestno zavzemanje za lepoto oziroma kot vrsto čustvene emancipacije, po drugi pa kot diskurz, ki je bil na Kitajskem vseskozi tesno povezan s politiko ter z možnostjo reinterpretacije oziroma nadgradnje marksističnih teorij. Pri tem

36 Mednje lahko v idejnem smislu uvrstimo gibanje »estetske vročice« in tudi Xu Fuguan, čeprav sam ni bil vključen v razprave o estetiki, ker ni živel na celinski Kitajski, po drugi strani pa je bil v času, ko se je ta smer globlje razvijala, že pokojen.

37 Omenjena estetska koncepta bomo podrobno proučili v podpoglavju – Xu Fuguanova interpretacija koncepta *qiyun shengdong*.

ne smemo pozabiti dejstva, da sta bili kitajska estetika in literarna teorija vse do začetka osemdesetih let osredotočeni predvsem na racionalnost in družbenost.

Kot omenjeno v prejšnjem podpoglavju, je »estetska vročica« kmalu dobila prav izjemne razsežnosti; razširila se je kot neke vrste teoretska epidemija; že v zgodnjih osemdesetih letih so se police knjigarn šibile pod pravo pravcato poplavo najrazličnejših prevodov zahodnih avtorjev, ki so pisali o estetiki.

Celotna osemdeseta leta so bila torej opredeljena s sistematičnim prevajanjem in predstavljanjem zahodnih formalističnih literarnih teorij, ki so poudarjale samo besedilo kot jedro interpretacije. Tako so bila v tem obdobju prevedena vsa najpomembnejša dela ruskih formalistov, anglo-ameriškega Novega kriticisma, čikaške šole, arhetipiskega kriticisma ter strukturalistične poetike. Velik vpliv na razvoj sodobnih kitajskih literarnih teorij je nedvomno imelo delo Welleka in Warrena *Theory of Literature*, v katerem sta avtorja jasno določila ločnico med »intrističnimi« in »ekstrističnimi« literarnimi študijami, ki naj bi tvorila osnovo formalistične literarne teorije. Posebej priljubljene pa so na Kitajskem postale s tem povezane ideje o »intrističnih zakonitostih« literature in njenih estetskih zakonitosti, kakršne je zastopal, denimo, Jakobson v svojih diskurzih »literarnosti« (prav tam). Kar zadeva »avtohtone« kitajske diskurze, pa ne moremo mimo idej o »subjektnosti« umetnosti in estetiki prakse, ki so se na Kitajskem polagoma razširile sredi osemdesetih let; njihov glavni in najglasnejši predstavnik je bil Li Zehou.

2.2.1 Vodilna osebnost v kitajski estetiki: Li Zehou in estetika subjektnosti

Li Zehou je eden najvidnejših sodobnih kitajskih filozofov, ki raziskujejo in ustvarjajo zlasti na področju etike in estetike. V osemdesetih letih, torej v času »estetske vročice«, je bil ta profesor filozofije s pekinške univerze med kitajsko mladino zelo priljubljen. Ta priljubljenost je temeljila predvsem na njegovem poudarjanju vrednot individualne avtonomije, demokracije in načelnem prevpraševanju formaliziranih avtoritet (Li, 2002, 1–19). Njegova »neposlušnost« se odraža tudi v njegovih teoretskih spisih. V središču njegovega nauka je namreč pojem »subjektnosti«, ki ga, kot sam poudarja, ne gre razumeti v epistemološkem pomenu subjektivnosti, temveč v smislu aktivnega subjekta kot samostojne entitete ter kot potencialnega nosilca udejanjanja idealov. Zgodovino je videl kot proces, ki doseže svoj idealni cilj v domeni estetskega, ki jo razume kot poenotenje narave in svobode.

V osemdesetih letih je bil njegov vpliv na mlajše intelektualce, zlasti na študente, tako močan, da so ga po četrtojunjskem masakru na Trgu nebeškega miru (1989)

razglasili za nevarnega nasprotnika kitajske države in mu za nekaj let prepovedali poučevanje ter objavljanje. Od takrat profesor Li Zehou predava na številnih ameriških univerzah in se vrača v domovino zgolj ob kratkoročnih študijskih dopustih (Rošker, 2006, 156). Odtlej objavlja svoje akademske študije in razprave v glavnem v angleščini; kljub »gostoljubnosti« ameriške vlade pa si je tudi v eksilu ohranil svoj kritični, rahlo provokativni in svobodomiselni duh:

Politiki radi uporabljajo kulturo kot zastavo, ki pokriva njihove resnične interese in namere. Zato vlad ne moremo vzeti kot predstavnike kultur ... In danes je na svetu veliko preveč politiziranih ljudi, da bi katerikoli narod zlahka sprejel dokončnost ameriške zgodovinske misije, da vodi svet (Edward Said, kultura in imperializem). Tako bo skladno sobivanje več kultur, ki spremljajo isto sodobno materialno civilizacijo, prihodnost človeštva, prihodnost, za katero se moramo boriti (Li, 1999, 1).

Ta težnja po egalitarnem sobivanju različnih kultur v globalnem svetu ga je privedla do ponovnega poudarjanja pomembnosti temeljnih marksističnih pozicij: Lijeva splošna filozofija je osnovana na konceptu tako imenovane »*antropološke ontologije*« (Li, 2002, 148). Z njo je želel vzpostaviti postmarksistično metodološko orodje, s katerim bi bilo možno preseči in nadgraditi tradicionalno marksistično teorijo. Li je zagovarjal in prevzel marksistični materializem, vendar je nasprotoval dialektičnemu videnju razvoja družbe. Podobno kot Marx je tudi Li poudarjal idejo »počlovečenja fizične narave«; v njem je videl proces, v katerem človek preko svojega samoiniciativnega delovanja transformira fizično naravo zunanjega sveta v integralni del svoje lastne. Prav tukaj pridobi njegov zgoraj omenjeni koncept *subjektnosti* osrednji pomen. Človeška iniciativa kot gonilna sila počlovečenja narave se namreč udejanja preko dveh, v njej vsebovanih, ontoloških struktur: prva, ki je biološko-tehnične narave, Li poimenuje *instrumentalna substanca* (*gongyi benti*), druga pa je družbeno in kulturno pogojena ter se imenuje *psihološka substanca* (*xinli benti*). Sicer pa koncept subjektnosti v smislu objektivne eksistenčne entitete človeka ni omejen zgolj na raven individuuma (vključno z njegovo sposobnostjo vzpostavljanja interaktivnih odnosov s svojim okoljem), temveč zaobjema tudi razne oblike človeških skupnosti (družbe, narodi, razredi, organizacije). Vzporedno s tem razlikuje Li dva različna tipa subjektnosti: prvi se nanaša na osebno individualnost posameznika, drugi na človeštvo kot celoto (Rošker, 2006, 187).

Li Zehou poskuša v to ogrodje vnesti tudi tradicionalni kitajski koncept človeške narave oziroma človeškosti (*renxing*). V njej vidi poenotenje čutnosti in racionalnosti, narave in kulture ter prej omenjenih instrumentalnih in psiholoških substanc subjektnosti. Pri tem seveda ne gre za enostavno mehanično seštevanje, temveč

za prej omenjeni dinamični proces počlovečenja narave, torej za interakcijo med človeškimi subjekti in objekti narave. V tem procesu racionalnost in družbenost transformirata čutnost in naravnost. Esenca te transformacije se prikazuje v *občutku za lepoto (meigan)*, zato Li v estetiki ne vidi le najvišje filozofije človeštva, temveč tudi možnost nadgrajevanja marksističnega videnja zgodovine:

Filozofsko gledano, lepota bistveno zadeva problem človeške subjektivnosti, čeprav se v znanstvenem smislu nanaša na problem kulturno-psihološke strukture. Proučevanje človeške subjektivnosti z vidika lepote lahko zagotovi podlago za prihodnji razvoj zgodovinskega materializma (Ding, 2002, 248).

Li Zehou je tudi bistvo lepote obrazložil v skladu z marksističnim konceptom počlovečene narave:

自然本身并不是美; 美的自然是社會化的結果, 也就是人的本質對象化的結果. 自然的社會性是自然美的根源.

Narava sama po sebi ni lepa; lepa narava je rezultat podružbljene narave, torej rezultat objektivizacije človeškega bistva. Družbenost narave je torej osnova njene lepote (Li, 2002, 23–24).

Li zavrača stališča, po katerih naj bi bila lepota samostojna lastnost, apriorno vsebovana v objektih našega zaznavanja. Analogno torej tudi občutek za lepoto ne more biti samostojni, zgolj s čutnostjo pogojeni element naše zavesti (prav tam).

Občutek za lepoto je torej tako čutne kot tudi nadčutne narave. V njem se združijo nasprotja med logiko in intuicijo, koristnostjo in nekoristnostjo (Zhexue da cidian, 2001, 813). Posamični elementi te združitve se sami po sebi izražajo v določenih oblikah. Vendar občutek za lepoto presega tudi specifične omejenosti konkretnih oblik, saj predstavlja *sedimentacijo (jidian)* družbene racionalnosti znotraj človeških občutij. Ta proces sedimentacije (*jidian*) se je začel z oblikovanjem in uporabo orodja, ki je zgodnje človeštvo razločilo od živalskega stanja. Uporaba orodja je omogočila ljudem spreminjati družbene in naravne svetove, ki so hkrati vzajemno spreminjali tudi njih, tako v psihološkem kot v fiziološkem smislu. Te materialne in psihološke dejavnosti so čez čas privedle do mentalnih form ali sedimentacij, ki so se izražale skozi kulturne in psihološke formacije. V človeškem razumu se sedimentacija pojavlja na treh ravneh oziroma sedimentih (Cauvel, 1999, 158):

- a) v biološkem oziroma sedimentu vrste kot forme, lastne vsem človeškim bitjem, na primer kognitivne zmožnosti, kategorije mišljenja;
- b) v kulturnem sedimentu, ki zadeva navade razmišljanja in občutenja, ki so tipične za kulturo, v kateri se rodimo;

- c) v individualnem sedimentu, ki je naša interakcija s svetom in svetovnim nazorom, ki se nakopiči iz naših življenjskih izkušenj.

Te sedimentacije so nenehno v dinamičnih procesih spreminjanja in medsebojnega vplivanja, in nikakor niso a priori kategorije našega razuma (v Kantovem pomenu), temveč zlitje družbenega in posameznega, ki se pojavi skozi zgodovinsko evolucijo družbe in materialne produkcije. Na drugi strani pa Li zagovarja, da je sedimentacija nalaganje družbeno racionaliziranih, arhetipskih form percepcije zunanjega sveta. Te racionalizirane zunanje forme ne delujejo kot prisilna moč, ki je od zunaj vsiljena posamezniku, temveč prej kot nekaj, kar je podobno notranji naravi, odtisnjeno, ponotranjeno in »sedimentirano« v utripu, pogledu in občutju posameznika, in kar se izkuša v polni radosti soglasja in »svobode« (Rošker, 2006, 185).

Pri Lijevelem pojmovanju sedimentacije gre za nekakšno »kopičenje« družbeno racionaliziranih, arhetipskih oblik³⁸ dojemanja zunanjega sveta (prav tam). Proces sedimentacije kot kopičenja ali nalaganja tovrstnih arhetipskih elementov se po Li Zehouju kaže na treh ravneh. Vselej, kadar ta sedimentacija doseže kumulacijsko točko, privede do naslednje, višje stopnje ustvarjanja estetskih občutij in objektov.

Ta osnovna raven je tako imenovana »osnovna sedimentacija« (*yuanshi jidian*) in predstavlja temelj za »umetniško reprezentacijo« (*yishu jidian*), ki omogoča ustvarjanje form. Saturacija »umetniške reprezentacije« vodi k »vitalni sedimentaciji« (*shenghuo jidian*), ki je temelj umetniške ustvarjalnosti (prav tam). Estetska senzibilnost je najpomembnejša človeška sposobnost, ki skozi proces psihološke in kulturne sedimentacije spreminja naše razumevanje sveta (Bruya, 2003, 138).

Sorodne teorije je v istem obdobju zastopala tudi vrsta manj znanih in manj vplivnih, a prav tako zanimivih teoretikov, h katerim sta sodila, recimo, prej omenjeni umetnostni zgodovinar Zhu Guangqian ali filozof Hu Jun, ki sta se zavzemala za sinizirano različico zahodnega koncepta »estetizacije vsakdanjega življenja«. Ta estetizacija je bila dojeta predvsem kot emancipacija in vsakdanji prostor svobode,

38 Li Zehou izpostavi, da so te arhetipske oblike v določeni meri podobne Jungovemu konceptu arhetipov in kolektivnega nezavednega, vendar kot je pokazala raziskava (glej Sernelj, 2018), se ti med seboj bistveno razlikujejo: »Lijeva sedimentacija je tudi neke vrste ‚kolektivno nezavedno‘, ki pa je predvsem ne moremo razumeti v pomenu Jungovega ahistoričnega diskurza. Jungovi arhetipi so namreč nespremenljive in statične formacije, ki bi jih lahko šteli že za neke vrste transcendentalne forme, katerih obstoj pa Li odločno zavrača. Torej Lijeva sedimentacija ni nekaj, kar se biološko ‚deduje‘, ampak je dinamičen, nenehno spreminjajoč se proces psiho-kulturnega razvoja. V tem procesu prevladujoč način produkcije določene vrste družbe proizvede natanko določeno kulturno-psihološko formacijo, ki nato vodi posameznike, ki pripadajo tej družbi, k določenemu videnju realnosti in delovanju. Z drugimi besedami: bistvena razlika med Li Zehoujem in C. G. Jungom je v Jungovem postulat, ki postavlja, da so arhetipi, pridobljeni v davni preteklosti, a priori prvobitni vzorci, ki obstajajo v našem tako imenovanem kolektivnem nezavednem. Lijeva teorija sedimentacije pa je precej drugačna, ker poudarja dinamični vidik spremembe v našem nezavednem, ki je rezultat vpliva materialnega napredka družbe na psihološko-kulturno formacijo našega duha (Sernelj, 2018, 156).«

prostor, v katerega se profesionalna politika s svojimi diktati pragmatične funkcionalnosti ne more vmešavati. Ta emancipacija je v sebi nosila upor proti svetu stroge politične hierarhije in brezpogojne avtoritete posamičnih političnih položajev znotraj te hierarhije. »Subjektna« negacija politike, ki je predstavljala bistvo »estet-ske vročice« osemdesetih, je bila v sebi ves čas prežeta z nabojem civilnodružbene političnosti. Tako je bil navidezno slonokoščeni stolp estetike postavljen prav v prostoru političnega; vendar tukaj ni šlo za politiko hierarhiziranih razmerij oblasti in neprevprašljivih avtoritet, temveč za politiko v izvornem smislu, to je za politiko človeka kot apriorno političnega bitja (*zoon politikon*). Vročica estetike, ki je na Kitajskem prevladala v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, je torej izviralala prav iz težnje po uresničenju tovrstne »subjektne« politične svobode. In vendar je realnost pogojev naglo spreminjajoče se kitajske družbe in njene ekonomske »liberalizacije« preplavila vse tovrstne ideale; ti so žalostno utonili v poplavi nove, komercializirane estetike, kakršna je značilna za kapitalistične družbe. Tako se je kmalu pokazalo, da teorije »estetske vročice« ne ustrezajo več pogojem vse hitreje spreminjajoče se kitajske družbene stvarnosti.

2.3 Konec tisočletja in nova kultura potrošniške družbe

Konec osemdesetih let se je vloga estetike na Kitajskem namreč močno transformirala; estetika kot veda je v tem času razmeroma hitro (in za večino nepričakovano) izgubila svojo revolucionarno in emancipatorno funkcijo. Že sredi devetdesetih let je predstavljala le še marginalno akademsko disciplino, ki se je ukvarjala z abstraktnimi teoretskimi problemi v – tokrat zaresnem – slonokoščenen stolpu na obrobju družbene stvarnosti.

Današnja estetika nima več nobenih revolucionarnih in emancipatornih funkcij. Razsvetljenski in humanistični pomen, ki ga je nekoč imela, se je preoblikoval. Ker je širitev kapitala vključila naše vsakodnevne danosti v procese trga, se je način našega estetskega doživljanja temeljito spremenil. Če lahko zlahka kupite katerikoli umetniški predmet, dejavnost ali celo izkušnje na trgu, kot da bi bili blago, kako lahko potem estetske vrednote še vzbudijo utopične impulze? Ko izvršni direktor oglaševanja odkrito izjavi, da je »lepoto seveda mogoče tudi naročiti«, kako lahko o estetskih dejavnostih govorimo na enak način kot v preteklosti? (Zhou, 2005, 110–111)

Tako kot povsod drugje po svetu je splošna razprodaja in megalomanski marketing estetike tudi na Kitajskem nujno privedel do njenega razvrednotenja. Prej vodilni, emancipatorni glas estetike je zamrl, estetika svobode je žalostno

obmolknila: »subjektnost estetike«, za kakršno so se zavzemali Li Zehou, Zhu Guangqian in sorodni teoretiki, se ni mogla resnično soočiti z masovnim preobratom estetike v vlogi dejavnika komercializacije vsakdanjega življenja. Estetika emancipacije nikoli ni mogla razrešiti akutnega protislovja med svojo primarno težnjo po osvoboditvi subjektnosti na eni in estetizacije vsakdana v smislu blagovne kulture na drugi strani. Njeno teoretsko ogrodje nikoli ni moglo zaobjeti tega popolnoma novega estetskega pojava, ki vključuje popolno negacijo človečnosti, v kateri se človeška čutnost zreducira na posrednico ekonomskih funkcij (Haug, 1971, 17) in v katerih je estetika kot taka zgolj še del »kozmetike vsakdana« (Welsh, 1997, 3).

Izraz potrošniška družba se večinoma nanaša na postindustrijske družbene skupnosti, v katerih je potrošništvo postalo eden osrednjih motivov družbenega življenja in proizvodnje. V potrošniški družbi sta tako estetika kot tudi kultura, vključno z estetsko in kulturno produkcijo, tesno povezani z ekonomskimi vrednostmi oziroma ekonomizmom. Medtem ko je temeljni namen proizvodnje v tradicionalnih družbah povezan z osnovnimi potrebami članov skupnosti in njihovo zadovoljivostjo, pa proizvodnja v potrošniških družbah daleč presega načela obstoja oziroma preživetja v družbi.

Seveda moramo biti pri obravnavanju vprašanja o tem, ali je današnja kitajska družba že povsem potrošniška, nekoliko previdni, kajti narava njene tranzicijske družbe zaobjema specifične zgodovinske, regionalne in druge socialne elemente, ki omejujejo možnosti vzpostavitve neke enotne definicije, ki bi se lahko nanašala na vse vidike kitajske družbe. Razlike med agrarnimi in urbanimi regijami ter neravnovesja v političnih, ekonomskih in kulturnih vidikih povzročajo, da lahko Kitajsko obravnavamo le kot družbo z nadvse raznolikimi konotacijami. Če jo obravnavamo z vidika določenih značilnosti, ki so v ospredju v razvitih regijah in večjih mestih, lahko o njej govorimo tudi kot o družbi, ki je že zakorakala v postindustrijski stadij, zlasti, če pri tem upoštevamo tudi vitalnost njenega razvoja in njen ekonomski potencial, ki se je najjasneje pokazal v zadnjih letih 20. stoletja po vzpostavitvi ekonomske liberalizacije te azijske velikanke.

Ne glede na to, ali priznamo ali ne, se na Kitajskem širi uspešna potrošniška družba. Proizvajalci in potrošniki znakov kulture so tako vpleteni vanjo, da so ji podrejeni ali pa se ji lahko upirajo in ponovno pridobijo svojo moč s konfrontacijo. Napad potrošniške družbe na literaturo je tako brez primere, da ne glede na to, kakšnih zgodovinskih konceptov se oprimemo, moramo priznati globoke spremembe, ki jih je sodobna kultura utrpela (Chen, 2005, 118).

2.4 Estetizacija vsakdanjega življenja in njen izraz v kulturi

Potrošniška družba je tudi na Kitajskem vzpostavila vrsto novih življenjskih slogov oziroma vzorcev. Življenje sodobnih, zlasti urbanih Kitajcev in Kitajk so prepletena z novimi estetskimi interesi in vrednotami. Medtem ko so bile estetske aktivnosti v tradicionalnih in industrijskih družbah ločene od proizvodnje in vsakdanjega življenja, so tudi vsakdanja življenja in izkustva posameznikov v potrošniški družbi urbane Kitajske najtesneje povezana z elementi umetnosti in njenimi estetskimi značilnostmi. Občutja sodobnih ljudi, živečih v potrošniški družbi, so izpostavljena nenehni stimulaciji ter zato senzibilnejša in barvitejša; estetske zahteve so nadomestile le materialne potrebe, vse to pa se odraža tako v zunanjem okolju kot tudi v notranjem svetu posameznikov. Estetska interpretacija vsakdanjega življenja in prenos realnosti v estetizirano iluzijo sta nadvse pomembna kulturna mehanizma:

Danes je vsakdanja, politična, zgodovinska, gospodarska in druga stvarnost že vključila hiperrealistično dimenzijo simulacije, tako da danes že v celoti živimo v »estetski« halucinaciji realnosti (Chen, 2005, 127).

Silovit razvoj sodobne Kitajske je popolnoma spremenil podobo vseh njenih večjih mest: ogromni tokovi notranjih migracij prebivalstva, megalomansko število novih obvoznic, avtocest in štiripasovnih avenij, rušenje tradicionalnih hiš in konstruiranje novih, vse višjih stolpnic in steklenih nebotičnikov, vse to nas na Kitajskem sooča s prej nepredstavljivimi vizualnimi kontrasti. Neustavljiv razvoj urbanizacije, ki so mu izpostavljeni sodobni Kitajci in Kitajke, ter hitro spreminjajoči ritmi vsakdana se odražajo tudi v novi kulturi in njenih estetskih stvaritvah. To ne velja le za pozahodeno popularno kulturo in velike, povsod prisotne reklamne panoje, ki v ljudeh vzpostavljajo nova, sodobni družbi pa prilagojena merila popularne estetike. Imaginarna ločnica med življenjem in umetnostjo je tudi v sodobni kitajski družbi izbrisana: umetnost je postala življenje samo, tako kot se tudi komercialne kapitalistične aktivnosti obravnavajo kot vrsta umetniške imaginacije (prav tam 128).

Sodobna kitajska umetnost (tako vizualna kot tudi literarna) se večinoma ustvarja za množice, kjer se dobro prodaja. Ta umetnost se hitro popularizira in je prav tako hitro pozabljena, saj služi predvsem lažjemu preživetju posameznikov znotraj hitro se spreminjajočega s kulturo potrošništva zaznamovanega sodobnega sveta.

Podobne dileme in probleme izražanja in posredovanja protislovij moderne družbe se kažejo tudi v drugih sferah umetniškega oziroma estetskega ustvarjanja v sodobni kitajski kulturi. Podobno kot književnost sta namreč tudi vizualna in glasbena umetnost od devetdesetih let prejšnjega stoletja soočeni s problemi komercializacije, pretirane stimulacije in univerzalizacije, ki predstavljajo izziv za tradicionalno

razumevanje kulture in estetike. Tej situaciji se ni mogoče izogniti, zato nam ostaja upanje, da se bodo sodobni ustvarjalci sposobni na konstruktiven način soočiti s temi izzivi. Izzivi nove globalne kulture kitajski tradiciji namreč nudijo tudi možnosti predelave konceptov in izhodišč, ki v tradicionalni kulturi niso bila prisotna, kot so individualizem, svobodna volja, samoodločba in aktivna iniciativa. Funkcija določene kulture in njen vpliv na družbeno stvarnost v določenem obdobju sta namreč tesno povezana s konceptualnimi elementi, ki jih ta kultura vsebuje. Tudi kitajska umetnost se vsakodnevno sooča z vseprisotnim vplivom elektronskih in digitalnih medijev, vendar pa hkrati vsebuje kulturo preteklih obdobij in spomin nanje. V tem smislu je trdno zasidrana v zavesti družbe in njenih posameznikov, zato jo moramo razumeti tudi kot enega osrednjih še obstoječih mejnikov zgodovine.

Prihaja iz preteklosti in traja do zdaj; in bi imela možnost, da bi se razširila naprej – lahko bo večno obstajala v borbi upora in absorpcije estetske hegemonije potrošniške družbe (Chen, 2005, 136).

V zadnjih dveh desetletjih smo na Kitajskem pričali fenomenu vseobsegajoče obuditve tradicionalne kitajske kulture³⁹, ne nazadnje so v akademskih krogih na Kitajskem v zadnjem času zelo priljubljeni diskurzi o kitajski estetiki, ki pa se ne opirajo na koncepte zahodne estetike v takšni meri, kot so se v 20. stoletju, temveč se izpostavljata globina pomenskih dimenzij in enkratnost konceptov v tradicionalni kitajski estetiki.

Obuditev in oživljanje tradicionalne kitajske kulture in idejne tradicije pa se je pravzaprav začela že dosti prej, in sicer znotraj filozofske struje modernega konfucijanstva. Začetki tega izjemno pomembnega filozofskega kulturnega gibanja, ki se je prvenstveno ukvarjalo z vprašanji modernizacije in medkulturnega dialoga z zahodom, segajo v sredino 20. stoletja. Glavni predstavniki te struje, ki so sicer živeli in ustvarjali na celinski Kitajski, so morali ob koncu državljanske vojne in vzpostavitvi Ljudske republike leta 1949 pobegniti na Tajvan, Hongkong ali v Združene države Amerike, saj zaradi Mao Zedongovega nasprotovanja tradiciji, še posebej konfucijanstvu, v matični državi ne bi mogli preživeti. Moderno konfucijanstvo si je prizadevalo za takšen preporod kitajske kulture in idejne tradicije, ki bo lahko ustrezal procesom modernizacije in demokratizacije Kitajske.

39 Ta se ne kaže le na nacionalni ravni, temveč in predvsem tudi na globalni z ustanavljanjem tako imenovanih Konfucijevih inštitutov in učilnic po evropskih in ameriških univerzah. Te služijo popularizaciji učenja kitajskega jezika in kulture, hkrati pa tudi političnim in predvsem ekonomskim interesom obeh strani. Na nacionalni ravni pa se dvigovanje zavesti o lastni kulturni tradiciji izvaja že v začetnih fazah izobraževalnega procesa, v katerih se kitajski otroci že v vrtcu npr. na pamet učijo konfucijanske klasike. Pri tem je treba opozoriti na dejstvo, da se ti klasiki nanašajo predvsem na konfucianizem, ki je kot državna doktrina prevladal v avtokratsko centralizirani državni ureditvi in temelji predvsem na legalističnih elementih, ki poudarjajo absolutno poslušnost vladarju znotraj strogo urejene hierarhične družbene strukture.

Ker je Xu Fuguan eden od osrednjih predstavnikov tako imenovane druge generacije modernega konfucijanstva, bomo v naslednjem poglavju obravnavali zgodovinsko in družbenopolitično ozadje te nove idejno filozofske struje, ki je nastala v 20. stoletju.

3 Moderno konfucijanstvo

Kompleksen položaj, v katerem se je znašla Kitajska konec 19. stoletja, je botroval rojstvu novih idejnih in kulturnih smernic, s katerimi bi se lažje soočala z izzivi modernizacije, ki so preko zahodnih imperialističnih sil bolj ali manj nasilno prodirale na Kitajsko. Čeprav je bilo v tem obdobju konfucijanstvo oziroma konfucianizem⁴⁰ označeno za glavnega krivca za zaostalost Kitajske, so modernokonfucijanski filozofi prav v izvornem konfucijanstvu videli velik potencial za uveljavitev moralno-etičnega sistema kitajske družbe, ki naj bi bil sposoben zapolniti vrzel izpraznjenosti vrednot in duhovne praznine kot posledice modernizacije sodobnih družb, zgrajenih na kapitalističnih temeljih. Filozofija modernih konfucijancev torej ni samo poskus vzpostavitve novih idejnih smernic, ki bi Kitajski omogočile kar najbolj učinkovit in uspešen prehod v globalizirano sodobno družbo, temveč je projekt, ki v sebi nosi tudi potencial za vzpostavitev nove etike na svetovni ravni.

Filozofski sistem modernega konfucijanstva zaobjema področja epistemologije, ontologije, metafizike, etike, morale, filozofske antropologije in estetike.

Večina modernih konfucijancev se je ukvarjala z razlikami med zahodno in kitajsko filozofijo. Iskali so primerno ogrodje, s katerim bi prepoznali različne značilnosti kitajske in zahodne misli kot osnove za interpretacijo razlik med zahodno in kitajsko kulturo. Ko so se spoznali z nekaterimi vplivnimi strujami zahodne filozofije, so si prizadevali razlagati kitajsko filozofijo in tradicijo na podlagi lastnega razumevanja zahodne filozofije. Pri tem procesu sta bila zelo pomembna ponovno ovrednotenje in ponovna interpretacija lastne idejne tradicije in kulture. Kitajska filozofija 20. stoletja se je torej začela z odkritjem zahodne filozofije in nadaljevala s ponovnim odkritjem svoje lastne. Pri tem je seveda iskala načine za takšno reformiranje kitajske kulture, ki bi ustrezali zahtevam modernizacije, hkrati pa tudi racionalno utemeljitev in rekonstrukcijo tradicionalnih pogledov na Nebo oziroma naravo (*tian*), človečnost in moralo, ter na posameznika in družbo. Vase je vsrkala določene elemente zahodne filozofije, ob tem pa iskala tudi izhodišča za kritiko te. Prizadevala si je za novo interpretacijo kitajske filozofije, osnovano na metodah, ki povezujejo moderna in zahodna stališča (Cheng, 2002, 375).

Na splošno so sledili premisi, po kateri so vprašanja notranje resničnosti kozmosa, substance bivajočega in absolutnega vprašanja, ki določajo pomen človeškega življenja (Rošker, 2013, 53). Kot taka so ta vprašanja bistvena za vzpostavitev nove, moderne družbe, kot tudi za ohranitev integrirane, neodtujene kulturne identitete

40 Konfucianizem (*rujiao* 儒教) se nanaša na državno doktrino oziroma nacionalno ideologijo, konfucijanstvo (*ruxue* 儒學 ali *rujia* 儒家) pa na filozofski nauk oziroma filozofske teorije (Rošker, 2013, 43).

Kitajcev in Kitajk. Struja modernega konfucijanstva je vzniknila iz poskusa vzpostavitev sinteze zahodne in tradicionalne kitajske misli, pri čemer je bil ta poskus definiran s krizo obeh diskurzov (prav tam 75).

Večina modernih konfucijancev je poudarjala pomembnost izgradnje nove ontologije, ki naj bi služila kot osnova konfucijanske prenovе. Xu Fuguan je bil praktično edini predstavnik druge generacije, ki je menil, da metafizika in ontologija nista primerni orodji za razumevanje tradicionalne kitajske misli, še manj pa za razvoj njene interpretacije, ker po njegovem mnenju pragmatična srž teh diskurzov ni vodila do koherentno strukturiranega metafizičnega sistema, kot so ga zgradili, denimo, antični grški filozofi (Sernelj, 2013, 80).

Ideali modernih konfucijancev niso bili omejeni samo na prizadevanje za revitalizacijo in rehabilitacijo ideološke tradicije, iz katere so izhajali. S tega vidika je bilo jasno, da so lahko začeli intelektualni proces modernizacije konfucijanstva samo na podlagi njegove sinteze z idejami, uvoženimi iz evroameriške filozofije, saj je ta predstavljala kulturno ozadje, iz katerega se je modernizacija pravzaprav razvila. Prizadevanja modernih konfucijancev pa niso izhajala samo iz težnje po iskanju rešitve njihove lastne tradicije, ampak tudi iz namere po rešitvi te, izvorno tuje, ideološke tradicije, ki se je dokončno zapletla v lastne filozofske štrene (prav tam).

Filozofsko gibanje modernega konfucijanstva delimo na tri generacije. Filozofsko vsebino in smernice prve in druge generacije, ki je ključnega pomena za pričujoče delo, si bomo ogledali v nadaljevanju.

Prva generacija, ki je vzniknila kot odgovor na generacijo novih intelektualcev četrto-majskega gibanja in se je, kot smo že omenili, zagreto upirala proti izničenju konfucijanske idejne tradicije, je delovala med letoma 1921 in 1949.

Njeni predstavniki so bili Liang Shuming (1893–1988), Xiong Shili (1885–1968), Zhang Junmai (Carsun Chang) (1886–1969), Feng Youlan (1859–1990) in He Lin (1902–1992), vendar sta na teoretskem področju najpomembnejša Liang Shuming in predvsem Xiong Shili, ki je bil učitelj druge generacije ter je imel velik vpliv na Xu Fuguanovo življenje in delo.

Drugo generacijo, ki je delovala od leta 1950 do 1995, so sestavljali Fang Dongmei (1899–1977), Tang Junyi (1909–1978), Xu Fuguan (1903–1982) in Mou Zongsan (1909–1995).

Člani tretje generacije delujejo od leta 1980, kot naslednike druge generacije pa jo sestavljajo Cheng Zhongying (Cheng Chung-Ying), Liu Shuxian (Liu Shu-hsien) (1934–2016), Du Weiming (Tu Wei-Ming) in Yu Yingshi (Yü Ying-Shih).

3.1 Zgodovinsko ozadje

Moderno konfucijanstvo *Xinr ujia* ali *Xin ruxue*⁴¹ se je kot nova filozofska struja na Kitajskem začela razvijati na začetku 20. stoletja in se je izgradila po letu 1958, ko so predstavniki druge generacije modernih konfucijancev, ki so živeli in delovali na Tajvanu in v Hongkongu, objavili *Manifest za ponovno ovrednotenje kitajske kulture kot svetovne dediščine* (*Wei Zhongguo wenhua jinggao shijie renshi xuanyan*). Ta dokument jasno in natančno opredeljuje vsebine in cilje modernega konfucijanstva kot nove filozofske struje, ki je vzniknila kot odgovor na družbenopolitično situacijo, v kateri se je znašla Kitajska v prvi polovici 20. stoletja.⁴²

Do sredine 19. stoletja je bila Kitajska ekonomsko, politično in psihološko že dodobra izčrpana zaradi vdora zahodnih imperialističnih in kolonialnih sil, ki so jo spravile na kolena zaradi nenehnih vojn (obe opijski vojni⁴³), v katerih so jo zahodne sile prisiljevale v ekonomsko odpiranje, ki si ga sama pravzaprav ni želela. Kitajska se je bila zato primorana soočiti z zahodno kulturo, njeno tehnologijo kot tudi ideologijo. V tem oziru je med intelektualci najprej prevladal Zhang Zhidongov (1837–1909) slogan »Ohranimo kitajsko esenco in uporabimo zahodno tehnologijo« (*Zhongxue wei ti, xixue wei yong*), ki se je nanašal na to, da naj bi Kitajska od Zahoda prevzela tehnologijo, predvsem vojaško, ob tem pa ohranila svojo kulturno tradicijo. Ta ideja je doživela svoj klavni poraz leta 1895, ko je Kitajska izgubila vojno z Japonsko. Pred vstopom v 20. stoletje je Kitajska tako ponižana priznala, da se je znašla v kulturni krizi. Njena kulturna identiteta je temeljila na konfucianizmu kot prevladujoči državni doktrini in hrbtenici kitajske tradicije, ki je tako postala tarča kritike in grešni kozel za nastalo situacijo. Konfucianizem je bil obsojen konservatizma in dogmatičnosti, zaradi tega pa tudi nezmožnosti prilagoditve zahtevam tedanjega časa, predvsem v smislu modernizacije.

Kriza konfucianizma se je sicer začela že nekaj desetletij prej, ko je pod strogo in rigidno cenzuro cesarjev Yongzhenga (1723–1763) in Qianlonga (1736–1796)

41 V angleščini (in drugih zahodnih jezikih) se ta termin večinoma prevaja z dobesedno prevedenim terminom novo konfucijanstvo (New Confucianism). Ker pa se je za prevajanje kitajskih terminov *li xue*, *dao xue* ali *xin xing xue*, ki označujejo konfucijanske diskurze iz dinastije Song, na Zahodu udomačil izraz neokonfucijanstvo (Neo-Confucianism), v zahodnih virih pogosto prihaja do zamenjave obeh struj, saj pomeni neokonfucijanstvo isto kot novo konfucijanstvo. Zato v slovenščini za prevod naziva te struje raje uporabljamo opisni prevod moderno konfucijanstvo, ki je primeren tudi zaradi tega, ker se je ta miselna struja veliko ukvarjala z vprašanji kitajske modernizacije. Pri tem naj omenimo tudi dejstvo, da se razen z nazivom *Xin ruxue* ta miselna struja včasih označuje tudi s terminoma, kot sta *Dangdai xin ruxue* (sodobno novo konfucijanstvo) ali *Xiandai xin ruxue* (moderno novo konfucijanstvo).

42 Vsebinsko in pomen deklaracije oziroma manifesta bomo v nadaljevanju podrobno obravnavali znotraj samostojnega podglavlja.

43 Prva opijska vojna je potekala od leta 1839 do 1842, druga pa od 1856 do 1860.

konfucianizem postal le še predmet okostenelega filološkega raziskovanja, ki je dušilo in zatiralo vsakršen razvoj ustvarjalnih idej (Bresciani, 2001, 12).

Prvi poskus modernizacije Kitajske se je sicer začel že z gibanjem stodnevne preнове leta 1898, vendar so ga zatrli konservativci pod poveljstvom cesarice Cixi. Vse nadaljnje politične in vojaške reforme, ki so sledile zatrtju gibanja, so se jalovo končale, kar je privedlo do revolucije leta 1911, v kateri je bila lastna tradicija razglašena za grešnega kozla. Duhovna in kulturna kriza ter resen poziv k modernizaciji Kitajske pa so med intelektualci dosegli svoj vrhunec s četrto-majskim gibanjem leta 1919:

Idejno in politično prelomnico v kontekstu kitajske modernizacije pa vsekakor predstavlja Gibanje 4. maja (*Wu si yundong*), ki se je leta 1919 pričelo s študentskimi protesti proti za Kitajsko nepravilnim odločitvam Versajske mirovne konference in katero se je v naslednjih letih razplamtelo v množično vsekitajsko gibanje tkim »novih intelektualcev«, ki so se zavzemali za radikalne kulturne in idejne preнове kitajske družbe. To gibanje, katerega širši vpliv je v zgodovini znan pod imenom Gibanje nove kulture (*Xin wenhua yundong*), in katerega sodobni teoretiki pogosto enačijo s pričetkom obdobja kitajskega razsvetljenstva, pa je v sebi združevalo tako patriotsko nacionalistične elemente kot tudi elemente ostre kritike oziroma popolnega zanikanja kitajske tradicije, zlasti njene konfucijanske državne doktrine (Rošker, 2013, 16).

Prevladujoče vodilo novih intelektualcev je bilo čim hitrejšo in čim bolj intenzivno pozahodenje Kitajske. Kulturniki in izobraženci so zavračali vse, kar je bilo povezano s preteklostjo. Ta preteklost pa je pomenila sinonim za konfucijansko tradicijo. Prevladujoči slogan med mladimi intelektualci se je glasil »Dol s Konfucijem in sinovi!« (*Dadao rujia dian* 打到儒家店) (Bresciani, 2001, 14).

Sredi teh vzplamtelih strasti se je na Kitajsko iz Evrope vrnil eden vodilnih intelektualcev v tedanji Kitajski, Liang Qichao (1873–1929). Ta se je vrnil z nič kaj navdušenim pogledom na zahodno kulturo, saj ga tam ni pričakalo kaj dosti drugega kot ruševine, ki jih je za seboj pustila prva svetovna vojna. Razočaran nad prej opevano veličino Stare celine je skozi svoje eseje uspel med mladimi intelektualci zasejati dvom o popolnem pozahodenju Kitajske. Pod vplivom Liang Qichaota je leta 1921 Liang Shuming (1893–1988), mlad profesor budistične filozofije na pekinški univerzi, napisal knjigo *Vzhodne in zahodne kulture ter njihove filozofije* (*Dongxi wenhua ji qi zhexue*), ki je močno vplivala na akademsko elito in jo razdelila na dva tabora. V njej je namreč izpostavil stališče in vizijo za modernizacijo Kitajske, ki naj bi se uresničevala tako, da bi se sicer učila od zahodnih

idejnih in kulturnih sistemov, a bi pri tem ohranila kitajskega duha in pogled na življenje. Tistim, ki so zagovarjali prevzete zahodnega modernega družbenega sistema, je ugovarjal z argumentom, da uvedba tujega političnega in ekonomskega sistema v popolnoma drugačen družbeni kontekst ne bi prinesla rešitve za Kitajsko. Zanj naj bi se modernizacija začela z regeneracijo duha kmečkega prebivalstva. V ta namen je v provinci Shandong ustanovil inštitut za rekonstrukcijo podeželja, ki je v tridesetih letih 20. stoletja postal znan socialni eksperiment, v katerem je bil glavni poudarek na kultivaciji enotnosti v skupnosti, razvoju tehnologije in znanosti ter odstranitvi preživele kmečke tradicije⁴⁴ (Lee, 1998, 17).

Liang Shuminga štejemo za prvega predstavnika prve generacije modernega konfucijanstva. Po Brescianiju (2001, 14) pa velja za očeta ali vsaj glavnega navdihovalca modernih konfucijancev Sun Zhongshan⁴⁵ (1866–1925), ki se s trendom popolnega pozahodenja in radikalnega zanikanja lastne tradicije ni strinjal ter je želel modernizirati Kitajsko na podlagi združevanja obeh svetov. Sun Zhongshan sicer ni bil filozof, vendar je bil zelo dober poznavalec zahodne kulture. Želel je odpreti nove možnosti za razvoj zaostale Kitajske z združitvijo kitajske tradicije in zahodnih idej. Pri tem ni nereflektirano prevzemal zahodnih idej, temveč jih je bil sposoben tudi kritizirati skozi prizmo kitajske tradicije, ki jo je zelo spoštoval. Prihodnost Kitajske je želel zgraditi na treh temeljih: demokraciji, etiki in znanosti. Pri tem je zavzemal stališče, da sta demokracija in znanost stvar Zahoda, etika pa naj temelji na prenovljenem konfucijanstvu. Med drugim je v procesu modernizacije Kitajske izpostavil pomembnost tradicionalnega konfucijanskega idejnega koncepta »notranjega modreca in zunanjega vladarja« (*neisheng waiwang*⁴⁶), ki se nanaša na ideal moralne vladavine (Rošker, 2013, 54).

44 Na tem mestu je vredno omeniti, da je bil Xu Fuguanov odnos do kmetov precej drugačen od Liangovega. Xu je namreč izhajal iz revnega podeželja v provinci Hubei; sicer so bili njegovi predniki del višjega sloja, a se je njihov družbenoekonomski položaj po taipinškem uporu spremenil na slabše. Še vedno so bili sicer lastniki zemlje, vendar so bili kar naprej soočeni s pomanjkanjem hrane. Liang je izviral iz pekinške uradniško-intelektualne družine, zato je bil tudi njegov odnos do kmetov, pravi Xu, paternalističen in distanciran. Četudi je bila njegova ideja oživitve podeželja, ki za Xu Fuguanu predstavlja duhovni vir kitajske kulture, dobra in pomembna, pa se ravno zaradi svojega družbenega položaja in delno vzvišenega odnosa ter poskusa odprave kmečke tradicije Liangu ni uspelo povezati s kmečkim prebivalstvom. Xu ni nikoli zanimal kmečkega nazadnjaštva, vendar je bil zgrožen nad Liangovo izjavo, da so kmetje zaostali, pasivni, neorganizirani in skopi ljudje. Kar je kmečko prebivalstvo po Xujevem mnenju potrebovalo (za razliko od Lianga), je bila odprava koruptivne politike in parazitskega komercialnega kapitalizma, pa tudi možnost, da si sami organizirajo lastno preživetje brez zunanjega vmešavanja, ne pa odstranitve lastne tradicije. Iz podobnih razlogov se Xu tudi ni strinjal z Mao Zedongovo kolektivizacijo podeželja (Lee, 1998, 17).

45 Njegovo pravo ime je bilo Sun Yixian. V širši slovenski javnosti je bolj znan pod južnokitajsko izgovarjavo tega imena, namreč kot Sun Yat-sen.

46 Omenjeni koncept predstavlja enega od ključnih idejnih konceptov v politični filozofiji modernega konfucijanstva. Pri tem je »notranji modrec« simbol transcendentalnega, »zunanji vladar« pa simbol empiričnega subjekta.

3.2 Temeljne značilnosti prve generacije

Za glavnega teoretika, ki je postavil temelje za oživitev konfucijanske filozofije, velja Xiong Shili, ki je, kot že prej omenjeno, postal idejni učitelj kar trem predstavnikom druge generacije. Poleg Xu Fuguana, na katerega je imel posebej velik vpliv, sta bila pomembna njegova učenca tudi Mou Zongsan in Tang Junyi.

O Xiong Shilijevem teoretskem doprinosu, vključno z vzpostavitvijo novega kozmološkega sistema na podlagi holizma, bomo pisali v naslednjem podpoglavju. Na tem mestu pa bi posebej izpostavila Zhang Junmaja, ki je prvi vpeljal metafiziko v diskurz modernega konfucijanstva.

Zhang Junmai, ki je po Evropi potoval skupaj z Liang Qichaotom, je imel po vrnitvi na Kitajsko na pekinški univerzi leta 1923 predavanje z naslovom *Znanost in metafizika* (*Kexue yu xingshang xue*), ki je razburilo tako predstavnike marksizma kot tudi liberalnega pragmatizma. V njem je izpostavil stališče, da mora biti metafizika osnova za filozofijo življenja, saj znanost ni tista, ki bi lahko reševala težave človeškega duha. Nasprotno so trdili predstavniki prej omenjenih idejnih struj in pri tem izhajali iz stališča, da je prav znanost tisti sistem védenja, ki edini lahko zaobjame celoto realnosti, ne pa samo fizikalnih zakonov univerzuma. Znanost je bila po njihovem prepričanju tista, ki lahko predpisuje, kako naj družba deluje in se razvija:

Za večino kitajskih intelektualcev tistega obdobja je pomenila znanost najprepričljivejši in najsprejemljivejši dosežek zahodne civilizacije. Večinoma so bili prepričani, da bi prav znanost in racio lahko služila kot najrazumnejši nadomestek diskreditiranih tradicionalnih etičnih kodeksov. Po uspešni turneji in vrsti gostujočih predavanj, ki jih je v tem obdobju na Kitajskem izvedel ameriški pragmatik John Dewey, se je večina zagovornikov znanosti nepreklicno zavezala teorijam modernega ameriškega pragmatizma. Poslej niso bili več pripravljeni sprejemati filozofij, ki bi se omejevale na razlago in interpretacijo različnih pojavov stvarnosti, temveč zgolj še tiste, ki jih je bilo možno uporabiti tudi kot orodje za njeno spreminjanje (Rošker, 2006, 131).

Burna debata med taboroma je trajala več kot desetletje. V njej so zagovorniki znanosti (*kexue pai*) kot prevladujoča večina zmagali. Debata velja za zelo pomembno, saj je v filozofijo modernega konfucijanstva vnesla komponento metafizike.

Zahteva po odpravi okostenelega in dogmatičnega konfucianizma ter prevzem zahodnega modela demokracije in znanosti, ki naj bi Kitajsko pripeljal iz zao-stale v modernizirano družbo, sta torej privedli do novega premisleka o vlogi in

pomenu konfucijanske idejne tradicije. Osrednja predstavnik, ki sta si prizadevala za revitalizacijo in ponovno oživitev esence konfucijanske filozofije, sta bila Xiong Shili in Liang Shuming. Pri tem sta se opirala tako na izvorno oziroma klasično konfucijanstvo kot tudi na neokonfucijanstvo dinastij Song (960–1127) in Ming (1368–1644), v katerega so integrirali budistične in daoistične koncepte, saj je konfucijanstvo predstavljalo samo še rigiden sistem za opravljanje uradniških izpitov, v katerem ni bilo prostora za ustvarjalno misel. Zato neokonfucijanstvo dinastij Song in Ming predstavlja pravzaprav kvalitativen preskok v konfucijanski idejni tradiciji.

Xiong in Liang sta zastopala stališče, da zahodnim teoretikom, kot so Russel, Darwin, Huxley, Berson in celo Dewey, ni uspelo ustvariti etike ali metafizike, ki bi ustrezala zahtevam in pričakovanjem kitajskih konfucijanskih intelektualcev, ki so iskali globljo resnico v konfucijanski in daoistični metafiziki, pa tudi v kitajskem budizmu. Dejstvo, da sta se oba poglobljeno ukvarjala prav z budizmom, priča o tem, da sta iskala duhovno resnico onkraj politične in družbene realnosti.

Kaotična in kompleksna stvarnost, v kateri se je znašla Kitajska v prvi polovici 20. stoletja, je Xionga in Lianga pripeljala do tega, da sta bila nad dejanskim stanjem družbe in kulture resnično zaskrbljena, zato sta se prav zaradi iskanja pragmatičnih rešitev obrnila nazaj h konfucijanski filozofiji. Razlika med njima je predvsem v tem, da je Liang zagovarjal stališče, da se konfucijanstvo kot filozofija lahko tako preseže, kot tudi obogati, zato je v kitajsko družbo in kulturo možno vsrkati zahodno znanost in demokracijo. Xiong pa je po drugi strani videl konfucijanstvo kot ontologijo in kozmologijo ter kot tako samozadostno. Z drugimi besedami, Xiong je iskal in se osredotočal na metafizične dimenzije konfucijanske filozofije, medtem ko se je Liang posvečal praktičnim oziroma pragmatičnim rešitvam, ki jih ponuja konfucijanska idejna tradicija za izgradnjo moderne kitajske družbe (Rošker, 2006, 166).

3.3 Filozofske vsebine učitelja druge generacije: mojster Xiong Shili

Xiong Shili je tisti predstavnik prve generacije modernega konfucijanstva, ki je metafizično komponento kitajske filozofske tradicije razvil na več ravneh spoznavne teorije v filozofiji modernega konfucijanstva. Velja za modernega kitajskega filozofa, ki je konfucijanstvu odvzel stigmo izključno etičnega sistema ter mu dodal metafizične temelje in bolj dinamičen značaj (Yu, 2002, 129).

Xiong Shili je zastopal mnenje, da bo filozofija bodočnosti brezdvomno temeljila na sintezi indijskih, evropskih in kitajskih miselnih tradicij. Zavzemal se je za ponovno odkritje najsolidnejših stebrov konfucijanske idejne tradicije, torej za iskanje tistih elementov te miselnosti, ki bi lahko ne samo pomagali Kitajski iz kriznega položaja takratne dobe, temveč bi lahko predstavljali tudi specifičen in dragocen doprinos k nadaljnjemu razvoju svetovne filozofije (Rošker, 2006, 214).

Xiong Shili sicer ni bil deležen formalne izobrazbe zaradi družinskih okoliščin, vendar je leta 1920 začel študirati budizem in že čez dve leti začel poučevati budistično filozofijo na pekiški univerzi. Tam se je seznanil s konfucijansko in neokonfucijansko filozofijo, ki je nanj naredila globok vtis, zato se je odvrnil od budizma. Kljub temu najdemo v njegovi filozofiji precejšen vpliv budistične misli, zlasti v epistemologiji in ontologiji. Leta 1932 je objavil prvo delo z naslovom *Nova teorija čistega spoznanja (Xin weishi lun)*, ki še danes velja za najbolj dovršen in domiseln filozofski sistem v filozofiji modernega konfucijanstva (Yu, 2002, 128).

Medtem ko so ga budistični filozofi ostro napadli kot prevratnika, je njegovo delo večina sodobnih teoretikov videla kot »pomemben zametek izvirne filozofije, ki bi lahko omogočila sintezo kitajske tradicije ter sodobnih miselnih tokov« (Rošker, 2006, 216).

Na Xiong Shilija je močno vplivalo najstarejše kitajsko klasično delo *Knjiga premen (Yijing)*, ki ga je pripeljalo do tega, da je pod vprašaj postavil budistični koncept čiste iluzije. V budistični filozofiji velja ves pojavni svet za iluzijo, v kateri obstajajo samo spremembe, ki tvorijo spoznavni proces znotraj spoznavnega subjekta. Ta spoznavni subjekt pa prav tako velja za iluzornega. S tem se Xiong ni strinjal in je trdil, da spremembe obstajajo samo kot spremembe znotraj človeškega zavedanja, pri čemer je zavedanje del zavesti in nadalje zavest znotraj sebstva. Ker je sebstvo v budistični filozofiji iluzija, je seveda nejasno, kje naj bi potemtakem obstajala zavest in od kod torej naj bi prihajalo védenje. Mar naj bi vse lebdelo v praznini? (Bresciani, 2001, 17). Xiong je pri tem vprašanju izhajal iz *Knjige premen*, ki je bila zanj temeljni klasik konfucijanstva in po kateri so v svetu vse pojavne oblike resnične ter so plod interakcije bipolarne kategorije *yin* in *yang*. V svojem delu zelo jasno izpostavi, da po njegovem mnenju budistična spoznavna teorija ne stoji na trdnih tleh (prav tam).

Glavni razlog za njegovo preusmeritev od budizma h konfucijanstvu je bilo spoznanje, da budizem daje prevelik poudarek negativnim oziroma pasivnim vidikom človeškega značaja, ki zaradi tega onemogočajo pozitivnim in dejavnim vidikom,

da bi vodili človeško življenje (Yu 2002, 130). Budizem je označil kot nauk vsakodnevnega upadanja (*ri shen*) in kot filozofijo temačnih plati človeškega značaja (prav tam). Nasprotna temu pa je postavka konfucijanstva, po kateri je človeški značaj v osnovi dober (z izjemo Xunzija, ki meni, da je v osnovi slab), a ga tvorijo tako pozitivni kot negativni vidiki. Kultivacija človeškega značaja v skladu z eno od osrednjih konfucijanskih kreposti, sočlovečnostjo (*ren*), je dinamičen proces razvijanja človeške morale in etike, ki se izvaja na vsakodnevni bazi, zato konfucijanstvo Xiong Shili opiše kot nauk »vsakodnevne prenov« (*rixing*) (prav tam 131).

V okviru tega Xiong prevzame Mencijevo razlikovanje med »malim« (*xiaoti*) in »velikim« (*dati*) telesom, ki se nanaša na srčno zavest (*xin*). Obe »telesi« se namerč nanašata na človeške želje in srčno zavest, ki sta del človeškega značaja. Srčna zavest je tista, ki deluje v skladu s sočlovečnostjo, medtem ko so človeške želje in strasti (to je *xiaoti*) tiste, ki jih mora človek kultivirati. Kultivacija pa pri tem ne pomeni njihovega zanikanja, temveč njihovo transformiranje v skladu s sočlovečnostjo. Ta koncept Xiong imenuje telesno spoznanje (*tiren*). Prav ta koncept je imel velik vpliv na Xu Fuguanovo razpravo o prirojenih človeških lastnostih in estetiko, zato ga bomo podrobneje obravnavali v šestem poglavju.

Za Xuja in preostale predstavnike druge generacije je pomembno tudi dejstvo, da je Xiong Shili v svojem delu *Nova teorija čistega spoznanja* kritiziral in zavračal nepremostljivo ločevanje med absolutno in nespremenljivo resničnostjo (*faxing*) ter nenehno spreminjajočim se svetom pojavnih oblik (*faxiang*) v budistični filozofiji.⁴⁷ Xiong tako to teorijo ločevanja zavrne in vpelje teorijo enotnosti oziroma enosti, v katero vpelje bipolarni pol esence (*ti⁴⁸*) in funkcije (*yong*). Esenca se nanaša na izvorno, objektivno resničnost, funkcija pa na svet pojavov. Ta dva pola se med seboj ločujeta samo na opisni ravni – esenca nima fizične oblike, medtem ko jo funkcija ima; esenca je skrita, funkcija se udejanja; esenca je ena, funkcij je mnogo in podobno. Pravzaprav pa sta po Xiongu eno, saj je njun obstoj vzajemno pogojen in tako druga brez druge ne moreta obstajati. Tako Xiong vzpostavi svoj kozmološki sistem v skladu z binarnimi kategorijami in s tradicionalnim kitajskim holizmom, ki sodi k metodam tradicionalne kitajske komplementarne dialektike, s katero so razpolagale tudi vse konfucijanske idejne struje.

47 Ta ločitev sfer pa ni značilna le za budistično filozofijo, temveč jo najdemo tudi v zahodni, predvsem Platonovi filozofiji. Delitev med *noumenon* (substanco) in *phenomenon* (fenomenom) se odraža tako v jeziku (ločitev na osebek in povedek), psihologiji (ločitev med dušo in telesom, razumom in čustvi), epistemologiji (ločitev med mnenjem in vedenjem ter med čutnimi vtisi in razumsko analizo) kot tudi na področju metafizike (ločitev med popolnostjo in nepopolnostjo, večnim in spremenljivim) (Yu, 2002, 134).

48 Vsi slovenski prevodi terminov kitajske filozofije so prevzeti po Jani S. Rošker.

Xiong Shili je iz komplementarnega razmerja med esenco in funkcijo izgradil tudi specifičen etični sistem, ki je temeljil na klasični konfucijanski politični teoriji »notranjega modreca in zunanjega vladarja« (*neisheng waiwang*⁴⁹), ki je kot ideal služila že Sun Zhongshanu. Pri tem je plemenitnik tisti, ki je znotraj, torej v duhovnem smislu modrec, na zunaj, torej v družbenem in političnem delovanju, pa moder vladar. Xiong je neokonfucijanskim filozofom dinastij Song in Ming očital, da so se preveč ukvarjali z notranjim vidikom plemenitnika in premalo z njegovimi družbenopolitičnimi in epistemološkimi vidiki (prav tam 232). Pretirano poudarjanje moralnih ter zanemarjanje teoretskih in političnih vidikov naj bi po Xiongu pripeljalo do nazadovanja in kriznega položaja, v katerem se je znašla Kitajska (prav tam).

Izenačitev razmerja med notranjim svetnikom in vladarjem, ki ljudstvu vlada z modrostjo, kaže na Xiongovo ontokozmološko paradigmo enotnosti esence in funkcije. Udejanjanje *notranjega modreca in zunanjega vladarja* je pravzaprav dovršeni moralni subjekt, ki je z obvladovanjem svojih strasti dosegel moralno zrelost in modrost *starodavnih modrecev* ter aktivno sodeluje v družbenem in političnem prostoru svojega časa.

Po ustanovitvi Ljudske republike Kitajske je Xiong ostal na pekinški univerzi, kjer je poučeval vse do svoje upokojitve, ko se je preselil v Šanghaj, kjer je nadaljeval raziskovanje in pisanje. Za razliko od njegovih kolegov ga je komunistična oligarhija pustila pri miru in ga ni prisiljevala v pisanje marksističnih samokritik ter popravljanje svojih prejšnjih teorij. Tudi po letu 1949 je od komunistične vlade dobil finančno podporo za objavo svojih del. Na začetku kulturne revolucije pa je kljub načelni podpori utrpel fizično nasilje. Umrli je leta 1968 strti, obupan in jezen zaradi spoznanja, da je konfucijanstvo spet doletela še ena katastrofa.

Druga generacija modernih konfucijancev je od svojega učitelja prevzela, nadaljevala in razvijala njegova stališča o pomembnosti poudarjanja metafizičnega in moralnega vidika kitajske filozofije v dialogu z zahodno filozofijo.

3.4 Temeljne značilnosti filozofije druge generacije

Druga generacija modernih konfucijancev je delovala v obdobju od 1949 do sredine 90. let. Xu Fuguan in Mou Zongsan sta se ob ustanovitvi Ljudske republike Kitajske leta 1949 pred režimom Mao Zedonga in njegovim strogim nadzorom nad intelektualci umaknila na Tajvan, Tang Junyi v Hongkong, Fang Dongmei pa v Indijo in pozneje v Združene države Amerike. Na prvi dan leta 1958 so tudi formalno zapisali idejne smernice za ponovno ovrednotenje kitajske kulture in

49 O vsebini in pomenu tega pomembnega koncepta bomo podrobneje pisali v delu o Xu Fuguanovih političnih stališčih.

njenih tradicionalnih konceptov s pomočjo teoretskih konceptov, prevzetih iz zahodne filozofije, v obliki slavnega »Manifesta za ponovno ovrednotenje kitajske kulture kot svetovne dediščine« (*Wei Zhongguo wenhua jinggao shijie renshi xuanyan*), ki mu še danes kitajski teoretiki in teoretičarke pravijo *Magna carta* filozofije modernega konfucijanstva. Vsebino in pomen tega *Manifesta* bomo podrobno obravnavali v naslednjem podpoglavju. Na tem mestu pa bomo najprej orisali splošne filozofske usmeritve druge generacije oziroma osvetlili temeljne probleme, s katerimi se je ukvarjala.

V sklopu modernega konfucijanstva druge generacije sta obstajali dve idejni struji, moralno-metafizična in praktično-kulturna. Prva struja se je osredotočala na ontološke in kozmološke vidike kitajske filozofije ter razvijala metafizični pogled na stvarnost, ki usmerja človeško moralno življenje. Z metodološkega vidika so njeni predstavniki pri tem izhajali iz moralnih in etičnih izkušenj, te pa so nato razširili na metafizično razumevanje stvarnosti, ki je osnovana na paradigmi enotnosti esence (*ti*) in funkcije (*yong*) (Cheng, 2002, 380).

Druga struja pa je izhajala iz proučevanja vrednot v kitajski tradiciji, katere glavni cilj je bil pokazati, kako naj se raziskuje in razvija kitajsko kulturo za uresničitev osmišljenega človeškega bivanja in ustvarjanja kulturno bogatejšega sveta. Xiong Shili in Mou Zongsan po Chengu spadata v prvo strujo, medtem ko Xu Fuguan in pred njim še Liang Shuming v drugo. Tang Junyi pa je predstavnik kombinacije obeh struj (prav tam).

Mou Zongsan je kot Xiongov naslednik razvil moralno metafiziko konfucijanstva v postkantijanskem sistemu védenja in bivanja, Xu Fuguan pa je oblikoval skupno modrost kitajske kulturne tradicije v filozofsko razumevanje modrosti življenja, morale in estetike. Tang Junyi je na podlagi globokega zanimanja za kitajsko moralno razvil esencialističen, a hkrati dialektično metafizičen pogled na moralno racionalnost (prav tam).

Temeljne značilnosti, ki so po Cheng Chung-Yingu (Cheng, 2002, 396–400) skupne vsem generacijam modernega konfucijanstva (in sodobne kitajske filozofije nasploh) ter so se najbolj jasno izoblikovale prav v drugi generaciji, pa Cheng⁵⁰ nazorno in sistematično povzame v naslednjih šestih skupnih točkah.

Prva značilnost je prevladujoča vloga filozofije *Knjige premen* (*Yijing*), iz katere črpajo ontokozmološko enotnost esence in funkcije, stvarnosti in njenih procesov

50 Cheng Chung-Ying velja za predstavnika tretje generacije modernega konfucijanstva. Ker še živi, vprašanje o njegovi kategorizaciji še ni uradno veljavno, saj se po tradicionalnih konfucijanskih kriterijih o kategorizaciji posamičnih oseb, v katero od konfucijanskih struj uradno sodi, odloča šele posthumno.

ter temeljni značaj vsega obstoječega. Filozofija *Knjige premen* nudi razumevanje spremembe, inovacije, renovacije, revolucije, transformacije, ustvarjalne dejavnosti človeka in narave ter transcendence. Ta filozofija je nenehno predstavljala vir za vpogled in razumevanje stvarnosti vse od Konfucija, preko daoizma, neodaoizma, kitajskega budizma, neokonfucijanstva in modernega konfucijanstva pa vse do danes (prav tam). Njena glavna funkcija je bila vidna v vzpostavitvi temeljev kitajske ontologije in kozmologije, iz katerih so črpale vse druge filozofske šole. Metafizični pogled, ki ga najdemo v *Knjigi premen*, je v vseh elementih pomembno vplival na kitajsko filozofijo 20. stoletja, še posebej na Xiong Shilija in njegovo tezo o neločljivosti esence in funkcije ter njene povezave z ustvarjanjem življenja in realnosti. Tak kozmološki uvid so moderni konfucijanci povezali z razumevanjem človeške zavesti in moralne kreposti, kar je pripeljalo do vzpostavitve moralne metafizike kot edinstvene značilnosti modernega konfucijanstva.

Druga značilnost, ki jo izpostavi Cheng, je osredotočenost modernih konfucijancev na človeško bitje. Če je sprememba osnova stvarnosti, potem se ni treba ukvarjati s transcendentnim bogom. Osrediščenost na človeka pa v tem kontekstu ne pomeni antropocentrizma, ampak težnjo k holizmu ter organski povezanosti človeka in narave, kar se kaže že v tradicionalnem kitajskem konceptu enotnosti človeka in narave oziroma kozmosa (*tian ren he yi*).

Tretja značilnost je aplikacija sodobne naravoslovne znanosti in znanstvene metodologije v kitajsko filozofijo. Od prvih začetkov modernizacije naprej so vsi sodobni kitajski filozofi sprejeli veljavnost sodobne znanosti in znanstvene metodologije. V holistični paradigmi sodobne kitajske filozofije prevladuje pomen človeških vrednot. Pri tem gre predvsem za vprašanje, kako znanstveno znanje transformirati v življenjsko modrost.

Četrta značilnost je razprava o politični filozofiji v smislu temeljnih konceptov politične moči, skupnega dobrega in enakosti. Moderno konfucijanstvo v svojem holističnem in organskem pogledu na stvarnost postavlja demokracijo v konfucijanske okvire.

Omenjene značilnosti so seveda le površinski in grob oris vsebin modernokonfucijanske filozofije. Vsak posamezni predstavnik ji je dodal lastne teoretske prispevke, ki jih je za celostno razumevanje te filozofske struje treba poznati. V nadaljevanju bomo predstavili vsebinsko jedro *Manifesta* druge generacije, ki ni akademsko besedilo, temveč odpira vprašanja na esejističen način in ponuja določene rešitve prevladujočih problemov, s katerimi sta se sredi prejšnjega stoletja soočali kitajska idejna tradicija in kultura (Sernelj, 2019).

3.5 Osrednja deklaracija druge generacije modernih konfucijancev: »Manifest za ponovno ovrednotenje kitajske kulture kot svetovne dediščine«

Manifest je bil objavljen leta 1958 v reviji »Demokratske razprave« (*Minzhu ping-lun*) v Hongkongu in malo pozneje še v tajvanski reviji »Preporod« (*Zaisheng*), torej skoraj desetletje po tem, ko se je druga generacija modernih konfucijancev odselila iz celinske Kitajske. Pobudnik za izdajo *Manifesta* je bil Zhang Junmai, predstavnik prve generacije modernih konfucijancev, sam osnutek pa je napisal Tang Junyi. Zamisel za manifest se je rodila med Zhangovim obiskom Združenih držav Amerike, kjer je Tang preživel sobotno leto. Strinjala sta se, da zahodni akademiki delajo veliko krivico kitajski kulturi s tem, da jo primerjajo z egiptologijo (Lee, 1998, 204). Osrednji cilj tega dolgega eseja je bil zato v tem, da se svetovni javnosti predstavi resnično obličje tradicionalne kitajske miselnosti in kulture, na ta način pa se o njej odstranijo orientalistični, esencialistični in posplošujoči predsodki, ki so temeljili na nerazumevanju in domnevi, a lažni superiornosti Zahoda.

Podpisniki *Manifesta* so bili vsi predstavniki druge generacije, vključno s Xu Fuguanom, ki je v procesu pisanja in urejanja besedila prispeval vrsto konstruktivnih komentarjev. Po objavi *Manifesta* so bili Mou, Xu in Tang prepoznani kot moderni konfucijanski trio, medtem ko je Zhangova prisotnost v dokument modernega konfucijanstva dodala simbolično povezavo s prvo generacijo.

Manifest naj bi bil predvsem namenjen zahodnim akademskim krogom, saj so si njegovi avtorji prizadevali v zahodnih intelektualcih vzbuditi spoštovanje in cenjenje kitajske kulture. Predvsem so si želeli razrešiti predsodke in napačne interpretacije, ki so se med srečevanjem Zahoda s Kitajsko usidrale v zahodnih sinoloških krogih. Razreševanje teh predsodkov v *Manifestu* temelji na bolj objektivnem vrednotenju in vnovičnem preučevanju osrednjih idejnih konceptov kitajske kulture.

Manifest kljub svojemu simbolnemu pomenu ni dosegel želenega učinka in cilja, namreč tega, da bi zahodni sinologi prepoznali vrednost in globino kitajske kulturne dediščine kot tudi tega, da bi ga resno upoštevali kitajski kulturno konservativni akademski krogi (Lee, 1998, 208).

Kljub temu da v tistem času temeljni cilj *Manifesta*, ki zadeva prepoznanje pomena in vrednosti konfucijanstva kot idejnega sistema, ki bi bil znotraj diskurza modernizacije Kitajske zmožen tvoriti etično podstat, na kateri bi Kitajska ponudila rešitve za duhovno izpraznjenost in odtujenost kot produkta kapitalistične ekonomsko-politične ureditve na globalni ravni, ni bil dosežen, pa v današnjem času spet postaja predmet obravnave in razprav (glej Makeham, Cheng, Fan, Rošker).

Manifest obravnava kulturne, politične in idejne značilnosti Kitajske v prvi polovici 20. stoletja ter jih postavlja v kontrastivni dialog z zahodno miselnostjo. Vsebine dvanajstih poglavij se osredotočajo na razprave o temeljnem razumevanju kitajske kulture v preteklosti in sedanjosti ter o tem, kakšni so njeni obeti za prihodnost. Ta ponovni razmislek o lastni kulturi je bil med drugim tudi plod osamljenosti in trpljenja, ki so ga avtorji doživeli zaradi migracije iz matične domovine. Prepričani so bili, da problemi, s katerimi se je kitajska kultura soočala sredi 20. stoletja, v sebi nosijo svetovno razsežnost, saj je Kitajska k razvoju sveta kot celote prispevala precejšnji delež. Poleg tega so avtorji v manifestu opozarjali tudi na dejstvo, da živi na Kitajskem kar četrtina celotne svetovne populacije. V kakšno smer in na kakšen način se bo ta razvijala, ni samo stvar Kitajske same, temveč problem sveta kot celote.

Osrednja ideja manifesta je temeljila na dveh vizijah: prva si je prizadevala za to, da bi zahodni sinologi prepoznali vrednost tradicionalne kitajske kulture, druga je bila usmerjena v izdelavo idejne platforme za rekonstrukcijo kitajske kulture. Pri tem so avtorji zagovarjali stališče, da konfucijanstvo ni relikv preživeli družbene ureditve in je lahko združljivo z moderno znanostjo in demokracijo. Še več, po njihovem mnenju lahko konfucijanski koncept sočlovečnosti ozdravi preveč intelektualistično usmerjeni zahodni svet. Te postavke so bile podobne tistim, ki sta jih poudarjala že Liang Qichao in Liang Shuming v njuni polemiki o »vzhodnih in zahodnih« civilizacijah (de Bary, 1960, 3–7).

Pri vprašanju o demokraciji in znanosti je Mou Zongsan zavzemal stališče, da ti dve nista zunanji standard oziroma normi, uvedeni od zunaj, temveč sta spontani zahtevi, ki vznikneta iz težnje po napredku. Xu je zavzemal podobno stališče, in sicer da Kitajski zagotovo manjkajo moderni demokratični sistem in znanstveno-tehnološki dosežki Zahoda, vendar je pri tem napačno meniti, da kitajska kultura ne vsebuje demokratičnih zametkov in tendenc kot tudi, da je negativno nastrojena do znanosti in tehnologije (Lee, 1998, 207). V tem kontekstu je *Manifest* prevzel cilje četrtomajskega gibanja o znanosti in demokraciji, vendar ga je očistil ikonoklastičnosti (prav tam).

Kot prvi primer zahodnega nerazumevanja (ali napačnega razumevanja kitajske kulture) avtorji navajajo jezuite, ki so bili pravzaprav prvi, ki so zahodnemu svetu predstavili klasična kitajska dela. Pri tem je bila največja neskladnost v interpretaciji neokonfucijanstva dinastij Song in Ming, kjer so osrednje idejno filozofske koncepte enačili z zahodnim racionalizmom, naturalizmom in celo materializmom. Po mnenju avtorjev *Manifesta* pa ima neokonfucijanstvo dinastij Song in Ming več skupnega s Kantovim idealizmom. Jezuiti so po njihovem mnenju odgovorni za to

napačno razumevanje kitajskega idejnega sistema, ker so v svoji misiji za širjenje krščanske vere priredili kitajske klasike na način, ki je ustrezal njihovi ideologiji. V tem so seveda izničili ne samo dejanskega pomena neokonfucijanstva dinastij Song in Ming, temveč tudi doprinose daoizma in budizma (Chang in drugi, 2018, 8).

Avtorji *Manifesta* pa priznavajo izjemen prispevek zahodnih sinologov na področju arheoloških izkopavanj ter zbiranja antičnih kitajskih skulptur in umetniških del kot tudi analize zapisov na kosteh in bronastih posodah, ki so bile povezane s proučevanjem kitajskega jezika in pisave. Vendar po drugi strani ob tem poudarjajo, da primarni namen izkopavanja in analiziranja omenjenih virov, ki so bili seveda hkrati primarni viri za raziskave na področju raziskav kitajske kulture in civilizacije, ni bil neposredno povezan s proučevanjem Kitajske kot živečega naroda in kulture v svoji spremenljivosti in razvoju, kakršnega bi si sami želeli (prav tam). Pri tem poudarijo, da se je večina zahodnih raziskovalcev ukvarjala pretežno samo s proučevanjem kitajske antike, ne pa z aktualno kitajsko stvarnostjo, kar je rezultiralo v napačni reprezentaciji kitajske kulture. Pri tem avtorji opozarjajo tudi na nevarnost subjektivne presoje, interpretacij in razumevanja aktualnih političnih in družbenih sprememb, ki brez poznavanja kitajske kulturne zgodovine vodijo v konstrukcijo predsodkov in napačnega razumevanja celotnega razvojnega procesa Kitajske.

Tovrstno razmišljanje in odnos sta po mnenju avtorjev *Manifesta* skrajno nevarna in škodita celotnemu proučevanju kitajske kulture (prav tam 12). Zato apelirajo na ponovno prepoznanje in oživitev kitajske kulture, kajti antična kitajska zgodovina je še kako živa v zavesti in duši njenih raziskovalcev, pa četudi se v konkretni realnosti sedanjega časa pogosto zdi le še truplo.

Kitajska filozofija in njena povezanost s kitajsko kulturo se razlikuje od zahodnih sistemov. Kitajska filozofija, zgodovina in kultura morajo biti po mnenju avtorjev obravnavane kot izraz duhovnega življenja kitajskega naroda. Pri njenem razumevanju pa ne moremo uporabiti metod, ki jih uporabljamo za proučevanje zahodne filozofije. Značilnost kitajske kulture je po mnenju avtorjev njen enotni sistem. Ta enotnost pa pomeni, da je kitajska kultura po svojem izvoru zgrajena na holističnem sistemu. Ta singularnost pa ne pomeni, da ni pluralnosti. V tem oziru je kitajski idejni svet precej drugačen od zahodnega, torej evropskega, ki ga tvorijo različne kulture. Vsak, ki preučuje kitajsko filozofijo s stališča zahodnih analitičnih postopkov, bo razočaran nad njeno navidezno preprostostjo. To je po njihovem mnenju tudi eden od glavnih razlogov, zakaj se zahodni sinologi ne želijo pretirano ukvarjati s proučevanjem in analizo kitajskih filozofskih del. V tem kontekstu avtorji izpostavijo, da v kitajskih filozofskih delih ne najdemo definicij in teoretskih dokazov, temveč je filozofska misel posredovana na koherenten in jasen način, kar

pa ne pomeni, da sama vsebina ni kompleksna in globoka. Če smo prepoznali enotnost sistema kitajske kulture, moramo prepoznati tudi to, da filozofija, znanost, religija skupaj s politično mislijo, zakonom in sodno prakso, etičnimi in moralnimi načeli izhajajo iz enega in edinstvenega vira, kajti v preteklosti si noben posameznik ni drznil vzpostaviti svojega lastnega neodvisnega sistema. Večina kitajskih filozofov si je poleg tega prizadevala svoje ideale spraviti v prakso, tako na družbeni ravni kot v zasebnem življenju. Avtorji *Manifesta* to točko sklenijo tako (prav tam 3): »*Ker kitajska kultura izvira iz enotnega sistema, je tudi način, kako se izraža njeno duhovno življenje, drugačen od tistega, ki izraža kulturno življenje Zahoda, ki ima svoje korenine v kulturni raznolikosti.*«

V zadnjih sto letih so zahodni trgovci skupaj z misijonarji, ki so na Kitajsko vdrlji z bojnimi ladjami in jo prisilili v trgovanje, postali simbol kulturne invazije Zahoda. Idejni vodje četrtomajskega gibanja so bili ravnodušni do zahodne religije, prav tako pa so hkrati s tem zanemarili religiozni element v kitajski kulturi. Navduševali so se nad znanostjo in demokracijo, medtem ko so na filozofskem področju verjeli v pragmatizem, utilitarizem, materializem in naturalizem. Njihova interpretacija kitajske kulture je iz nje povsem izločila element religioznosti, prav tako pa so tradicionalna moralna načela, ki se kažejo skozi družbene rituale in običaje, označevali za škodljiva in dekadentna. Kitajska etično-moralna načela so obravnavali kot čiste formalnosti znotraj človeškega in družbenega vedenja brez kakršnekoli duhovne vrednosti (prav tam 5). Še hujši udarec je kitajski kulturi zadal odnos komunistične ideologije do tradicije. V njem je popolnoma umanjkal uvid v duhovno življenje, ki je osnova kitajskim etično-moralnim načelom. Avtorji *Manifesta* izpostavijo (prav tam 7), da na Kitajskem ni bilo religioznega sistema, ki bi se lahko primerjal z zahodnim. Zahodni religiozni sistem se je razvil iz hebrejske tradicije ter se je skozi čas spojil z grško filozofijo, rimsko kulturo in germanskimi značilnostmi. V stoletnih verskih vojnah se je razcepil v pravoslavno, katoliško in protestantsko cerkev. Na Kitajskem tovrstnega religioznega sistema, kot ga najdemo na Zahodu, nikoli ni bilo, kar pa ne pomeni, da ne obstaja religiozni duh, temveč zgolj etična in moralna načela. Avtorji *Manifesta* na tej točki pozivajo zahodne sinologe, naj se pri preučevanju kitajske kulture ne osredotočajo samo na pravila in norme, ki določajo medčloveške odnose in védenje za vzdrževanje političnega in družbenega reda, temveč naj pozornost namenijo tudi ideji organske povezanosti oziroma enotnosti neba (narave, kozmosa) in človeka (*tianren heyi*), kjer je moralna praksa prežeta tudi z vero v obstoj neskončnosti.

V nadaljevanju avtorji *Manifesta* preidejo na razpravo o kitajskem racionalizmu oziroma nauku srčne zavesti in človeškosti (*xinxing zhi xue*, prav tam 8–11). Pri

tem gre za diskurz, ki obravnava razloge za obstoj moralnega imperativa med Nebom (naravo) in človekom, hkrati pa za nauk, ki so ga zahodni sinologi večinoma zapostavili ali napačno razumeli. V resnici pa ta nauk predstavlja samo jedro kitajskega akademskega proučevanja, saj v njem najdemo tudi razlago koncepta enotnosti človeka in neba.

Ker je po mnenju avtorjev ta racionalizem esenca kitajske kulture, apelirajo na to, da je treba spremeniti tudi napačno razumevanje, ki se nanaša na to, da je bistvo kitajske kulture omejeno na prilagajanje in uravnavanje medčloveških odnosov na račun notranjih, duhovnih dejavnosti in religioznih oziroma metafizičnih transcendentnih občutkov. Nauk srčne zavesti in človeškosti človekove dejavnosti, ki se kažejo navzven, usmerja k doseganju notranjih, torej duhovnih razsežnosti. Človek tako v sebi nosi komunikacijsko linijo v sistematičnem prenosu družbenih, etičnih, obrednih in pravnih dejavnosti, ki jih v njihovi notranji transformaciji oziroma kultivaciji ter v povezavi z religioznim duhom in metafizičnim dožemanjem povezuje v enotnost.

Razloge za kontinuiteto kitajske kulture lahko po mnenju avtorjev iščemo v tem, da sta od najzgodnejših časov kitajske zgodovine kitajska miselnost in filozofija poudarjali vrednost človeškega življenja. Kar zadeva pojmovanje večnosti, je morda pomembno omeniti, da je v dinastiji Zhou (1066–256 pr. n. št.) prevladalo mnenje, da nebeški mandat ne ostane nujno za vedno v domeni določenih ljudi, kar je pomenilo, da ta pripada tistemu, ki je za tovrstno funkcijo sposoben, kar je predvsem pomenilo, da mora biti kreposten.⁵¹ Pred tem se je nebeški mandat dedoval ne glede na sposobnosti. Prav v obdobju vojskujočih se držav (475–221 pr. n. št.), ko je prevladovala politična in družbena kriza, se je tako v konfucijanstvu kot daoizmu pojavil koncept večnosti, ki ga najdemo tako v konfucijanskih klasikah kot tudi v delu Laozija (prav tam 12). Pri obeh gre torej za kultivacijo moralne osebnosti. V zahodni filozofiji etike se vprašanje moralnosti velikokrat nanaša na predpise vedenja in družbeno vrednost moralnih predpisov v povezavi z religioznim čaščenjem. Le redki so poudarjali, da mora prakticiranje morale transformirati človekovo vedenje in kreposti. Izvorno konfucijanstvo pa je poudarjalo prav to dimenzijo. Vse kitajske kreposti imajo v konfucijanskem pojmovanju svoj izvor v človeškem značaju oziroma zavesti v njenem transcendentnem smislu. Ta značaj je enak najvišjemu kozmičnemu razumu in enako velja za človeško zavest. Torej, človeški značaj in zavest sta v komunikaciji z nebeškim značajem in zavestjo vir človeških kreposti. Eden od razlogov za kontinuiteto kitajske kulture pa je tudi v tem, da vase ni

51 Tudi s to tematiko se bomo podrobno ukvarjali v naslednjem poglavju, v katerem obravnavamo Xu Fuguanovo interpretacijo koncepta zaskrbljene zavesti.

asimilirala kultur tujih plemen, ki so vdiralna na Kitajsko. Seveda v določeni meri že, vendar šele po tem, ko so te že same sprejele kitajsko kulturo, ki je na celotnem območju Vzhodne Azije veljala za najvišje razvito civilizacijo. V tej točki se avtorji *Manifesta* sprašujejo, na kakšen način in v kakšni smeri naj se kitajska kultura razvija, da bo dosegla večjo prepoznavnost in položaj v svetu. To je po njihovem mnenju možno doseči tako, da vase vsrka najboljše elemente drugih civilizacij, saj bi ta proces lahko pomenil tudi razširitev njenih lastnih idej in vrednosti.

Kitajski racionalizem združuje filozofijo, moralo in religijo v nauku o transcendentni zavesti, hkrati pa mu manjka neodvisni filozofski in religiozni sistem, ki si ga avtorji *Manifesta* želijo prevzeti od Zahoda, saj bi ta obogatil kitajsko kulturno dediščino (prav tam 14).

Kitajska kultura se mora razvijati v smeri, da se kitajsko ljudstvo skozi racionalizacijo realizira ne samo kot moralni, temveč tudi kot politični subjekt. Če naj bi Kitajska razvila tudi znanost in demokracijo, mora samopodoba posameznikov poleg tega vključevati tudi dimenzijo epistemološkega in tehnološkega oziroma praktičnega subjekta (prav tam 15). Po mnenju avtorjev *Manifesta* bo tradicionalni kitajski monarhični sistem zamenjala moderna demokracija. Pri tej točki (prav tam 16) opozorijo na dejstvo, da so v tradicionalni kitajski kulturi že od samih začetkov obstajali zametki demokracije.

Avtorji *Manifesta* so se veliko ukvarjali tudi z vprašanji sodobne kitajske politike. V tej točki podajo svoj pogled na trenutni politični položaj Kitajske, kjer se sprašujejo, ali si kitajsko ljudstvo pravzaprav sploh želi demokracije glede na to, da je prevladal komunistični režim oziroma marksistični leninizem, za katerega menijo, da je protidemokratičen (prav tam 7). Demokratična misel je prevladala v zgodnjem obdobju kitajske republike pod vodstvom Sun Zhongshana in je prihajala do izraza v sloganih, kot je »Demokracija in znanost«, kakršne so širili Chen Duxiu (1879–1942) in njegovi somišljeniki v tedniku »Nova mladina« (*Xin qingnian*). Pri tem poudarijo, da je bil Chen eden tistih, ki so kitajsko tradicionalno kulturo želeli izgnati na smetišče zgodovine. Prizadeval si je za popolno prevzetje zahodnega modela demokracije brez kitajskih kulturnih elementov. Ker pri tem ni bil deležen zadostne podpore, se je nazadnje obrnil h komunizmu. Takih, ki so na začetku republike promovirali demokracijo in se nazadnje obrnili h komunizmu oziroma k marksizmu, je bilo kar precej.

V tem kontekstu pa avtorji *Manifesta* navajajo vrsto razlogov, zakaj diktatura Rdeče armade po njihovem mnenju ne bo dolgo obstajala kot vodilno načelo v kitajskih kulturnih in političnih institucijah na celinski Kitajski (prav tam 19). V njenih

ideologijah vidijo diskurz, ki je v nasprotju s človeško naravo in apriorno krši pravice posameznikov. Po njihovem mnenju so komunistične ideologije dogmatične in predstavljajo oviro za svobodni razvoj človeštva. Nevarnost medsebojnega klanja ali čistk je vedno prisotna kot način delovanja, kajti v komunističnem svetu je vsak obravnavan kot potencialni sovražnik, pri čemer kakršenkoli izraz nestrinjanja z mnenjem vodilnih pripelje do boja za prevlado moči med posameznimi klikami. Da bi se izognili medsebojnemu klanju, obstaja le eno zdravilo, to je svobodni in ljudski volilni sistem, ki ga je treba sprejeti skupaj s temeljnim pravom, ki ga postavijo ljudje sami. Le tako bo prenos politične moči možen skozi miren proces. Pri tem poudarijo (prav tam 22), da je določen segment kitajskega prebivalstva z odprtimi rokami sprejel komunistično ideologijo večinoma zaradi upora proti agresiji zahodnega kapitalizma in imperializma. Komunizem se je v svoji dinamični moči uspel srečati s kitajskimi družbenimi in političnimi zahtevami danega trenutka. Protiimperialistično gibanje kitajskega ljudstva je bilo pomešano s premiso boja za njihovo lastno državno neodvisnost in preživetje ter z željo, da bi propagirali svojo kulturo v modernem svetu. Ta pozitivna zahteva je bila vgrajena v duhovnem življenju kitajskega naroda že od nekdaj. Marksizem je zanje torej samo začasno orodje za doseg pozitivnih zahtev in ciljev kitajskega ljudstva.

Veliko delov *Manifesta* je posvečeno tudi analizi zahodne kulture in vprašanjem o tem, zakaj ta kultura že od začetka 19. stoletja prevladuje v modernem svetu. Ves svet si prizadeva prevzeti zahodno religijo, znanost, filozofijo, literaturo, pravo in tehnologijo. To je dejstvo, ki ga ne more nihče ovreči. Pri tem pa se avtorji sprašujejo, ali je zahodna kultura resnično tista, ki lahko morebitno sama vodi človeško civilizacijo kot celoto. Zanima jih, ali lahko »Vzhod«, ki se sicer uči od »Zahoda«, tega tudi sam kaj nauči (prav tam 20).

Avtorji *Manifesta* zahodni kulturi vsekakor priznavajo, da je z uporabo teorije znanstvenega napredka za rekonstrukcijo naravnega sveta in reformacijo družbenih, političnih in ekonomskih področij dosegla izjemne podvige. V zadnjih sto ali dvesto letih je s svojim napredkom preseгла vse druge tradicionalne kulture na svetu in jih pustila za sabo. Ta kulturni napredek Zahoda ima univerzalno in večno vrednost, ki bi jo drugi narodi, če bi ji želeli konkurirati, morali spoštovati, posnemati in proučevati. Po drugi strani pa je zahodna kultura v procesu napredka izzvala različne konflikte in hude probleme. Z gibanjem za verske reforme so se zgodile verske vojne. Z vzpostavitvijo nacionalnih držav so se zgodile vojne med državami. Z industrijsko revolucijo se je v kapitalističnih družbah zgodil antagonizem med delavci in delodajalci oziroma kapitalisti. Iz izkoriščanja in črpanja naravnih virov v tujih državah je nastal kolonializem, ki ga je spremljalo imperialistično zatiranje

šibkejših ljudstev in manjšin. Zaseg kolonialnih ozemelj je povzročil neštete konflikte in oborožene spopade med imperialističnimi državami. Komunizem se je pritihoval pod pretvezo ekonomske enakosti in z njim totalitaristični režim Sovjetske zveze, ki je smrtni sovražnik zahodne demokracije. V današnji dobi, ko je nuklearno orožje že tako razvito, da bi lahko uničilo celo človeštvo v nuklearni vojni, so ljudje podvrženi konstantnemu strahu (prav tam 21). To je le nekaj grenkih plodov, ki jih je rodil hiter vzpon zahodne kulture. Kakšno naj bo torej novo ovrednotenje zahodne kulture in kaj lahko od nje pričakujemo, sta dve vprašanji, ki ju avtorji *Manifesta* postavijo v ospredje.

Kar nekaj teh perečih problemov je po njihovem mnenju rešil Zahod sam; na primer trdna vzpostavitev načela verske svobode je polegla verske vojne. Prilagoditev političnih, družbenih in ekonomskih dejavnikov v zahodnih demokracijah je občutno zmanjšala konflikt med delavci in delodajalci. Z vzpostavitvijo Organizacije združenih narodov bo morda postopoma splahnel ozkogleden nacionalizem med državami. Seveda je bila pomembna tudi osvoboditev kolonialnih ozemelj. Najresnejši problem, ki zahteva nujno rešitev v današnjem času, je antagonizem komunističnega totalitarnega režima proti demokratičnemu svetu, kjer bo afriško-azijski nacionalizem verjetno preslepljen s komunizmom. Po mnenju avtorjev je torej Zahod večino težav že rešil, vendar pri tem opozorijo, da te težave izvirajo iz pomanjkljivosti zahodne kulture, ki danes še vedno obstajajo. V nadaljevanju avtorji zato navajajo različne pomanjkljivosti zahodne kulture. Zahodnjakom po njihovem mnenju manjkata spoštovanje in sočutno razumevanje drugih kultur. Zaradi tega navadno prezrejo njihovo pristno zahtevo po lastnem razvoju. Pri tem izpostavijo problem orientalističnega pristopa, ki ga zahodnjaki uporabljajo pri proučevanju drugih kultur. Tovrstni odnos je produkt grške kulture in njenih analitično znanstvenih metod, hebrejske tradicije in modernega tehnološkega duha. Če razumemo kulturno ozadje, na katerem je zgrajen občutek superiornosti Zahoda, moramo hkrati razumeti tudi zahodnjake in jim oprostiti. A če si želi ta kultura obstati tudi vnaprej in skupaj z drugimi kulturami zagotoviti svetovni mir, se bo morala marsičesa naučiti tudi od drugih kultur, na primer Kitajske. To velja predvsem za zahodne izobražence in akademike, ki bi morali svojo funkcijo sestave razlagalnih modelov opravljati z večjo odgovornostjo in večjo mero odprtosti do neevropskih kultur.

K najpomembnejšim vrednotam konfucijanske tradicije, ki bi bila zahodni kulturi vsekakor v korist, sodijo zadovoljstvo brez nenehnega hlepenja po dobičku, sočutje, ljubeznivost in milina. Naučiti bi se morali tudi tega, da morajo medčloveški odnosi temeljiti na enakosti, a hkrati tudi na sočlovečnosti (prav tam 24). Z drugimi

besedami, bratstvo, ki ga poudarja Zahod, se mora transformirati v sočlovečnost in sočutje. Boga, ki naj bi bil po njihovem mnenju na Zahodu izvor goreče ljubezni, naj se ne dojema samo kot tistega, ki presega človeškega duha in je hkrati objekt človeške molitve, temveč tudi kot tistega, s katerim je človek poenoten. Boga naj se torej dojema kot tistega, ki živi v globini človeškega srca, in tistega, ki skozi konkretnega človeka manifestira svojega duha in življenje v dejanski stvarnosti (prav tam). Zahod se lahko od konfucijanske kulture nauči tudi pomembnosti spoštovanja tradicije, družinskih vezi, mednarodne solidarnosti in etičnih vrednot.

Osrednji cilj *Manifesta* je bil skozi kritiko zahodne kulture in Zahoda kot politične tvorbe podati smernice za pravičnejši in bolj uravnotežen razvoj sveta kot celote. Pri tem avtorji predvsem opozarjajo na to, da Zahodu primanjkuje etičnih vrednot, na katerih bi bila tovrstna konstrukcija sveta sploh mogoča. Zato Zahodu (kot smo videli v prejšnjih odstavkih) predlagajo prevzem konfucijanskega etično-moralnega sistema, ki temelji na takšni integriteti posameznika, ki omogoča njegov notranji razvoj v duhovnem, družbenem in navsezadnje tudi v političnem smislu. V tem oziru predstavlja *Manifest* promocijo konfucijanske etike. Glede na družbenopolitični položaj, s katerim je bila Kitajska soočena v času njegovega pisanja, lahko dokument razumemo tudi kot zagovor konfucijanstva kot neločljivega dela tradicionalne kitajske kulture, ki v sebi nosi neprecenljivo vrednost za napredek Kitajske v smeri demokracije, za katero so si kitajski intelektualci prizadevali že od četrtrmajskega gibanja naprej.

Ker je bila večina podpornikov tega obsežnega gibanja prepričana, da predstavlja konfucijanstvo oviro za modernizacijo Kitajske, je delo druge generacije modernih konfucijancev, ki si je prizadevala za ponovno ovrednotenje in prepoznanje prednosti tradicionalne kitajske kulture in predvsem njene filozofske tradicije, naletelo na gluha ušesa. Sam projekt je bil seveda namenjen tudi zahodnim akademskim krogom, da bi prepoznali: omejenost in pomanjkljivost svoje lastne kulture ter vrednost vsebin kitajske filozofske tradicije in kulture. Šele v zadnjih desetletjih je bil *Manifest* tako na kitajski celini kot tudi na Tajvanu sprejet in pozitivno ovrednoten kot dragocen prispevek k širjenju kitajske kulturne dediščine.

Kljub svojemu nedvomno velikemu pomenu pa vsebuje ta dokument tudi nekaj problematičnih točk, ki jih bomo osvetlili v nadaljevanju.

- a) Osrednja kritika Zahoda temelji na tezi, da zahodni kulturi manjkata etična in moralna dimenzija, ki se kažeta v čisti (mehanistični) racionalnosti in analitičnem spoznavnem aparatu. Pri tem izhajajo iz postavke, da sta ti dve dimenziji produkt dediščine antične Grčije. V tem segmentu popolnoma izključijo Aristotelov filozofski prispevek, predvsem njegovo etiko, ki je zelo

podobna Konfucijevi (Yu 2008, 328). To preseneča glede na dejstvo, da so bili vsi avtorji zelo izobraženi na področju zahodne filozofije.

- b) V delu izhajajo iz postavke, da je kultura produkt duhovnega življenja ljudi. Na zahodu to duhovnost posplošeno omejuje na religijo, medtem ko naj bi duhovnost na Kitajskem temeljila na filozofski tradiciji konfucijanstva, daoizma in budizma. To je problematično že zaradi dejstva, da se je sama krščanska religija, vsaj srednjeveška sholastika, večinoma napajala v Platonovi in Aristotelovi filozofiji. Poleg tega pa evropski humanizem temelji na etičnih in moralnih vrednotah, ki so univerzalne prav toliko, kot pritičejo konfucijanskim. Duhovno izpraznjenost zahodne kulture pripišejo nenehni gonji po napredku, ki je tudi osnovana na religioznih temeljih, predvsem na izpraznjenosti religijskih ritualov in inherentni ločenosti človeka od stvarnika. To seveda večinoma drži, vendar avtorji *Manifesta* pri tem zapadejo v esencialistično posploševanje, kajti »zahodnih vrednot« zagotovo ne moremo omejiti samo na tiste, ki jih propagira judovsko-krščanska religija.
- c) To je povezano z naslednjo nedoslednostjo besedila: njegovi avtorji namreč o zahodni kulturi govorijo kot o monolitni tvorbi, brez specifičnih razlik posameznih kulturnih območij, ki seveda večinoma vplivajo na različne vrednostne sisteme, ki nastajajo znotraj različnih kultur. Pri tem se zdi, da se v kritiki Zahoda večinoma nanašajo na Ameriko, ker izpostavljajo pragmatizem in utilitarizem, idejni smernici, ki sta se razvili prav tam in ne v evropski tradiciji.

Sicer pa je njihova kritika Zahoda upravičena v več argumentih. Pravilno izpostavijo njen evrocentričen občutek nadvlade in superiornosti nad drugimi kulturami, provincializem lastne kulture, ki napačno presoja idejne sisteme drugih kultur na podlagi lastnih konceptualnih okvirjev, imperialistične in kolonialne interese, ki se kažejo v zatiranju in poniževanju ljudstev.

Tudi predlog, ki ga dajo v razmislek zahodnim akademikom o nadaljnjem razvoju sveta, se zdi utemeljen in primeren: Zahod se mora učiti od Vzhoda (seveda se pri tem sklicujejo na Kitajsko), če želi ohraniti in razviti svojo lastno kulturo. Pri tem izpostavijo predvsem občutje sočutja in nenavezanosti, ki ga v zahodni kulturi primanjkuje. V tem segmentu po mojem mnenju umanjajo kritika kapitalizma kot ekonomskega in političnega sistema ter sovpadajoče ideologije in vrednostnega sistema, v katerem tovrstna občutja seveda apriorno nimajo kaj dosti veljave oziroma bi ga lahko zelo resno ogrožala.

Ugotovitev avtorjev, da bo morala Kitajska, če se bo želela modernizirati in izvesti demokratično rekonstrukcijo, na idejni ravni poleg moralnega subjekta vzpostaviti tudi epistemološki in tehnološki subjekt, je zelo napredna in relevantna. Tudi

kritike in njihova predvidevanja usode komunističnega režima so večinoma vizionarske. Njihova teza, da omenjeni sistem na Kitajskem in kjerkoli drugje na svetu ne bo mogel preživeti, ker deluje proti osnovnim humanističnim načelom, pa je po mojem mnenju precej posplošujoča in idealistična, saj sta propadu komunističnih režimov predvsem botrovala vzpon in agresivna prevlada kapitalizma.

Vrsta sodobnih zahodnih sinologov *Manifestu* očita še veliko drugih pomanjkljivosti. Postkolonialni kritik Arif Dirlik pri moderni konfucijanski obuditvi kitajske idejne tradicije in njene vrednosti opozarja na nevarnost njene povezave s kitajskim nacionalizmom. Heiner Roetz pa po drugi strani opozarja tudi na vprašljivost moderne konfucijanske teze o religiozni razsežnosti izvornega konfucijanstva, ki po njegovem mnenju ni niti umestna niti potrebna, saj bi po njegovem mnenju prav nereligiozno branje teh antičnih besedil – prek ustrezne interpretacije in adaptacije – lahko omogočilo bolj objektivno konceptualizacijo takšne modernosti, ki ni omejena na instrumentalno racionalnost in po drugi strani ne negira družbenega napredka, ki je nujna posledica razsvetljenstva (Rošker, 2013, 57).

Teoretiki iz celinske Kitajske modernim konfucijancem očitajo idealistično propagiranje konfucijanstva kot tiste idejne osnove, na kateri je dejansko možno izpeljati modernizacijo kitajske družbe. Če tega konfucijanstvo kot preživela ideologija fevdalne tradicije ni bilo zmožno izpeljati v preteklosti, po njihovem mnenju to tudi v sedanjosti oz. prihodnosti ne bo možno (glej na primer Zou Liufang, 2012, 3).

Moderni daoisti jim očitajo pretirano in rigidno formaliziranost, ki zavira kritični dialog in razvoj kritične miselnosti. Najbolj znani tajvanski moderni daoist Chen Guying, recimo, jih kritizira v več pogledih. Tako jim na primer očita obsedenost z moralo in etiko. Pri tem se sicer strinja s predpostavko, da moderna, tržno usmerjena družba potrebuje etično osmišljenost. Toda poudarja, da se ta osmišljenost ne sme dosežati na račun izključevanja drugih miselnih tradicij ter pripisovanja ekskluzivne vrednosti in pomena samo konfucijanski šoli. Takšna stališča so po njegovem mnenju izraz nestrpnosti in absolutizma. Kljub temu da moderni konfucijanci načeloma zagovarjajo dialoško odprtost, pa Chen meni, da tega sami niso sposobni prav zaradi tega, ker ne upoštevajo tradicionalnega kitajskega koncepta »svobodnega dialoga stoterih filozofskih šol« (*baijia zhengming*), ki je resnični dialog in predpogoj vsake prave filozofije. Chen meni, da je njihovo zavzemanje za sintezo kitajske idejne tradicije in zahodne znanosti ter demokracije zaradi tega prazno (Rošker, 2013, 58).

Pri vprašanjih, povezanih s prevzemanjem idejne tradicije neokonfucijanstva dinastij Song in Ming, jim poleg tega očita tudi pomanjkanje inovativnosti, saj je po njegovem mnenju niso uspeli nadgraditi. Še več:

Današnji (moderne konfucijanci) pa se v 20. stoletju še kar naprej »valjajo« po rečeh, ki sodijo v 12. stoletje! In poleg tega starim klasikom na področju filozofije še do kolen ne sežejo. Tako imenovani »filozofi« modernega konfucijanstva so samo beden in lažen odsev resničnega blišča klasične filozofije (prav tam).

Precej ostra kritika modernih konfucijancev prihaja tudi od kitajskih zagovornikov zahodne analitične filozofije. Tako kot Chen tudi Feng Yaoming kritizira njihovo osredotočenost na moralno filozofijo, pa tudi na metodološke in logične nedoslednosti, na primer pri razumevanju in interpretaciji koncepta praznanja (*liang zhi*). Njihova modernizacija neokonfucijanskega koncepta praznanja stoji po njegovem mnenju na trhljih nogah. Ta koncept, ki zanje predstavlja moralni, a hkrati tudi ontološki temelj bivanja, namreč vidijo kot imanentni metafizični subjekt, ki pa je lahko kvečjemu predmet teološke, ne pa tudi kritične (to je objektivne) teorije (prav tam).

Takih in podobnih nedoslednosti bomo v poglavju o interpretaciji Xu Fuguanovih estetskih konceptov in kritiki moderne aksiologije srečali kar nekaj. Tovrstne napake pa se ne pojavljajo samo pri interpretaciji tradicionalnih kitajskih konceptov, temveč tudi in predvsem pri interpretaciji zahodnih idejnih sistemov ter poskusih vzpostavljanja analogij kitajskih in zahodnih konceptov in kategorij.

Kljub vsemu pa menim, da je Chen Guyingova kritika vsaj deloma neupravičena. Prva in druga generacija modernih konfucijancev sta namreč svoj filozofski sistem gradili prav na sintezi konfucijanstva in daoizma ter seveda, kot smo videli v primeru Xiong Shilija, tudi na kitajskem budizmu. Poleg tega je neutemeljena tudi Chenova kritika o tem, da naj bi bili moderni konfucijanci neustvarjalni in neinovativni, saj so prav njihove primerjave med kitajskimi in zahodnimi idejnimi koncepti pripeljale do osvetlitve nekaterih povsem novih vidikov v obeh idejnih sistemih. Pri tem je treba omeniti prav Mou Zongsanovo primerjavo moralnega sebstva in Kantovega moralnega imperativa, pa tudi Xu Fuguanovo primerjalno analizo Zhuangzijeve ontoestetike in zahodne fenomenologije, ki jo bomo podrobno proučili v šestem poglavju. Inovativna pa je med drugim tudi Xu Fuguanova teza, zakaj se na Kitajskem ni razvila monoteistična religija, skozi katero se pokažejo nekatere nedoslednosti v Jaspersovi teoriji osnega obdobja.

3.6 Odnos druge generacije do kitajske tradicije in tradicionalnega konfucijanstva

Kot smo že večkrat omenili, je bil osrednji cilj predstavnikov druge generacije modernega konfucijanstva ohranitev Kitajske, predvsem konfucijanske idejne

tradicije, njena posodobitev in prilagoditev zahtevam sodobnega časa. Po eni strani so pri tem izhajali iz prepričanja, da predstavlja ta tradicija pomemben del svetovne idejne dediščine, ki bi lahko odigrala zelo pomembno vlogo tudi pri reševanju vrste vprašanj, ki se porajajo v individualiziranih in pogosto odtujenih modernih družbah. Po drugi pa so v njej videli tudi nekaj, kar je treba oživiti že zaradi siceršnje nevarnosti izgube kulturne identitete.

Zato so pogosto izpostavljali dejstvo, da prevladuje tako med kitajskimi izobraženci kot tudi med zahodnimi sinologi mnenje, da kitajska kultura sicer poudarja etična in moralna načela v medčloveških odnosih, vendar naj ti ne bi temeljili na veri v nadnaravne sile oziroma v božje bitje. To stališče po njihovem mnenju v osnovi ni napačno, če ga ne interpretiramo na napačen način. Vse preveč zahodnih raziskovalcev namreč meni, da so kitajska etično-moralna načela namenjena samo uravnavanju in prilagajanju odnosov med ljudmi z namenom ohranjanja obstoječega družbenega in političnega reda. Moderni konfucijanci poudarjajo, da tovrstni izobraženci pri tem večinoma izhajajo iz napačne predpostavke, po kateri naj bi ta načela urejala samo zunanje forme človeškega življenja, v celoti brez transcendentnih elementov, ki bi hkrati vplivali tudi na duhovno življenje ljudi. Tako izobraženci, ki v svojem delu izhajajo iz nje, ne morejo prepoznati dejanskega temeljnega načela tradicionalno kitajskih etično-moralnih predpisov, ki vključuje notranje duševno življenje kitajskega ljudstva skupaj s transcendentnimi čustvi, podobnim religioznim. Večina zato poudarja, da je nekaj narobe s kitajsko kulturo, ker naj bi ji manjkal religiozni duh. Predvsem zahodnjaki opazujejo samo duhovno življenje preprostih pripadnikov nižjih slojev družbe, v katerih prevladuje vraževerje. Ker nimajo ustrezne izobrazbe in kultivacije, seveda pri tem ne morejo dojeti vzvišene transcendentnega duha, ki preveva velik del kitajske filozofije. Po mnenju modernih konfucijancev je jasno, da antični kitajski klasiki izražajo globok občutek spoštovanja do božanskega in resnično vero v Nebo oziroma naravo (*tian*).

Poudarjali so tudi tradicionalni kitajski humanizem, znotraj katerega je obstajal koncept enotnosti človeka in neba oziroma narave (*tian ren he yi*). Ta koncept lahko interpretiramo tudi tako, da človek in narava nista ločena drug od drugega (*tian ren bu er*), saj tvorita isto entiteto (*tian ren tong ti*) in sta v harmoniji. Nebo seveda izraža več pomenov, po eni strani je na primer lahko nebo, ki ga vidimo. V starodavni Kitajski se je Nebo jasno nanašalo na neko višjo transcendentno silo, ki ima antropomorfne značilnosti. Čeprav je v predqinski Kitajski obstajala cela paleta interpretacij Neba, ki jo najdemo v filozofiji Konfucija, Mencija, Laozija in Zhuangzija, pa so prav vsi konceptu Neba pripisovali transcendentni pomen v smislu preseganja stvarnosti individualnega posameznika ter medčloveških odnosov. Pri tem

je po mnenju modernih konfucijancev pomembno raziskati proces, skozi katerega se je starodavna kitajska vera v Nebo pozneje transformirala v koncept enotnosti človeka in Neba ter kako se je teleološka ideja v predqinski kitajski kulturi pozneje pomešala z etiko in moralo, pa tudi drugimi vidiki kitajske kulture.⁵²

Vprašanje o prisotnosti oziroma odsotnosti transcendence v tradicionalni kitajski filozofiji in etiki je bilo zanje izjemno pomembno že zaradi tega, ker so klasične zahodne teorije modernizacije vselej poudarjale, da se kitajska kultura (enako kot vse ostale »nezahodne« kulture) sama od sebe nikakor ne bi bila sposobna modernizirati, saj naj bi bil ponotranjen koncept transcendence in tvorne napetosti med človeškim in Božjim ena od osrednjih predpostavk modernizacije, pri čemer kitajska idejna tradicija tovrstne transcendenčne napetosti nikoli ni proizvedla (Rošker, 2013, 189). Modernim konfucijancem druge generacije je bilo zato nadvse pomembno nazorno prikazati dejstvo, da je tudi kitajska kultura v svoji idejni tradiciji vsebovala ključne elemente, ki bi potencialno omogočali tudi takšno modernizacijo Kitajske, ki bi temeljila in izhajala iz lastnih idejnih osnov.

Izpostavili so tudi, da se tovrstna vera v božansko naravo Neba ali narave znotraj kitajske tradicije kaže skozi kombinacijo čaščenja neba, zemlje, vladarja, prednikov in učiteljev ter izraža tradicionalno ljudsko kulturo. V predqinski Kitajski je obredje in čaščenje Neba lahko opravljal samo cesar, ki je tako povezal politiko in religijo v en sistem. Ta neločljivost političnih in religioznih elementov pa je skupaj s tradicionalnim poudarjanjem notranje, torej moralne izpopolnitve posameznika na račun razvoja in kultivacije zunanjih, to je družbenih in političnih dejavnikov, privedla do sistema, ki je pogosto težil k despotizmu in ki vsekakor zavira razvoj sodobne demokracije.⁵³

Praktična stran kitajskega humanizma pa se kaže v nauku o razumni pravičnosti (*yi li zhi xue*). Gre za razločevanje pravičnega in napačnega skupaj z moralnim razumom, ki oblikuje oziroma regulira človekove namere in vedenje. Ta proces seveda ni omejen samo na odnose med ljudmi z namenom ohranjanja političnega in družbenega reda. Njegov dejanski cilj je izpopolnjenje človekove moralne osebnosti, ki izvira iz opazovanja pravičnosti v smislu razumskega delovanja in ki se ne ozira na lastne dobičke ali izgube, koristi, niti na življenje in smrt. Ta cilj je

52 Ta vidik je podrobno proučil prav Xu Fuguan znotraj svoje interpretacije zaskrbljene zavesti, ki ga bomo podrobno obravnavali v naslednjem poglavju.

53 Pri tem so bila stališča posamičnih predstavnikov druge generacije različna. Za razliko od Fanga in Tanga sta Mou in Xu menila, da je tradicionalna kitajska kultura pravzaprav zanemarila razvoj politične zavesti posameznika (*wai wang*) in je bila preveč osredotočena le na kultivacijo notranjega moralnega sebstva (*neisheng*). Za odpravo te nedoslednosti je Mou Zongsan razvil svojo znano, a kontroverzno teorijo »samonegacije moralnega subjekta« (*ziru kanxian*).

izpostavljala konfucijanska šola, ki je poudarjala pomembnost moralne integritete za doseganje pravičnosti (moralne dovršenosti) na podlagi lastnega premisleka odgovornega posameznika. Kako to doseči, če ni vere v absolutno pravičnost? To vero lahko interpretiramo tudi kot dejanje pomiritve lastne vesti, ne da bi se nujno morali predati božjim ukazom. Kjer vest najde svoj mir, tam obstaja pravičnost (in moralnost) kozmosa (*daota*). *Dao*, v katerem vest najde tolažbo, je po eni strani vgrajen v človeško zavest, po drugi pa transcendirata ozke omejenosti človekovega konkretnega življenja. V tem kontekstu so se pripadniki druge generacije spraševali o tem, ali torej vera v *Dao* ni natanko ista kot religiozno verovanje v nadnaravni red.

Filozofi druge generacije so v svojih delih pogosto poudarjali tudi pomen kitajskega racionalizma oziroma »nauk o srčni zavesti in človeškosti« (*xinxing zhi xue*).

Izpostavljali so, da sta konfucijanstvo in daoizem že v predqinskem obdobju prepoznavala *xin* in *xing* kot jedro modrosti in filozofske misli. Učenjaki dinastije Qing (1636–1911) pa so po mnenju druge generacije razprave o človeški zavesti in prirojelih lastnostih zapostavili, saj pod mandžursko vladavino niso imeli svobode mišljenja in govora. Po tem obdobju pa so na Kitajsko prišle zahodne vede. To, nad čimer so se pri zahodni kulturi navduševali Kitajci, je bilo najprej orožje, potem pa znanost in tehnologija kot tudi politični in sodni sistem ter demokracija. Religiozne ideje, ki so prišle z Zahoda, so prišle v navzkrižje s kitajskim humanizmom, še posebej zahodna ideja o izvornem grehu, ki se na Kitajskem ni prijela, saj je kitajska tradicija dojemala človeški značaj kot dober.

Koncept *xing* so zahodni sinologi prevajali in interpretirali kot človeško naravo, ki so jo povezovali s človeškimi psihičnimi dejavniki, kot so instinkti in želje. Po mnenju avtorjev *Manifesta* je napačno povezovati kitajski racionalizem z zahodno doktrino o racionalni duši in epistemologijo ali metafiziko. Nauk o moralni zavesti in razumu, ki se je prenašal naprej od Konfucija in Mencija vse do neokonfucijanstva dinastij Song in Ming, lahko po mnenju modernih konfucijancev interpretiramo kot nauk o transcendentni zavesti v smislu morale z metafizičnimi implikacijami, ki so podobne tisti, ki jo je na Zahodu vzpostavil Immanuel Kant. Ta tvori osnovo moralnim praksam v vsakodnevnem življenju posameznikov in v skupnosti. Kitajski racionalizem namreč vključuje tudi posebno vrsto metafizike, ki je podobna Kantovi moralni metafiziki. Vsakršno prakticanje morale izhaja v tem okviru namreč iz notranjega, lastnega napačnega človekove moralne zavesti in moralnega razuma. Ko človek v polnosti razvije svojo tako imenovano transcendentno zavest, se lahko sčasoma približa nebeški kreposti, nebeškemu razumu in kozmični zavesti ter tako doseže enotnost kreposti med človekom in kozmosom, kar je esenca tradicionalnega kitajskega racionalizma (Chang in drugi, 2016, 9). Takšna ideja

transcendentne zavesti (*xinxing*) je v kitajski kulturi vir vsega vrednotenja, skozi katero se človek zave vrednosti lastnega življenja in kozmosa ter njune medsebojne povezanosti. To zavedanje človeku daje zadovoljstvo in pomirjenost ter tako tudi omogoča stanje sprejemanja sedanosti. Zato v kitajski tradiciji sprejemanje sedanosti in pomirjenje z njenimi pogoji ni nujno povezano z nenehnimi težnjami za napredkom in dobičkom kot na Zahodu (prav tam).

Pri tem je zelo pomemben koncept oziroma modrost nenavezanosti (*fangxia zhi zhibui*, prav tam 23), ki v konfucijanstvu, daoizmu in budizmu ter indijski teologiji zaseda zelo pomembno mesto. Zahodni kulturi, ki večinoma razpolaga z analitičnim racionalnim spoznavnim aparatom in bolj ali manj deluje od univerzalnega k posameznemu, manjka fleksibilnosti, ki pomeni sledenje ovinkasti poti specifičnega in konkretnega v spremenljivosti. Ta modrost, ki jo avtorji *Manifesta* imenujejo »krožna in čudotvorna« (*yuan er shen de zhibui*, prav tam), je za razliko od prej omenjenega statičnega pristopa dinamična. Koncept krožnosti in čudotvornosti (*yuan er shen*) najdemo že v *Knjigi premen* (*Yijing*), kjer je postavljen v kontrast s konceptom »modrosti kvadratnega« (*fang yi zhi*).⁵⁴ Ti konfucijanski koncepti so podobni Zhuangzijevima konceptoma »duhovne sprostitve« (*shenjie*) in »srečevanja stvari prek duha« (*shenyu*), ki predstavljata epistemološki kategoriji, ki nadomeščata oziroma presegata spoznavanje, do katerega pridemo samo s čutili. Tako metoda »krožne in duhovne modrosti« ni samo dialektična, kajti slednja ostaja ujeta v sfero racionalnega intelekta. Temu je še najbližje to, kar Bergson imenuje intuicija (prav tam 23).

Izjemna dolgoživost in vitalnost kitajske tradicije sta po mnenju modernih konfucijancev pogojeni z njeno nenehno zahtevo po usklajevanju družbenega življenja s kultivacijo transcendentne zavesti. To stališče je v nasprotju s hipotezo, po kateri naj bi kitajska kultura razvijala samo načela zunanjih form medčloveških odnosov na račun zanemarjanja transcendentnih vidikov. Ta hipoteza vključuje predpostavko o čisto pragmatični naravi tradicionalne etike, ki naj ne bi vsebovala nikakršnih transcendentnih elementov. Moderni konfucijanci so to tezo odločno zavračali in

54 Pri tem gre za dva vzajemno nasprotujoča si vidika: 1. krožno se nanaša na nebo, kvadratno pa na zemljo. Ta zapis najdemo v knjigi »Aritmetična klasika navpičnega kola in krožne poti neba« (*Zhoubi suanjing*), ki je eno od najstarejših matematičnih besedil iz dinastije Zhou in v katerem gre večinoma za zapise astronomskih opazovanj in izračunov: »Kvadratno pripada zemlji, krožno pa nebu; nebo je okroglo, zemlja kvadratna (方屬地、圓屬天，天圓地方，Zhoubi suanjing I: 5).« Tudi v *Knjigi premen* naletimo na podoben citat: »Zatorej je funkcija stebelc krožna in čudotvorna, funkcija heksagramov pa je kvadratna in vodi k znanju (是故，善之德，圓而神；卦之德，方以知，Zhou yi, Xi ci: 11).« Pri tem je treba poudariti, da pismenka *shen* 神 ne pomeni božanstva v judovsko-krščanskem smislu, temveč se nanaša na opis vseh obstoječih stvari, ki jih najdemo v *Knjigi premen*, kjer piše: »To, o čemer govorimo, ko govorimo o *shenu*, je čudotvornost vsega obstoječega (神也者，妙萬物而為言之也，prav tam).« Seveda pa se ta koncept nanaša na transcendentnost, zato je prevod besede *shen* kot duh oziroma kot duhovno v mnogih drugih kontekstih tudi razmeroma ustrezen.

poudarjali, da je tovrstna transcendenca neločljivi in pomemben del kitajske idejne tradicije. Razlog za dejstvo, da je zahodni sinologi večinoma sploh ne zaznajo, pa je v tem, da tovrstna transcendentna občutja niso usmerjena v nikakršnega zunanjega Boga, temveč ostajajo del posameznikove/posamezničine notranjosti in se udeležajo preko njegove/njene kultivacije (glej Mou Zongsan, 1975, 263).

Po mnenju modernih konfucijancev se Kitajska ni bila zmožna modernizirati in industrializirati, ker ni dovolj razvila demokratičnega sistema, znanosti in tehnologije (Chang in drugi, 2018, 15). Kljub temu pa se ne strinjajo z mnenjem večine zahodnih sinologov, ki menijo, da v kitajski kulturi ni bilo notranje težnje za razvoj demokratičnega sistema. Prav tako ne sprejemajo teze, da je kitajska kultura proti znanosti in tista, ki radikalno prezira tehnična znanja. Poudarjajo, da je predqinska Kitajska polagala veliko pozornosti na razvoj praktičnih znanj in veščin. Konfucijanska šola ni poudarjala le potrebe po vzpostavitvi kreposti, temveč tudi po uporabi pripomočkov oziroma tehnologije za izboljšanje preživetja (prav tam). Zato so že v predqinski Kitajski cvetele astronomija, matematika in medicina. Vse do 18. stoletja je bila Kitajska daleč pred Zahodom na področju ročnih del in tehnik obdelovanja zemlje. Kljub vsemu navedenemu pa tudi predstavniki druge generacije menijo, da je kitajski kulturi manjkala znanost zahodnega tipa, ker je bila ta osredotočena le na vsakodnevno uporabo in kratkoročne koristi. Za prihodnji razvoj kitajske kulture je torej treba nujno vzpostaviti teorijo znanosti ali povedano z drugimi besedami, bilo bi nujno, da se skupaj s kitajskimi tradicionalnimi moralnimi načeli in njihovimi praksami izgradi nov akademski sistem s kontinuiranim proučevanjem in širjenjem znanstvenega vedenja.

Po mnenju modernih konfucijancev so kljub pomanjkanju razvoja empiričnega subjekta tudi v tradicionalni kitajski kulturi obstajali zametki demokracije (prav tam 16). Daoistična in konfucijanska politična misel govori o tem, da vladar nikoli ne sme zlorabiti svoje moči in mora delovati v skladu z načelom nedelovanja ali s krepostmi. Že v času cesarjev Yaota in Shuna pred dinastijo Zhou je obstajalo prepričanje, da cesarstvo ne pripada enemu posamezniku, temveč ljudstvu kot celoti: »Država ni bila samo v lasti enega samega človeka, temveč v lasti vseh ljudi (prav tam).« Moderni konfucijanci so v tem kontekstu poudarili tudi (prav tam), da »se je lahko položaj vladarja spreminjal«. Ta načela so se prenašala naprej od Konfucija in Mencija ter jih lahko vidimo kot zametke kitajske demokratičnosti. Avtorji menijo, da je pri formiranju demokratičnega sistema na Kitajskem treba izhajati iz tradicionalne konfucijanske politične filozofije, vendar jo je treba razviti in izpopolniti. Menijo namreč, da je težava v tem, da sta bila v konfucijanski politični filozofiji ljudstvo in cesar na isti ravni tako v moralnem kot človeškem smislu. Na politični

ravni bi ljudje lahko teoretično zahtevali pravico do soodločanja o vodenju države, saj naj bi svet oziroma država pripadala vsem ljudem (*tianxia wei gong*, prav tam 17). V tem pogledu si je konfucijanski nauk prizadeval za transformacijo monarhije v demokracijo. V praksi pa seveda to ni bilo izvedljivo, ker ni bilo pravnega sistema, ki bi ščitil pravice ljudstva ter presojal in sodil dejanja cesarjev. Kontradikcijo med moralnim duhom kitajske kulture in monarhičnim absolutizmom je tako po njihovem mnenju možno razrešiti z vzpostavitvijo demokratične ustavnosti (prav tam).

Moderni konfucijanci poudarjajo tudi veliko vrednost, ki jo ima za sodobni, globalizirani svet konfucijanski duh, izražen v tradicionalnih prizadevanjih po »duhu obuditve izginulega in obnove razpadlega« (*cunwang ji jue de jingshen*) (prav tam 26). V tem duhu vidijo nekaj, kar bi lahko tudi zahodnjakom koristilo in kar bi lahko veliko prispevalo k temu, da bi vsi narodi delovali skupaj in bi med vsemi ljudmi prevladalo vzajemno bratstvo (prav tam).

3.7 Vprašanja in problemi modernizacije

Druga generacija modernih konfucijancev je pri vprašanju modernizacije zavzemala stališče, da je treba revitalizirati in ponovno ovrednotiti kitajsko idejno tradicijo, predvsem konfucijansko miselnost, ki naj bi v sebi nosila zametke demokratičnosti, predvsem pa etični sistem, ki je sposoben zapolniti vakuum vrednot kot posledice odtujenosti človeka v globaliziranem kapitalističnem sistemu. Pri tem so si prizadevali ustvariti sintezo kitajskih in zahodnih idejnih konceptov, ki bi na eni strani pripomogla k prepoznanju vrednosti kitajske tradicije, po drugi pa zahodnim idejnim sistemom pomagala iz krize. Izhajali so iz predpostavke, da tudi kitajska tradicija v sebi nosi potencial za modernizacijo, četudi je bila ta v njenem konkretnem primeru zaradi vrste zunanjih in notranjih dejavnikov »uvožena« iz Zahoda. Kljub temu pa po njihovem mnenju modernizacije ne moremo enačiti s popolnim pozahodenjem, saj gre pri njej za proces, ki vsebuje tako univerzalne kot tudi kulturno pogojene elemente. Zato so tudi problemi, s katerimi modernizacija sooča Kitajsko, drugačni od tistih, s katerimi so soočene moderne zahodne družbe. Medtem ko so slednje opredeljene s pretirano prevlado individualizma, racionalizma in družbene alienacije, je na Kitajskem največji problem v pomanjkanju razvoja tehnologije, prava in demokratičnih družbenih struktur (Chang in drugi, 2018, 27). Po mnenju predstavnikov druge generacije se zato Kitajska v določenih pogledih mora učiti od Zahoda, vendar lahko po drugi strani konfucijanska tradicija tudi Zahodu nudi veliko dragocenega znanja, s pomočjo katerega bi bilo možno omiliti – če ne celo odpraviti – veliko resnih problemov, ki se pojavljajo v zahodnih družbah.

Gibanja za rekonstrukcijo kitajske družbe, ki so na Kitajskem vznikala od opijskih vojn naprej, so želela modernizirati Kitajsko na podlagi zahodnih idejnih sistemov, ki so omogočili njen bliskoviti znanstveni in tehnološki napredek ter svetovno prevlado od renesanse dalje. Četromajski kitajski intelektualci in intelektualke so v konfucianistični doktrini, ki so jo enačili s celotno kitajsko tradicijo, prepoznali zaviralca modernizacije in družbenega napredka, zato njena revitalizacija, za katero sta si prizadevali tako prva kot druga generacija modernih konfucijancev, sprva ni naletela na množično odobravanje in podporo.

Težnja četrtomajskih intelektualcev po prevzemu zahodnih miselnih sistemov je usahnila, ko so bili soočeni s politično, družbeno, ekonomsko in ideološko krizo, v kateri se je znašla Evropa v prvih desetletjih 20. stoletja. Idejni trend po popolnem prevzemu evropskega miselnega sistema, po katerem naj bi rekonstruirali in modernizirali kitajsko družbo, je upadel in ustavil nekritično idealiziranje Zahoda.

Dvom in prevpraševanje trenda po prevzemu zahodnega modela modernizacije in miselnih sistemov ter tendenca po obuditvi konfucijanstva so prišli na površje znotraj debate o znanosti in metafiziki v krogu mladih teoretikov, ki jih je vodil Zhang Junmai (Rošker, 2013, 44). Pri tem so izhajali iz:

rekonstrukcije tistih osrednjih iztočnic tradicionalne (konfucijanske) miselnosti, ki naj bi bile zmožne preseči prevladujoče ideološke trende in ohraniti kitajsko kulturno identiteto, hkrati pa bi lahko na svoj način marsikaj doprinesle tudi k nadaljnjemu razvoju filozofskih in teoretskih dialogov med evroameriškimi in kitajskimi kulturnimi krogi (prav tam 45).

Glavno vodilo struje modernih konfucijancev je bilo revitaliziranje tradicionalne kitajske idejne tradicije, ki je temeljilo na izvornem konfucijanstvu in neokonfucijanstvu dinastij Song in Ming na podlagi globljega poznavanja zahodnih filozofskih konceptov in kulturne specifikke. Pri tem seveda ni šlo za reproduciranje konfucijanskega idejnega sistema, temveč za reinterpretacijo in redefiniranje konfucijanskih konceptov s pomočjo zahodnih filozofskih sistemov.

Kot je razvidno iz *Manifesta*, so se pripadniki druge generacije modernih konfucijancev večinoma ukvarjali z ontologijo in metafiziko ter vprašanjem religije, saj naj bi bila vprašanja, ki zadevajo najglobljo resničnost vesoljstva, substance bivajočega, vprašanja o absolutnem pa tista, ki opredeljujejo smisel življenja (Chang in drugi, 2018, 53).

Glede na krizo identitete in vakuuma vrednot, ki jih s seboj prinaša modernizacija v obliki kapitalistične ideologije, bi odgovori na ta vprašanja človeku pomagali izgraditi kulturno in osebnostno identiteto, na podlagi katere bi v sodobnem družbenem sistemu posameznik oziroma posameznica uspel/uspela občutiti lastno

enkratnost in vrednost ter tako svojo neločljivo povezanost s soljudmi in vpetost v širšo skupnost (ki ni samo kitajska ali zahodna, temveč svetovna).

Ukvarjanje z ontološkimi vprašanji je bilo za moderne konfucijance ključnega pomena, predvsem zaradi tega, ker so lahko tovrstni diskurzi pripomogli k preprečevanju oziroma vsaj zmanjšanju duhovnega osiromašenja, medčloveške odtujenosti in prevlade tehnokratsko mehanističnega utilitarizma (prav tam 54). Pri tem je bila osrednjega pomena konstrukcija etičnega sistema, ki bi ustrezal pogojem transformirane družbene stvarnosti, ki jo določajo predvsem nove oblike materialne produkcije, to je industrializacija na ekonomskem področju kot tudi prevladujoča vloga razuma na idejnem.

Pri procesu modernizacije je druga generacija modernih konfucijancev zastopala mnenje, da mora Kitajska (pa tudi druge vzhodnoazijske družbe) ohraniti in razviti tiste elemente lastne tradicije, ki vsebujejo zametke za njen demokratični in znanstveni razvoj. Prav tako pa jim je bilo jasno tudi dejstvo, da v demokratičnih elementih konfucijanstva obstajajo razlike z zahodnimi modeli demokracije, predvsem na področju posameznikove umeščenosti in načina delovanja v demokratični stvarnosti. Glavna razlika in hkrati tudi težava, ki so jo pri tem videli, je v konfucijanski moralnosti in pojmovanju moralnega sebstva, ki od posameznika zahteva velik notranji napor in individualno odgovornost pri odločitvah. Po drugi strani pa je bilo zanje problematično tudi zahodno dojemanje posameznika kot racionalnega, avtonomnega subjekta z neodtujljivimi pravicami. V tem kontekstu poudarjajo, da konfucijansko načelo pravične družbe temelji na moralni enakovrednosti vseh ljudi, medtem ko je v zahodnem demokratičnem družbenem ustroju pomembna njihova politična enakost (prav tam).

Kot smo videli v *Manifestu*, si je druga generacija prizadevala za izgradnjo takšnega etičnega sistema, ki bi temeljil na obojem, torej na konfucijanskem konceptu moralnega sebstva, v katerem bi se skozi vzpostavitev epistemološkega in tehnološkega oziroma znanstvenega subjekta formiral tudi koncept politične enakosti. Po drugi strani pa so poudarjali, da zahodnemu političnemu subjektu manjka prav koncept moralnega sebstva, ki bi posameznika uspel vpeti v širšo družbeno stvarnost, ki jo sestavljajo vzajemnost medčloveških odnosov in ki temelji na skupni ter individualni odgovornosti. Prevzem konfucijanske etike in koncepta moralnega sebstva bi tako lahko po mnenju druge generacije ublažil prevlado mehanistične racionalnosti in nerefektiranega scientizma v zahodnih demokratičnih družbah (prav tam) kot tudi pretirani individualizem ter posledično odtujenost od medčloveških odnosov in etično-moralnih zakonitosti, ki bi podpirale humanistični univerzalizem na globalni ravni.

Prevzem določenih konceptov iz zahodne idejne tradicije, ki bi omogočil modernizacijo Kitajske v tehnološkem (znanstvenem) in političnem smislu, je bil za drugo generacijo nujen. Pri tem ni šlo za odpovedovanje lastni idejni tradiciji, temveč za nadgradnjo in reinterpretacijo tistih konfucijanskih konceptov, ki bi ustrezali družbenim in epistemološkim potrebam moderne dobe (Rošker, 2013, 117). Pri tem sta bila osrednja koncepta, ki sta prišla v tovrstno obravnavo, razum in subjekt, ki jima je kitajska tradicija pripisovala drugačne konotacije od tistih na Zahodu, vendar naj bi pri tem šlo za dvosmeren proces, ki bi ta dva koncepta obogatil tako z zahodnimi kot kitajskimi pomenskimi razsežnostmi. Rezultat te medkulturne sinteze bi po njihovem mnenju omogočil vzpostavitev temeljev za socialno pravičnejšo in moralno zrelejšo moderno dobo (prav tam).

V evropski idejni tradiciji pomeni razum samonanašanje na spoznavni in avtonomni etični subjekt in na subjektivnost, ki v kontekstu modernizacije zahodnega tipa pomeni temelj, na podlagi katerega je skozi dokazljivost in gotovost možen dvom in kritika.

Ta subjektivnost je tako hkrati tudi osnovna struktura razuma (prav tam). Subjektivnost kot inherentna lastnost razuma ima torej aktivno in participativno vlogo v transformaciji družbe in družbenih spremembah:

»V procesu sprejemanja modernizacije ter v teku reflektiranja tega procesa so tudi kitajski teoretiki v glavnem prevzeli splošno veljavno premiso, po kateri je za »normalni« razvoj tega procesa nujno potrebna vzpostavitev subjekta, ki je v središču racionalnega dojemanja realnosti in je hkrati vsled svoje avtonomije obdarjen z možnostjo njenega aktivnega in ustvarjalnega (so)ustvarjanja in spreminjanja resničnosti (prav tam 118).«

Četrto-majski intelektualci so v takšnem pojmovanju subjekta modernizacijo videli kot proces, v katerem tradicionalna idejna tradicija, skupaj z religijo in metafiziko, nimajo česa iskati. Druga generacija modernih konfucijancev, ki si je prizadevala za razrešitev krize modernih družb s poskusom sinteze zahodnih idejnih konceptov in klasične kitajske miselnosti, se je pri tem raje oprla na Kantovo filozofijo subjekta, saj je bil ta v njej definiran v smislu racionalistične etike in avtonomije odgovornosti, ki je klasični (še posebej konfucijanski) kitajski miselnosti dosti bližje kot katerakoli druga evroameriška idejna struja (prav tam 121).

V kontekstu konfucijanske filozofije sta moralno sebstvo in koncept dejavnega subjekta absolutno združljiva, saj mora konfucijanska idealna, to je dovršena osebnost, avtonomno in dejavno nastopati v družbi in odgovorno ravnati v medčloveških

odnosih ter nanje hkrati tudi aktivno vplivati. Pomen moralnega sebstva je namreč ravno v neločljivosti z njegovim delovanjem v družbi (prav tam).

V tem oziru je pomembno omeniti Xu Fuguanovo stališče, po katerem je konfucijanska teorija neločljivo združljiva z demokracijo, saj že v klasičnih kitajskih tekstih, kot je *Knjiga dokumentov (Shu jing)*, najdemo zapise o tem, da je ljudstvo osnova (*minben*) države, hkrati pa pomemben, aktivni element v konstruiranju pravične in harmonične družbe. To idejo je prevzel tudi Konfucij, pozneje pa jo je nadgradil tudi Mencij. Slednji gre še dlje in pravi, da je ljudstvo nad vladarjem in ga lahko, če ne vlada v skladu s krepostjo pravičnosti in sočlovečnosti, vrže tudi s prestola (prav tam 101). Po drugi strani pa Xu izpostavi, da v avtokratski kitajski zgodovini izvorni konfucijanski elementi niso mogli priti do izraza, zato se tudi ideja subjekta kot političnega akterja ni uspela razviti (prav tam).

Glede razvoja znanosti pa meni, da konfucijanstvo sicer znanstvenega razvoja ni zatiralo, je pa operiralo z metodologijo, ki je temeljila na negi in kultivaciji osebnosti posameznika in seveda medčloveških odnosov (Rošker, 2013, 104). To po eni strani izvira iz dojemanja sveta, ki je v predqinski Kitajski temeljilo na konceptu zaskrbljene zavesti, ne pa na konceptu radovednosti, ki je bila osnova za razumevanje sveta v antični Grčiji. Po drugi pa konfucijanske tradicije niso zanimale abstraktne zakonitosti objektivnega sveta, temveč je objektivizirala svet skozi moralne kreposti (prav tam 103). Omenjeni koncept zaskrbljene zavesti velja za Xu Fuguanov največji in najpomembnejši doprinos k teoretski struji modernega konfucijanstva.

V nadaljevanju bomo spoznali Xu Fuguanovo življenjsko in poklicno pot ter njegove osrednje doprinose na področju interpretacije kitajske idejne zgodovine in estetike.

4 Xu Fuguanova življenje in poklicna pot

4.1 Otroštvo in izobrazba

Xu Fuguan se je rodil 3. januarja 1904⁵⁵ v vasi Fengxingwan v okrožju Xishui province Hubei.

Ko je bil star sedem let, je upor v Wuhanu leta 1911 pripeljal do padca zadnje kitajske dinastije. Čeprav so uradniške izpite odpravili že leta 1905, se Xujev oče ni odpovedal sanjam, da bi njegov sin postal visok uradnik⁵⁶. Tako je oče komaj osemletnega Xuja vzel pod svoje okrilje ter ga uvedel v študij kitajskih klasičnih del in pisanje esejev. Poezija in zgodbe o duhovih, ki jih je Xu tako rad prebiral, so pristale v domačem ognjišču, ker je bilo za Xujevega očeta branje tovrstne literature izguba časa. Poleg učenja je moral delati tudi na polju in skrbeti za živino. Od tod izvira njegovo razumevanje do trdega kmečkega življenja, ki se je odražalo v njegovem poznejšem poudarjanju pomembnosti kmečkega prebivalstva v kitajski družbi in prizadevanju za reformiranje podeželja. Kmečko ozadje je namreč oblikovalo tudi njegovo razumevanje tradicionalne kitajske kulture. Tako je vedno zastopal mnenje, da je kitajska kultura sestavljena iz treh dimenzij: despotizma, konfucijanstva in kmečke družbe. Slednja je za Xuja utelešala pravega duha tradicionalne kitajske kulture, medtem ko naj bi bili pravi konfucijanci njeni zaščitniki v boju proti despotškemu izkoriščanju (prav tam 16–17).

Za razliko od strogega očeta je bila Xujeva mati zelo ljubeča in nežna do svojega sina. Njena predanost in brezpogojna ljubezen sta v Xuju vzbudili vero in zaupanje v človeško dobroto.

Pri dvanajstih letih je odšel na nižjo srednjo šolo, oddaljeno 30 kilometrov od doma. Kljub pomanjkanju hrane je bil srečen, da mu je uspelo pobegniti od očetove dresure. Tri leta je užival v branju romanov tudi med poukom, sicer pa v teh letih ni kaj dosti napredoval. Semester pred zaključkom šolanja so ga izključili, ker je užalil razrednika in ravnatelja šole⁵⁷, vendar se je po posredovanju

55 Glede letnice Xujevega rojstva obstajata dve različici. Bresciani navaja letnico 1903 (Bresciani, 2002, 331), medtem ko Lee Su San v svoji disertaciji navede letnico 1904 (Lee, 1998, 15). Ker je Lee v svoje delo vključila tudi intervjuje s Xujevimi otroki ter drugimi sorodniki in kolegi, sem se odločila, da v pričujočem delu upoštevam njene podatke, saj se mi zdijo bolj natančni. Bresciani na primer navaja, da je Xu Fuguan na Tajvan migriral šele leta 1961, medtem ko Lee zapiše, da se je z družino naselil v Taizhongu že leta 1949. Ker je bil član GMD (nacionalistične stranke pod vodstvom Čankajška), je bil zaradi tega primoran zapustiti rodno Kitajsko skupaj z drugimi člani stranke, ko je komunistična stranka ustanovila Ljudsko republiko Kitajsko leta 1949.

56 Xujev oče je večkrat poskusil opraviti uradniške izpite, a mu je vsakič spodletelo, zato se je moral sprijazniti s poklicem vaškega učitelja.

57 Lee v svojem delu navaja (1998, 13), da je bil Xu že od malega zelo vročekrvnega značaja, kar mu je v odrasli dobi prineslo kar nekaj težav tako na delovnem mestu kot tudi v medosebnih odnosih.

njegovega očeta smel vrniti in dokončati šolanje. Po končani nižji srednji šoli bi se njegovo izobraževanje skoraj zaključilo, saj ga družina ni mogla več finančno podpirati. Tik preden sta s sošolcem hotela odpreti lekarno, je slišal, da srednja šola v Wuchangu ponuja brezplačno šolanje in bivanje. Tam je pri petnajstih letih opravil sprejemne izpite in zaključil šolanje leta 1923. Srednja šola, ki jo je ustanovil Zhang Zhidong, znan po slovitem sloganu »*uporabimo zahodno tehnologijo in ohranimo kitajsko esenco*«, je bila zasnovana kot vojaška akademija. V učnem načrtu je bil poudarek na kitajski literaturi, zgodovini, geografiji, vendar so bili vanj vključeni tudi naravoslovje, umetnost in angleščina. Zaradi stroge discipline so v dveh letih trije dijaki umrli od izčrpanosti. Pri tovrstni disciplini je vztrajalo vodstvo šole, ki si je prizadevalo obuditi duha konfucijanske izobrazbe ter navdihniti študente z odgovornostjo do kulture in moralno integriteto. Strog šolski režim je na Xuja vplival stimulatивно. Strast do branja romanov je zbledela in spet je začel brati klasike, še posebej se je navduševal nad predqinskimi filozofi, predvsem nad Zhuangzijem. V tretjem letu študija je prebral vsa glavna dela predqinskega obdobja, v prostem času pa je prebiral tudi dela Liang Qichaota, Liang Shuminga in Hu Shija (1891–1962).⁵⁸ V vsem tem znanju, ki ga je pridobil skozi branje klasikov, pa je pogrešal praktične rešitve za težaven družbeni položaj, s katerim se je soočala Kitajska.

Leta 1920 je četrtomajski val dosegel Wuchang in dijaki so tudi na Xujevi šoli začeli ustanavljati različna literarna združenja. Ravnatelj je bil obsojen nazadnjaštva in je moral zapustiti šolo. S prihodom levičarskih profesorjev se je gibanje razširilo. Xu je bil v njem zelo aktiven in je s pisanjem gorečih govorov med dijaki postal pravi heroj.

Po končanem šolanju se je vrnil v rodno okrožje Xishui in tam postal učitelj v osnovni šoli. Ker je za svoje delo dobival mizerno plačo, s katero ni mogel preživeti, se je po nekaj mesecih vrnil v Wuchang, kjer je tri leta (od 1923 do 1926) študiral na fakulteti za nacionalne študije (*Guoxue guan*). Ker po končanem študiju ni dobil zaposlitve, se je kot velika večina njegovih kolegov odločil za vojaško kariero in v njej vztrajal od leta 1926 do 1942.

Ko je leta 1926 zasedel mesto tajnika bataljona se je prvič začel ukvarjati z aktualno politično situacijo Kitajske (Elstein, 2019, 2).

58 Na Tajvanu je v šestdesetih letih v intelektualnih krogih prevladovala liberalna struja, katere glavni predstavnik je bil Hu Shi. Ta struja se je zavzemala za popolno pozahodenje ter zastopala stališče, da v kitajski politični misli ni ničesar, kar bi bilo vredno proučevati in prevzeti v procesu modernizacije. Xu je to liberalno strujo s Hu Shijem na čelu ostro kritiziral in si zaradi tega nakopal kar precej težav. Med drugim je verjetno prav zaradi tega izgubil delovno mesto na Univerzi Donghai, kajti Hu Shi je bil kot takratni predsednik *Academie Sinice* tudi v političnih krogih zelo vpliven.

Od leta 1928 do 1932 je študiral na vojaški akademiji na Japonskem in obiskoval tudi predavanja na Univerzi Meiji, kjer se je spoznal z deli prvega japonskega marksista Kawakami Hajime (1879–1946).⁵⁹

Leta 1931 je skupaj z drugimi kitajskimi študenti ostro protestiral proti japonski zasedbi Mandžurije, zaradi česar je bil aretiran in izključen iz akademije pol leta pred zaključkom študija. Po vrnitvi v domovino je bil Xu razočaran in ogorčen nad Čankajškovo sprajljivo politiko do Japonske. Zaradi boja proti komunistom si Čankajšek vojne z Japonsko namreč ni mogel privoščiti, kar je mladega domoljuba spravljalo ob pamet.

4.2 Politična kariera v Čankajškovi nacionalni stranki in srečanje z Mao Zedongom

Junija 1932 je Xu tudi formalno začel svojo vojaško kariero kot polkovnik nacionalne stranke v Guangxiju. V času svoje vojaške kariere je bil redko vključen v neposredne vojaške spopade. Dolžnosti, ki jih je kot poveljnik v Guangxiju opravljal, so bile strateško in politično načrtovanje ter zagotavljanje javne varnosti. Čeprav se je, tako kot Čankajšek, zavzemal za nacionalno enotnost, je temu zameril njegov odnos do Japonske. Ta zamera je trajala do leta 1936, ko je Čankajšek sprejel odločitev, da gre brezkompromisno v vojno z Japonsko. Nad to odločitvijo je bil Xu navdušen, še bolj pa nad tem, da se bosta v boju proti Japonski povezali nacionalna in komunistična stranka⁶⁰.

Ko je leta 1937 izbruhnila kitajsko-japonska vojna je po izgubljeni bitki na prelazu Niangzi Xuju postalo jasno, da je kitajska vojska zaostala, saj ni razpolagala niti z osnovnimi komunikacijskimi sredstvi, ki so v vojni ključnega pomena. Poleg tega pa sta ga najbolj jezili nesposobnost in nemoralnost vojaških poveljnikov.

Med vojno se je Xu selil po Kitajski in zasedal vedno višje položaje kot strateški in politični svetovalec. Grozljive vojne razmere so Xuja za vedno zaznamovale. Poleg umiranja, bolezní in lakote ga je prizadela koruptivnost v političnih sferah, ki je bistveno vplivala na že tako neznosne razmere. Leta 1942 je bil premeščen v Chongqing, kjer je opravljal delo vojaškega inštruktorja. Hkrati je hrepenel po vrnitvi v rodni kraj, kjer bi obdeloval zemljo ter živel preprosto družinsko življenje. V

59 Ko je Xu prispel na Japonsko, so japonski komunisti kljub hudemu zatiranju in nadzoru policije aktivno delovali v sindikatih in univerzitetnih kampusih. Kawakamijevi prevodi in interpretacije marksizma so močno vplivali na kitajsko in tajvansko mladino. Li Dazhao in Guo Moruo sta dva taka znana primera (Lee, 1998, 43).

60 V tem času se je zgodil preobrat tudi v Xujevem zasebnem življenju, saj je leta 1934 našel svojo ljubezen, Wang Shigao, s katero se je leta 1935 tudi poročil (prav tam 33). Vsekakor je zanimiv podatek, da je Xu za razliko od Mou Zongsana in Tang Junyija, na Tajvan migriral s svojo celo družino, ženo in štirimi otroki, kar leta 1949 nikakor ni bilo enostavno.

Chongqing so mu ponudili možnost prevzema funkcije svetovalca za zaveznitvo v Yan'anu (prav tam).

Xu se je junija 1943 odpeljal v Yan'an. Njegova naloga je bila posredovati mnenje nacionalne vlade glede politike blokade orožja, hrane in zdravil, ki jo je bila pripravljena odpraviti, če bo komunistična stranka predala zasedeno ozemlje in vojsko. Xu se je povezal z osrednjim kadrom komunistične stranke, v katerem so bili Zhu De (1886-1976), Zhou Enlai (1898-1976) in Liu Shaoqi (1898-1969), ki jim je izkazal globoko spoštovanje do njihovega idealizma, patriotizma in požrtvovalnosti. Toda zanj je bil Mao Zedong (1893-1976) nedvomno najbolj karizmatična oseba od vseh. Enajst let starejši Mao je prav tako kot Xu odraščal v kmečki družini in se že v rosnih mladosti posvečal študiju kitajskih klasičnih del. Poleg tega sta bila oba izkušena na področju vojaških strategij. Ne nazadnje pa sta oba imela rada filozofijo, literaturo in zgodovino. Med njunimi petimi dolgimi pogovori sta obdelovala različne teme, ki so na Xuja naredili globok vtis zaradi Maove vizije revolucije in poteka kitajske zgodovine (prav tam 52).

Xu in Mao sta kmečkemu prebivalstvu pripisovala velik pomen in oba je motil vzvišen odnos intelektualne elite do kmetov, predvsem pa sta kritizirala izkoriščevalski in zatiralski odnos lokalnih despotov do kmečkega prebivalstva. Kljub temu pa Xuja komunistična ideja o razrednem zatiranju, ki naj bi bila razlog za revščino na podeželju, ni prepričala. Trdil je, da je poleg polarnosti med najemodajalci in najemniki zemlje tudi ogromen delež lastnikov in delnih lastnikov zemlje, med katere je spadala tudi njegova družina. Zato je bila po njegovem mnenju izboljšava produkcijskih sredstev dosti bolj pomembna kot strmoglavljenje takratnih produkcijskih odnosov. Tako je menil, da razredni boj ne bo kaj dosti pomagal pri razreševanju problemov kitajskega podeželja. Pri tem naj omenimo tudi to, da se ni strinjal z Maovim projektom kmetijske kolektivizacije, saj je zastopal mnenje, da bi bilo pri reševanju problemov ruralnega prebivalstva bolj potrebno odstraniti škodljive elemente, na primer koruptivno politiko in komercialni kapitalizem. Šele na ta način bi po njegovem mnenju kmečkemu prebivalstvu lahko omogočili, da samo načrtuje svoje preživetje brez zunanjih intervencij.⁶¹

Ko se je po nekaj mesecih vrnil v Chongqing, je bil njegov zaključek jasen. Komunistična stranka je bila odločena prevzeti Kitajsko in nacionalna stranka bi se temu v tedanji obliki le težko uprla. Kmalu po vrnitvi se je srečal s Čankajskom in mu poročal o dogodkih v Yan'anu. Čankajška je pritegnila Xujeva pogumna resnicoljubnost, ki je bila v tistem času v generalovem krogu redka vrлина, kajti v

61 O Xujevi kritiki komunizma bomo spregovorili v nadaljevanju.

tistem obdobju ni bilo veliko ljudi, ki bi jim Čankajšek lahko zaupal, zato je prosil Xuja, da ostane v Chongqingu kot njegov zaupnik in tajnik. Xu se je od leta 1944 do 1949 kot član nacionalne stranke ukvarjal predvsem z njenim reformiranjem in s proučevanjem političnih strategij komunistične stranke.

Problematiziral je stališče komunistične stranke, da ne more priti na oblast brez vojaškega boja, zaradi česar je vse svoje napore usmeril v oboroževanje, hkrati pa je vsakega svojega člana spremenil v politika in vojaškega bojovnika. Obsojal je tudi njihovo tajno policijo, ki je delovala znotraj in zunaj stranke. Znotraj stranke je budno spremljal vse svoje člane, ki so jim bili preprečeni kakršnikoli osebni odnosi onkraj organizacije. Navzven pa je izvajal raznovrstne strategije za zmago nad nacionalno stranko. Po Xujevi analizi naj bi komunistična stranka premagala nacionalno iz dveh razlogov. Naprej je rekrutirala kmečko prebivalstvo, ki je posledično postalo del njihove vojske. Nacionalistični stranki se namreč ni uspelo ukoreniniti na podeželju, zato je bila njena vojska odtujena od ljudi. Poleg tega pa je komunistična stranka uporabila »demokracijo« kot prikladno orodje za osvojitve domače in zahodne podpore. Preden je prevzela vodstvo nad določenim območjem, je poudarjala svobodo združevanja. Ko je pridobila svojo moč, pa je prepovedala vse ljudske dejavnosti in integrirala vse skupine v svojo vojaško organizacijo (prav tam 63).

Kot Čankajškov zaupnik in tajnik je Xu hitro napredoval in postal njegov dnevni poročevalec o delovanju in strategiji komunistične stranke. Tudi po koncu kitajsko-japonske vojne je ostal Čankajškov nepogrešljivi svetovalec v zvezi s strategijami proti komunistični stranki in reformiranjem nacionalne stranke.

Med Čankajškom in Xujem je v tistem času obstajal odnos, primerljiv s tipičnim konfucijanskim odnosom med vladarjem in ministrom. V nasprotju z mnenjem večine, po katerem naj bi bil Čankajšek fašistični konservativec, ga je Xu opisoval kot »vélikega moža«, ki naj bi bil odločnejši, pogumnejši, modrejši in bolj inovativen od vse ostale elite nacionalne stranke (Lee, 1998, 65). Do spora med Čankajškom in Xujem je pozneje prišlo zaradi zemljiške reforme, ki je bila za Xuja edina možna pot za premoč nad komunistično stranko in edina možnost za uvedbo demokracije. Namesto da bi Čankajšek vzel zemljiško reformo kot glavno prioriteto, je Xujeve predloge sicer iskreno podpiral, a same reforme ni nikoli izpeljal. Namesto tega je za ohranitev svoje politične moči in v prizadevanju za poenotenje ljudstva iskal zaveznike v buržoaziji in vaških mogotcih na podeželju. Xu je bil nad to Čankajškovo potezo silno razočaran, po drugi strani pa ga je njegova preferenca do socializma odtujila od prevladujoče usmeritve nacionalni stranki. Avgusta 1945 se je končala vojna z Japonsko. Xuju je postalo jasno, da nacionalna stranka ne bo žrtvovala svoje trenutne politične moči zaradi zemljiške reforme.

Kljub razočaranju nad obema političnima strankama pa Xu ni zapadel v nihilizem. Namesto tega se je obrnil h konfucijanstvu, pri čemer je bilo odločilno njegovo srečanje z Xiong Shilijem.

4.3 Odmik od politike in vstop v akademijo: Xiong Shilijev teoretski vpliv

Ko je leta 1944 Xu prvič srečal Xionga, je ta predaval na Liang Shumingovi akademiji Mianren na obrobju Chongqinga. Pri prijatelju je naletel na Xiongovo knjigo »Nova teorija čistega spoznanja« (*Xin weishi lun*), ki ga je popolnoma prevzela, zato je avtorju svoje navdušenje in občudovanje sporočil v pismu, na katerega je Xiong odgovoril v nekaj dneh in v njem kritiziral Xujevo obupno pisavo. Xuja je Xionгова iskrenost in neposrednost še bolj očarala. Po nekaj korespondencah je dvajset let starejši Xiong povabil Xuja na svoj dom. Tam je Xuju priporočil, naj prebere Wang Fuzhijevo (1619–1692) delo »Razprava o delu Zrcalo vladanja« (*Du tongjian lun*)⁶², ki ga je Xu sicer že prebral, ampak mu je Xiong kljub temu naročil, naj ga prebere še enkrat, ker je bilo po njegovem mnenju jasno, da Xu ni ničesar razumel. Ko sta se naslednjic srečala, je Xu označil napake, ki jih je našel v besedilu, vendar ga je Xiong oštel, češ da ima vsaka knjiga svoje dobre in šibke plati in naj v delih najprej poišče prednosti, preden se loteva njihovih napak (Elstein, 2019, 7).

Xiongov strogi, že skoraj *chanovski* pristop je Xuja popolnoma preobrazil in oživil. V tem oziru se je od Xionga naučil dialektičnega razmišljanja, predvsem skozi metodo analiziranja teksta iz različnih zornih kotov. S tem se je v Xuju prebudilo vnovično navdušenje nad raziskovanjem kitajske kulture.

Zaradi svoje zaposlitve v Nanjingu in zaradi tega, ker je tudi Xiong sam nenehno potoval, saj je bil brez redne službe, Xu ni mogel biti ves čas ob svojem učitelju. Zato se je od njega učil predvsem iz njune nenehne pisne korespondence. Njun odnos je bil zelo tesen; Xu ga v svojih esejih opisuje kot odnos med očetom in sinom. Med letoma 1944 in 1949 je Xu učitelja podpiral tako v materialnem kot tudi v dušnem smislu. Dajal mu je hrano in denar za dostojno življenje, poleg tega pa je tudi urejal vse potrebno za objavo njegovih del (Lee, 1998, 65).

Prvi dokaz o Xiongovem vplivu na Xuja je viden v tem, da je Xu leta 1947 v Nanjingu ustanovil akademsko revijo »Akademski mesečnik« (*Xueyuan*). Ko se je položaj v nacionalni stranki po japonsko-kitajski vojni poslabšal, je Xujeva težnja

62 Gre za razpravo o delu Sima Guanga (司馬光 1019–1086), v katerem načela vladanja opredeli skozi ponovno refleksijo zgodovinskih dogodkov. Wang pa v svojem delu izpostavi, da mora obstajati neko načelo, ki vlada nad stabilnostjo, kaosom, preživetjem ali propadom posamične dinastije.

po političnih reformah začela zamirati. Istega leta je Čankajšek pozval Xuja, naj vzpostavi tajne bojne enote, ki bi podaljšale *status quo*, nad čimer je bil Xu zelo razočaran, saj je menil, da je takšen načrt daleč od njegove prvotne ideje za popolno reorganizacijo stranke. Tako se je v njem znova vzbudil občutek, da v vojaških in političnih krogih ni nikogar, ki bi bil dovolj iskren in odločen, da bi rešil Kitajsko. Zato je prevzel Xiongov idejo, da je intelektualno raziskovanje ključno za rehabilitacijo države in da se rešitev Kitajske skriva med kitajskimi intelektualci. Čankajška je prepričal, da finančno podpre »Akademski mesečnik«, ki naj bi vlado povezal z univerzitetnimi profesorji. Ta mesečnik mu je tako utrl pot v akademski svet. Xiong pa ni preusmeril le Xujeve kariere, ampak mu je dal tudi novo ime. Sam si je namreč pri sedemnajstih letih, ko je bil navdušen nad budizmom, ime spremenil v Fuguan, ki pomeni *Budin pogled*. Učitelj Xiong pa je leta 1948 to ime spremenil v Fuguan.⁶³

Xiongov največji vpliv na Xuja pa je seveda izviral iz njegovih filozofskih del. Medtem ko je bil Xiong v svoji teoriji ponosen na ontološko izvirnost, so Xuja bolj privlačile njegove politične in družbene ideje. Tako kot Liang Shuming, dolgoletni Xiongov prijatelj, je tudi Xu menil, da se Xiongov spekulativni pristop razhaja z izvornim konfucijanstvom, ki kliče po aktivnem družbenem in političnem delovanju ter samokultivaciji (prav tam 82).

Xu in Xiong sta delila tudi navdušenje nad socializmom, patriotizmom in demokracijo. Xiongov poskus iskanja »dokaza« za svoja politična prepričanja v konfucijanskih klasikah je navdihoval Xuja, da je pristopal h kitajski kulturi iz pozitivnega zornega kota. Čeprav se z Xiongom ni strinjal v vseh njegovih interpretacijah, pa ga je ta vendarle spodbudil, da je konfucijanske tekste interpretiral na progressiven način.

Xiong je verjel, da bi demokratična republika spodbujala ustvarjalnost. Svoje študente je zato spodbujal, da so študirali biologijo, psihologijo, zahodno filozofijo, sociologijo in politično znanost, zaradi česar bi na bolj znanstven način interpretirali kitajska klasična besedila. Medtem ko je večina Xiongovih sodobnikov menila, da kitajska kultura oziroma konfucijanstvo in zahodna znanost nimajo nič skupnega, je Xiong menil, da sta združljiva zaradi tega, ker so predqinski

63 Nova pismenka Fu 復 se je referirala na *Knjigo premien*: »復：亨。出入无疾 (heksagram Fu predstavlja prost in neoviran pretok) (Zhou Yi 2018 Yi jing, Fu: 1).« Ime Fuguan se je po Xiongu nanašalo na videnje stvari iz krožne perspektive. Xiong je pri tem podal tudi razliko med pomenom terminov *fò* in *fu*: »budistični *fò* ima vse stvari za iluzorne in neresnične, medtem ko konfucijanec vidi svet kot pozitivnega in aktivnega. Po njegovem mnenju se lahko zdi stanje sodobne Kitajske na prvi pogled obupno, vendar bo ciklično gibanje končne stvarnosti prineslo boljšo prihodnost« (Xu, 1991, 83). To novo ime je Xuja navdalo z optimizmom, s katerim je gledal na Kitajsko in svet, ki še v najtežjih in najbolj napetih situacijah ni nikoli izgubil.

kitajski misleci že začeli z rudimentarnimi znanstvenimi raziskovanji. Poleg tega je bil prepričan, da sta konfucijanska ontologija in morala za sodobni svet enako ključni kot znanost.

To njegovo stališče je Xuja navdihnilo, zato je po letu 1949 izbral kitajsko idejno zgodovino kot svoje glavno področje raziskovanja in jo je proučeval tako, kot mu je svetoval Xiong. Kljub velikemu spoštovanju do učitelja pa je Xu ohranil intelektualno avtonomnost in pri tem razvil svoj lastni način akademskega raziskovanja.

Četudi se je Xu strinjal s Xiongovimi političnimi ideali, pa ni prenašal njegovih arbitrarnih interpretacij tekstov in zgodovine, še posebej tistih, ki jih je znotraj ponovnega razmisleka o svoji teoriji objavil po letu 1949.⁶⁴

Z izjemo opisovanja svojega nestrinjanja s Xiongovim ontološkim proučevanjem kitajske etike Xu Fuguan po letu 1949 ni nikoli javno izrazil kakršnekoli kritike svojega mojstra. Če ne bi bila po Xionгови smrti objavljena korespondenca med njima, ne bi nikoli izvedeli, da se je odnos med njima končal leta 1949. Xiongov kolega Qian Mu in njegovi učenci Xu Fuguan, Mou Zongsan in Tang Junyi so se leta 1949 odločili ubežati komunistični oblasti in poiskati eksil na Tajvanu oziroma v Hongkongu, medtem ko so se Xiong Shili, Liang Shuming in Ma Yifu odločili ostati v domovini.

Ko je komunistična stranka januarja 1949 zasedla Peking in vzpostavila bolj zmer-no politiko do intelektualcev, se je Xiong (po večmesečnem omahovanju) odločil ostati na Kitajskem. Aprila 1949 je pisal pismo Xuju in ga hotel prepričati, naj v domovini ostane tudi on. Že avgusta istega leta si je Xiong v grozi premislil, ker je slišal, da komunistična stranka v Wuhanu zapira vse glavne univerze in ustanavlja nove šole za izobraževanje skladiščnikov (prav tam 88). Poleg tega naj bi komunistični oblastniki ljudem zaplenjevali denar in hrano ter hkrati višali davke. Med drugim je slišal celo srhljive zgodbe o tem, da naj bi več kot 20 tisoč ljudi naredilo skupinski samomor z utopitvijo v Dolgi reki (prav tam). Vendar si je v petih dneh spet premislil in se odločil ostati. Spet je pisal Xuju in ga prepričeval, da je bolje ostati v komunistični domovini kot oditi na »nevaren otok«⁶⁴ Tajvan. Po drugi strani pa je bil Xiong zelo zaskrbljen, ker ni vedel, ali se bodo njegova dela v teh družbenih pretresih sploh lahko ohranila, zato je pritiskal na Xuja, da v Hongkongu nemudoma izda njegovo knjigo in dva eseja (prav tam).

64 Tak primer je Xionгова interpretacija Mencija kot despotskega zarotnika, ker je zagovarjal filialnost. Xiong je imel sistem razširjene družine za »izvor vsega zla na Kitajskem«, saj naj bi v ljudeh vzbujal sebičnost, odvisnost in brezbržnost do države. Xu je bil nad tem zgrožen in je zagovarjal stališče, da filialnost, ki jo je poudarjal Mencij, nima prav nič opraviti z avtokratsko ideologijo »vladanja s filialnostjo«, ki se je uveljavila v naslednjih dinastijah. Menil je, da je polavtonomnost razširjene družine igrala pomembno vlogo v nadzorovanju despotizma, hkrati pa je ščitila ljudi pred zlorabami in izkoriščanjem vladarjev.

Xu se je v tem času ukvarjal s selitvijo svoje družine na Tajvan in z reševanjem stanja v nacionalni stranki. Xiong mu je v tem času večkrat pisal ter mu očital, da ga zanemarja in noče objaviti njegovih del, kar pa v resnici ni držalo. Seveda je bilo popolnoma jasno, da bi za svojega učitelja še naprej skrbel, ko bi se ta preselil na Tajvan, vendar se je Xiong septembra 1949 dokončno odločil, da ostane v domovini.

Po osvoboditvi Kantona so voditelji komunistične stranke Xiongu ponudili mesto profesorja na pekinški univerzi. Tako kot Tang Junyi in še marsikdo drug je tudi Xu pomislil, da želi učitelj ostati v domovini iz ekonomskih razlogov, kar pa je Xiong ostro zanimal. V pismu, ki ga je poslal Tang Junyiju konec novembra 1949, je zapisal:

»Jaz sem Kitajec in zdaj je komunistična stranka poenotila Kitajsko. Če nam ne dovoli poučevati, nimamo druge izbire, kot da smo Boyi in Shuqi.⁶⁵ A tudi če nam ne dovoli poučevati, pa še vedno ni razloga, da bi se zato 'ubili v jarku'. Prav tako, kot je naredil Wang Fuzhi, ko je odšel v votlino in še naprej študiral, je to, kar nam danes preostane, še vedno izobrazba (Xiong, V: Lee, 1998, 91).«

Xiong se je verjetno zavedal, da je odločitev ostati na celini tvegana kar se tiče njegovega akademskega ustvarjanja, saj je bil idealizem, ki ga je Xiong zastopal v svoji filozofiji, v nasprotju z marksističnim materializmom. Prav tako pa je bilo njegovo vztrajanje pri nacionalizmu in humanizmu tudi v nasprotju s poučarjanjem internacionalizma in razredne zavesti v komunistični stranki. Svojim učencem je Xiong zatrdil, da ne bo nikoli prirejal ali popačil svoje teorije samo zato, da mu bo pod komunistično oblastjo dovoljeno poučevati. Hkrati pa je od komunistične oblasti pričakoval, da se ne bo vmešavala v njegovo delo, če ne bo kritiziral njihove politike (prav tam 94).

Te Xionbove pobožne želje so se kmalu po letu 1949 razblinile. V primerjavi s težkim položajem njegovih konfucijanskih kolegov, Liang Shuminga, Ma Yifuja in Feng Youlana, mu je šlo, materialno gledano, bolje zaradi njegovega aktivnega sodelovanja v revoluciji leta 1911 in zato, ker ga je Mao Zedong zelo spoštoval. Leta 1956 je bil formalno sicer zaposlen kot redni profesor pekinške univerze, a je v resnici živel odmaknjeno življenje v Šanghaju brez predavateljskih dolžnosti. Bil je celo izvoljeni član nacionalne politične zveze, do izbruha kulturne revolucije ni utrpel političnega preganjanja. Čeprav se je njegova želja po odcepitvi od politike

65 Boyi in Shuqi sta bila brata, ki sta žvela na prehodu iz dinastije Shang v dinastijo Zhou. V kitajski literaturi poosebljata moralno krepost, zvestobo in pacifizem. Ko je bilo jasno, da bo dinastija Shang premagala dinastija Zhou, sta se brata iz moralnih in pacifističnih razlogov zavlekla v gore, kjer sta počasi umirala od lakote.

uresničila vsaj deloma, pa je njegova želja po konfucijanski renesansi v komunistični Kitajski popolnoma propadla.

Xu je medtem na Tajvanu ponatisnil vsa Xiongovna dela in mu vselej, kadar ga je omenjal javnosti, izkazoval največje časti. Ko sta mu leta 1968 Mou in Tang sporočila, da je mojster Xiong umrl, je bil pretresen (Lee, 1998, 95). Takrat Xu ni vedel, da Xiong ni utrpel samo duhovnega šoka, temveč v času kulturne revolucije tudi fizično nasilje s strani Rdeče armade. Njegove knjige so bile bodisi uničene bodisi zaplenjene, prav tako so zasegli tudi njegov dom. Pred svojo smrtjo, star 84 let, je hodil vzdolž ulic in po parkih ter si mrmral:

»Kitajske kulture ni več (*Zhongguo wenhua wang le* 中国文化亡了) (prav tam).«

Ne vedoč, kaj se je v kulturni revoluciji v resnici dogajalo, pa je Xu Xiongu še vedno zavidal odločitve, da je leta 1949 ostal v domovini. Celo po dvajsetih letih življenja na Tajvanu ga je tam namreč še vedno preganjal občutek izkoreninjenosti (prav tam).

4.4 Prelomno leto 1949: prihod na Tajvan, njegova družbenopolitična in zgodovinska specifika in konec Xujeve politične kariere

Večina kitajskih izobražencev je zaradi razočaranja nad koruptivnostjo in nesposobnostjo nacionalne stranke raje ostala na celini. Po statistiki *Academie Sinice*⁶⁶ je leta 1949 večina njenih 81 članov ostala v domovini, le devet jih je migriralo na Tajvan, 12 pa v ZDA (prav tam). Precej intelektualcev pa se je odločilo migrirati v britansko kolonijo Hongkong, kjer so morali za preživetje opravljati dela, kot so lepljenje škatel za vžigalice, prodajanje hrane in cigaret. Med tistimi, ki so ostali na Kitajskem, je večina poskušala komuniste ignorirati na podlagi »akademske neodvisnosti«, saj so verjeli, da se politika ne sme vmešavati in posegati na akademsko polje. Prezirali so tiste kolege, ki so se vključili v politiko, hkrati pa podcenjevali komunistično grožnjo avtonomiji akademskega raziskovanja (prav tam 97).

Xu je z ženo in štirimi otroki pripotoval s Kantona na Tajvan v začetku maja 1949. Družina se je s pomočjo Xujevih tajvanskih kolegov naselila v Taizhongu. S prodajo redkih knjig občinski vladi v Gaoxiongu sta Xu in njegov kolega Tu Shoumei kupila bungalov v japonskem slogu. Poleg tega, da so jih pestile težave zaradi neprilagojenosti tajvanskemu podnebjju, je nove priseljence presenetila tudi tajvanska

66 *Academia Sinica* je bila ustanovljena leta 1928 na celinski Kitajski. Prvi predsednik, Cai Yuanpei, jo je vodil od ustanovitve do leta 1940. Ko je nacionalna stranka leta 1949 migrirala na Tajvan, je bila *Academia* še istega leta vzpostavljena v Tajpeju.

kultura. Tajvanski intelektualci so si sicer pod petdesetletno japonsko kolonizacijo prizadevali ohraniti svojo »kitajskost« z ohranjanjem pekinške opere, organizacijo literarnih srečanj, pisanjem poezije in kaligrafije, čaščenjem prednikov in podobno. Svoje otroke so pošiljali na zasebne tečaje, kjer so brali kitajske klasike. Kljub temu pa je nove kitajske priseljence šokirala tajvanska »pojapončenost«. Tajvanci so nosili japonske cokle, živeli v lesenih hišah in spali na tatamijih (prav tam 99).

Novi priseljenci so bili po eni strani iztrgani iz svoje domovine in brez privilegijev, ki so jih bili tam deležni, po drugi pa so bili spoštovani, saj so pomagali otoku, da si je opomogel od japonske imperialistične nadvlade. Največja ironija pa je bila v tem, da so se morali kitajski prebežniki, ki so preživeli osemletno japonsko-kitajsko vojno, prilagajati japonskemu načinu življenja (prav tam 100).

Medtem ko so si kitajski priseljenci, ki so prišli na Tajvan med letoma 1945 in 1949, prizadevali naučiti jezik domorodcev Amoy, pa je s prihodom nacionalistične stranke s Čankajškom na čelu postala kitajščina uradni jezik Tajvana. Otroci, ki so v šoli govorili svoje matere jezike, to je jezik Amoyev, Hakka in drugih manjšin, so bili kaznovani. Višji uradniki nacionalne stranke so zasedli vse javne ustanove, enako, kot so to prej počeli japonski imperialisti. Večina prišlekov pa je bila demoralizirana, saj so praviloma morali prevzemati precej nižje položaje, kot so jih imeli v domovini. Univerzitetni profesorji so morali učiti na srednjih šolah.

Čankajšek je decembra 1948 na Tajvan poslal precejšen del kitajske kulturne dediščine, v katerega so spadali antični predmeti iz muzejske palače, redke in dragocene knjige iz osrednje državne knjižnice, orakeljske kosti in drugi zgodovinski dokumenti iz inštituta za zgodovino in filologijo. Pri vsem tem pa je bila za preživetje nacionalne vlade seveda najpomembnejša pošiljka zlatih rezerv iz centralne banke (prav tam 101).

Čankajšek je za zagotovitev politične stabilnosti otoka in za poveljnika vojske določil svojega zaupnika Chen Chenga (1897–1965), svojega sina Chiang Ching-kuoja (1910–1988) pa za poveljnika tajne policije. 20. maja 1949 je bilo razglašeno vojno stanje. Transport med celinsko Kitajsko in Tajvanom je bil popolnoma prepovedan. Strogo so bile prepovedane tudi stavke, demonstracije in zbiranje ljudi. Ljudje brez osebnih izkaznic so bili nemudoma zaprti. Ljudje, ki so bili obsojeni, da širijo govornice in sodelujejo s komunisti, ali da agitirajo na šolah in delovnih mestih, so bili obsojeni na smrt. S tem se je na Tajvanu začelo več desetletij trajajoče obdobje belega terorja (1947–1987) (prav tam).

Poleg tovrstnih političnih pritiskov so bili prebežniki soočeni z vrsto posebnosti tajvanske kulture, saj je imel otok zelo posebno zgodovino.

Pred prihodom evropskih kolonizatorjev v 16. stoletju so na Tajvanu živel domorodska plemena malezijsko-polinezijskega izvora, ki so jih občasno obiskovali japonski in kitajski pirati. Ker vlada dinastije Ming ni kazala kakšnega posebnega zanimanja za otok, sta njegov pomemben strateški položaj izkoristili nizozemska (1624–1661) in španska vlada (1626–1642), ki sta tam gradili svoje utrdbe. Z njimi so se na otoku uvedli fevdalna struktura dela, izkoriščanje zemlje in naravnih bogastev ter davčni sistem. Formosa, kot so portugalski kolonialisti poimenovali ta otok, je postal ključen za njihovo kolonialno širitev.

V 17. stoletju je otok zajel nov kolonizatorski val, ki je prihajal iz Amerike in Japonske. Leta 1886 je vlada dinastije Qing (1644–1911) prepoznala strateško pomembnost Tajvana in ga razglasila za svojo provinco. Prvi tajvanski guverner, Liu Mingchuan (1836–1896), je med drugim zgradil železnico, še preden je bila ta zgrajena na celini. Tajpej je bilo prvo mesto na Kitajskem, ki se je lahko pohvalilo s poštnim sistemom, električno razsvetljavo in tekočo vodo.

Leta 1895 so bili otočani zgroženi nad uredbo sporazuma Shimonoseki, po katerem je Tajvan po porazu dinastije Qing pripadel Japonski. Tajvanski veleposestniki so se Japoncem uprli z ustanovitvijo tajvanske republike pod imenom »Večni Qing«, vendar je vlada obstala manj kot dva tedna. Tovrstnih poskusov je bilo po japonski okupaciji še nekaj, vendar so bili vsi neuspešni. Tako je Tajvan naslednjih 50 let ostal japonska kolonija.

Poleg natančne geodetske raziskave, popisa prebivalstva in preučevanja domorodskih običajev so Japonci na Tajvanu izvedli vrsto reform na najrazličnejših področjih; med drugim so prepovedali kajenje opija, izboljšali higieno in vzpostavili sistem javnega zdravstva. Razvili so tudi železniški in bančni sistem ter standardizirali valuto. Ob tem pa so ohranili in okrepili tradicionalni kitajski sistem vzajemnega nadzora in pomoči *baojia*.⁶⁷

Poleg modernih reform pa so japonski kolonialisti na Tajvanu vzpostavili tudi avtokratski sistem, ki je bil sicer v neskladju z ustavo Meiji, vendar za potrebe ohranjanja japonske nadvlade ključnega pomena (prav tam 108). Formalno so imeli tajvanski guvernerji sicer oblast nad vojsko, upravo, zakonodajo in pravosodjem, vendar v resnici niso razpolagali z nikakršno realno močjo ali političnim vplivom. Tajvan se je iz dobavitelja riža in sladkorja spremenil v industrijsko cono, ki je predvsem proizvajala proizvode za potrebe Japonske.

⁶⁷ Sistem *baojia* je Wang Anshijev (1021–1086) izum iz dinastije Song (960–1279), ki je temeljil na skupnostnem sistemu kazenskega pregona in civilnega nadzora ter je bil vključen v njegovo veliko reformo cesarske vlade (»nove politike«) med letoma 1069 in 1076.

Diskriminacija lokalnega prebivalstva ni bila vidna le na področju ekonomije, kjer je bila tajvanska delovna sila za polovico slabše plačana od Japonske, temveč predvsem v separatizmu in ideologijah, na katerih je temeljil sistem izobraževanja. Japonski kolonialisti so zgradili javni osnovnošolski sistem, v katerem so otroke (in preko njih celotno tajvansko populacijo) indoktrinirali tako, da so postali poslušni in zvesti podaniki japonske države.

Ker pa so se po drugi strani bali, da bi bila tajvanska mladina preveč izobražena, so podpirali le univerzitetno izobrazbo s področij medicine, ekonomije in pedagogike. Potencialno »nevarna« področja, kot so pravo, literatura, politika in filozofija, so bila pri tem bolj ali manj prepovedana. Samo otroci bogatih družin, ki so si lahko privoščili študij na Japonskem, so lahko pridobili univerzitetno izobrazbo na omenjenih področjih. Ti študentje so se po študiju na Japonskem vrili na Tajvan z mešanimi občutki. Po eni strani so jih na Japonskem močno prevzele zahodne ideje demokracije, socializma, liberalizma in samoodločbe, s katerimi so se srečali v tamkajšnjih intelektualnih krogih, po drugi pa se je v njih okrepilo sovražstvo do japonske kolonialne prevlade. Kljub vsemu pa so bili navezani na moderne (beri: zahodne) institucije in vrednote, ki jih je za mlade tajvanske intelektualce posebljala Japonska.

Japonska vlada je otoku povsem prepovedala stike s Kitajsko. Za pridobitev potrebne lista za potovanje na Kitajsko je bilo treba plačati ogromno denarja in prestati dolgotrajen birokratski postopek, ki je vključeval vrsto zaslišanj. Večina tajvanskega prebivalstva je poskušala ohraniti svojo kitajsko kulturno identiteto v zasebnem življenju, medtem ko je v javnosti sledila japonskim pravilom. Med japonsko-kitajsko vojno so jih Japonci mobilizirali tako, da so jim obljubili enake pravice, kot so jih imeli Japonci, če bodo sprejeli japonska imena in priimke, govorili japonsko ter se odpovedali svojim daoističnim malikom (prav tam 110). A te obljube so se kmalu izkazale kot prazne, saj se je zaradi vojnih izdatkov ekonomija poslabšala, diskriminacija pa še povečala zaradi pomanjkanja in distribucije hrane.

Po porazu Japonske so prve kitajske čete pristale v pristanišču Jilong na severu Tajvana, kjer so Tajvance in Tajvanke, ki so bili vajeni discipliniranih japonskih vojakov, osupnili s svojim zmagoslavnim in bučnim prihodom (prav tam).

Prvotno navdušenje tajvanskega prebivalstva nad porazom kolonialne vlade in priključitvijo k rodni Kitajski pa se je kmalu spremenilo v nočno moro, ko je nastopilo prej omenjeno obdobje belega terorja. Specifiki tajvanskega ekonomskega razvoja pa so po letu 1949 botrovale investicije japonskega in ameriškega kapitala (Rošker, 2013, 23). Tako se moderni konfucijanci, ki so prišli na otok leta 1949, niso

ukvarjali s sinizacijo marksizma kot njihovi celinski kolegi, temveč z vprašanji modernizacije in kapitalizma. Ameriška podpora, ki je bila večinoma prežeta z bojem proti komunistični Kitajski, je na Tajvanu propagirala demokratično alternativo in s tem pozahodenje družbe. Tradicionalna konfucijanska etika, ki je temeljila na hierarhičnem sistemu poslušnosti avtoritetam, se je že na Japonskem izkazala kot tista, ki je povsem združljiva z družbeno-ekonomskimi oblikami zgodnjega kapitalizma. Zato ne preseneča dejstvo, da so moderni konfucijanci že od začetka vzpostavitve te nove filozofske struje zagovarjali tezo, da je konfucijanstvo združljivo s kapitalističnim sistemom in modernizacijo. V petdesetih letih je med modernimi konfucijanci, ki so delovali na Tajvanu in v Hongkongu, ter liberalno strujo tajvanskih intelektualcev s Hu Shijem na čelu, prišlo do polemike glede vprašanja o tem, ali sta konfucijanska miselnost in kitajska kultura sploh primerni za razvoj demokracije, znanosti in tehnologije. Moderni konfucijanci so zavzemali stališče, da ti elementi v tradicionalnem konfucijanstvu sicer niso bili v ospredju, vendar to ne pomeni, da ta zavira modernizacijo kitajske družbe. Tajvanski liberalci so bili nasprotnega mnenja in so trdili, da je za modernizacijo nujno potrebna eliminacija konfucijanske miselnosti (prav tam 26).

Xu Fuguan se je, razočaran nad nesposobnostjo in koruptivnostjo nacionalne stranke, leta 1949 odločil, da bo iz nje izstopil in se popolnoma posvetil akademski karieri. Poleg svoje vere v patriotizem in socializem je začel verjeti tudi v resnično demokracijo, pri tem pa je bil prepričan, da je konfucijanstvo, še posebej njegov humanizem, ključnega pomena za modernizacijo družbe. Vse te spremembe so se v njem zgodile v borih treh letih po prihodu na Tajvan (Lee, 1998, 118).

Vse stike z nacionalno stranko je Xu dokončno prekinil leta 1951 in s tem tvegal večletno brezposelnost. Ko je prišel na Tajvan, je bil finančno še toliko močan, da je poleg svoje družine podpiral tudi svoja kolega Mou Zongsana in Qian Muja (1895–1990). Večina njegovih finančnih prihodkov je prihajala iz objav v reviji »Demokratične razprave«. Leta 1951 je za pol leta odpotoval v Tokio, kjer je kot časopisni dopisnik poročal o negotovem odnosu med Japonsko in Tajvanom. Priiložnosti za redno zaposlitev pa mu dolgo ni uspelo dobiti. Njegov finančni položaj se je nenehno slabšal in se je nekoliko izboljšal šele leta 1953, ko je dobil polovično profesorsko mesto na kmetijskem inštitutu v Taizhongu, na katerem je poučeval mednarodno politiko (prav tam 130). Finančno stabilnost je Xu začel uživati šele leta 1955, ko je nastopil polno delovno mesto profesorja za kitajsko literaturo na Univerzi Donghai v Taizhongu. V krogih tajvanskih izobražencev in umetnikov je imel Xu zaradi svoje ostre kritike do zahoda in proameriške usmeritve veliko privrženecv, vendar je bil krog njegovih nasprotnikov še večji. Zaradi neposredne

kritike tajvanske politične elite je naposled leta 1970 izgubil tudi službo na Univerzi Donghai. Iste leta so ga zaposlili na »Akademiji Nove Azije« v Hongkongu, ki sta jo leta 1950 ustanovila Tang Junyi in Qian Mu; na njej sta predavala tako Xu kot Mou Zongsan.

Leta 1980 so mu v Hongkongu diagnosticirali čir na želodcu, vendar so mu na Tajvanu, kjer se je mudil na konferenci, na pregledu v univerzitetni bolnišnici v Tajpeju diagnosticirali želodčnega raka. Kljub bolezni in terapijam, ki jih je prejemal tako v Hongkongu, na Tajvanu kot tudi v Ameriki, kjer so živeli njegovi otroci, je še naprej poučeval, pisal članke ter se udeleževal konferenc. Ko je bil februarja leta 1982 na konferenci na Tajvanu, so ga hospitalizirali. Kmalu po hospitalizaciji mu je odpovedala spodnja polovica telesa. Ker je zaupal zdravnikom univerzitetne bolnišnice v Tajpeju, je tam ostal vse do svoje smrti, 1. aprila 1982.

Študentje in prijatelji so ga vse do njegove smrti obiskovali v bolnišnici, mu brali časopise ter komentirali politične in kulturne dogodke. Xu je bil kljub svojemu pikremu in vročekrvnemu značaju med študenti in akademskimi kolegi zelo priljubljen.

Preden je bil hospitaliziran, je pripravljaval prispevek za konferenco v Honoluluju, ki naj bi se je udeležil junija 1982. V prispevku je nameraval predstaviti svoje razumevanje konfucijanskega modela učenja, ki po njegovem mnenju ni le proces akumulacije znanja, temveč tudi in predvsem aktivni proces razumevanja in oblikovanja človeškega sebstva (*weiji zhi xue*) (prav tam 476).

4.5 Xu Fuguanova politična stališča: kritika komunizma in interpretacija konfucijanskih demokratičnih idej

Svoja politična stališča je Xu Fuguan objavil predvsem v dveh delih, ki sta sicer manj teoretski, zato pa veliko povesta o možnih sintezah klasične konfucijanske politične misli in teorijah sodobnih družbenih sistemov. Pri tem gre za knjigi *Konfucijanska politična miselnost ter svoboda, demokracija in človekove pravice* (*Rujia zhengzhi sixiang yu minzhu ziyou renquan*) ter *Med politiko in teorijo* (*Xueshu yu zhengzhi zhijian*).

Kot smo videli v drugem poglavju, si je druga generacija modernega konfucijanstva, ki jo lahko imenujemo tudi neotradicionalistična struja, prizadevala za vzpostavitev demokracije v procesu modernizacije Kitajske. Xu je zastopal stališče, da je implementacija konfucijanskega modela »vladanja s krepostjo (*dezhi*)« in konfucijanskega demokratičnega načela »ljudstva kot osnove (*minben*)« temeljna za

vzpostavitev demokracije na Kitajskem in Tajvanu ter s tem tudi za ohranitev kitajske idejne tradicije. Kot bomo videli v nadaljevanju, pa je Xu za razliko od drugih predstavnikov druge generacije simpatiziral tudi s socialističnimi modeli družbene ureditve, ki so zanj temeljile predvsem na družbeni enakosti in splošni družbeni blaginji vseh posameznic in posameznikov. Kljub temu pa je ostro nasprotoval komunistični ideji razrednega boja.⁶⁸

Skozi prebiranje Sun Zhongshanove (Sun Yat-Senove) politične filozofije o »treh načelih ljudstva⁶⁹« (*sanmin zhuyi*), ki Xuja ni pretirano navdušila, je med drugim spoznal tudi ideje Marxovega in Engelsevega materializma. Še preden pa se je poglobil v marksizem, je že leta 1927 sodeloval v wuhanski kampanji levičarske struje nacionalistične stranke proti Čankajškovemu masakru nad komunisti in delavci sindikata v Šanghaju. Ko je na Japonskem spoznal Kawakamijevo interpretacijo marksizma, je na vojaški akademiji organiziral branje marksističnih revij. Od takrat naprej pa vse do leta 1940 je Xuja navdihovala marksistična filozofija, ekonomija in politična znanost. Socialistična ideja skupnega dobrega je bila zanj primerljiva s konfucijanskim humanizmom; po njegovem mnenju je bil to eden od razlogov za njeno popularnost med mlajšimi kitajskimi izobraženci. Po drugi strani pa je marksizem, ki je izviral iz Zahoda in je bil hkrati do Zahoda kritičen, sovpadal s težnjo po pozahodenju kot tudi s sovraštvom do zahodnega imperializma (Lee, 1998, 44). Kot tretje pa je za Xuja marksizem podal konkretne smernice za praktično ukrepanje v tranzicijski družbi.

Razlog, zakaj se nikoli ni pridružil komunistični stranki, je v tem, da je videl veliko neskladje med marksistično teorijo na eni in komunistično realnostjo na drugi strani. Šokirala ga je odstranitev glavnega sovjetskega teoretika Nikolajja I. Bukharina, pa tudi kruto zatiranje ljudi in čistke ruskih komunistov nasploh. Čeprav je služil pod nacionalistično vlado, je bil skriti občudovalec kitajske komunistične stranke. Ko je leta 1937 slišal Zhou Enlajev govor o mednarodni politiki, je izjavil, da v nacionalistični stranki ni nikogar, ki bi bil tako nadarjen (prav tam, 129).

Ta entuziazem do komunistične stranke pa je v njem zamrl v letih od 1939 do 1940, ko je kot nadzornik nacionalistične gverile odpotoval v gorovje Taihang. Gverilcem je sprva svetoval, naj poskušajo razumeti komunistično stranko in se od nje učijo. Ko pa se je srečal z lokalnim prebivalstvom, se je ta njegov pozitiven pogled na komuniste temeljito spremenil. Da bi razširila svojo Rdečo armado, je komunistična stranka vaščanom namreč zaplenila vse imetje, da je nahranila mlade fante, ki so se morali

68 Enako stališče je na primer zastopal tudi Li Zehou.

69 Tri načela se nanašajo na nacionalizem (*minzu zhuyi*), demokracijo (*minquan zhuyi*) ter družbeno blaginjo (*minsheng zhuyi*).

priključiti vojski. Izčrpanje prebivalstva je bilo nekaj, kar je počela tudi nacionalna stranka, zato je Xu sprva upal, da bo komunistična stranka v tem drugačna in bo ščitila revne. Poleg tega mu je kmalu postala jasna tudi dvoličnost komunistične stranke v utrjevanju njene moči. Na območjih, ki so bila pod nadzorom nacionalne stranke, so komunisti zagovarjali »svobodo in demokracijo«; širili so slogane, kot je: »Tisti, ki imate denar, prispevajte denar; tisti, ki imate moč, prispevajte moč.« Zavzemali so se za »sodelovanje med delavci in kapitalisti«. Takšne parole so bile v tistem času privlačne vsem ljudem. Po drugi strani pa so komunisti na območjih, ki jih nacionalisti niso mogli nadzirati, za prevzem popolnega nadzora uporabljali metode ovaduštva ter razdora lokalnih skupnosti pod pretvezo reševanja konflikta med zatiralci in zatiranimi. Kmalu je spredel, da ideja razrednega boja in razredne zavesti, ki jo je s svojimi taktikami izvajala komunistična stranka, pravzaprav pomeni negacijo univerzalne človečnosti. Ena od zgodb, ki je Xuja najbolj pretresla, govori o tem, kako je sin ovadil očeta, ki ga je potem hotela cela vaška skupnost javno ubiti. A ubiti naj bi ga mogel prav sin, ki pa tega ni zmozel narediti, temveč se je onesvestil in zgrudil na tla. Vsi vaščani so ob tem sklonili glave in jokali. Takrat pa je pristopil član Rdeče armade, pobral nož in ubil oba (prav tam). Prav ta pretresljiva zgodba je Xuja privedla do postopne preusmeritve nazaj h konfucijanstvu oziroma k temeljnim vrednotam kitajske tradicije, še posebej h konceptu filialnosti (*xiao*), ki ga je Xu dojemal kot esenco kitajskega humanizma in sočlovečnosti (*ren*).⁷⁰

Svoj odnos do komunizma je Xu opisal v eseju z naslovom »Človeškost komunistične stranke« (*Gongchandang de renxing*) iz leta 1951. Sklene ga z mislijo, da se poboji v imenu razrednega boja pod komunističnim režimom ne bodo nikoli končali. Če je odnos med očetom in sinom zanikan, potem tudi noben drug medčloveški odnos ni možen.

Marksistična težnja po socialni pravičnosti je Xuja sicer očarala, vendar je bil nad idejo razrednega boja, ki naj bi do te pravičnosti pripeljala, zgrožen. Komunistična negacija človečnosti, ki jo je izkusil na lastni koži (še posebej skozi omenjeno zgodbo o očetu in sinu) in ki se kaže v imenu razrednega boja, je bila za Xuja zločin proti kitajski kulturi in človeški civilizaciji nasploh. Zaradi njihovega neupoštevanja notranje vrednosti človeka so se komunisti pri reševanju konfliktov vselej znova zatekali k nasilju. To pa je nujno privedlo do prevlade vzajemne sumničavosti in ovaduštva v medčloveških odnosih.

V eseju z naslovom »Lekcija, ki jo daje Sovjetska zveza človeštvu« (*renqu sulian suo geiyu renlei de jiaoxun*), ki ga je Xu napisal leta 1953, razloži, zakaj se bo razredni

70 O Xujevem razumevanju in interpretaciji filialnosti bomo govorili v zadnjem delu tretjega poglavja.

boj nadaljeval tudi po tem, ko bo buržoazija poražena. Ker materialistični pogled komunistov zanika človečnost, komunisti tudi same proletarce obravnavajo kot potencialne sovražnike. Pod policijskim nadzorom v piramidni strukturi politične moči je lahko človek varen samo, če skozi neskončne boje doseže njen vrh. A celo diktatorji, ki so na vrhu države, se morajo za to, da obdržijo svojo moč, nenehno boriti s svojimi tovariši.

Xu je menil, da ima judovsko-krščanska ideja o »izvornem grehu« negativen vpliv na komunizem. Kljub njihovem ateizmu in protiverski nastrojenosti so komunisti po njegovem mnenju judovsko-krščanski skepticizem glede človeštva razširili na njegovo popolno zanikanje. Človeka se v komunizmu presoja in vrednoti izključno na podlagi družbenega razreda, ki mu pripada. Zato so po Xujevem mnenju v komunističnih režimih vsi ljudje obravnavani kot brezosebne lutke, podrejene manevriranju vodje (Lee, 1998, 128).

Kljub vsemu je Xu leta 1981 priznal, da je bil patriotski in idealističen kader v zgodnji komunistični stranki intelektualna »smetana« njegove generacije. Njegovo zaupanje v komunistično stranko, ki je obljubljala izgradnjo socialistične Kitajske, je bilo porušeno prav zaradi njenega zanikanja humanizma, ki pa je po njegovem mnenju v središču konfucijanstva.

Xu je postal socialni demokrat šele po letu 1949. Še od tri do štiri leta po selitvi na Tajvan ni bil popolnoma prepričan, da bi lahko konfucijanstvo kot kulturna esenca Kitajske v resnici pripomoglo k reševanju perečih socialnih in političnih vprašanj, s katerimi so bile soočene kitajske družbe.

Njegova vera v demokracijo je močno vplivala na njegovo interpretacijo konfucijanstva (še posebej na njegovo politično misel), hkrati pa je konfucijanstvo sooblikovalo njegovo kritiko liberalizma in demokracije. Prve poglobljene kritične analize konfucijanstva se je lotil leta 1951. Pri analizi konfucijanskega koncepta *notranjega modreca in zunanjega vladarja* (*neisheng waiwang*⁷¹) in njune povezanosti je prišel do sklepa, da konfucijanstvu manjka sovpadanje etike in politike.

71 Tradicionalni koncept in konfucijanski ideal notranjega modreca in zunanjega vladarja se nanaša na združitev osebne morale s širšo socialno etiko in hkrati z uspešnim življenjem v družbi (Rošker, 2013, 54). Kot izpostavi Feng Yaoming (prav tam), so tradicionalni konfucijanci zunanjega vladarja prevzeli po daoističnem delu Zhuangzi, v katerem je opredeljen kot tisti, ki skupaj z notranjim modrecem sestavlja idealno pot človeka in pomeni metaforo za celovito izpopolnjenost človeka kot posameznika, ki neguje svojo intimno duhovno notranjost in je hkrati dejaven v družbi. V diskurzu konfucijanstva pa je šlo pri tem konceptu za ideal moralne vladavine. Prva generacija modernih konfucijancev je ta ideal prevzela, vendar je poudarjala tudi pomembnost znanstvenega znanja. Druga generacija pa je že opazila, da ideala moralne vladavine v takratni družbi ni bilo mogoče realizirati, zato so vanj vključili predvsem zahodno znanost in demokracijo. Tretja generacija pa zastopa mnenje, da vsebin modernizacije ne gre iskati samo v znanosti in demokraciji, temveč je pri tem še pomembnejše poiskati razumno prilagoditev razvoju in dosežkom modernega kapitalizma (prav tam).

Konfucijanska vera v pozitivni potencial človeškega značaja je privedla do politične doktrine »vladanja na podlagi kreposti (*dezhi*)« in »ljudstva kot osnove (*minben*)«, vendar se tradicionalna kitajska družba zaradi tega nikakor ni znebila despotizma (Lee, 1998, 174). Xu s tem ni želel izključiti pomena etike v politiki, niti ni odstopal od tega, da mora biti vladar sočlovečen in odgovoren. Zanj je bilo nujno oboje, vendar ta dva elementa nista zadostovala za vzpostavitev demokracije.

Na vladarja usmerjena konfucijanska misel je bila vselej usmerjena k reševanju problemov na podlagi idealizirane podobe krepostnega vladarja, namesto z reguliranjem vladarjeve moči. Ljudje naj bi tako pasivno sprejemali vladarjevo dobrohotnost, namesto da bi se aktivno borili za svoje pravice. V tem kontekstu je Xu prevzel Xiongovno stališče, po katerem konfucijanstvo ne more služiti kot politična teorija, saj se je večinoma ukvarjalo samo z vprašanji o tem, na kakšen način »biti vladar« ali »minister«, kako vstopati v javno polje ter na kakšen način se iz njega umakniti. Po Xujevem mnenju je konfucijanstvo zmotno domnevalo, da se lahko vladarjeva krepostnost razširi na celo družbo. Odsotnost civilne družbe v kitajski tradiciji je povzročila, da so kitajski intelektualci vselej morali postati državni uradniki, če so se želeli povezati z javno sfero in biti slišani. Zaradi tega so se bili primorani podrediti kriterijem institucionaliziranega konfucianističnega sistema.

Ne nazadnje pa je po Xujevem mnenju ideja »vladanja na podlagi kreposti« pripomogla k »neskončni širitvi hegemonije« (Xu, 1991, 186), ki je bila še posebej pogubna za demokratično iniciativnost. Z drugimi besedami, v družbi, v kateri ne obstaja zavest o pravicah posameznika, se vladarjeva (ali diktatorjeva) oblast ne more omejevati. V demokraciji pa je zahteva po omejevanju politične moči vodstva države moči v ospredju.⁷² Poleg tega je zavzemal stališče, da je bilo izvorno konfucijanstvo v dinastiji Han popačeno, saj so vanj vključili elemente legalizma, zaradi česar ga veliko ljudi še vse do danes ne razume popolnoma.⁷³

Izvorno konfucijanstvo je za Xuja protistrup despotizmu. Četudi so ta nauk pozneje močno izkrivili in iz njega naredili despotsko državno doktrino konfucianizma, so

72 Čeprav Xu v tem esaju kot primera modernih kitajskih diktatorjev navaja Mao Zedonga in Yuan Shikajia, je bil esej v resnici po vsej verjetnosti usmerjen proti Čankajšku in njegovi obsedenosti s politično oblastjo.

73 Primer tega sta njegova obramba Dong Zhongshuja (179–104 pr. n. št.) in konfucijanskega nauka o filialnosti. V nasprotju s prevladujočim mnenjem, po katerem je bil Dong Zhongshu kriv za prevlado despotizma, ker je kanoniziral konfucijanstvo in zatrl druge filozofske šole, ga je Xu občudoval zato, ker je bil sposoben omejiti nehumanost legalizma s tem, da je poudarjal konfucijanski humanizem sočlovečnosti (Xu, 1971, 176). Xujeva analiza evolucije koncepta filialnosti kaže na njegovo preferenco do izvornega konfucijanstva za razliko od njegovih poznejših variacij. Filialnost, ki so jo poudarjali predqinski konfucijanci, je namreč temeljila na ljubezni in vzajemnem spoštovanju, ne pa zgolj na avtoriteti očeta. S poudarjanjem te razlike je Xu želel dokazati, da je bil »Klasik filialnosti« (*Xiao jing*) besedilo, ki je služilo vladarskim interesom, saj je bil napisan šele v procesu izkrivljanja izvornega nauka v obdobju dinastije Han. To besedilo, ki poudarja poslušnost avtoritetam, torej ni imelo nikakršne zveze z izvornim konfucijanstvom oziroma je bilo delno z njim celo v nasprotju (prav tam).

bili pravi konfucijanci večinoma politični disidenti, ki so se upirali političnim avtoritetam uradnega konfucianizma, ki so predstavljali parazite skorumpiranega sistema. K takšnim resničnim konfucijancem« je Xu prišteval tudi sebe (Lee, 1998, 178).

Xujeva politična teorija se je začela oblikovati po letu 1951, ko je postal urednik revije »Demokratske razprave« (*Minzhu pinglun*). V svojem članku iz leta 1950 z naslovom »Zaupajmo demokraciji« (*Women xinlai minzhuzhuyi*) je v tem okviru izpostavil dve točki. Prvič se mu je zdelo pomembno, da se v demokraciji zaščitijo družbene manjšine, drugič pa so morali glasovi ljudstva premagati glas elite. V slednji točki se je zavzemal za uvedbo kvantitativnih kriterijev, ki bi preprečili nadvlado kvalitativno višje vrednotenih in privilegiranih elit (prav tam 188).

V svojih političnih spisih⁷⁴ je uporabljal tudi tradicionalne konfucijanske binarne kategorije. Poleg prej omenjenega »notranjega modreca in zunanjega vladarja« je poskušal v svojo teorijo vključiti tudi tradicionalno binarno kategorijo esence in funkcije (*ti in yong*). Esence (*ti*) so v tem okviru politične vsebine, to so konkretni predlogi o političnih zadevah, funkcije (*yong*) pa so procesi izvrševanja teh predlogov. Konkretno politične vsebine (*ti*) lahko temeljijo na različnih političnih prepričanjih, a edina legitimna oblika njihovega uresničevanja (*yong*) so demokratični postopki, ki vključujejo svobodo misli, povezovanja, volitve in podobno (prav tam).

V avtoritarnem sistemu sta politična oblika in vsebina neločljivi. Avtokratska oblast dovoljuje le eno vrsto političnih vsebin, namreč tistih, ki so v njenem interesu; vse druge zatira. V demokracijah, ki temeljijo na konsenzu, pa se politične vsebine vselej spreminjajo tako, da ustrezajo aktualnemu času. Tajvan ni sodil niti med popolnoma avtokratske niti med demokratične države. Xu se je v svoji politični teoriji glede Tajvana seveda zavzemal za vzpostavitev demokratičnih oblik političnega sistema, v kateri bi lahko soobstajale in med seboj tekmoval različne politične vsebine (prav tam 189). Še najbolj idealna je bil zanj oblika predstavniške demokracije. V demokratičnem sistemu se posameznik lahko vključuje v politiko ali pa ne, odvisno od njegove volje. Če se želi vključiti, mu demokratični sistem tega ne onemogoča, prav tako pa ga ne kaznuje, če se želi raje ukvarjati z drugimi platmi življenja (prav tam).

V tradicionalnem kitajskem političnem kontekstu Xu opozarja na koncept »dvojnega subjekta«. Ta koncept pomeni, da je ljudstvo subjekt politike samo v ideologiji

74 Xu je svoja stališča o političnem in družbenem položaju Kitajske v 20. stoletju objavil v esejih in časopisnih člankih, ki jih je pisal skorajda vsak dan. Za boljše razumevanje Xujevih političnih in strokovnih stališč, ne nazadnje tudi za osvetlitev njegovih značajskih potez, so ti eseji pomembni zato, ker je v njih med drugim komentiral in kritiziral politična stališča svojih kolegov. Poleg tega je bil leta 1951 med svojim bivanjem v Tokiu tudi časopisni dopisnik, kjer je pod psevdonimom *Sokrates* pisal literarno kritiko ter časopisne prispevke na temo političnih odnosov med Japonsko in Tajvanom.

»ljudstva kot osnove«, medtem ko je v praksi dejanski subjekt, ki odloča o politiki, samo vladar oziroma vladajoča elita. Po Xujevem mnenju lahko to nasprotje uspešno razreši prav moderna demokracija, ki v sebi nosi potencial uresničenja konfucijanskih idealov skozi aktivne intervencije v družbi. V tem okviru postanejo politiki – tako kot narekuje tradicionalni ideal ministra – samo uslužbenci ljudstva, odgovorni za delovanje vlade.

V zvezi z vprašanji, povezanimi s politično teorijo, so bila stališča posamičnih predstavnikov modernega konfucijanstva različna, zato v tem pogledu ne moremo govoriti o nekakšnem skupnem modernokonfucijanskem političnem diskurzu. Xujeva politična teorija je tudi v tem skupnem okviru precej specifična; iz njegovih razprav s Tang Junyijem in Mou Zongsanom se jasno vidijo večplastne razlike v njihovih stališčih glede povezave konfucijanstva in demokracije.⁷⁵

Tang je na primer zagovarjal stališče, da je demokracija pomembna zaradi tega, ker je zmožna brzdati despotizem in totalitarizem, vendar sama zase ne more obstati brez vzpostavitve humanistične in idealistične kulture (prav tam 194). S tem je želel poudariti, da je treba za rast demokracije ustvariti ustrezne in primerne družbene razmere. Mou se je s Tangom v tem pogledu strinjal. Za Mouja je liberalizem izgubil svojo »duhovnost« po tem, ko je postal del demokracije in kapitalizma. Liberalna demokracija bi po njegovem mnenju potrebovala močnejši kulturni sistem, ki bi jo utrdil, sicer se bodo z razpadom liberalne demokracije zrušile tudi znanost, filozofija in umetnost. Tako poudarja, da je krščanstvo bistveni element, ki ohranja zahodno civilizacijo; podobno vlogo bi moralo prevzeti konfucijanstvo v Vzhodni Aziji in na Kitajskem. Po Mouju je treba ideale ločiti od politike prav zato, da se ohranjata avtonomija in kontinuiteta. Ko bo politični sistem postal demokratičen, se bo omehčala tudi povezava med njima in bodo ideali tisti, ki bodo vodili in regulirali politiko ter s tem ohranjali celotno družbo v harmonični enotnosti (prav tam).

Xu je v odgovoru Mouju in Tangu izpostavil problem razlikovanja med politiko (politično formo) in teoretskimi stališči (politično vsebino) v demokratičnih sistemih (prav tam). Zanj je javno mnenje (pozitivni volilni glas ljudstva) najpomembnejši kriterij v politični sferi. Teorija mora biti po Xuju sekundarna, kajti volja ljudstva je najpomembnejša. S tem ni želel razvrednotiti akademskih analiz kot takih, ampak je želel poudariti avtonomno sodelovanje obeh, torej politične teorije na eni in praktičnih interesov ljudstva na drugi strani (prav tam). Teorija namreč neposredno vpliva na družbo skozi izobraževanje, ne pa skozi politiko. Razlika je

75 Razprava med tremi je potekala večinoma prek pisne korespondence, nekatere pa so bile objavljene v esejih, ki so jih Mou, Tang in Xu objavili v akademskih revijah na Tajvanu in Hongkongu. V pričujočem delu so povzeti po Lee Su San (1998, 192–214).

torej v tem, da izobraževanje poteka na svoboden in spontan način, medtem ko politika neizogibno zahteva prisilo. To razlikovanje obeh sfer je za Xuja nujno tudi zato, ker ima »resnica« pri obeh različen pomen. V akademskem svetu lahko pomembno prispevajo k družbenemu razvoju in napredku samo tisti, ki se dosledno držijo določenih, temeljnih premis »absolutne in univerzalne resnice«. Pri tem ni pomembno, ali ti teoretiki sodijo med idealiste, materialiste ali celo med skeptike. Vse te »absolutne resnice« postanejo v resnični demokraciji nujno spremenljive in relativne, kajti v demokraciji jih v vsakem trenutku pogojuje ljudska volja, ki se spreminja glede na čas. Seveda imajo lahko tudi politiki svoja lastna, osebna in intimna verovanja. Tako so lahko pripadniki najrazličnejših religij ali filozofskih šol. Toda pri tem je najpomembnejše, da zavestno ločujejo svoja osebna prepričanja od javne politike. Politika se po Xuju torej presoja po »kvantiteti«, medtem ko se akademsko mnenje presoja po »kvaliteti« (prav tam 196). V tem kontekstu poudari, da je Konfucij postavljaj človeško življenje na prvo mesto. Demokracija je za Xuja humanistična prav zaradi tega, ker – podobno kot konfucijanstvo – brezpogojno spoštuje človeško življenje in človeka kot takega. Zato je pomembno, da ima vsak človek pravico do volilnega glasu ne glede na družbeni sloj, narodnost ali izobrazbo. In prav zato intelektualna elita ne sme imeti privilegija odločanja o celotni družbi po svoji volji (prav tam).

Xujevo poudarjanje vrednosti življenja samega po sebi je Tang sicer označil za vulgarni naturalizem in materializem, vendar se je po drugi strani strinjal s Xujevim razlikovanjem med kvaliteto in kvantiteto. Po Moujevem mnenju pa je sistem demokracije kot skupni okvir politike, znanosti, tehnologije in akademskih teorij pomanjkljiv, saj mu primanjkuje humanističnih elementov. Vlogo diskurza, ki družbi nudi tovrstno humanistično osnovo ter s tem spodbuja kulturno ustvarjalnost in krepi kohezijo skupnosti, naj bi po Moujevem mnenju na Kitajskem prevzelo konfucijanstvo (prav tam).

Iz Xujevega pogleda na demokracijo je jasno, da je zanj samo demokratična politična oblika tista, ki je sposobna zagotoviti enake pravice za vse člane in članice družbe, in hkrati tista, ki lahko zagotovi integriteto vsake posameznice in vsakega posameznika. Njegova vizija kitajskega razvoja je pot demokratičnega socializma, v kateri se mešajo tako idealistične kot materialistične ideje. V tem oziru je Xujev politični nazor v primerjavi s preostalimi predstavniki druge generacije modernega konfucijanstva v precejšnji meri drugačen. Kateri koncepti v izvornem konfucijanstvu so tisti, ki to njegovo vizijo podpirajo, si bomo podrobneje pogledali v nadaljevanju.

5 Xu Fuguanovi teoretski doprinosi k interpretaciji konfucijanstva

Xu Fuguanovi teoretski doprinosi k interpretaciji izvornega konfucijanstva in h kitajski idejni zgodovini so zbrani v treh zelo obsežnih monografijah. Na področju kitajske idejne zgodovine sta njegovi najpomembnejši deli *Idejna zgodovina obeh dinastij Han (Liang Han sixiang shi)* in *Zgodovina kitajskih teorij o človeškosti (Zhongguo renxing lunshi)*, v katerih proučuje razvoj kitajske miselnosti, razlaga njene specifične posebnosti ter izpostavlja njene temeljne paradigme. S predstavitvijo, z analizo in interpretacijo teh s ključnimi značilnostmi na inovativen in luciden način prikaže tudi razvoj konfucijanstva. Kot bomo videli v nadaljevanju, se v refleksiji in ponovnem ovrednotenju kitajske kulture in filozofije skoraj izključno osredotoča na vsebine izvornega konfucijanstva, ki zanj predstavljajo ne le referenčno točko formiranja etičnega sistema, humanizma in politične teorije, temveč tudi izhodišče za vzpostavitev demokracije. Skozi transformacijo konfucijanstva, ki se je začelo z vzpostavitvijo centralizirane oblasti v času dinastije Qin (221–206 pr. n. št.) in obeh dinastij Han (206 pr. n. št.–220 n. št.), se pokaže, kako je bilo konfucijanstvo premešano z legalizmom ter kako je zaradi tega izgubilo svojo humanistično in demokratično dimenzijo. Na ta način se je vzpostavil konfucianizem kot dogmatična državna doktrina. Filozofija izvornega konfucijanstva je bila torej zlorabljena v korist legitimacije avtokratskih režimov, ki so v kitajski zgodovini pogosto zatirali ljudstva in predvsem intelektualce. Za razliko od drugih modernih konfucijancev, ki so v svojih interpretacijah konfucijanstva izhajali predvsem iz neokonfucijanstva dinastij Song in Ming, torej *Šole srčne zavesti in človeškosti (xinxing zhi xue)*, se Xu v svojih knjigah bolj osredotoča na specifične in tudi omejitve izvornega konfucijanstva. V obeh prej omenjenih osrednjih delih se omenjene problematike loteva skozi natančno filološko analizo. V njih tudi podrobno razloži metodologijo svojega raziskovanja.

5.1 Xu Fuguanova metodologija

Xu je sebe opredeljeval kot zgodovinarja oziroma idejnega zgodovinarja predqinske Kitajske, pri čemer je bil poudarek njegovega proučevanja na njenih sociokulturnih posebnostih. Poleg tega je bil tudi odličen filolog, politolog in literarno-umetnostni kritik. V okviru idejne zgodovine se je seveda izčrpno ukvarjal s filozofijo, vendar sam ni ustvaril lastnega filozofskega sistema. V drugi generaciji modernih konfucijancev je bil edini, ki se ni strinjal z idejo, da je za prenovo konfucijanstva potrebna izgradnja nove ontologije in metafizike (Rošker, 2013, 88).

Xujev argument proti temu je temeljil na stališču, da je bilo prav pragmatično jedro kitajske tradicionalne miselnosti tisto, zaradi katerega ni prišlo do sestave

koherentno strukturiranega metafizičnega sistema, kakršnega so razvili antični Grki. Razlog za to naj bi bil po Xuju v tem, da se je v kitajski antiki ideja etike razvila neposredno iz mitološke družbe in je temeljila na božanskem jedru človeške notranjosti. Tako etika ni bila povezana niti z metafiziko, še manj pa z religijo (prav tam 89). Po Xuju so se etika in morala ter vse osrednje konfucijanske kreposti razvile na podlagi koncepta zaskrbljene zavesti, ki ga bomo podrobno obravnavali v naslednjem podpoglavju.

Pri analizi in interpretaciji kitajske idejne zgodovine je uvedel novo metodologijo, ki temelji na doslednem upoštevanju hermenevitičnega kroga⁷⁶, sam pa je svojo metodologijo poimenoval dinamični in strukturni holizem.

Bistveni pomen njegovega holizma je razumevanje entitete in njenih delov v njihovih konkretnih zgodovinskih kontekstih. Interakcija med entiteto in njenimi deli je metodološko načelo, ki ga je Xu uporabljal za razumevanje različnih miselnih struj v antični Kitajski. Ko je proučeval literaturo in miselnost, ju je postavil v družbenopolitični in ekonomski kontekst tiste dobe in obratno, ko je proučeval družbenopolitično in ekonomsko strukturo določene dobe, je to proučeval skozi literaturo in filozofijo. Ta pristop je definiral kot dinamično metodo in primerjalno perspektivo, pri čemer je primerjalno perspektivo imenoval tudi strukturni holizem (Huang, 2018, 220). Njegova holistična metodologija je torej sestavljena iz dinamičnega in strukturnega holizma, pri čemer dinamični holizem označujeta nenehna sprememba in razvoj.

Xujev strukturni holizem temelji na ideji, da je strukturna entiteta enota, ki jo sestavljajo deli klasičnih besedil, miselni sistem in stvarnost. Xu meni, da interpretacija in kritika tekstov nista zadostni orodji za razumevanje antične kitajske miselnosti, zato je za njeno proučevanje nujno potrebno uporabiti metodo strukturne enotnosti, ki je podobna metodi hermenevitičnega kroga. Njegovo metodo analize idejne zgodovine lahko povzamemo v dveh točkah (prav tam):

- a) Vsak miselni sistem je strukturna in holistična mreža pomenov, ki je zgrajen tako, da izhaja iz posamičnih pomenskih delov in od njih prehaja k celoti.
- b) Ker je miselni sistem mreža pomenov, ki si jih delita raziskovalec oziroma raziskovalka in raziskovani objekt, se med njima vzpostavi dialoška povezava, ki ustvari vzajemni oziroma intersubjektivni odnos.

To drugo točko Xu imenuje tudi »metodo iskanja izkušnje« (*zhui tian de fangfa*) (Xu, 2010, 3), ki bi jo po njegovem mnenju morali obvladati vsi, ki raziskujejo

76 Ta metoda je v veliki meri podobna Gadamerjevi hermenevitični metodi, čeprav dvomim, da bi jo Xu prevzel po Gadamerju, saj je bil ta njegov sodobnik in njegova dela na Tajvanu in Japonskem takrat zelo verjetno še niso bila prevedena v kitajščino in japonščino. Xu namreč poleg teh dveh jezikov ni obvladal nobenega drugega.

idejno zgodovino, saj je z njo mogoče iz časovne distance, to je sedanjosti, navezati stik z duhovnim (intelektualnim) kozmosom predqinskih mislecev in preteklosti.

Raziskovalci idejne zgodovine morajo po Xuju začeti pri konkretni stvari, to je pisnemu delu, in se od tega premikati proti abstraktni ravni, ki je mišljenje oziroma premišljevanje o tem delu. Hkrati pa bi morali začeti tudi pri abstrakciji misli ter se premikati h konkretni stvarnosti človekovega življenja in njegove dobe. Ko gremo čez vse te stopnje, se lahko avtor dela in delo samo znova pojavita v nas samih in času, v katerem živimo. To po Xuju pomeni, da ne proučujemo samo klasičnih del, ampak imamo pri tem v mislih tudi dialog z avtorji teh del. Za raziskovalce kitajske idejne tradicije torej miselni sistem predqinskih mislecev nima objektivne eksistence, temveč mora med njimi obstajati intersubjektivna (*zbuti jianxing*) povezanost. Globlje, ko človek vstopi v intersubjetni pomenski sistem, bolj je zmožen hkrati vstopiti v mišljenje avtorjev klasičnih del, ki jih proučuje, s tem pa tudi temeljito razširiti svoja lastna obzorja (prav tam).

Druga dimenzija Xujevega strukturnega holizma se ukvarja z vprašanjem miselnosti in stvarnosti. Xu meni, da je med človeško miselnostjo in stvarnostjo neprekinjena interakcija, ki tvori celovito strukturo, v kateri sta oba elementa neločljivo povezana. To podrobneje razloži v naslednjem citatu:

Na genezo človekovega razmišljanja pogosto vplivajo štirje glavni dejavniki. Prvi je človekov značaj; drugi je miselna šola, h kateri pripada, in globina njegovih del; tretji je kontekst časa, v katerem človek živi; četrti pa je človekovo življenje samo. Vpliv teh štirih dejavnikov je pri vsakem mislecu drugačen, na ene je večji, na druge manjši. Hkrati pa obstaja tudi vzajemni vpliv med temi štirimi dejavniki, zato ne moremo določiti avtorjevega mišljenja iz enega samega, izoliranega dejavnika (Xu, 1984, 28).

S tem je želel poudariti, da mora proučevanje idejne zgodovine vedno upoštevati družbenoekonomski in politični kontekst, v katerem so misleci živeli. Po Xuju je zgodovina človeškega bitja boleč zapis borbe med realnostjo in njegovim mišljenjem oziroma idejami, medtem ko je na primer za Tanga in Mouja zgodovina pravzaprav proces pojavljanja nenehne poti Neba (*tian dao*) v človeku (Huang, 2018, 226). Medtem ko Xu Fuguan obravnava človeka kot subjekt, ki se bori v skladu z zgodovinskimi procesi ali proti njim, vidita Tang in Mou človeka kot transcendentno bitje (prav tam). Iz tega je razvidna bistvena razlika med Tangovo in Moujevo težnjo po izgradnji moralne metafizike, medtem ko je pri Xuju težnja ravno nasprotna. Xu Fuguanova metoda proučevanja miselnosti je sestavljena iz »razpravljanja o idejah s pomočjo družbenopolitične zgodovine« (prav tam).

Ker Xu dojema misel in družbeno stvarnost kot dve vzajemno povezani dimenziji njegovega strukturnega holizma, je sposoben predstaviti izvirne ideje in komentarje o različnih miselnih usmeritvah na zelo konkreten način⁷⁷.

Po Xuju je možno resnično dojeti razloge za obstoj določene miselnosti samo iz primerjalne perspektive. Slednjo uporabi zato, ker polaga veliko pozornost na specifičen značaj kitajske idejne zgodovine. Tako meni, da se mora proučevanje kitajske kulture in miselnosti začeti ravno pri njeni specifičnosti, saj se šele tako lahko jasno razkrije njeno bistvo (prav tam 222).

Specifični značaj kitajske kulture in miselnosti ter njuna razlika z zahodno kulturo je po Xuju zlitje subjektivnega in objektivnega, posameznika in skupnosti, ki prevladuje v kitajski idejni tradiciji. V kitajski kulturi samokultivacija človeka in kultivacija zunanjega sveta tvorita enoto in nista dve ločeni stvari. Šele na podlagi resničnega razumevanja specifične kitajskih idejnih konceptov, ki so po Xuju vedno produkt družbenopolitičnih dejavnikov določenega obdobja in se skozi zgodovino nenehno spreminjajo, lahko raziskovalci in raziskovalke idejne zgodovine storijo tudi naslednji korak ter primerjajo kitajsko idejno tradicijo z zahodno.⁷⁸

Znotraj okvira njegove holistične metodologije so posamična raziskovalna vprašanja obravnavana kot celota oziroma so vzajemno povezana. Po Xuju je najboljša metoda za razumevanje konceptov ta, da jih proučujemo v njihovem časovno-prostorskem kontekstu. Njegovo interpretativno metodo, ki jo je uporabil v analizi in interpretaciji kitajskih klasikov, lahko imenujemo tudi interpretativna metoda kontekstualizacije (prav tam 221).

Ta metoda je sestavljena iz dveh postopkov. V prvem predstavi konfucijansko miselnost v zgodovinskem kontekstu, da lahko prouči njeno interakcijo z družbo tistega časa. V drugem pa konfucijansko miselnost analizira skozi njeno umestitev v sedanost, skozi to interpretacijo pa doda klasičnim delom nov pomen. S tema dvema metodološkima postopkoma, ki jih je Xu uporabil v analizi konfucijanskih klasikov, konfucijanskih komentarjev in konfucijancev samih ni ločil od aktualne stvarnosti, v kateri so živeli in delali.

V Xujevih delih najdemo dve premisi, ki jih poda kot osnovo svojega stališča. Po Xuju je človek zgodovinsko bitje. Poleg tega tudi poudari, da je za kitajsko miselnost značilna težnja obračanja k stvarnosti. Človeško bitje je obdarjeno s historičnostjo, pri

77 Primer tega načina je Xujeva raziskava pomena in oblikovanja koncepta spoštovanja (*jing*) na začetku dinastije Zhou, ki ga predstavi skozi koncept zaskrbljene zavesti (glej naslednje podpoglavje).

78 Kot bomo videli v zadnjih dveh poglavjih, pa je Xujeva medkulturna primerjalna metoda problematična v tem, da zahodne idejne koncepte interpretira zelo posplošujoče in ne upošteva družbenopolitičnih kontekstov, v katerih so ti nastali, medtem ko tem dosledno sledi pri proučevanju kitajske idejne zgodovine.

čemer njegov obstoj ni niti abstrakten niti univerzalen. V svojih člankih podpira Sima Qianovo razumevanje kompleksnosti, večdimenzionalnosti in zgodovinskega značaja človeka ter meni, da človek ni nekdo, ki bi živel zunaj sveta, temveč bitje, ki aktivno sodeluje v stvarnosti in njenih produktivnih dejavnostih. Posameznik in posameznica za Xuja živita v specifičnih in konkretnih zgodovinskih okoliščinah, zato na njun obstoj vplivajo zgodovinske izkušnje in realnost. Ker je človek zgodovinsko bitje, je treba razumeti njegovo miselnost znotraj diskurzov dobe, v kateri živi, zato je potrebno analizirati ideje posameznikov tako, da jih postavimo v kontekst njihovega časa. Tako Xu poudarja, da lahko način mišljenja, ki so ga razvili predqinski misleci in katerim je skupno zanimanje za človeško življenje, prilagodimo zahtevam sodobne družbe. Idejni zgodovinar mora po njegovem mnenju ideje misleca, ki ga raziskuje, razumeti kot produkt družbenih okoliščin, v katerih je ta živel, in potem ovrednotiti vpliv njegove misli na kasnejšo zgodovino, ko so njegove ideje že postale miselni sistem.

Druga raven Xujeve metodologije je sestavljena iz pregleda in nadaljnega ovrednotenja konfucijanstva skozi njegovo postavitev v kontekst 20. stoletja. Pri tem je v ospredju Xujeva kritika obravnavanja političnih problemov v konfucijanstvu in razlogov za dvatisočletno avtokracijo na Kitajskem. Tako meni, da je v kitajski kulturi osrednja značilnost politične tradicije despotizem. Despotski sistem, ki se je vzpostavil šele po predqinskem obdobju, je zatrl demokratične zametke izvirnega konfucijanstva. V tem kontekstu je Xu razvil svojo tezo »dvojnega subjekta«, ki smo jo omenili že v prejšnjem podpoglavju in po kateri je bilo ljudstvo v idejni tradiciji antične Kitajske sicer vselej videno kot dejavni politični subjekt, vendar je v konkretni družbeni stvarnosti kot subjekt vedno nastopal izključno vladar (Rošker, 2013, 86). Za Xuja je torej konflikt med tema dvema razsežnostma možno rešiti samo z vzpostavitvijo demokracije, ki bo temeljila na takšnih demokratičnih elementih, kakršni so prisotni že v izvornem konfucijanstvu.

Po Huangu (2018, 235) predstavlja Xujeva interpretacija izvirnega konfucijanstva tipičen primer hermenevitične analize, ki jo lahko razumemo kot metodo politične znanosti in sodi v kitajsko klasično hermenevitično tradicijo. Temelji te tradicije niso niti ontološki niti epistemološki, temveč politično ekonomski in družbenopolitični, ker se ta metoda ne ukvarja s proučevanjem abstraktnih konceptov, ampak z zgodovino misli v povezavi z družbenopolitično zgodovino. Ne da se je omejiti na nominalni svet, ker intenzivno posega v pojavni svet izkustva in tako združuje intelektualne aktivnosti v praktične. Ta vrsta interpretativne tradicije je zmožna ustvariti lastno notranjo dinamiko skozi vzpostavitev močne ustvarjalne vzajemnosti med interpretom in klasiki, ki so vsebina interpretacije (prav tam). Xujeva interpretativna metoda sodi torej v polje politične sociologije in ekonomije. Za

Xuja je človek politično in družbeno bitje, ki je vključeno v dejavnosti vsakdanjega življenja. Njegova metodologija vključuje tako proučevanje esence kot prakse, torej konceptualnega in konkretnega (prav tam).

Xujev največji doprinos h konfucijanski miselnosti je njegovo ponovno odkritje politične ideje izvornega konfucijanstva »ljudstva kot političnega akterja«, ki jo je povezal z demokracijo in katere vzpostavitev vidi kot ključno za sodobno Kitajsko. Pri tem izhaja iz stališča, da so vsi predqinski konfucijanski filozofi živeli v obdobju vojskujočih se držav, ki velja za obdobje pluralističnih političnih režimov in v katerem avtokratska vladavina še ni bila oblikovana. Iz tega razloga so v njihovih delih ljudje oziroma ljudstvo osrednja točka politike. Od dinastij Qin in Han naprej pa je zaradi represivne centralizirane oblasti politični koncept »ljudstva kot osnove (*minben*)« postopoma zamrl in se nadalje ni razvijal. Ta Xujev metodološki pristop k interpretaciji političnih idej izvornega konfucijanstva predstavlja os za obnovev konfucijanstva v 20. stoletju.

Na področju idejne zgodovine in njenih političnih teorij je Xu med modernimi konfucijanci edinstven prav zaradi poudarjanja izvorno konfucijanskega koncepta »ljudstva kot osnove politike«, dinamičnega duha konfucijanstva in koncepta zaskrbljene zavesti, ki so preko njegove interpretacije postali aktualni v 20. stoletju.

Najprej in predvsem pa je Xu jasno pokazal, da sta koncept samokultivacije in krepostnega vladanja (*dezhi*) znotraj predqinskega konfucijanstva označevala popolnoma drugačne zahteve kot pozneje. Samokultivacija je označevala kriterij oziroma vodilo za moralno življenje. Krepostnemu vladanju kot drugemu kriteriju pa je bilo treba slediti v politiki, kjer naj bi bile osnovne potrebe ljudstva na prvem mestu. V tem je videl Xu sovpadanje z demokratično politiko. Zato meni, da mora biti konfucijanska miselnost temelj kitajske demokracije in da se je treba nujno boriti za realizacijo njunega zlitja. Vendar je ob tem opozarjal tudi na omejenosti izvornega konfucijanstva, ki se kažejo v pomanjkanju poudarka na realizaciji in uveljavitvi koncepta »ljudstva kot kolektivnega političnega akterja« (Xu, 1979, 53). Po Xujevem mnenju konfucijanstvo omenja zamenjavo vladarja kot tudi, da je ta moč v rokah ljudstva, vendar pri tem ne razloži, na kakšen način naj bi ljudstvo to svojo (potencialno) moč uveljavilo (prav tam).

Ključni koncept, na podlagi katerega je Xu želel transformirati in rekonstruirati konfucijanstvo, je koncept zaskrbljene zavesti (*youbuan yishi*), ki izvira iz *Knjige premen* in je postal idejna podstat vladarjev dinastije Zhou. Ta koncept tvori po Xuju jedro moralnega subjekta in se manifestira v temeljnih konfucijanskih krepostih, kot so filialnost (*xiao*), sočlovečnost (*ren*) in obredje (*li*).

V nadaljevanju bomo podrobno raziskali pomen in vsebinske razsežnosti koncepta zaskrbljene zavesti, ki tvori jedro Xujevega doprinosa v interpretaciji izvirnega konfucijanstva in hkrati sega tudi na področje njegove teorije estetike.

5.2 Koncept »zaskrbljene zavesti« (*youhuan yishi* 憂患意識): inovativni doprinos k interpretaciji kitajske idejne zgodovine in izvirnega konfucijanstva

Za Xu Fuguana je torej konfucijanstvo dinamični miselni sistem, ki je neprenehoma v interakciji s konkretno stvarnostjo in z njenimi zgodovinskimi procesi. To dinamiko konfucijanstva zasledimo v njegovi interpretaciji temeljnih konfucijanskih konceptov, kot so zaskrbljena zavest (*youhuan yishi*), obrednost (*li*), filialnost (*xiao*) in sočlovečnost (*ren*). Xujeva interpretacija izvirnega konfucijanstva se osredotoča na idejo zaskrbljene zavesti, ki jo je predstavil v delu *Zgodovina kitajskih teorij o človeškosti* (*Zhongguo renxing lunshi*), leta 1963.

Zaskrbljena zavest se je po Xuju vzpostavila v trenutku, ko je človek začel naslavljal svoje težave skozi lastno aktivnost in lastna prizadevanja. V to so bili ljudje prisiljeni na prehodu iz dinastije Shang v dinastijo Zhou, ko so tradicionalna božanstva izgubila svojo dotedanjo verodostojnost in ljudje svojih skrbi niso mogli še naprej projicirati na tolažilne zunanje, višje sile. Vprašanji, ki ju je v tem kontekstu izpostavilo izvirno konfucijanstvo, sta »izboljšanje oziroma dovršitev samega sebe (*cheng ji*)« ter »vladanje s krepostjo (*de zhi*)«, zato Xu meni, da sta moralna in politična misel najpomembnejša vidika konfucijanstva. Združitev moralne in politične dimenzije predstavlja posebno značilnost konfucijanstva (Xu, 1971/2, 24). To stališče je Xu prevzel od svojega učitelja Xiong Shilija, ki je menil, da je substanco kitajskega konfucijanstva mogoče najti v naslednjih načelih:

- a) Nebo in človek sta eno. (*tian ren bu er*) 天人不二
- b) Srčna zavest in zunanji svet sta eno. (*xin wu bu er*) 心物不二
- c) Tako človek kot tudi nebo, zemlja in vse obstoječe razpolagajo s substanco srčne zavesti sočlovečnosti. (*ren yu tiandi wanwu tong ju renxin bent*) 人与天地万物同具仁心本体

To Xiongovo stališče so prevzeli tudi preostali predstavniki druge generacije, Xu Fuguan pa je razlog za enotnost teh kategorij podal skozi interpretacijo koncepta zaskrbljene zavesti. Zaskrbljeno zavest je vzpostavil kot osrednjo os svoje interpretacije izvirnega konfucijanstva, ki temelji na prej opisani strukturno holistični oziroma hermenevtični metodi, in jo povezal z osrednjimi, prej omenjenimi konfucijanskimi vrednotami. V idejni zgodovini Kitajske velja njegova eksegeza za

izjemen doprinos, ne samo za transformacijo konfucijanstva v 20. stoletju, temveč tudi za aktualizacijo konfucijanske hermenevtike na področju politične znanosti.

5.2.1 Izvor in produkt odsotnosti antropomorfnih božanstev

Xu Fuguan je poskušal zajeti osrednjega oziroma temeljnega duha kitajske kulturne tradicije, ki bi vse njene dele povezal skupaj. Upal je, da bi skozenj pokazal vrednote kitajske tradicije in jih oživil ter uprimeril, raje kot pa ustvaril teoretski sistem, ki bi pritiskal na tradicijo.

Po Xujevem mnenju izvira temeljna značilnost kitajske filozofske tradicije iz občutka »zaskrbljene zavesti« v nasprotju z začetkom zahodne filozofske tradicije, ki je zaznamovana z občutkom čudenja ali radovednosti v spoznavanju človeka in naravnega sveta:

Grki so racionalnost opredelili kot temeljno značilnost človeka, ljubezen do modrosti oziroma razmišljanje pa kot vir sreče. Vedenje so dojemali kot lagodno dejavnost, ki ji sledijo zaradi nje same. Te značilnosti grške kulture so privedle do objektivnega znanja, zlasti razvoja metafizike in znanosti. Moderni zahodni misleci so podedovali to tradicijo. Medtem ko so Grki prevzeli »vedenje« kot način izobraževanja, so moderni zahodni misleci preoblikovali znanje kot trajno iskanje moči skozi posedovanje in obvladovanje zunanjega materialnega sveta, kot je to zapisal Francis Bacon v svojem slavnem citatu »Znanje je moč« (Xu v: Ni, 2002, 283).

Po Xujevem mnenju se je izvor znanja v kitajski tradiciji pokazal na popolnoma drugačen način. Občutek zaskrbljene zavesti je tako vodil kitajsko tradicijo k iskanju kreposti in vrednot ter posledično k prakticiranju morale. Občutek zaskrbljene zavesti vodi v odkrivanje, razumevanje in transformacijo ljudi samih. Je psihološko stanje, v katerem se človek čuti odgovornega za to, da premaga težave na podlagi lastnih prizadevanj. Zaskrbljena zavest izvira iz moralne vesti ter je pravzaprav občutek odgovornosti, odzivnosti, razsodnosti in samorefleksije, ki vodi k idejam, kot so spoštovanje, predanost in manifestacija moralnega značaja (prav tam).

Težnja po znanstvenem razumevanju stvarnosti in špekulacijah o njej so zato kitajskemu duhu ostale tuje. Izvor zaskrbljene zavesti po Xujevem mnenju izhaja iz človekovega zavedanja lastne odgovornosti do sebe in sveta. Ta zavest izhaja iz negotovosti, ki se je vzpostavila ob razpadu šamanističnih in animalističnih panteonskih religij zgodnje kitajske antike na prehodu iz dinastije Shang v dinastijo Zhou (okoli 1066 pr. n. št.). Te negotovosti se razrešijo, ko človek postane moralno avtonomen (Ni, 2002, 284ff).

Ta občutek je ljudem omogočil dojeti smisel človeškega življenja iz perspektive kozmične kreativnosti oziroma religije. V nasprotju s tem sta krščanska ideja o izvornem grehu ter budistična ideja o trpljenju in minljivosti vodili k iskanju pobega iz realnosti in iskanju odrešitve v Nebesih oziroma mirnem kraljestvu Nirvane:

憂患與恐怖,絕望是最大不同者點,在於憂患心理的形成,乃是從當事者對吉凶成敗的深意熟考而從的遠見;在這種遠見中,主要發現了吉凶成敗與當事者行為的密切關係,及當事者在興未上所應負的責任.憂患正是有這種責任感來的要以己力突破困難而尚未突破時的心理狀態.乃人類精神開始直接對事物發生責任感的表現,也即是精神上開始有了人地自覺的表現.

Največja razlika med občutkom zaskrbljenosti in občutkom groze in obupa je v tem, da zaskrbljenost izvira iz globokega razmišljanja in refleksije o dobri in slabi usodi (ali sreči), uspehu in neuspehu. Ta pogled vključuje odkritje tesne soodvisnosti med usodo, lastnim ravnanjem in človekovo odgovornostjo do svojega ravnanja. Zaskrbljenost je psihološko stanje, v katerem človeka občutek odgovornosti vodi v premagovanje določenih težav, ki jih še ni prebrodil oziroma premagal (Xu, 2010, 20–21).

V religioznem, na vero osredotočenem vzdušju se človek opira na vero (upanje) v odrešitev. Vse svoje odgovornosti preloži na Boga in tako ni zaskrbljen. Njegova samozavest je v njegovem zaupanju v Boga. Samo takrat, ko človek prevzame odgovornost nase, bo imel zaskrbljeno zavest. Ta občutek vključuje močno voljo in duha samozaupanja ter lastne odgovornosti (prav tam).

Konfucijanstvo s formalnega vidika ne predvideva nobenih verskih⁷⁹ obredij, čeprav pozna idejo »stvarnika«, ki se manifestira kot *tiandao* (Pot Neba/narave) in je kreativnost po sebi, vendar s to razliko, da konfucijanska (oziroma kitajska) kreativnost v primerjavi z idejo stvarnika v judovsko-krščanski tradiciji ni personificirana.

V svoji razlagi nastanka koncepta zaskrbljene zavesti Xu natančno obrazloži povezavo med razpadom oziroma zatonom prvobitnih religij in oblikovanjem ideje moralnega sestva, ki sodijo k temeljnim značilnostim kitajske (zlasti konfucijanske) idejne tradicije.

79 Tu se opiram na pojmovanje religije kot sistema predstav in praks, ki temelji na idejah transcendentnega stvarnika, obstoja individualne duše in osebne nesmrtnosti.

Četudi vsebuje izvorno konfucijanstvo elemente transcendence in čeprav je obredje osrednji del konfucijanskih nauk, ga iz navedenih »primanjkljajev« ne moremo prištevati med religije v običajnem smislu besede, kajti v njem sta odsotni tako vera v posmrtno življenje kot tudi vera v nadnaravnega stvarnika. Prej omenjena Pot Neba (*tian dao*) je namreč bliže naravni zakonitosti kot personificiranemu stvarniku z lastno voljo, četudi je tudi z izrazom naravna zakonitost, ne moremo povsem definirati, kajti zakonitost deluje na objekte od zunaj, Pot Neba pa je pojem transcendentne imanence, kar pomeni, da gre za silo, ki deluje na objekte od zunaj, hkrati pa je z njimi notranje povezana oziroma je del njih samih (Rošker, 2013, 168).

Antropomorfna božanstva so bila na Kitajskem poznana v dinastiji Shang (1600–1046 pr. n. št.) in Zahodni dinastiji Zhou (1066–771 pr. n. št.), vendar sta Konfucij in Mencij prvotno antropomorfno obliko Neba (*tian*) transformirala v koncept »Nebeškega mandata« (*tianming*), ki je tako postal moralni oziroma ideološki koncept. Zato konfucijancev ni več zanimala personifikacija »Poti Neba« (*tian dao*) in njegova transformacija v zunanjega antropomorfnega Boga. Bolj kot njena simbolna oblika stvaritve jih je zanimal način, kako jo posameznik lahko ponotranji.

Večina modernih konfucijancev je kritično prevpraševala etične sisteme, ki temeljijo na religiji zunanjih božanstev; po njihovem mnenju predstavljajo tovrstni sistemi prvobitno obliko družbene vere, ki spada v zgodnjo fazo družbenega razvoja in v kateri ljudje še niso imeli notranjih moči in avtonomij, ki bi jim omogočila soočenja z minljivostjo življenja ter jim zagotovila možnost spopadanja z zunanjim svetom.

Kot je izpostavila Jana S. Rošker (2013, 168), je koncept Boga kot izraz višje, neodumljive in neobvladljive sile, ki ima zmožnost odločanja o pogubi in odrešenju, v tem kontekstu pravzaprav samo neka tolažilna zavest, samoprojekcija dejanske nemoči in nezmožnosti posameznika v spopadanju z dejstvi, ki omogočajo, določajo in omejujejo njegovo bivanje. V okviru etike, ki temelji na obstoju Boga, posameznik oziroma subjekt ni avtonomen v smislu resnično ponotranjene zmožnosti prevzemanja etične odgovornosti za svoja dejanja.

Xu Fuguan vidi razloge za različne etične koncepte v kitajskih in zahodnih družbah v različnih ideoloških odzivih na podobne pogoje družbenih tranzicij. Po njegovem mnenju imajo vse zgodnje družbe svoj začetek v religiji, ki izvira iz čaščenja boga ali bogov. Posebnost kitajske kulture je v tem, da je to čaščenje postopoma sestopilo iz tako imenovane nebeške sfere h konkretnemu življenju in vedenju ljudi.

Med dinastijo Zhou⁸⁰ (1459–249 pr. n. št.) so začele ljudi zanimati predvsem vsakdanje zemeljske zadeve. Prevladal je duh samoizpraševanja o lastnih namerah, lastni volji in o posledicah svojih dejanj. Od takrat se Kitajci niso ukvarjali z religiozno metafiziko. Za razliko od Grkov, ki so se v istem obdobju v zgodovini obrnili od religije k metafiziki, so se Kitajci obrnili od religije k etiki (Bresciani, 2001, 338).

Xu Fuguan je s konceptom zaskrbljene zavesti ustvaril plodne temelje za nadaljnji razvoj mnogih vidikov znotraj moderne konfucijanske filozofije, ki so jih pozneje potrdili njegovi kolegi. Po Brescianiju (prav tam) naj bi Xu v svoji interpretaciji prikazal, da je vojvoda Zhou (*Zhou Gong*) pravzaprav prvi formuliral

80 Podobno kot velja antična grška družba za zibelko zahodne kulture v prevladujočih smernicah zahodnega zgodovinopisja, velja za večino kitajskih zgodovinarjev družba dinastije Zhou za zibelko han-kitajske kulture (Huang, 2018, 5).

koncept zaskrbljene zavesti in kako je ta koncept skozi konfucijanstvo postal del kitajske kulture.

Bresciani (2002, 342) v analizi Xujevega koncepta zaskrbljene zavesti sicer pravilno izpostavi, da je ta postal del kitajske kulture šele skozi konfucijanstvo, saj je bil Konfucij tisti, ki je konceptu dodal družbeno dimenzijo. Iz spodnjega Xujevega citata pa je jasno razviden poudarek, da koncepta zaskrbljene zavesti niso ustvarili določeni posamezniki, kot je kralj Wen ali vojvoda dinastije Zhou, temveč se je razvijal postopoma, skozi dolg zgodovinski proces.

周人革掉了殷人的命，成為新的勝利者。但通過周初文獻所看出的，並不像一般民族戰勝後的趾高氣揚的氣象，而是易傳所說的憂患意識...在於憂患心理的形成，乃是從當事者對吉凶成敗的深思熟考而來的遠見。在這種遠見中，主要發現了吉凶成敗與當事者行為的密切關係，及當事者在行為上所應負的責任。憂患正是由這種責任感來的要以及力突破困難而尚未突破時的心理狀態。所以憂患意識，乃人類精神開始接對事物發生責任感的表現，也即是精神上開始有了人地自覺的表現。

Ljudstvo Zhou je prevzelo mandat ljudstvu Yin (Shang) in tako postalo novi zmagovallec. Teksti in dokumenti z začetka dinastije Zhou pa ne pričajo o tem, da bi med osvojitelji prevladoval občutek vseprežemajočega zmagoslavja, temveč je prevladal občutek zaskrbljene zavesti, ki ga zasledimo že v *Yizhuanu* (komentarji h *Klasiku premene*). Zaskrbljena zavest se je formirala skozi vladarjevo premišljevanje o dobri in slabi sreči, uspehu in porazu v danem trenutku. Ko je vladarska elita premišljevala o političnih spremembah, ki so jih povzročili, so odkrili, da med njimi obstaja tesna povezava, to je na eni strani dobra ali slaba sreča (smola), uspeh ali poraz in na drugi vladarjevo odgovorno vedenje. Zaskrbljenost je zahteva, ki pravzaprav izvira iz tega občutka odgovornosti, in stanje zavesti, v katerem človek želi prestat težave z lastno močjo, vendar tega v tistem trenutku ni zmožen. Zaradi tega je zaskrbljena zavest izraz manifestacije občutka neposredne odgovornosti, ki jo čuti do zunanjega sveta in lastnih dejanj. Z drugimi besedami, človeški duh se začne zavedati sebe (Xu, 2010, 20–21).

Zaskrbljenost je stanje zavesti voditeljev dinastije Zhou v trenutku, ko so želeli premagati težave, s katerimi so bili soočeni, vendar niso vedeli, na kakšen način bi jih lahko razrešili. Za Xuja je torej to izraz občutka odgovornosti do zunanjega sveta in lastnega samozavedanja. Po Xujevi analizi se je zaskrbljena zavest oblikovala v času vzpostavitve dinastije Zhou, katerih ustanovitelji so preganjali strah,

pazljivost, pozornost, kako bi ohranili svojo oblast. Četudi se je to stanje zave-
sti pojavilo znotraj političnega konteksta, predstavlja prehod iz religiozne kulture
antične Kitajske k humanizmu. Kitajci so skozi osem stoletij trajajočo dinastijo
Zhou postopoma odpravili verovanja v bogove in stremeli k humanizmu, ki se je
osredotočal na vsakodnevno življenje ter tako spodbujal in ščitil človeške vrednote.
Posledično so se zavzemali za določene najvišje vrednote, ki so postale tudi temelj
njihove vere v humanizem.

Dinastija Zhou je vzpostavila sistem Nebeškega mandata⁸¹, ki naj bi za vedno
ohranjal njihovo politično moč. Pri tem Xu izpostavi, da je bil temelj specifične
oblike fevdalizma dinastije Zhou patriarhalni klanski sistem, pri čemer so bila so-
rodstvena razmerja osnova za pridobitev vodilnih položajev. Hierarhični odnosi
med vladarjem in plemstvom niso neposredno temeljili na politični avtoriteti, tem-
več so se vzdrževali preko obredja in obredne glasbe. Čeprav je obredje vzpostavilo
stroge ločnice med sloji, pa so bile z njimi povezane zahteve izpolnjene z vrsto
vedenjskih norm, katerih izpolnjevanje so imeli za civilizirano oziroma kultivirano
vedenje. Tako je bil notranji antagonizem, ki so ga povzročili hierarhični odnosi,
ublažen. Nujni pogoji za prakticiranje obredja so bili spoštovanje (*jing*) in obredni
predpisi (*jie*) oziroma samokontrola in skromnost (Xu, 2010, 22), preko katerih je
bilo po Xujevem mnenju možno brzdati vladarjeve želje.

Tranzicijo iz vladavine Shang k vladavini Zhou je označevalo razširjanje sorodstva.
V obdobju Pomladi in jeseni (770–476 pr. n. št.) pa se je fevdalni sistem začel
razkrajati in bil do konca obdobja porušen. Pri tem je bilo obredje kot orodje kon-
trole nadomeščeno s kaznovanjem. Po koncu tega obdobja je bil Konfucij tisti, ki
je proučeval oblike obredja in odkril sistem vrednot, ki so ga utelešali. Pri tem je
obrednost transformiral tako, da ni bilo namenjeno samo elitam, temveč je postalo
sistem norm za ljudstvo in s tem vodilo obnašanja za vse generacije (prav tam).

Zaskrbljena zavest, ki se je pojavila na začetku dinastije Zhou in je imela svojo
izvorno vlogo v ohranjanju političnega režima, se je v tem obdobju razširila na vse
prebivalstvo ter se vzpostavila kot moralna osnova za celotno družbo.

Koncept moralnega sebstva, ki ga je druga generacija modernih konfucijancev in-
terpretirala v smislu ideološke osnove dojemanja družbe in posameznika znotraj
nje, se je razvil v obdobju, ko so se med seboj spopadle različne lokalne kulture. Ta
spopad je bil posledica tega, da so bile fevdne državice dinastije Zhou osnovane na
različnih tradicijah, ki so oblikovale mnogovrstne religiozne ideje.

81 Najzgodnejša referenca na Nebeški mandat je datirana okoli leta 998 pr. n. št., torej približno pol stoletja po
porazu dinastije Shang, vendar prikazuje koncept zelo jasno in natančno, kar seveda nakazuje na njegov dolgi
razvoj že pred tem.

Dinastija Zhou je bila naslednica dveh različnih kultur: bila je fuzija agrarnega sistema, ki je predstavljal tipičen model proizvodnega procesa premagane dinastije Shang (oziroma Yin, 1600–1066 pr. n. št.) na eni ter lovske in nabiralniške kulture, ki je predstavljala družbenoekonomsko obliko družbene produkcije nomadskih plemen na drugi strani. Konceptualni svet dinastije Shang je temeljil na kultu plodnosti in njenemu ekonomskemu sistemu sodelovanja in delitve dela znotraj družinskega klana, pri čemer je nomadska religija zavojevalcev Zhou temeljila na Nebeškem kultu. V kulturnem smislu sta bila produkcijska načina dediščina družbe Zhou. Zmes elementov agrarnih in nomadskih religij je bil rezultat njunega zlitja.

Kult prednikov kot oblika obrednega čaščenja, ki vključuje oba vidika, je postopoma postala rdeča nit, ki je povezovala vsa obdobja kitajske zgodovine (Bresciani, 2001, 23ff).

V sinologiji obstaja precej razširjeno mnenje, da je kult prednikov pravzaprav religija, ker je povezano z verovanjem v posmrtno življenje⁸² in iskanjem zaščite posameznika ter njenega oziroma njegovega klana pri duhovih prednikov. Ker pa je bil Konfucij agnostik (glej Rošker 2005, 49), kulta prednikov ne moremo razumevati kot religioznega, temveč raje kot vrsto moralnega obredja.⁸³ Takšno stališče je izpostavil in poudaril tudi Xu Fuguan predvsem v svoji raziskavi o predqinski ideologiji:

至於鬼神祭祀這種風俗，孔子在知識上不能證明其必有，但也不能在知識上證明其必無，而主張將其改造為對祖先的孝敬，一表現自己的誠敬仁愛之德。因此，孔子及由孔子發展下來的祭祀，實質上不是宗教性的活動，是使每一個人以自己為中心的自私之念通過祭祀而得到一種澄汰與純化。

Kar zadeva običaj čaščenja duhov in božanstev, Konfucij ni mogel dokazati nujne potrebe za njegov obstoj na kognitivni ravni, poleg tega mu tudi ni uspelo dokazati nujne potrebe za njegov neobstoj. Tako se je zavzemal za to, da se ta običaj prelevi v običaj spoštljivega čaščenja prednikov, skozi katerega lahko posameznik izrazi njegove oziroma njegove kreposti iskrenega spoštovanja, sočlovečnosti in ljubezni. To čaščenje, ki se je začelo s Konfucijem in se je nadalje razvijalo po njegovi smrti, ni nikakršna oblika religiozne dejavnosti. Pomen tega čaščenja je samo

82 Seveda pri tem ni šlo za posmrtno življenje posameznika, temveč prej za obliko doseganja transcendence klan-skih skupnosti.

83 Transformacija religiozne oblike kulta prednikov v vrsto moralnega obredja se je prav tako dogodila v času dinastije Zhou. V dinastiji Shang je namreč kult prednikov omogočal stik z vrhovnim božanstvom Shangdijem in s tem legitimacijo politične kraljeve avtoritete.

v očiščenju egocentričnega samozavedanja posameznika (Xu V: Fang in Li, 1989, III/614).

Po drugi strani so mnoge študije že precej nedvoumno dokazale, da je bilo možno v večini človeških religij opazovati jasen razvojni vzorec transformacij iz naravnih v moralne religije.

Od teologije na splošno, je človekova religioznost v prvotni obliki, ki je bila naravna, in se je razvijala v moralno, do katere je prišlo v obdobju nove dinastije Zhou, v tako imenovani »zaskrbljeni zavesti« vladajočega razreda, ki si je v času političnega in družbenega kaosa želel zagotoviti oblast ter jo s pomočjo te ideologije tudi ustrezno legitimirati (prav tam, 3).

S stališča religiologije lahko trdimo, da je religija dinastije Yin še vedno spadala k »naravnim religijam« in da ni imela nikakršnih karakteristik, ki so tipične za »moralne religije«. Ta pomembna predpostavka je povezana s splošnimi zakonitostmi verskega razvoja. Razvojna zgodovina človeških družb je namreč jasno pokazala, da so se religije vselej razvijale iz naravnih v moralne in da ta proces tako rekoč nima nobenih izjem. Še ohranjeni napisi iz dinastije Yin nikjer ne vsebujejo nikakršnih moralnih modrosti ali moralnih terminologij (Chen, 1996, 23).

Bog ali »najvišji vladar« (*Shang di*), ki je predstavljal najvišjo versko entiteto v shangovski (yinovski) kulturi, še ni bil povezan z medčloveško ali humanistično etiko (Yang, 2007, 2). Po Yang Zeboju to dejstvo jasno kaže na to, da je bila religija obdobja Shang še vedno vera, ki je bila v zelo zgodnjem razvojnem stadiju in je bila zato omejena na sfero narave (prav tam). To se je po tem, ko so dinastijo Shang (Yin) premagali vladarji dinastije Zhou, radikalno spremenilo. Po Yangovem mnenju je bil razlog za transformacijo iz naravne religije v moralno, do katere je prišlo v obdobju nove dinastije Zhou, v tako imenovani »zaskrbljeni zavesti« vladajočega razreda, ki si je v času političnega in družbenega kaosa želel zagotoviti oblast ter jo s pomočjo te ideologije tudi ustrezno legitimirati (prav tam, 3).

Kot je pokazal Xu, je bila avtoriteta Nebeškega mandata v obdobju vladarja Youja (795–771 pr. n. št.), to je na prehodu iz Zahodne v Vzhodno dinastijo Zhou, že popolnoma razmajana zaradi neučinkovitosti, korupcije, nepotizma in izčrpavanja ljudstva s strani vladajočega sloja, kar je privedlo do zatona vere v antropomorfno božanstvo *Tian* oziroma *Shang di* (Rošker, 2013, 174).

Trdimo lahko, da so se tradicionalni verski koncepti, ki so predstavljali osrednje dele dominantnih ver v zgodnji dinastiji Zhou, po vzpostavitvi nove kulture, ki je

vsebovala tako agrarne kot tudi nomadske elemente, skoraj povsem razkrojili. Ta preobrat je bil zelo pomemben, saj je nakazal, da je antična Kitajska v tem času že bila opredeljena z značilnostmi, ki so tipične za fazo, ki jo je Karl Jaspers (1956, 98) poimenoval z imenom »osno obdobje«. ⁸⁴

Chen Lai (1996, 4) izpostavlja razloge za ta preobrat v kitajski zgodovini. Trdi, da do te transformacije ni prišlo zaradi tega, ker bi ljudje spoznali oziroma se zavedli svojih lastnih omejitev, kar naj bi jih privedlo do iskanja nekakšne transcendentne in neskončne eksistence, kar bi potem lahko privedlo do vzpostavitve monoteistične vere. Prav nasprotno: po Chenovem mnenju je šlo prej za to, da so spoznali oziroma se zavedli omejitev božanstev, in so se zato raje osredotočili na resnični svet in na probleme, povezane z regulacijo družbe in medčloveških odnosov. Chen Lai (prav tam) je zato prepričan, da ta pomembni preobrat v kitajski zgodovini nikakor ni predstavljal nekakšnega »preboja k transcencenci«, temveč ga prej lahko opredelimo kot »preboj k humanizmu«. Vse to kaže na pomembne razlike v idejnih in duhovnih razvojih, do katerih je prišlo po tako imenovanem »osnem obdobju« in ki so prevladali znotraj zgodovine kitajskih oziroma evropskih kultur. Medtem ko so slednje stopile na pot »bolj razvitih« oblik ali stadijev vere, pa poznejši idejni razvoji kitajske družbe niso bili opredeljeni z nikakršnimi preobratu v monoteizem, temveč so bili namesto tega usmerjeni v pragmatično definirana iskanja idealnega družbenega reda. Razlog za tovrstno usmeritev tiči v dejstvu, da je na Kitajskem že pred začetkom osnega obdobja prišlo do pomembne in globoke verske krize, v kateri je Nebo kot vrhovni Bog in vrhovna moralna instanca izgubil vse svoje verodostojnosti. In prav zato, ker je ta, do takrat moralno obarvana vera že med zgodnjimi obdobji Zahodne dinastije Zhou izgubila svoj moralni blišč, bi bilo težko premagati dvom, ki je že prevladal v najširših krogih prebivalstva, in na novo vzpostavljati teološke koncepte, ki bi omogočili razvoj monoteistične vere. Zato so vrhovno božanstvo raje nadomestili z vero v racionalno strukturo kozmosa, medtem ko je koncept *tian*, ki je prej pomenil »Nebo« (v duhovnem smislu), zdaj označeval samo še »naravo« (Yang, 2007, 3).

84 To obdobje se po Jaspersu nanaša na čas med 8. oziroma 3. stoletjem pr. n. št., v katerem naj bi prišlo do kvalitativnega preobrata v mišljenju in dojemanju stvarnosti, in sicer simultano na različnih delih sveta, med katerimi naj ne bi nujno obstajale vzajemne interakcije. Idejni preobrat se nanaša predvsem na vprašanja o bistvu človeškega obstoja, pri čemer je najpomembnejši prehod od mitološkega verovanja k etiki in moralni. Ljudje naj bi se v tem času začeli zavedati lastnih omejitev, poleg tega naj bi se formirali koncepti individuuma, samorefleksije in prakticiranja samokultivacije; med drugim naj bi se v tem času zgodila nekakšna religijska kriza, v kateri je prišlo do razvoja monoteističnih religij. Po mnenju nekaterih teoretikov (glej Heiner Roetz 1993, Anthony Black 2008) je bil Jaspers v svoji teoriji osnega obdobja preveč posplošujoč in univerzalističen, saj je hotel razvoj različnih kultur oziroma civilizacij omejiti na simultani in enoten razvoj človeštva kot celote. V našem primeru je Jaspersova teorija problematična tudi v tem, da je na Kitajskem do kvalitativnega preboja v mišljenju, ki se nanaša predvsem na prehod od mitološkega verovanja k etiki, prišlo že dosti prej (z začetkom Zahodne dinastije Zhou, to je okoli 1066 pr. n. št.) in ne šele s Konfucijem in Laozijem.

Xu Fuguan⁸⁵ je sledil predpostavki, po kateri naj bi bil tovrstni zgodovinski proces družbenih transformacij, kakršen je bil značilen za predqinsko obdobje, na idejnem področju povezan s tem, da se je ideja Neba ali narave transformirala iz antropomorfne *force majeure* v nekaj drugega, namreč nekaj, kar je značilno za notranjo resničnost vsakega človeškega bitja (primer Xu v Fang in Li 1989, III/608).

Xu izpostavi (2010, 15), da je izvorno konfucijanstvo poskušalo osnovati etično osnovo za moralne odločitve v ideji subjektivne pravičnosti, ki naj bi od zdaj služila kot njihov osrednji kriterij ter tako nadomestila prejšnji strah pred duhovi in demoni. Ta ideja ni primerljiva z monoteističnimi verovanji, ki človeške strahove pred peklom razrešuje z upanjem na sprejem v nebesa. Xu pri tem izpostavi, da je – za razliko od transformacij, ki so vodile k monoteističnim religijam in ki so bile osnovane na ideji zunanjega Boga – razlog za takšno (torej »kitajsko«) transformacijo tičal v višji stopnji duhovnega (in materialnega) razvoja. Po njegovem mnenju je ta transformacija privedla do specifične oblike humanizma, ki je osnovan na razmeroma visoki ravni »samozavedanja« ali »samoosveščenosti« (*zijuexing*):

人類的文化，都是從宗教開始，中國也不例外。但是文化形成一種明確而合理的觀念，因而與人類行為以提高向上的影響力量，則需發展到有某程度的自覺性。宗教可以誘發人的自覺；但原始宗教，常常是由對天滅人禍的恐怖情緒而來的原始性地對神秘之力的皈依，並不能表示何種自覺的意識。即在高度發展的宗教中，也因人，因時代之不同，而可成為人地自覺的助力；也可成為人地自覺的阻礙。從遺留到現在的殷代銅器來看，中國文化，到殷代已經有了很長的歷史，完成了相當高度的發達。但從甲骨文中，可以看出殷人的精神生活，還未脫離原始狀態；他們的宗教，還是原始性的宗教。當時他們的行為，似乎是通過卜辭而完全決定於外在的神 – 祖神，自然神，及上帝。周人的貢獻，便是在傳統的宗教生活中，注入了自覺的精神；把文化在器物方面的成就，提升而為觀念方面的展開，以啟發中國道德地人文精神的建立。

Vse človeške kulture se začnejo z verami. Pri tem Kitajska ni nobena izjema. Toda kulture predstavljajo tudi sklope jasnih in razumnih idej, ki vplivajo na razvoj človeškega vedenja. Razviti morajo tudi določeno stopnjo samozavedanja človeških bitij. Prvobitne vere so večinoma opredeljene s prvobitnimi verovanji v čudežne nadnaravne moči, ki izvirajo iz občutkov groze pred izničenjem in nesrečami, ki jih povzročata Nebo/narava. V takšnih verah ni prostora za samoosveščenost. Visoko razvite vere pa se

85 To stališče so z njim delili tudi nekateri drugi predstavniki druge generacije modernega konfucijanstva, predvsem Mou Zongsan.

med seboj razlikujejo glede na družbo in obdobje, v katerem se pojavljajo. Ti konkretni pogoji lahko rast ali razvoj samoosveščenosti bodisi pospešijo bodisi zavrejo. Če si pogledamo bronaste posode, ki so se ohranile od obdobja Yin, potem lahko vidimo, da je imela kitajska kultura v tistem času za seboj že precej dolgo zgodovino in je bila na precej visoki razvojni stopnji. A če si po drugi strani ogledamo zapise, ki so se ohranili na kosteh in želvjih oklepih, lahko vidimo, da je bilo duhovno življenje ljudi v tistem času še na zelo prvobitni ravni; ohranjeni oraklji namreč jasno kažejo na to, da so ljudje še vedno verjeli v to, da naj bi bila njihova življenja popolnoma odvisna od vrhovnega vladarja Shangdija. Doprinos ljudi iz obdobja dinastije Zhou je bil v tem, da so znotraj tradicionalnih verovanj začeli razvijati občutek samoosveščanja. S tem prispevkom jim je uspelo materialno kulturo povzdigniti na raven duhovnosti; na tak način so veliko prispevali k vzpostavitvi in razvoju kitajskega humanističnega duha (Xu, 2010, 15–16).

Koncept spoštovanja (*jing*), ki se je pojavil v zgodnji dinastiji Zhou in ki je zrcalil tovrstno humanistično usmerjenost, je bil prav tako rezultat občutka zaskrbljenosti, ki se je, kot lahko razberemo iz naslednjega citata, precej razlikoval od koncepta verske spoštljivosti:

宗教的虔敬，是人把自己的主體性消解掉，將自己投擲於神的面前而徹底 啟歸於神的心理狀態。周初所強調的敬，是人的精神，由散漫而集中，並消 解自己的官能欲望於自己所負的責任之前，凸顯出自己主體的積極性與 理性作用。

Verska spoštljivost je stanje duha, v kateri posameznik izniči svojo lastno subjektivnost in se popolnoma preda Bogu, v katerem najde zatočišče. To, kar je bilo najbolj spoštovanja vredno v zgodnji dinastiji Zhou, pa je humanistični duh. Ta duh se vzpostavlja v zgoščeni obliki iz prejšnje razpršenosti; njegova telesna poželenja se razblinijo zaradi lastne (moralne) odgovornosti, v njem pa se kaže racionalnost in avtonomija subjekta (Xu, 2010, 22).

Xu je raziskal proces konsolidacije te individualne avtonomije in analiziral, na kakšen način je bil povezan s konceptom zaskrbljene zavesti. Poleg tega je jasno pokazal, da so bile del tega procesa tudi mnoge osrednje konfucijanske kreposti. Med drugim sodi v ta kontekst tudi spoznanje ali prepričanje o tem, da mora človek vsaj poskusiti najti vire za razreševanje težav znotraj samega sebe. Ta uvid je privedel do tega, da so predqinski kitajski misleci začeli raziskovati in kultivirati »glavni del sebstva«, namreč tako imenovan *xin* ali »srčno zavest«.

Xu Fuguan je mnenja, da je bil koncept, ki je v času Pomladi in jeseni predstavljal humanizem (*ren wen*), koncept *li* (obrednost oziroma predpisi pravilnega vedenja).

Konfucij je videl sedež te obrednosti znotraj človeške srčne zavesti, kjer se kaže kot sočlovečnost (*ren*). Sočlovečnost (*ren*) pa je zavedno stanje duha, ki vključuje trajno težnjo k samokultivaciji in zavest brezpogojnih obveznosti do soljudi. Zato je Konfucij ta zunanji sklop predpisov za urejanje medčloveških odnosov (*li*) obrnil navznoter in na ta način razkril »notranji svet moralnega značaja« kot osnovo moralnosti. Ta obrnjenost zunanjega navznoter je bila inovativna in se je razlikovala od prejšnjih ideologij, znotraj katerih je predstavljal *ren* notranjo kvaliteto, medtem ko je *li* predstavljal zunanjo manifestacijo te notranje kvalitete. Transformacija sočlovečnosti in obredja je bila del splošnega procesa vzpostavitve notranjega moralnega sebstva (Xu, 2010, 22). Po Xu Fuguanu je bil to Konfucijev največji prispevek h kitajski civilizaciji.

5.2.2 Duh egalitarnosti v kitajski tradiciji

Xu izpostavi, da je v zaskrbljeni zavesti kulture Zhou vsebovan duh enakosti, ki je zakoreninjen v samozavedanju človeškega bitja, pri čemer so ljudje med seboj enaki in popolnoma sami odgovorni za lastno vedenje. Po Xuju je Konfucij tisti, ki je polno razvil tega duha enakosti, ki temelji na zaskrbljeni zavesti tako, da je transformiral tradicionalno razredno delitev med vladarjem (*junzi*) in navadnim človekom (*xiaoren*) v moralno razlikovanje med plemenitnikom in malenkostnežem. Plemenitnik je tako postal simbol za tistega, ki želi do popolnosti razviti samega sebe (*cheng ji*). Po zaslugi Konfucija zato družbeni razred ni bil več dejavnik, ki bi odločal o vrednosti človeškega življenja. S svojim idejnim sistemom je Konfucij ostro napadel razredni sistem (Huang, 2018, 200). Poleg tega je Konfucij razbil politični mit, po katerem sta bila strmoglavljenje in zamenjava obstoječe vladavine izdajstvo. V svojem idejnem sistemu je odstranil privilegiran status vladarjev in jim dodelil enake norme kot navadnemu ljudstvu, torej razum in zaskrbljeno zavest. Konfucijeva egalitarnost se je nanašala tudi na enako obravnavanje kitajskega in nekitajskega prebivalstva. V tem okviru razlikovanje med ljudstvi ni temeljilo na biološkem izvoru, temveč na kulturi (prav tam).

Četudi so vojvoda zahodne dinastije Zhou in njegovi sodobniki pojem zaskrbljene zavesti obravnavali iz perspektive posameznikovega konkretnega družbenega položaja, ki je določal njegovo primerno vedenje, je Konfucij to idejo transformiral in jo obravnaval iz zornega kota posameznikove moralne samorefleksije. Ideja odgovornosti, ki jo vsak posameznik nosi za svoja dejanja, implicitno vsebuje duh egalitarizma. In ta je po Xuju ključna značilnost zaskrbljene zavesti (prav tam 215).

Zaskrbljena zavest torej po Xujevem mnenju ni le neka subjektivna percepcija sveta, ampak ideja, ki se je pojavila pod prisilo resnih političnih okoliščin in je v kontekstu idejne zgodovine, kot smo videli zgoraj, vodila k tranziciji od religije k

humanizmu. Tako so Kitajci v tistem času nadomestili religiozno iskanje večnega življenja z vrednotami, ki predstavljajo dosežke humanizma. Na ta način so okrepili zgodovinsko zavest ljudstva (oziroma naroda) in zamenjali »kraljestvo Neba« s človeškim svetom, ki je del zgodovine.

Tudi Mou Zongsan je prevzel koncept zaskrbljene zavesti in ga opredelil kot specifično značilnost kitajske filozofije, vendar je razlika med Moujevo in Xujevo interpretacijo zaskrbljene zavesti v tem, da je pri Mouju postala samozadosten koncept, ki ni globoko zaznamovan s svojim zgodovinskim kontekstom in z zgodovinskimi dejavniki, medtem ko jo Xu vidi natanko na tak način (prav tam 217). Ta razlika med njuno interpretacijo nas znova spomni na to, da so bile znotraj druge generacije modernega konfucijanstva različne preference in zanimanja ter idejno teoretski pristopi k proučevanju in interpretaciji specifične kitajske idejne tradicije.

5.2.3 Manifestacija zaskrbljene zavesti v temeljnih konfucijanskih konceptih filialnosti (*xiao*), sočlovečnosti (*ren*) in obredja (*li*)

Za Xuja je konfucijanska filialnost izvor sočlovečnosti, ta pa je temelj humanizma in jedro konfucijanske morale. Tako pravi:

Sočlovečnost pomeni biti človek. Ta ne prihaja od volje bogov, temveč je bistvena lastnost človeka, kajti človekov značaj je že po osnovi obdarjen s krepostjo sočlovečnosti (Xu V: Huang, 2018, 239).

Filialnost izhaja iz ljubezni otrok do staršev in predstavlja vir sočlovečnosti. V tem oziru je praksa filialnosti predhodna praksi sočlovečnosti. Po Xujevi interpretaciji je filialnost izvor konfucijanskega moralnega vedenja in osnova za vse druge kreposti. Ta krepost temelji na sorodstvenih vezeh. V resnici pa konfucijanstvo poudarja filialnost iz družbenopolitičnih razlogov. Po Xuju obstaja tesna povezava med filialnostjo in patriarhalnim klanskim sistemom. V kitajski antiki, kjer sta sovpadala vladarska družina in patriarhalni klan, je bila vloga filialnosti preprečevati tveganje za strmoglavljenje vladarja, torej za ohranjanje politične moči (prav tam). Filialnost je potemtakem konkretni izraz zaskrbljene zavesti.

Za Xuja sta tudi ideji sočlovečnosti in obredja izraza zaskrbljene zavesti. Oba koncepta sta zanj neločljivo povezana ter sta notranji in zunanji vidik človeškega bitja. Prva, torej sočlovečnost, označuje posameznikov notranji svet, obredje pa označuje njegov zunanji svet.

Ideja notranjega sveta, ki jo je izpostavil Konfucij, odpira možnost, da se ljudje kultivirajo in povezujejo drug z drugim. Notranji svet je svet, ki ga ljudje ustvarjajo

skozi svoje življenje in se ga ne dá omejevati ali meriti po kriterijih zunanjega sveta. To pa zato, ker je zunanji svet merljiv, tridimenzionalni svet. Notranji svet pa je kvalitativen, večplasten svet, ki ga lahko predstavimo z idejo sočlovečnosti:

仁的自覺地精神狀態,即是要求成己而同時即是成物的精神狀態.此這種精神狀態,是一個人努力於學的動機, 努力於學的方向,努力於學的目的. 同時, 這種精神狀態落實於具體生活行為之上的時候, 即是仁的一部份的實現. 而對於整體的仁而言, 則又是一種功夫,方法.

Stanje duha (zavesti), ki se zaveda sočlovečnosti, je stanje, ki hkrati zahteva samoispolnitev in izpolnitev stvari v zunanji stvarnosti. To stanje duha je motivacija, usmeritev in cilj posameznika, ki si prizadeva za učenje. Ko se to stanje duha izraža v posameznikovem vsakdanjem vedenju, je to del uresničevanja praktične dimenzije sočlovečnosti. Če govorimo o celostnosti sočlovečnosti, je ta neke vrste večšina oziroma metoda (Xu, 2010, 91).

Xu torej meni, da je po Konfuciju sočlovečnost stanje duha, ki posameznika spodbuja k samoispolnitvi (samodovršitvi) in dovršitvi zunanjih stvari, pa tudi večšina oziroma metoda prakticiranja vsakdanjega življenja. Posledično obredje predstavlja utelešenje metode oziroma večšine sočlovečnosti.

Xu izpostavi, da je duh sočlovečnosti, o katerem govori Konfucij, v procesu prakse. Po tem, ko človek premaga ovire, vključujoč lastne želje, ki jih ustvarita telo in vitalni potencial *qi*, je zmožen polno izkusiti sočlovečnost, ki je že prisotna v njegovem notranjem svetu⁸⁶, ter jo razširiti na zunanji svet. Natanko v tem trenutku nastane zaznavna dimenzija sočlovečnosti. Konfucijev citat »Cel svet se vrača k sočlovečnosti« (*Tianxia fu ren yan* 天下歸仁焉, Lunyu 2018, Yan yuan: 1) se nanaša na stopnjo prakse, na kateri je posameznik poenoten z zunanjo stvarnostjo. Xu razume proces obvladovanja in izpolnitve samega sebe kot tistega, preko katerega se človek vrne k obrednosti:

己是人的生理性質的存在, 即宋明儒所說的形氣...克己即是,戰勝這種私欲, 突破自己形氣的隔限, 使自己的生活完全與禮相合, 這是從根源上著手的全般提起的功夫, 方法. 在根源上全般提起的功夫, 方法, 超越了仁在實現中的層級的限制, 仁禮即會當下呈露. 所以說(一日克己復禮, 天下歸仁焉). 天下歸仁, 即天下皆被涵容於自己仁德之內, 即是渾然與物同禮, 即是仁自身的全體呈露. 天下歸仁, 是人在自己生命之內所開闢出的內在世界. 而人之所以能開闢出此一內在世界, 是因為在人的生命之中, 本來就具備此一內在世

86 Tu se sklicuje na Mencijevo teorijo o štirih zametkih (*si duan* 四端) (oziroma kalčkah, kot jih imenuje Jana S. Rošker; glej Rošker, 2013). V interpretaciji izvornega konfucijanstva je druga generacija sledila mencijanski struji, v kateri je človekov značaj v osnovi dober, saj so omenjeni štirje kalčki v njem prisotni že ob rojstvu. Vsa slaba človekova dejanja oziroma nerazvitost teh zametkov je le posledica slabe ali neprimerne vzgoje.

界(仁), 其開闢只在一念之克己, 更無順外在的條件, 所以接著便說(為仁由己, 而由人乎哉). 但這種全般提起的克己功夫, 筆順有具體下手之處, 所以顏回便接著(請問其目). 孔子所說的(非禮勿視, 非禮勿聽, 非禮勿言, 非禮勿動)四局, 即是克己功夫之目.

Sebstvo je fiziološki vidik človekovega obstoja. To so konfucijanci v dinastiji Song in Ming imenovali telesna (konkretna) oblika in *qi* ... Obvladovanje samega sebe pomeni premagovati lastne sebične želje, prebiti omejitve svojega telesa in *qija* ter omogočiti, da se lastno življenje v celoti uskladi z obredjem. To je metoda oziroma večšina, ki se začne s tistim, kar je esenčno. Izvorno je ta metoda presejala stopnje omejitev v realizaciji sočlovečnosti in tako omogočila, da sočlovečnost in obredje nemudoma prideta na površje. Zato je Konfucij tudi rekel (Lunyu, Yanyuan): »Če človek za en dan obvlada sebe in se vrne k obredju, potem se bo cel svet vrnil k sočlovečnosti.« Izraz »cel svet se vrača k sočlovečnosti« pomeni, da ljudje znotraj lastnih življenj odprejo svoj notranji svet. Razlog za to, da lahko ljudje odprejo svoj notranji svet, pa je v tem, da ljudje že v osnovi posedujejo ta notranji svet (sočlovečnost), njen razvoj pa je prav v ideji samoobvladovanja, ne pa v zunanjih pogojih. Tako Konfucij v nadaljevanju citata izpostavi: »Ali izhaja prakticiranje sočlovečnosti iz človeka samega ali od drugih ljudi?« Veščina samoobvladovanja ima konkretno izhodišče, zato je Yan Hui Konfucija vprašal o podrobnostih te metode. Konfucij mu je odgovoril: »Ne glej, ne poslušaj, ne govori in ne deluj v nasprotju z obredjem. To so podrobnosti o večini obvladovanja samega sebe (Xu, 2010, 91).«

Po Huang Chun-chiehju (2018, 240) naj bi to interpretacijo Xu prevzel od Zhu Xija, ki pravi, da je sočlovečnost dovršena krepost človeškega izvornega notranjega jaza. Obvladovanje samega sebe pomeni preseganje samega sebe, torej lastnih egoističnih želja. Povezava med sočlovečnostjo in obredjem je po Huangu kompleksna. Med njima obstaja nekakšna kreativna napetost (prav tam).

Po Xuju ima konfucijanstvo dve glavni komponenti. Prva je teorija notranje morale, ki temelji na doktrini dobrote človeškega značaja; prav to je glavna stvar, ki človeka razlikuje od živali. Po njej so samo ljudje zmožni transformirati sebe, da bi postali bitja, prežeta s krepostjo sočlovečnosti. Tako lahko človek postane plemenitnik, ki je odgovoren do sveta.

Druga komponenta pa zadeva notranjo moralo in njeno utelešenje v obliki vsakodnevnih medčloveških interakcij. S prakticiranjem teh (urejenih) medsebojnih odnosov lahko človek iskreno neguje »ljubezen do drugih«. Inherentna morala, ki

temelji na sočlovečnosti, in prakticanje človeških interakcij sta neločljivo povezana, ker sta v tem okviru posameznikov notranji svet in zunanja stvarnost združena skupaj (prav tam). Za Xuja je Konfucij prvi razvil idejo posameznikovega notranjega moralnega sveta, neomejene narave sočlovečnosti, ki je usmerjena k zunanji stvarnosti in se v njej tudi konkretizira. Ta ljudem omogoča, da živijo v svetu razuma. V vsakem posamezniku biva moralni subjekt, brez ostankov starih religij.

Enakost med notranjim in zunanjim svetom človeškega bitja, ki jo je izpostavil Mencij, vidi Xu kot neomejen proces, pri čemer je prav odsotnost meja tista, ki povzroča, da so ljudje v stalnem stanju zaskrbljenosti. Po Xuju je zaskrbljena zavest torej resnična osnova sočlovečnosti, saj izrecno napiše:

仁的基本表現還是憂患意識.

Temeljni izraz sočlovečnosti je zatorej prav ta zaskrbljena zavest (Xu, 2010, 184).

Poleg tega razloži, da je po Konfuciju namen prakticanja sočlovečnosti tudi v razvoju lastnega sebstva. Povezanost z drugimi ljudmi in stvarmi po Xuju ne izvira samo iz poznavanja ljudi in stvari oziroma pojavov v zunanjem svetu, temveč tudi iz truda za napredovanje in odkrivanje samega sebe, pa tudi iz prizadevanj za transformacijo fiziološkega sebstva v moralno sebstvo. Na ta način se soljudje in stvari, ki so prej sodili k zunanji stvarnosti posameznika, z njim/njo združijo in tako se oblikuje enotnost (prav tam, 186).

Po Xu Fuguanu sočlovečnost ne izvira iz hipnega razsvetljenja in nima nikakršnega mističnega značaja. Namesto tega se oblikuje v dejavni udeležbi posameznika znotraj družbenopolitičnih in ekonomskih procesov. Tako se po Xuju tudi vrednost človeškega bitja manifestira skozi njegove interakcije s svetom (prav tam).

Koncept zaskrbljene zavesti je torej osrednji pojem Xu Fuguanove interpretacije konfucijanstva. Pomen, ki ga je Xu dodelil zaskrbljeni zavesti, povezuje pomembne moralne ideje izvornega konfucijanstva, kot so filialnost, sočlovečnost in obredje. Za Xuja so ti moralni koncepti in primerno vedenje, do katerega so pripeljali, manifestacija zaskrbljene zavesti. Na prvi pogled se nam ta koncept pokaže kot nekaj, kar ohranja politično moč vladarjev, torej kot koncept politične filozofije. Ko pa na koncept zaskrbljene zavesti pogledamo iz njegove vloge v kultiviranju posameznikovega osebnega moralnega zavedanja, postane jasno, da v enaki meri pripada sferi moralne filozofije. Kot bomo videli v nadaljevanju, pa je v kontekstu specifične kitajske idejne zgodovine prav moralna filozofija pomemben segment estetike.

6 Xu Fuganova teorija kitajske estetike skozi prizmo aksiologije⁸⁷

Xu Fuganov prispevek k prepoznanju vrednosti kitajske umetnosti in estetike je za zdaj še razmeroma neraziskan. Prvič zato, ker njegova dela za zdaj še niso prevedena v noben tuj jezik, po drugi strani pa je Xu tudi v kitajskih akademskih krogih bolj poznan po svoji interpretaciji kitajske idejne zgodovine in politične teorije.

V naslednjem poglavju bomo proučili osrednje teoretske koncepte, s katerimi se je Xu vsekakor zapisal v zgodovino kitajske estetike. V prvem podpoglavju bomo proučili Xujevo primerjavo Zhuangzijeve in Konfucijeve estetike, v drugem Xujevo primerjalno analizo Zhuangzijeve estetike in zahodne fenomenologije, tretjem njegovo interpretacijo telesnega spoznanja kot metode za vzpostavitev moralnega in estetskega sebstva, v zadnjem podpoglavju pa bomo raziskali Xujevo interpretacijo koncepta *qiyun shengdong*, ki velja za enega najbolj temeljnih in hkrati najkompleksnejših konceptov tako v tradicionalni kot sodobni kitajski estetiki.

Xu Fuganova glavna motivacija za to, da je leta 1966 napisal obsežno delo o kitajski estetiki in umetnosti z naslovom *Dub kitajske umetnosti (Zhongguo yishu jingshen)*, je bil njegov odziv na sodobno umetnost in kulturo, ki sta na Tajvan prišli z Zahoda. Kritiziral je dozdevno nereflektirano in nekritično prevzemanje moderne zahodne umetnosti in kulture mladih tajvanskih intelektualcev in umetnikov ter si prizadeval za globlje razumevanje in prepoznanje lastne, torej kitajske kulturne tradicije. S tega vidika je razumljivo, da vsebuje omenjeno delo precej širok spekter zahodnih filozofskih kategorij, še posebej tistih, ki zadeva estetiko in fenomenologijo (to so dela Husserla, Lippsa, Heideggerja), skozi katere je Xu želel pokazati, da kitajska idejna tradicija, še posebej pa Zhuangzijeve in Konfucijeve filozofije, vsebujeta številna vprašanja, s katerimi se je ukvarjala sodobna zahodna filozofija, ki je v tistem času postala zelo popularna na Tajvanu, ne nazadnje pa je dajala tudi odgovore in rešitve na marsikatero od teh vprašanj oziroma problemov, ki so jo pestile.

Xujevo vrednotenje umetnosti je osnovano na ideji konfucijanskega humanizma, ki temelji na moralnih in kognitivnih sposobnostih človeka, pri čemer morala zavira pogon čutnih želja, medtem ko so kognitivne sposobnosti tiste, ki jih lahko posameznik osvoji in razvija. Tovrstno vrednotenje umetnosti je temeljilo na tradicionalni kitajski estetiki, ki estetskih problemov ne obravnava kot problemov vednosti, zato – za razliko od zahodne estetike – ne išče odgovorov na vprašanja o

⁸⁷ Aksiologija je filozofska veda, ki proučuje vrednote ter kot taka inherentno povezuje etiko in estetiko; z drugimi besedami, aksiologija je veda, ki obravnava etiko v povezavi z estetiko.

tem, kaj je lepota in kaj je estetsko, temveč izhaja iz ideje humanizma in refleksije človeškega življenja, pri čemer so filozofija, estetika, etika in življenjska izkušnja združene v celoto (Xu, 2006, 216).

Aksiološkega značaja estetike v kitajski tradiciji ni treba posebej izpostavljati. Če pogledamo v prvi kitajski etimološki slovar *Shuowen* iz drugega stoletja, vidimo, da sta lepo in dobro sinonima (*mei yu shan tongyi*). Dejanskost te notranje povezave je najbolj jasno izražena v Konfucijevi filozofiji etike. Po Xujevem mnenju pa je estetski duh kitajske tradicije v smislu umetnosti življenja, ki pravzaprav izvira iz tradicionalne kitajske ideje o korelativni povezanosti človeka in narave, najbolj jasno izražen v Zhuangzijeви filozofiji *Svobodnega in lahkotnega lebdenja* (*xiaoyao you*). Menil je, da se je estetski duh kitajske tradicije razvil iz Zhuangzijeve in Konfucijeve filozofije ali bolj natančno, spremenil se je iz Konfucijeve v Zhuangzijevo estetiko. Niti Konfucij niti Zhuangzi v svojih filozofijah nista formulirala nikakršne teorije estetike; kljub temu pa Xu Fuguan meni, da je zlasti Zhuangzijevo razmišljanje o »umetnosti življenja« nehotе ustvarilo koncept najvišjega estetskega duha, ki je posledično omogočilo nastanek popolnega umetniškega izraza, čeprav izpolnitev *Daota* ne vključuje nujno ustvarjanja kakršnegakoli umetniškega dela (Lee, 1998, 326).

6.1 Primerjava med Konfucijevo in Zhuangzijevo estetiko na podlagi interpretacije estetskega koncepta lebdenja (*you* 遊)

Zhuangzijeva filozofija *lahkotnega lebdenja* oziroma *Xiaoyao you* zaobjema mojstrstvo ali večino (*gongfu*), ki stremi k estetski popolnosti in osvoboditvi človeškega duha za to, da se lahko doseže enost z *Daotom*. Lahkotno lebdenje je stanje človeka, ki je prost vseh navezanosti, pričakovanj in kakršnihkoli utilitarizmov. Nima nobenega zunanjega cilja, ampak je v harmoniji in enosti z *Daotom*. Ta enost predstavlja najvišje stanje osvobojenega človeškega duha.

Svobodo človeškega duha in osvoboditev od sekularnosti človeškega bivanja je po Zhuangziju mogoče doseči na dva načina. Prvi način predstavlja metodi »postenja srca« (*xinzhai*) in »sedenja v pozabi« (*zuowang*), ki sta vzajemno povezani druga z drugo, drugi pa je metoda umetniške ustvarjalnosti.

Z metodo *postenja srca* se razblinijo telesne in čustvene želje ter vsi pragmatični in utilitarni nameni. Na tak način se je človek zmožen integrirati v naravo in odkriti (ali zaobjeti) njeno resnično esenco oziroma noumenon (*benti*).

Z metodo *sedenja v pozabi* Zhuangzi transcendirata konceptualno oziroma analitično mišljenje in vrednostne sodbe, ki jih človek pridobi skozi socializacijo in

moralno kultivacijo, ki je prežeta z zaskrbljenostjo, željami, minljivostjo in smrtjo. S tem želi nakazati način razrešitve človeka iz omejenosti odnosov, v katere je vpjet, in njegovega doseganja enosti z naravo oziroma z *Daotom*.

Zhuangzi je predlagal, da človek osvoji metodi *postenja srca* in *sedenja v pozabi*, če želi doseči brezsebno stanje zavesti (*wuji*), v katerem lahko dojamemo esenco človeškega življenja, kozmosa in vseh pojavov, ne le na podlagi kognitivnega dojetja, temveč tudi intuicije. Kot je razvidno iz naslednjih citatov, Zhuangzi v anekdoti, v kateri pripoveduje o Konfucijevem pogovoru z njegovim najljubšim učencem Yan Huijem, predstavi postenje srčne zavesti kot metodo neposrednega izkustva sveta. Kot bomo videli, razume Xu Fuguan tovrstno izkustvo kot estetski pogled na človeško življenje.

回曰：敢問心齋。仲尼曰：若一志，无聽之以耳而聽之以心，无聽之以心而聽之以氣。聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也 (Zhuangzi s. d., Neipian, Ren shijie: 2).

Yan Hui je vprašal: »Smem vprašati, kaj pomeni postenje srčne zavesti?«

Konfucij je odvrnil: »Če želiš ohranjati popolno enotnost v svojih namerah, ne smeš poslušati z ušesi, temveč s srčno zavestjo. Ne poslušaj s srčno zavestjo, temveč s *qijem*. Poslušanje se namreč ustavi pri ušesih in srčna zavest pri simbolih. *Qi* pa je prazen in se tako odziva na stvari oziroma pojave. *Dao* je zgoščen v praznini. Praznina je postenje srčne zavesti.«

Dojetje sveta in njegovih pojavov s *qijem* pomeni razumevati *qi* kot nenehno spremembo narave in človeških čustev. Samo v stanju praznine, v kateri se telesne in čustvene želje razblinijo, je človek zmožen integrirati sebe v naravo in odkriti njeno resnično esenco. Zato je *qi* kot ogledalo, ki ničesar ne pričakuje, a se na vse odziva. Praznina je stanje mirnosti in vsebuje vse možnosti (Xu, 1966, 81). V takem stanju je človek zmožen delovati brez vmešavanja (*wuwei*) v naravne zakone *Daota* in postati integrirani del narave (prav tam).

Sedenje v pozabi pa se nanaša na metodo, ki presega moralne implikacije in stremi k osvoboditvi človeškega duha od spon dihotomije med pravilnim in napačnim. V zgornjem citatu vidimo, da Zhuangzi neposredno naslavlja Konfucijev moralni nauk, ki preko učenja sočlovečnosti in pravičnosti (*renyi*) ter obrednosti in glasbe (*liyue*) posamezniku omogoči realizacijo moralne subjektivnosti na podlagi samokultivacije.

顏回曰：回益矣。仲尼曰：何謂也？曰：回忘仁義矣。曰：可矣，猶未也。他日復見，曰：回益矣。曰：何謂也？曰：回忘禮樂矣。曰：可矣，猶未也。他日復見，曰：回益矣。曰：何謂

也？曰：回坐忘矣。仲尼蹴然曰：何謂坐忘？顏回曰：墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。仲尼曰：同則無好也，化則無常也。而果其賢乎！丘也請從而後也。(Zhuangzi s. d., Nei pian, Da Zong shi: 9).

Yan Hui je rekel: Jaz sem napredoval! Konfucij mu je odgovoril: Kako pa? Pozabil sem na sočlovečnost in pravičnost. Dobro, ampak s tem še vedno nisi resnično dojel bistva.

Čez nekaj dni sta se spet srečala.

Yan Hui je spet rekel: Jaz sem napredoval! Kako pa? Pozabil sem na obredje in glasbo! Dobro, ampak še vedno nisi dojel bistva.

Spet sta se srečala čez nekaj dni.

Yan Hui je zopet rekel: Jaz sem napredoval! Kako pa? Sedim v pozabi! Konfucij ga je presenečeno pogledal in vprašal: Kaj pa misliš s sedenjem v pozabi?

Yan Hui mu je odvrnil: Opustil sem telesne ude, zavrgel pamet in modrost in se poenotil z velikim tokom. To je sedenje v pozabi.

Konfucij je odgovoril: Biti eno z njim pomeni, da nimaš všečnosti (nisi pristranski). S to spremembo si pridobil uvid v relativnost vseh stvari in tako postal eden od modrecev. Prosim, če ti lahko sledim.

Po Zhuangziju metodi samokultivacije in realizacije moralnega sebstva nista dovolj za to, da bi dosegli najvišjo svobodo človeškega duha in enotnost z *Daotom*. Za to, da bi dosegli svobodo človeškega duha in postali eno z *Daotom*, mora biti človeški duh namreč osvobojen okov moralnih omejitev, kot je postavljanje vrednostnih sodb oziroma razlikovanje med pravilnim in napačnim (*shifei*).

Zhuangzijev *Xiaoyao you* je torej najvišje stanje človeškega duha, ki ga je mogoče doseči z metodama *postenja srčne zavesti* in *sedenja v pozabi*. Pomeni enost oziroma enotnost z *Daotom*. V procesu *postenja srčne zavesti* in *sedenja v pozabi* lahko človek opazuje nenehne spremembe kozmosa in dojame »največjo lepoto neba in zemlje, o kateri ne govorita« (Zhuangzi s. d., Wai pian, Zhi bei you: 2).⁸⁸

Stanje praznine in mirnosti (*xujing zhixin*) v soočanju s stvarnostjo je oblika prvobitnega vedenja, ki je izključno intuitivno in predstavlja Zhuangzijevo dojetje lepote (Bresciani, 2001, 346). Doseganje takšnega stanja duha pa je po Xuju nujno potrebno pri ustvarjanju umetnosti.

88 *Tian di you da mei er bu yan* 天地有大美而不言.

V Zhuangzijevi filozofiji se enotnost z *Daotom* lahko doseže tudi skozi proces umetniškega udejstvovanja, ki pa je neposredno povezano s prej omenjenima metodama *postenja srčne zavesti in sedenja v pozabi*. V eni najbolj znanih Zhuangzijeveh zgodb, zgodbi o kuharju (oziroma mesarju) Dingu⁸⁹ v poglavju *Negovanje vladarja življenja (Yang sheng zhu)*, Zhuangzi poudari pomembnost izpraznjenja samega sebe (*xuji*) s pomočjo izničenja nasprotja med subjektom in objektom na eni ter nasprotja med tehniko in umetniško večino na drugi strani, pri čemer je cilj obojega doseči veselje in uživanje v enotnosti z *Daotom*.

Zato uživanje, ki je lahko posledica kuharjeve večšine, za Zhuangzija nima bistvene pomena. Kar je pomembno, je transformacija kuharjevega (oziroma mesarjevega) duha, ki je dosegel utelešenje *Daota*. Ta zgodba oriše potovanje od učenja tehnike do utelešenja *Daota* in tako opiše proces od učenja tehnike do sfere umetniške ustvarjalnosti (Xu, V: Ni 2002, 299).

Estetski duh v Konfucijevi misli pa se nanaša na poenotenje etike in umetnosti, kar lahko vidimo v naslednjem citatu iz *Razprav (Lunyu)*:

志於道，據於德，依於仁，游於藝 (Lunyu s. d., Shu er: 6).

Naj tvoje namere sledijo *Daotu*, naj koreninijo v vrlinah in se opirajo na človečnost. Svoje veselje in radosti pa najdi v večšinah.

89 庖丁為文惠君解牛，手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音。合於《桑林》之舞，乃中《經首》之會。文惠君曰：「誦！善哉！技蓋至此乎？」庖丁釋刀對曰：「臣之所好者道也，進乎技矣。始臣之解牛之時，所見無非牛者。三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇，而不以目視，官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，導大窾，因其固然。技經肯綮之未嘗，而況大軀乎！良庖歲更刀，割也；族庖月更刀，折也。今臣之刀十九年矣，所解數千牛矣，而刀刃若新發於硎。彼節者有間，而刀刃者無厚，以無厚入有間，恢恢乎其於游刃必有餘地矣，是以十九年而刀刃若新發於硎。雖然，每至於族，吾見其難為，怵然為戒，視為止，行為遲。動刀甚微，謦然已解，如土委地。提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志，善刀而藏之。文惠君曰：「善哉！吾聞庖丁之言，得養生焉。」 (Zhuangzi s. d. Nai pian, Yang sheng zhu: 2).

Kuhar vladarja Wen Huija je zanj raztelesal volovji trup. Kadarkoli je uporabil svojo roko, se je naprej z ramo naslonil na trup. Potem se je oprl na nogo in uporabil pritisk kolena, pri čemer so bili zvoki odstranjevanja kože in rezov noža zvoki v enakomernem ritmu. Gibanje in zvoki so potekali tako kot v plesu »Murvin gozd« in v skladu s harmonijami kralja Shou. Gospodar je rekel: »Ah! Očarljivo! Le kako je vaša umetnost lahko tako popolna!« (Po končanem delu) je kuhar odložil nož in tako odgovoril na gospodarjevo pripombo: »To, kar tvoj služabnik ljubi, je metoda *Daota*, ki je osnova za vsakršno umetnost. Ko sem prvič začel raztelesati vola, nisem videl nič drugega kot (celotni) trup. Po treh letih sem nanj prenehal gledati kot na celoto. Zdaj se ukvarjam z njim na duhovni način in ga ne gledam več s svojimi lastnimi očmi. Svojih čutov ne uporabljam več in moj duh deluje, kot sam želi. Moj nož sam od sebe sledi naravnim linijam. Sam drsi preko razpok in votlin ter se prilagaja strukturi tkiva. V svoji večšini se izogibam membranskim otrdlinam in še bolj kostem. Dober kuhar zamenja svoj nož enkrat letno, kajti pri nenehnem rezanju se nož počasi poškoduje. Običajni kuharji pa svoje nože zamenjujejo vsak mesec, kajti pri običajnem raztelesanju se hitro zlomijo ali pokvarijo. Sam pa ta svoj nož uporabljam že devetnajst let; raztelesil je več tisoč volov, a njegovo rezilo je tako ostro, kot če bi ravnokar prišlo izpod brusnega kamna. Lahkotno razdvaja sklepe in se premika med njimi, saj ima njegovo rezilo več kot dovolj prostora. In ko pridem do zapletenega sklepa in vidim, da bo prišlo do neke težave, nadaljujem previdno, in ne dovoljujem, da moja roka enostavno sledi mojemu pogledu. Potem z zelo rahlim premikanjem rezila povzročim, da se težavni del sam od sebe odcepi in pade na tla. Nato se ustavim in z nožem v roki pogledam na vse skupaj ter lahko, z vzdihom zadovoljstva, obrišem nož in ga vtaknem v njegov tulec.« Vladar Wen Hui je odvrnil: »Odllično! Slišal sem besede svojega kuharja in se od njega naučil nege življenja.«

Konfucij je visoko cenil umetnost zaradi njenega prispevka k izobrazbi in moralnemu izboljšanju ljudi. Konfucijevih šest umetnosti oziroma veščin (*liuyi*)⁹⁰ je predstavljalo osnovno orodje učenja samokultivacije. Kot take so te umetnosti oziroma veščine prevzele funkcijo oblikovanja in uravnoteženja človeških čustev, ki ljudem pomagata pri kultivaciji moralnega sebe. Pot (*dao*) pomeni človeško delovanje, ki temelji na moralnosti vsakega posameznika (*de*), ta pa vključuje empatičen občutek do drugih oziroma je do njih sočlovečen (*ren*). Medtem ko si prizadeva za moralno samoizpolnitev, človek najde tolažbo in sprostitvev ter navdih tudi v ustvarjanju in uživanju umetnosti. Zato je moralno življenje v konfucijanski estetiki hkrati tudi umetniško oziroma estetsko življenje. Pri tem gre obenem tudi za postavitev moralnih vrtilin na umetniško raven.

Iz tega razloga so po Xujevem mnenju umetniški dosežki možni šele takrat, ko se človek obrne navznoter in odkrije svoje moralno sebe (Bresciani, 2001, 344). Človek lahko ustvari umetniška dela ali postane ustvarjalen samo, če hkrati uteleša tudi etične vrednote.

Xu Fuguan je torej menil, da je Konfucij na splošno zelo cenil umetnost; njegova predanost glasbi še posebej jasno ponazarja, da se krepost (oziroma etika) in umetnost medsebojno oplajata in krepita (Lee, 1998, 325).

Konfucijeva metoda in proces moralne kultivacije pa se kvalitativno razlikujeta od Zhuangzijevih metod umetniške izmojstritve (*gongfu*), *postenja srčne zavesti* in *sedenja v pozabi*. V nasprotju s Konfucijevim konceptom moralnega duha, ki odločno zahteva altruistično delovanje, je Zhuangzijeva estetska dejavnost prosta vseh tovrstnih interesov in utilitarističnih namenov. Iz teh razlogov po Xu Fuguanovem mnenju konfucijancem ni uspelo prepoznati avtonomije umetnosti (prav tam).⁹¹

Po drugi strani pa predstavlja Konfucijev pojem lebdenja (*you*) udejstvovanje v umetnostih v smislu sprostitve, oblikovanja in kontemplacije človeških čustev, pa tudi omogočanja globljega razumevanja človeškega značaja oziroma človeškosti v kontekstu samokultivacije (Li, 2010, 77). Poleg tega izraža Konfucijev koncept *lebdenja v umetnosti* (*you yu yi*) vrednost in pomen umetnosti v človeškem življenju v smislu enotnosti lepega in dobrega, ki pa je neposredno povezano s konfucijanskimi vrednotami. Zato Konfucijevo lebdenje (*you*) v povezavi z umetnostjo kot enotnostjo dobrega in lepega omogoča globlje razumevanje procesa realizacije moralne subjektivnosti kot najvišje sfere človeškega duha, ki predstavlja najvišji cilj

90 Med Konfucijevih šest umetnosti spadajo: glasba, obredje, lokostrelstvo, konjeništvó, kaligrafija in matematika.

91 Prepoznanje avtonomije umetnosti, ki so jo prevzeli iz sodobne zahodne umetnosti, je bilo eno od ključnih prizadevanj tajvanskega estetskega kroga v šestdesetih letih.

konfucijanske filozofije. V Konfucijevi filozofiji je osvoboditev človeškega duha namreč možna samo skozi utelešanje vrednot in realizacijo moralne subjektivnosti. Samo takrat lahko človek doseže *Dao*.

Xu Fuguan je visoko cenil konfucijansko enotnost lepega in dobrega, pri čemer je bilo umetniško delo zanj nekaj vredno šele takrat, kadar je bilo koristno tudi za moralne (in družbene) namene. Tako je menil, da lahko samo krepostni človek ustvarja lepa in resnično umetniška dela.

Xu Fuguanova primerjava med Konfucijevim in Zhuangzijevim razumevanjem koncepta *you* nakazuje pomembne in precejšnje razlike v njuni perspektivi realizacije človeškega duha in njegove povezave z umetnostjo. Xujev trud, da bi potegnil vzporednico med Zhuangzijevim egalitarnim stanjem srčne zavesti ter Konfucijevo sočlovečnostjo in pravičnostjo, se je izjalovil zaradi Zhuangzijeve enakovredne obravnave vseh vrednot, pluralizma in enotnosti nasprotij, ne nazadnje tudi zaradi njegovega razumevanja resničnega kot lepega.

V soočanju z moderno umetnostjo se je Xu zato predvsem osredotočal na konfucijanski koncept dobrega kot lepega (*shanmei*) (Lee, 1998, 329). Njegova analiza namreč nazorno pokaže, da Zhuangzi umetnost razume kot stanje osvobojenega in svobodnega človeškega duha, ki je prosto vseh individualnih želja, moralnih ciljev in utilitarističnih namenov. Tak duh je v popolni enotnosti z *Daotom* ter zato zmožen dojeti in razumovati svet estetsko, intuitivno in ustvarjalno. V Zhuangzijevi filozofiji je lebdenje v svobodi (*xiaoyao you*) stanje enotnosti z *Daotom* v vsakodnevem življenju. To je najvišje stanje človeškega duha ne glede na to, s čim konkretno se ukvarjamo. Zato je Xu Fuguan Zhuangzija prepoznal kot tistega, ki je resnično živel estetsko življenje.

Konfucijev koncept *you* pa po drugi strani predstavlja udejstvovanje v umetnosti v zvezi s sprostivijo in kontemplacijo človeških čustev, pa tudi kot sredstvo za globlje razumevanje človeškega značaja v kontekstu samokultivacije in izobrazbe. Poleg tega izraža Konfucijevo »lebdenje v umetnosti« (*you yu yi*) pomen umetnosti v človeškem življenju v smislu enote lepega in dobrega, ki pa je neposredno povezano s konfucijanskimi vrednotami. Zato Konfucijev pojem lebdjenja (*you*) v povezavi z umetnostjo (*yi*) omogoča globlje razumevanje procesa realizacije moralne subjektivnosti kot najvišjega cilja v Konfucijevi filozofiji.

Xu Fuguan je želel izpostaviti, da kljub prizadevanju zahodnega modernizma za osvoboditev človeškega duha, Zhuangzijeve filozofija in njegov estetski pogled na življenje ter ustvarjalnost omogočata veliko globljo in bolj prefinjeno osnovo za tako svobodo. Kar zadeva vlogo umetnosti kot ene od temeljnih stebrov družbe, pa

je Xu videl v konfucijanskem konceptu enote dobrega in lepega (*shanmei*) nujno osnovo vsakršne harmonične družbe.

Ker je Xu v Zhuangzijeve estetiki prepoznal teme in probleme, s katerimi sta se soočali moderna zahodna umetnost in filozofija (in tako tudi tajvanska intelektualna in umetniška srenja), je želel osvetliti prvenstvenost in izjemnost Zhuangzijeve odgovore nanje v dialoškem kontekstu z zahodno filozofijo. V naslednjem podpoglavju bomo proučili Xujevo interpretativno analizo Zhuangzijeve filozofije in zahodne fenomenologije, v kateri razkriva nekatera bistvena razlikovanja v percepciji človeškega duha v zahodni in kitajski idejni tradiciji. Osvetlili pa ne bomo samo Xujeve primerjalne analize, temveč tudi problem njegovega metodološkega pristopa k proučevanju konceptov, ki izvirajo iz različnih kulturnih ozadij ter so produkt zgodovinskih in idejnih procesov, ki nanje vplivajo. Zanimivo je namreč to, da je Xu kot edini od predstavnikov druge generacije modernega konfucijanstva kitajske idejne koncepte interpretiral skozi zgodovinske procese materialne in idejne produkcije. Kljub temu pa je po drugi strani pri interpretaciji zahodnih idejnih konceptov ta vidik skoraj popolnoma zanemarlil.

6.2 Primerjalna analiza Zhuangzijeve estetike in zahodne fenomenologije

Po Xuju se torej Zhuangzijeva estetika nanaša na estetski način bivanja človeka, pri čemer se lepota aplicira v sfero *Daota*, v kateri so ljudje zmožni osvoboditi svojega duha in uživati način življenja, ki ga Zhuangzi označuje kot »svobodno in lahkotno tavanje ali lebdenje« (*xiaoyao you*). Po Xujevem mnenju je to najvišja in najlepša sfera človeškega bivanja in je kot taka izražena v umetnosti. Xu je v Zhuangzijeveh metodah »postenja srčne zavesti« (*xinzhai*) in »sedenja v pozabi« (*zuowang*) ter poenotenja z *Daotom* skozi obvladovanje večine kot dveh načinov za doseganje te najvišje ravni bivanja videl nekatere podobnosti z določenimi koncepti zahodne fenomenologije 19. in zgodnjega 20. stoletja. Njegova komparativna analiza vključuje nekaj manj znanih mislecev, kot so Cohen, Solger, Winkelmann in Fiedler, pa tudi imena zelo vplivnih teoretikov, kot so Schiller, Hegel, Kant, Husserl in Heidegger. Xu si je prizadeval poudariti, da so nekatere ideje, ki so jih izoblikovali omenjeni filozofi, primerljive z Zhuangzijevo estetsko mislijo, predvsem v njegovih idejah subjektivizma in relativizma, ideji integrirane individualne osebnosti, še posebej pa v osvoboditvi človeškega duha.

Vendar pa je, kot že omenjeno, v metodološkem smislu njegov komparativni pristop pogosto nekoherenten in ima vrsto pomanjkljivosti. Čeprav je bil Xu Fuguan pri orisu vzporednic med zahodno in Zhuangzijevo filozofijo zelo previden, je menil, da

med njimi obstaja določena podobnost, še posebej pri vprašanju, zakaj in na kakšen način je človeška zavest (oziroma srčna zavest) zmožna dojemati svet estetsko. V tem pod poglavju želim pokazati nekatere metodološke probleme in nekonsistentnosti Xu Fuguanovega komparativnega pristopa, ki je temelj njegove teorije estetike.

6.2.1 Analiza Zhuangzijeve estetike »lahkotnega lebdenja« skozi prizmo zahodnih teorij

V tem kontekstu moramo poudariti, da na Kitajskem pred 20. stoletjem beseda za umetnost (*yishu*) kot splošna kategorija ni obstajala. Na Kitajsko je prišla preko Japonske, kjer so jo s pismenkami 藝術 (*yishu*) prevedli iz angleščine in francoščine. Pred tem so Kitajci uporabljali samo ločene in distinktivne besede za partikularne umetniške veščine, kot so književnost (*wenxue*), slikarstvo (*huihua*), graviranje oziroma kiparstvo (*diao*) in tako naprej (Xu, 1966, 49). Zato je razumljivo, da Zhuangzi sam ni pisal neposredno o umetnosti ali procesu umetniške kreativnosti. Vendar pa sta tako Konfucij kot Zhuangzi v kontekstu zmožnosti usvajanja (*gongfu*) določene sposobnosti uporabljala besedo umetnost (*yi*). Po Zhuangziju lahko ljudje preko usvajanja veščin, ki jih uporabljajo v svojih življenjih, dosežejo združitev z *Daotom* in posledično osvoboditev duha. Konfucij je, kot že omenjeno, po drugi strani poudarjal pomen kultivacije in izobraževanja, ki ju je mogoče doseči skozi usvajanje šestih umetnosti. Zhuangzi pa je umetnost obravnaval le kot del procesa transformacije posameznikovega individualnega duha (ali srčne zavesti *xin*). Xu Fuguan je povezal ta proces s prevladujočo zahodno estetsko mislijo, pri čemer jo je posplošeno definiral na naslednji način:

Zhuangzijevo razumevanje tega procesa je drugačno od razumevanja pionirjev sodobne estetike, ki so od samega začetka lepoto razumeli kot cilj in umetnost kot predmet njenega umevanja in prepoznanja (Xu, 1966, 49).⁹²

Ta argument je precej problematičen, če vzamemo v obzir estetsko misel nekaterih zahodnih teoretikov, kot so Kant, Husserl in Heidegger. V njihovih razlagah vsebina estetike ni vezana samo na opazovanje (in kognitivno zaznavo) same lepote, temveč tudi na vprašanje, kot je doživljanje človeške zavesti v estetski aktivnosti in občutka svobode, ki se pojavi od znotraj (glej na primer Thomson 2015, 1; Ginsborg 2014, 2; Deranty 2015, 2).

Za Xuja je Zhuangzijevo *Dao* kot kozmična kreativnost in bistvo vseh stvari⁹³ tudi bistvo duha umetnosti. Zato je o njem govoril v smislu kreativnega koncepta duha

92 莊子則不僅不像近代美學的建立者，一開始即以美為目的，以藝術為對象，去加以思考，體認。

93 V tem smislu *Dao* seveda ni le koncept Zhuangzijeve filozofije, temveč predstavlja jedro idej vseh drugih klasičnih daoističnih del, še posebej Laozijevega dela *Dao de jing*.

umetnosti ali umetniške kreativnosti. Kot smo že omenili, Zhuangzi ni govoril neposredno o umetnosti, temveč prej o izpopolnjenju življenja, zato ta kreativnost ni nujno izražena v umetniškem delu. Vendar pa po Xujevem mnenju ta najvišji duh umetnosti, torej enost z *Daotom*, pravzaprav predstavlja temeljno podlago in predpogoj za stvaritev vsakršne umetnine, kajti Zhuangzijevo doživljanje *Daota* je neposredno povezano z njegovo realizacijo znotraj izvajanja veščine ali pa same življenjske aktivnosti. Zato sta za Xuja v Zhuangzijevi filozofiji razumevanje umetnosti in *Daota* neločljivo povezana (Xu, 1966, 52).⁹⁴

Xu je problem sledenja *Daotu* znotraj veščine ter umetnikov proces stvaritve umetniškega dela razumel kot eno in isto stvar, a z različnim ciljem. Umetniku predstavlja cilj stvaritev umetniškega dela in je kot tak omejen na to, medtem ko je za Zhuangzija cilj v tem, da živiš življenje osvobojenega avtonomnega duha. V svoji analizi je Xu poudaril, da je takšno življenje prosto omejitev in kot tako pomeni estetski način življenja. Predstavlja kontinuirano in ne le začasno stanje. Takšno življenje je življenje osvobojenega človeškega duha oziroma svobodnega in lahko lebdečega duha (*xiaoyao you*), ki tvori končni pomen in najvišji cilj Zhuangzijeve filozofije (Xu, 1966, 56).

Tako kot v večini daoističnih diskurzov je Zhuangzijevo *Dao* kozmološka kreativnost *per se*, kar pomeni, da kontinuirano ustvarja lepoto iz vsega, kar obstaja:

天地有大美而不言 (Zhuangzi s. d.: Wai pian, Zhi bei you: 2).

Nebo in zemlja posedujeta izjemno lepoto, a (o njej) ne govorita.

Kot je pokazal Zhuangzi v zamišljenem dialogu med Konfucijem in Laozijem, stanje osvobojenega človeškega duha, doseženega v enosti z *Daotom*, poleg tega prinaša čisto lepoto in radost:

孔子曰: 請問遊是。老聃曰: 夫得是, 至美至樂也。得至美而遊乎至樂, 謂之至人 (prav tam Tian zi fang: 4).

Konfucij je vprašal o tavanju (*you*) in Lao Dan je odgovoril: »To je doseženo v najvišji lepoti in največji radosti. Ko je dosežena najvišja lepota, lahko lebdiš z največjo radostjo. To pomeni biti modrec.«

Kot smo videli, sta vélika lepota in vélika radost pravzaprav bistveni karakteristiki *Daota*. Ko je človek skozi dolgo trajno delo (učenja in usvajanja veščin) zmožen razumeti *Dao*, lahko odkrije in dojamne lepoto ter od nje pridobi radost. Ljudje

⁹⁴ V tem oziru se je Xu osredotočal na splošno znano Zhuangzijevo zgodbo o kuharju Dingu v poglavju Negovanje gospodarja življenja (*Yangsheng zhu*) v Notranjih poglavjih (*Nei pian*). Omenjena zgodba obravnava vprašanje, kako lahko človek doseže enost z *Daotom* skozi proces usvajanja veščine (*gongfu*) ali usvajanja (negovanja) življenja samega.

tako lahko doživljajo *Dao* v njegovi celostnosti in povezavi z umetniškimi življenjem, ko so v stanju osvobojenega duha (to je osvobojeni in lahko lebdeti) (Xu, 1966, 59).

V tem kontekstu je Xu znova poskušal primerjati omenjene starodavne *daoistične* pristope s sodobnimi estetskimi teorijami. Trdil je, da je v zahodni filozofiji umetnosti umetnost razumljena kot potrditev in indikacija človeške svobode, saj predstavlja osvoboditev od končnega (ali omejenega) sveta. Da bi to predstavil še bolj jasno, je citiral različne zahodne filozofe. Opozoril je na primer, da je Theodor Lipps (1851–1914) občutek lepote imel za radost (ali prijeten občutek) svobode (prav tam 60).

Prav tako je opozoril na Heideggerjevo tezo, ki pravi, da bolj kot je posameznikovo mentalno stanje svobodno, enostavneje lahko ta občuti užitek, ki izhaja iz lepote (prav tam). V tem kontekstu je poskušal poudariti podobnosti med sodobno zahodno in tradicionalno kitajsko estetsko mislijo, pri čemer je nakazoval, da so bile vse sodobne in uvožene teorije njegovega časa bolj ali manj prisotne že v predqinski Kitajski.

Xu prav tako navaja Cohenovo (1842–1918) razumevanje umetnosti kot substance ali fuzije znanosti in etike, pri čemer je umetnost nad njima, njen namen je generiranje svobodnih aktivnosti (prav tam). V domeni umetnosti človeška zavest izvira iz svobodne aktivnosti, ki izkazuje spontanost. V tem smislu je Xu Fuguan omenjal tudi Cassirerjevo (1874–1945) teorijo, po kateri nam umetnost ponuja notranjo svobodo, ki je ne moremo pridobiti na nikakršen drug način (prav tam). V takšnem razumevanju umetnosti in svobode je Xu zaznal največjo podobnost z Zhuangzijem.

Xu je predstavil tudi pregled Heglovega⁹⁵ razumevanja umetnosti in svobode, kjer trdi, da v Heglovih *Predavanjih o estetiki* ta poudarja pomembnost lepote in umetnosti v človeških življenjih, ko smo soočeni s težavami, konflikti, krizami in podobnim. Umetnost in lepota dajeta ljudem moč živeti in sočasno delovati na način, ki krepi svobodo subjekta, kar je po Xujevem mnenju zelo pomembna funkcija umetnosti. Tako izpostavi, da Hegel v *Fenomenologiji duha* trdi, da je najvišja oblika človeškega duhovnega sveta polje absolutnega duha, kjer je umetnost. Na tej točki poudarja, da bi bila, če termin *Absolutno* preprosto zamenjamo z *Daotom*, Heglova teorija precej podobna Zhuangzijevemu razumevanju

95 Hegel je pisal v času intenzivnega razvoja idej o umetnosti. Kant je estetsko izkustvo predvsem obravnaval v odnosu do izkustva lepote narave, toda za Hegla je estetika postala predvsem proučevanje *umetnosti*. Zanj je umetnost tista, v kateri »najprej nastane zavest absolutna« (Hegel, 2008, 169). Svojskost umetnosti se nahaja v *čutnosti* medija, v katerem je objektivizirana njegova vsebina (glej Redding, 2016, 3.2.2).

svobodnega in lahkotnega tavanja. Obe ideji, trdi Xu, sta primerljivi, saj govorita o polju, v katerem so ljudje lahko osvobojeni in dosežejo popolno svobodo znotraj svojih življenj (prav tam 61).

Xujeva primerjalna študija Zhuangzijeve in zahodne filozofije pa je osnovana na precejšnjih poenostavitvah primerjalnih metod in vsebin, ki jih primerja. Ne le, da je Xu citate jemal iz njihovega konteksta v besedilu, prav tako ni podal širšega okvirja ali ozadja teoretskim idejam, o katerih je razpravljal. Xujeva manipulacija z besedami v zvezi s Heglovo implikacijo *Absolutnega* in Zhuangzijevo idejo *Daota* je še posebej problematična. Zdi se, da Xu ni razumel pomena koncepta *Absolutno*, ne samo v Heglovi filozofiji, temveč tudi v zahodni filozofiji nasploh. Koncepta *Absolutnega* nikakor ne moremo zamenjati z *Daotom*, saj navedena pojma izvirata iz popolnoma različnih referenčnih okvirjev, znotraj katerih koreninijo njihove dotične metodologije. *Absolutno* je v Heglovi filozofiji ideja brez kakršnegakoli ekvivalenta, saj vsebuje vse faze dialektičnega procesa, ki temelji na interakciji med vzajemno izključujočimi protislovji. Je abstraktna shema natančno strukturiranega formalnega razvoja z vsemi njegovimi stopnjami in tranzicijami. Heglovo *Absolutno* je torej statičen in nespremenljiv koncept. Zhuangzijev (oziroma daoistični) *Dao* pa je po drugi strani enost vseh relativizacij, ki kontinuirano niha in je dinamičen. Je manifestacija procesa soodvisnih in komplementarnih sprememb, harmonična enotnost bipolarnih nasprotij, ki se ne izključujejo, temveč se dopolnjujejo in so hkrati vzajemno odvisne. Kot tak ne more *Dao* nikoli obstajati v izolaciji od sveta, ki ga ustvarja. Medtem ko ima Heglov koncept *Absolutnega* božansko, transcendentno naravo, je *Dao* koncept imanentne transcendence.⁹⁶ Tako je, po mojem mnenju, Xujev poskus, da bi preprosto zamenjali oba termina zaradi tega, da bi dobila enak pomen pri obeh mislecih, precejšnja poenostavitev.

Kljub temu pa je Xu Fuguan prišel do sklepa, da lahko osvoboditev avtonomnega duha dosežemo le v svoji srčni zavesti (*xin*). Kot pravi, je ta dosežek tisti, ki ga je Zhuangzi opredelil kot *slišati dao* (*wen dao*) in *izkusiti dao* (*ti dao*). Če uporabimo termine iz sodobnega jezika estetike, gre za utelešenje najvišjega umetniškega duha (Xu, 1966, 62).

Zhuangzijev simbol te avtonomne osvoboditve duha je izražen v pismenki *you* in je povezan s pomenom kratkočasiti se ali zabavati se (*xiyou*) ter igrati se (*youxi*). Xu je trdil, da igra nima nobenega drugega namena ali cilja, kot doseči takojšnje občutke veselja, radosti in sreče ter da je to skladno z inherentno lastnostjo umetnosti. Poleg tega je moč domišljije zelo pomemben pogoj za ustvarjanje lepote umetniških del.

96 Za podrobnejšo razlago paradigme imanentne transcendence glej Rošker, 2016, 131–137.

Aktivnost čistega občutka igre je sestavljena iz zmožnosti domišljije, ustvarjalnosti in poosebljanja.

V tem kontekstu je Xu nasprotoval razlagam Charlesa Darwina (1809–1882) in Herberta Spencerja (1820–1903), ki sta trdila, da lahko igro človeških bitij ter igro živali razumemo kot enaki. Na tej točki se je Xu Fuguan bolj strinjal s Friedrichom Schillerjem (1759–1805), ki je menil, da »se človek igra le, kadar je človek v polnem pomenu besede, in da je človek popolnoma človek le, kadar se igra« (Schiller, 2016, Pismo XV).

Xu je trdil, da obstaja temeljna razlika med običajno igro in igrivo ustvarjalnostjo v umetnosti, kar se nanaša na zavesten izraz svobode. A če izločimo namen iskanja védenja ali drugih utilitarističnih pomenov in izkusimo samo čisto veselje (ali prijetne občutke), lahko rečemo, da obe obliki igre resnično izhajata iz istega stanja duha.

V povezavi s prej zapisanim Schillerjevim citatom je Xu zabeležil Zhuangzijevo trditev, da je modrec oziroma pravi človek (*zhen ren*) tisti, ki zmore lahkotno lebdeti (*you*). On ali ona je oseba, ki vsebuje duha umetnosti in slednji ga oziroma jo hkrati preobraža. V tem kontekstu je Xu trdil, da so si Schillerjevi pogledi na idejo igre in Zhuangzijevi pogledi na *svobodno in lahkotno lebdenje* zelo blizu (Xu, 1966, 63).

Xu je poleg tega svaril pred pretiranim poenostavljanjem, ki bi ga lahko prinesli nekoliko redukcionistični pogledi na tisto, kar je Zhuangzi mislil s pojmom *svobodnega lebdenja*. Za Zhuangzija se to ne nanaša le na akt igre, temveč tudi, in še pomembneje, na akt svobode, ki se poraja znotraj takšne igre. Tako je Zhuangzi naredil simbol avtonomnega in osvobojenega človeškega duha, ki je osvobojen pragmatičnih namer. V tem smislu je Xu trdil, da je Zhuangzijevo dojetje *svobodnega in lahkotnega lebdenja* podobno Kantovemu konceptu nezainteresiranosti v estetskih sodbah, in sicer v sodbah okusa. V tem kontekstu bi morale biti estetske sodbe brez kakršnihkoli interesov ali namer, saj užitek vključujemo nekam zato, ker ga sodimo kot lepega in ga ne sodimo kot lepega zato, ker ga prepoznavamo kot prijetnega. Pomembna lastnost te nezainteresiranosti je, da ne poudarja nikakršnih pragmatičnih vidikov in namenov (Kant, 1987, 90).

Zdi se mi zanimivo, da Xu na tej točki ne omenja Kantovega koncepta svobodne igre. V Kantovi teoriji je harmonična svobodna igra naše domišljije in védenja tista, ki prinaša estetski užitek ali veselje. V povezavi s tem se zdi smiselno omeniti naslednje:

Kantovo dojetje svobodne igre veččin (včasih imenovane »harmonija veččin«) je verjetno najbolj osrednje dojetje njegove estetske teorije. Ampak kakšne so veččine domišljije in dojetanja v »svobodni igri«? Kant opisuje domišljijo in razumevanje v tej »svobodni igri« kot svobodno

harmoniziranje, ne da bi bila domišljija omejena z razumevanjem, ki se ustvarja v kognitivnih procesih (Ginsborg, 2014, 2.3.2).

Po Zhuangziju je prosta osvoboditev človeškega duha, ki prinaša izpolnitev in zadoščenje, dosegljiva skozi držo neuporabnosti (*wuyong*⁹⁷), kar se zdi precej podobno Kantovemu razumevanju zadoščenja in nezainteresiranosti. Pomen neuporabnosti je pri Zhuangziju zelo pomemben ter je povezan z neutilitaristično držo do sveta in človeških odnosov, brez prisotnosti skrbi in tesnobe, ki se v tej drži navadno pojavlja. Poleg tega je to pogoj za doseganje avtonomne osvoboditve človeškega duha. Če smo sposobni zavreči utilitaristično držo ali kakršnekoli namere, lahko vidimo *Dao* in s tem lepoto samo. Xu je trdil, da je neutilitarističen pristop nujen pri razumevanju umetnosti. Podobno lahko posameznik ali posameznica uživa v *labkotnem lebdanju* v skladju z *Daotom* le skozi opustitev kakršnekoli namere ali cilja.⁹⁸

Xuju harmonija predstavlja temeljno lastnost umetnosti in na ta način postane pozitiven pogoj Zhuangzijevega *youja*. Po Zhuangziju sta neuporabnost (*wuyong*) in harmonija (*he*) pravzaprav dva vidika enega duha (Xu, 1966, 69).

Ker je estetika neločljivo povezana z ontologijo in fenomenologijo, je Xu trdil tudi, da je Zhuangzijevo *postenje srčne zavesti* pravzaprav filozofija človeške zavesti, ki pa ima v tem pogledu veliko skupnega z zahodno fenomenologijo. Tako je primerjal Zhuangzijevo *postenje srčne zavesti* s Husserlovim dojemanjem človeške zavesti, ki ju bomo analizirali v nadaljevanju.

6.2.2 Interpretacija Zhuangzijeve fenomenologije: ontoestetika⁹⁹ *xinzhai* 心齋 (postenja srčne zavesti) in *zuowang* 坐忘 (sedenja v pozabi)

Zhuangzijev neutilitarizem, harmonija in zahteva po svobodi so po Xujevem mnenju koncepti, ki tvorijo osnovni duh umetnosti. Vendar je trdil, da je Zhuangzijev subjekt duha umetnosti pravzaprav srčna zavest človeka, ki je naša notranjost. Kar

97 Glej Zhuangzi s. d. *Nei pian*, *Renjian shi*: 9.

98 Xu je poleg tega verjel, da ta koncept kljub njegovemu neizmernemu pomenu pri osvoboditvi duha ni tako enostavno prenosljiv na življenje v družbi, kjer ljudje razumejo uporabnost (*yong*) kot nekakšen spoj, ki drži stvari skupaj. Xu je v tem smislu prepoznal nekatere omejitve oziroma negativne vidike Zhuangzijevega *svobodnega lebdanja*, saj jih je videl kot narcističen pobeg iz družbe.

99 Termin sem si izposodila iz članka Sebastiana Hsien-hao Liaoja (2014) »Becoming Butterfly: Power of the False, Crystal Image and Zhuangzian Onto-Aesthetics« (Postati metulj: Moč napačnega, kristalna podoba in Zhuangzianova ontoestetika), ki trdi, da je Zhuangzijeva diskusija o veliki lepoti vedno povezana z veliko resnico življenja. Ker je njegova filozofija globoko ukoreninjena v *Daotu*, ki ustvarja vse obstoječe in je zato kreativnost po sebi, jo lahko dojemamo kot ontoestetiko. Po drugi strani pa Cheng Chung-Ying prav tako trdi, da je lepota vedno harmonična izkušnja in reprezentacija dinamične kreativne realnosti, imenovane *dao*. Zato je to teorijo lepote poimenoval *ontoestetika* lepote in umetnosti. Predpostavlja, da je kitajska estetika ontoestetska ter da je ontoestetika utelešena in realizirana v tradiciji kitajske estetike (Cheng, 2010, 128).

je Zhuangzi razkril o srčni zavesti, je po Xujevem mnenju duh umetnosti in spontani dosežek umetniškega (ali estetskega) sloga življenja, pa tudi umetnost sama. V tej dimenziji, ki jo lahko izkusimo skozi prej omenjeno *svobodno in lahkotno lebdenje*, je osrednjega pomena koncept brezsebnega stanja zavesti (*wuji*). V tem kontekstu Xu daje poudarek na naslednji citat:

人能虛己以遊世，其孰能害之！(Zhuangzi s. d. Wai pian, Shan mu: 2).

Če lahko človeško bitje v lebdenju po svetu samo sebe izprazni, kdo mu lahko škoduje?

Kot že omenjeno, lahko to stanje končne estetske svobode dosežemo skozi postenje srčne zavesti (*xinzhai*) in sedenje v pozabi (*zuowang*). Da bi dosegli ti dve stanji, moramo slediti eni od dveh poti: prva je pot opustitve vseh fizičnih hrepenenj, ki zaslužnjujejo srčno zavest, da bi to lahko postalo prosto svojih okovov. To je neposredna metoda za doseganje uporabnosti neuporabnosti oziroma namena nenamena ali koristi nekoristnosti (*wuyong zhi young*), saj hrepenenje samo izvira iz pragmatične naravnosti. V *postenju srčne zavesti* ni prostora za razvoj koristi ali namena (*yong*), zato lahko duh nemudoma doseže svobodo. Druga pot za doseganje teh stanj zavesti pa je, da ko se povežemo z objektom, srčni zavesti ne dovolimo zaplesti se v analitično razmišljanje. S tem preprečimo ustvarjanje sodb o pravilnem in napačnem, dobrem ali slabem, ki bi zmotile našo srčno zavest. Na takšen način je lahko naša srčna zavest zmožna težiti k doseganju osvoboditve in tako tudi povečati svobodo duha skozi uporabo intuicije ali neposredne percepcije (Xu, 1966, 72).

V tem pogledu je Xu našel nekatere podobnosti med Zhuangzijem in Heideggerjem, ki je trdil, da v estetskem opazovanju subjekt opazuje svobodno (Heidegger, 2008, 145). Na primer, ko smo na lepi lokaciji ter opazujemo okolico in izkusimo občutek svobode, lahko čutimo čisto radost lepote (prav tam). Po Xujevem mnenju je Zhuangzi, ko je govoril o *postenju srčne zavesti*, govoril o osvobajanju od védenja. Ko je govoril o *sedanju v pozabi*, je govoril o osvobajanju tako od hrepenenj kot od védenja. Na ta način lahko duh v celoti doseže svobodo (prav tam). Xu je trdil, da navadnim ljudem tako imenovani »jaz« pomeni integracijo hrepenenj in védenja, za Zhuangzija pa se pozabljanje tega »jaza« v *sedanju v pozabi* pravzaprav nanaša na osvobajanje tako od psiholoških hrepenenj kot od tistega, kar navadno razumemo kot intelektualno aktivnost. Tako Xu izpostavi del Zhuangzijevega citata v Notranjih poglavjih, ki jasno definira pomen *sedanja v pozabi*:

墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘 (Zhuangzi s. d. Nei pian, Da Zongshi: 9).

Moja vez s telesom in z njegovimi deli je splahnela; moji receptivni organi so zavrženi. Zato zapuščam svojo materialno obliko in se posla-
vljam od svojega védenja. Enak z enostjo, temu pravim sedenje v pozabi.

Osvobojen od obojega lahko človek doseže praznino (*xu*) in tišino oziroma mi-
rovanje (*jing*) v brezsebnem (*wuji*) stanju srčne zavesti. Xu trdi, da hrepenenje
za svojo razširitev potrebuje védenje, védenje pa se pri svojih namerah po navadi
nasloni na hrepenenje. Kot takšna sta pogosto soodvisna. Zhuangzijevo *sedenje v*
pozabi je primerljivo z Laozijevim nevédenjem (*wuzhi*) in nehrepenenjem oziroma
brežželjnostjo (*wuyu*). Hrepenenja ne zanika radikalno ali absolutno, vendar mu
prepreči kontroliranje človeške osebnosti.

Pozaba znanja je torej metoda izločanja aksiološkega in konceptualnega védenja.
Kar ostane, je čista intuicija (*chun zhibue*). Xu je trdil, da je takšna čista intuicija (ali
zavestna percepcija) estetsko opazovanje (*meidiguanzha*) (Xu, 1966, 73). V Xuje-
vih očeh je to estetsko opažanje neanalitsko dojetje stvari (fenomenov) skozi
intuicijo ali neposredno percepcijo (*zhiguande huodong*). Takšen pristop je povsem
drugačen od pragmatičnega, ki si prizadeva iskati védenje. Preprosto se zanaša na
percepcijo, ki se pojavi skozi spontano aktivnost čutnih organov, na primer skozi
vid in sluh. To je jasno razvidno iz Zhuangzijeve definicije postenja srčne zavesti,
ki smo jo obravnavali v prejšnjem podpoglavju, vendar jo je Xu v kontekstu primer-
jave z zahodno fenomenologijo, analiziral na naslednji način:

Ne poslušaj z ušesi, ampak s svojo srčno zavestjo. Ne poslušaj s svojo
srčno zavestjo, ampak s svojim *qijem* (vitalnim potencialom). Poslušanje
se konča pri ušesih, srčna zavest se konča pri simbolu. *Qi* (vitalni poten-
cial) je prazen in potemtakem zmožen sprejemati stvari, akumulirana
praznina pa je *dao*. Praznina je *postenje srčne zavesti*.

Xu je interpretiral percepcijo ušes v Zhuangzijeve citatu *poslušanje se konča pri*
ušesih kot zgolj slušnost, percepcijo srčne zavesti v *srčna zavest se konča pri simbo-*
lu pa kot zgolj ustrezno percepcijo slušnosti. V obeh primerih Zhuangzi opisuje
neanalitsko dojetje. To je še bolj očitno v prvem stavku odlomka, ki napeljuje,
naj ne poslušamo »s srčno zavestjo, temveč s *qijem*«, saj je dojetje srčne zavesti še
vedno povezano z védenjem. Za Xuja je torej pomen *qija* (vitalnega potenciala)
analogen pomenu *postenja srčne zavesti* (Xu, 1966, 74). Ta način percepcije je po-
memben pogoj za vzpostavitev estetskih opažanj (prav tam).

Za Xu Fuguana razlaganje Zhuangzijevega *postenja srčne zavesti* le s stališča posa-
meznika ni zadostno, prav tako kot ni zadostno razlaganje estetskega opazovanja
le skozi intuitivno perceptivno aktivnost. Srčna zavest, vpletena v *postenje srčne*

zavesti, je subjekt umetniškega duha. Povedano drugače, je sama osnova, na kateri lahko vzpostavimo estetsko opazovanje. Da bi ta odnos razložil nekoliko jasneje, je Xu skušal primerjati predstavo o *postenju srčne zavesti* z določenimi vidiki Husserlove fenomenologije. V tem kontekstu Xu izpostavi Husserlovo metodo *epoché* (postavitev v oklepaj), kjer v oklepaje postavimo naš tako imenovan običajen način videnja realnosti z namenom osredotočiti se na našo izkušnjo tega. Na ta način postanemo zmožni raziskovati svojo zavest. Po Husserlu je naša zavest vedno namerna v smislu, da je dejavna (vedno nekaj počne) in referenčna (vedno se na nekaj nanaša). Po Xujevem mnenju se to ne šteje med izkušnje naše zavesti, temveč kot transcendenca; v tem smislu je podobna Zhuangzijevemu *postenju srčne zavesti* (prav tam).

Na tej točki se znova poraja vprašanje, ali lahko Zhuangzijevo *postenje srčne zavesti* res obravnavamo kot transcendentno stanje. Medtem ko so prevladujoči trendi zahodne filozofije osnovani na dualistični razločitvi telesa in zavesti, kjer lahko do združitve subjekta in objekta pride le v polju metafizične transcendence, Zhuangzijevo *sedenje v pozabi* izvira iz holistične kozmologije, kjer sta lahko oba vidika združena v *tu in zdaj* tostranskega življenja. To je hkrati tudi fokus metode *postenja srčne zavesti*; Zhuangzi ne opisuje le določenega (estetskega) načina percepcije, temveč tudi predloži način, na katerem lahko v svojem življenju dosežemo združitve subjekta in objekta.

Po drugi stani pa je Xu Fuguan zaznal, da se Zhuangzijevo *postenje srčne zavesti* pojavi iz pozabljanja védenja, in je potemtakem prazen in tih. Po Xujevem mnenju zavest v Husserlovi fenomenologiji izhaja iz postavljanja v oklepaje oziroma postavljanja védenja na stran, in je prav tako prazna in tiha (oziroma spokojna). Xu meni, da sta *noesis* in *noema*¹⁰⁰, ki se pojavljata v zavesti, medsebojno povezana; imata skupen izvor in bistvo, saj koreninita v enosti subjekta ter objekta.

V tem pogledu je Xu upravičeno zapisal, da se v Zhuangzijevi »praznini in tišini« *postenja srčne zavesti* poraja tudi neločljiva enost srčne zavesti ter vseh drugih stvari. Za Zhuangzijevim »pozabljanjem védenja« *stoji aktivnost čiste zavesti*, ki je – s Xujevega stališča – enaka izvoru percepcije v Husserlovi fenomenologiji (prav tam).

Tudi ta pogled je precej problematičen, saj so lahko vidiki védenja, ki so v Husserlovi fenomenologiji potisnjeni na obrobje (v oklepaje), lahko še vedno uporabljeni ali vzeti v obzir, če je to potrebno, saj še vedno tvorijo osnovno podlago določene, konkretne zavesti. Zhuangzijevo »pozabljanje«, ki je ultimativna stopnja njegove

100 Husserl imenuje notranji proces zavesti *noesis*, njegovo idealno vsebino pa *noema* (Smith, 2013, 3. poglavje).

metode *postenja srčne zavesti*, meri na nekaj povsem drugega, natančneje na drugo polje percepcije, ki je primerljivo s transom in kjer, ne le da ni meje med subjektom in objektom, niti ni meja, ki bi ločevale sanje in stanje budnosti ali celo meje med življenjem in smrtjo.¹⁰¹ Poleg tega to ni ločeno stanje zavesti; je tesno povezano ter v nenehni komunikaciji z drugimi bitji in kozmičnimi entitetami.

Skozi analizo omenjenih Zhuangzijevih konceptov je skušal Xu razložiti tudi bistvo intuicije in razjasniti, kako nam lahko percepcija zagotavlja vpogled v stvari. Izpostavil je, da Husserlu intuicija pomeni spoznanje esencialne narave zavesti in predstavlja fenomenološki pristop, ki vodi »nazaj k stvarjem po sebi«. V zvezi s tem je Xu osvetlil dispozicijo praznine in tišine srčne zavesti v Zhuangzijevem *postenju srčne zavesti*. Poudaril je tudi jasnost razumevanja, ki se poraja iz praznine, saj sta praznina in tišina skupni vir vseh stvari na svetu (vključno z vsemi pojavi). Potemtakem, je nadaljeval, lahko čista zavest izvira le iz praznine. Po Xuju to odkritje prinaša konkretnije rešitve nekaterih ključnih vprašanj znotraj fenomenologije. Prav zato, ker je čista zavest nujno prazna, se lahko *noesis* in *noema* v njej pojavita hkrati. Samo kadar je zavest prazna, lahko govorimo o čistem intuitivnem vpogledu. V tem kontekstu je Xu poudaril, da zahodna fenomenologija išče možnosti vzpostavitve koncepta čiste zavesti. Tako je upravičeno zastavil vprašanje, zakaj, če je temu tako, Zhuangzijeve srčne zavesti v *postenju* ne moremo razumeti kot temelj estetskega opazovanja (Xu, 1966, 79).

Xujev odgovor je, da je estetska zavest v fenomenologiji enaka Zhuangzijevem *postenju srčne zavesti*. Estetska zavest je opazovanje objektov, ki so postali estetski objekti prav skozi to dejanje. Potemtakem lahko opazovanje samo pretvori stvari v estetske objekte. Predpogoj za to pretvorbo je, da mora biti dejanje opazovanja izpeljano iz enosti subjekta in objekta. Znotraj te enosti so objekti poosebljeni in človeško bitje kot opazovalec objektivizirano, čeprav se opazovalec sam tega ne zaveda nujno. Enost subjekta in objekta je mogoča med opazovanjem, saj sta opazovano in opazovalec v neposredni interakciji. Če se lahko ljudje osvobodijo vseprisotnosti sodb (na primer skozi *postenje srčne zavesti*), lahko osvojijo stanje praznine in tišine duha ter dosežejo estetsko opazovanje. Vendar so za običajne ljudi takšne izkušnje lahko le prehodne in trenutne. A za Zhuangzija je srčna zavest v *postenju* subjekt duha umetnosti (prav tam 80).

Na splošno bi lahko trdili, da je Xujeva primerjava Husserlovega fenomenološkega pristopa k raziskovanju človeške zavesti z idejami po Zhuangziju zelo zanimiva, čeprav Husserl sam ni govoril o izločitvi naših hrepenenj in vedenja za namen

101 Glej na primer Zhuangzijeve zgodbe o metaljevih sanjah, ribjem veselju ali sencah sence.

raziskovanja naše zavesti. Kot smo videli, je priskrbel metodo postavljanja v oklepaje oziroma potiskanja védenja, ki ga imamo, na obrobje, z namenom osredotočanja na naše izkušnje stvari v naši zavesti, ko se srečujemo z njimi. Njegova fenomenologija nam tako prinaša metodo razumevanja in raziskovanja naše zavesti, ko se srečujemo s svetom. Kot smo že omenili, to stežka primerjamo z izločenjem védenja v Zhuangzijevi filozofiji *postenja srčne zavesti* in *sedenja v pozabi*.

Na tej točki bi lahko omenili, da je tudi Li Zehou primerjal Zhuangzijevo izločitev misli in čutov v procesu percepcije s Husserlovim dojetjem čiste zavesti. A Li je jasno izpostavil, da je razlika med njunima zadevnima pristopoma ta, da je Husserlova čista zavest epistemološka, medtem ko je Zhuangzijevo *sedenje v pozabi* estetska ideja (Li, 2010, 81). Kot kaže, nam je Zhuangzi postregel z metodo izločanja naših hrepenenj ter védenja in pretvarjanja teh v praznino z namenom doseganja ultimativne svobode našega duha (oziroma zavesti). Čeprav (ali morda zaradi tega, ker) lahko to razumemo oziroma ovrednotimo kot estetsko percepcijo in estetski način življenja, tega ne moremo tako zlahka primerjati s fenomenološkimi predstavami ali dojetjami zavesti.

Po eni strani lahko trdimo, da je Xu v določenem smislu nadgradil fenomenološko dojetanje človeške zavesti z osvetlitvijo Zhuangzijeve predstave o praznini. Toda po drugi ne moremo spregledati dejstva, da je Xu v tem procesu izločil (ali pa preprosto ignoriral) teoretski okvir fenomenologije v dojetanju človeške zavesti, ki je, kot je poudaril Li Zehou, epistemološki. Kljub tem pomanjkljivostim pa so Xujeve dodelave Zhuangzijevega *postenja srčne zavesti* v kontekstu estetske misli dragocene in edinstvene ter kot take vredne nadaljnje pozornosti in premislekov.

Kljub temu pa se zdi Xu Fuguanova metodologija komparativne analize problematična, saj ni upošteval širšega ozadja zahodnih filozofskih del, ki jih je vključil v raziskavo. Da bi orisal njihovo domnevno podobnost z Zhuangzijevo filozofijo, je komaj kaj osvetlil določene dele teorij, na primer tiste, ki ustrezajo vprašanjem, ki jih je skušal izpostaviti pri Zhuangziju.

Po drugi strani pa moramo tukaj vzeti v obzir posebne okoliščine obdobja, v katerem so nastala Xujeva najpomembnejša dela, in njegove razloge za predstavitev teh analiz. Kot omenjeno, je v šestdesetih letih 20. stoletja modni duh zahodnih liberalnih ideologij prevzel misli številnih mladih ljudi na Tajvanu. V tistem času so poskusi doseganja osvoboditve od okov tradicije in morale, skupaj z željami po vzpostavitvi nove in boljše družbe, oblikovanimi na modelih zahodnih liberalnih demokracij, preplavili (nesocialistične) vzhodnoazijske družbe. Xu Fuguan je te težnje razumel kot zelo nevarne, ignorantske in nepremišljene, saj bi lahko vodile

do popolnega pozahodenja in tako do izgube idejnih tradicij (posledično kulturne dediščine in identitete) teh družb, ki so bile po njegovem mnenju še vedno vredne ohranitve, pa tudi razvijanja. Tako je preko svojih analiz Zhuangzija, še posebej njegove estetske misli, skušal osvetliti daljnosežnost integralne subjektivitete, relativizma in predvsem metod osvobajanja človeškega duha tega predqinskega misleca. Skozi svojo – četudi nekonsistentno izdelano – primerjavo teh elementov z določenimi razsežnostmi zahodne fenomenologije si je Xu želel vzpostaviti platformo, vredno nadaljnjih raziskav, ki bi po možnosti služila tudi kot navdih mladim tajvanskim umetnicam in umetnikom, ki so iskali nove načine razvijanja svoje umetnosti, ne da bi se zavedali, da lahko veliko črpajo iz zakladov njihove lastne estetske tradicije.

Kot prej omenjeno, so prevladujoči trendi zahodne filozofije osnovani na dualistični razločitvi telesa in zavesti, v kateri lahko do združitve subjekta in objekta pride le v polju metafizične transcendence. Zhuangzijeva estetika pa izvira iz holistične kozmologije, kjer sta lahko oba vidika združena v *tu in zdaj* totranskega življenja. Zhuangzi torej ne opisuje le določenega (estetskega) načina percepcije, temveč predloži tudi način, po katerem lahko v svojem življenju dosežemo združitev subjekta in objekta. Ta združitev oziroma enost subjekta in objekta, človeka in narave, zunanjega in notranjega itd. je, kot smo videli do zdaj, inherentna značilnost kitajske idejne tradicije. V naslednjem podpoglavju pa bomo spoznali enotnost telesa in zavesti znotraj koncepta telesnega spoznanja (*tiren*), s katerim se je ukvarjal že Xiong Shili, Xu Fuguan pa ga je obdelal v kontekstu estetike in fenomenologije. Za Xuja predstavlja komplementarni odnos telesa in zavesti temelj kitajskega pojmovanja.

Z vprašanjem odnosa med človeško zavestjo in telesom se je seveda intenzivno ukvarjala tudi zahodna filozofija, vendar je do preboja na tem področju prišlo šele v prvi polovici 20. stoletja, ko je Maurice Merleau-Ponty (1940–1961) v svoji filozofiji percepcije in fenomenologije razvil koncept telesa in subjekta, v katerem je odnos med človeško zavestjo, telesom in svetom videl kot zaznavne stvari, ki so med seboj vzajemno prepletene in medsebojno odvisne (gl. Merleau-Ponty, 1945: *Phénoménologie de la perception*). Do takrat je v zahodni filozofiji namreč prevladoval kartezijanski dualizem, po katerem obstaja absolutna ločnica med telesom in zavestjo (oziroma duhom), kar pomeni, da je zavest substanca, ki je zmožna spoznavati, medtem ko je telo zgolj čutno zaznavni aparat, ki ničesar ne more spoznati, saj je zavest tista, v kateri lahko zaznavamo in tako tudi spoznamo stvari. Kot omenjeno, je odnos med telesom in zavestjo v kitajski tradiciji diametralno nasproten razumevanju odnosa med telesom in zavestjo v zahodni idejni tradiciji, na katero je bistveno vplivala predvsem judovsko-krščanska tradicija.

6.3 Interpretacija koncepta telesnega spoznanja (*tiren* 體認)

Kitajski koncept telesnega spoznanja za Xuja sega na področje estetskega, saj predstavlja proces, v katerem človek preko preseganja svojih sebičnih želja in utilitarnosti tendenc transformira svoje biološko bitje v moralno, racionalno in estetsko sebstvo. Kot smo videli v Xujevi interpretaciji Zhuangzijeve in Konfucijeve estetike, se v preseganju omenjenih želja in tendenc vzpostavi svoboden in avtonomen subjekt, ki je zmožen po eni strani dojeti resnično estetsko naravo *Daota*, po drugi pa realizacijo morale in etike v medčloveških odnosih, ki jo lahko razumemo tudi kot aksiološko. Kot rečeno, v polju estetskega spoznanja v kitajski tradiciji namreč ni ločitve med telesom in zavestjo, subjektom in zunanjo stvarnostjo, kot jo lahko zasledimo v zahodni filozofski tradiciji, ki je večinoma vplivala na percepcijo človeškega bitja kot spoznavnega, moralnega in estetskega subjekta.

Povezanost telesa in duha (oziroma srčne zavesti) lahko zasledimo že pri Zhuangziju:

三患莫至，身常無殃 (Zhuangzi s. d. Waipian, Tiandi: 6).

Če človeku uspe ubežati trem oblikam zaskrbljenosti, bo njegovo telo vedno prosto nesreče.

V drugem pomembnem daoističnem delu, Laozijeve *Klasiku poti in kreposti*, prav tako zasledimo citat, ki implicira povezanost telesa in duha:

吾所以有大患者，為吾有身，及吾無身，吾有何患？ (Laozi s. d.: 13).

Kar me skrbi, je dejstvo, da imam telo. Kakšne skrbi bi le imel, če ne bi imel telesa?

Xu je v delu *Duh kitajske umetnosti* večkrat izpostavil, da je telo tudi v središču konfucijanskega zanimanja; večina konfucijanskih filozofov je utemeljevala svoje teoretske modele na neposredni navzočnosti telesa in telesne discipline, čeprav se je njihov interes vedno končal pri osrednji pozornosti, usmerjeni k človeškim družbenim dolžnostim (Liu, 2008, 578). Mengzi je na primer izpostavil, da je telo začetek človeškega obstoja, vključno z njegovim družbenim svetom:

天下之本在國，國之本在家，家之本在身。(Mengzi s. d. Li lou shang: 5).

Svet temelji na državi in država na družinah; družina pa temelji na telesu.

Temeljna vloga telesa je zapisana tudi v enem od najpomembnejših konfucijanskih klasikov, namreč v *Knjigi obredov* (*Li ji*), kjer najdemo njegovo povezanost z duhom oziroma srčno zavestjo:

心正而後身修，身修而後家齊，家齊而後國治，國治而後天下平
(Li ji s. d. Da xue: 2).

Šele potem, ko je srčna zavest pravilno naravnana, lahko kultiviramo telo. Šele potem, ko kultiviramo telo, je možno urediti družino, ta pa je pogoj za dobro vladanje. Dobro vladanje pa je predpogoj za mir na svetu.

Iz tega citata vidimo, da je srčna zavest za človeški obstoj primarnejša oziroma bolj temeljna kot telo. Podobne izjave najdemo v celotni kitajski idejni zgodovini, čeprav je bil pri označevanju telesa koncept *shen* pozneje večinoma nadomeščen s konceptom *qi*, ki ga je podrobno in natančno proučeval Xu Fuguan v prej omenjenem delu (o tem bomo podrobneje spregovorili v nadaljevanju).

Zaradi razlik med zahodnim in kitajskim jezikovnim ter filozofskim razvojem se tradicionalni kitajski koncept telesa razlikuje od tistega, ki je bil vzpostavljen v zahodnem zgodovinskem idejnem razvoju. Lahko se izrazi na raznovrstne načine, kar vključuje številne različne semantične konotacije, ki se ne morejo vedno natančno ujemati z zahodnimi. Omenjeni koncept *shen* lahko na primer označuje človeško ali živalsko telo, poleg tega pa lahko tudi posameznika ali osebnost. Po svoji govorni obliki lahko pomeni osebno izkušnjo življenja oziroma celo posameznikov moralni značaj in sposobnosti.¹⁰² Telo, kot ga razumejo v »zahodnem« pomenu, bi bolje prevedli s konceptom *xueqi*, kot je razvidno iz citata v *Knjigi obredov*:

夫民有血氣心知之性 (Li ji, 2013. Yie ji: 27).

V ljudeh je prisotno oboje, fizična moč in inteligenca srčne zavesti.

Tukaj je binarni protipol koncepta *xueqi* (dobesedno: kri in vitalni potencial) predstavljen s konceptom *xinzhi* (dobesedno: srčna zavest in vedenje/znanje).

To, kar je v središču Xu Fuguanovega zanimanja, je razmerje med konceptom *qi* v pomenu organizma (to je organskega telesa) in konceptom *xin* v pomenu zavesti oziroma človeške srčne zavesti. Četudi so zgodnji misijonarji, ki so na Kitajskem prevajali filozofska dela kitajske tradicije, *qi* večinoma prevajali kot obliko snovi, to je kot čisto fizično entiteto (Rošker, 2012, 275), je jasno, da koncept *qi* le stežka razumemo kot snov v »zahodnem« pomenu. Pravzaprav so ga neokonfucijanski filozofi definirali kot nekaj, kar ni nujno substančno, saj sta iz njega sestavljena zrak in celo vakuum (Vélika praznina, *tai xu*).

102 Glej slovar na spletni strani Chinese Text Project: <https://ctext.org/dictionary.pl?if=en&char=%E8%BA%AB>.

Koncept *qi*¹⁰³, ki ga je bolj primerno definirati kot ustvarjalnost ali potencial, ki deluje na kreativen način in se lahko pojavlja tako v materialni sferi kot v sferi abstraktnih idej, predstavlja naslednje:

氣之聚散於太虛由冰釋於水 (Zhang Zai, 1989, 389).

V Veliki praznini se *qi* zgošča in razprši. To lahko primerjamo s topljenjem ledu v vodi.

Kot rečeno, je večina tradicionalnih evropskih in ameriških sinologov prevajalo ta koncept kot snov (Graham, 1992, 59). Za ponazoritev tega vidika lahko navedemo prevod tega citata s strani priznanega francoskega sinologa z začetka 19. stoletja, Le Galla, v katerem se pomen *qija* jasno razume kot atom oziroma atomi:

Kondenzacijo in disperzije atomov v Veliki praznini lahko primerjamo s taljenjem ledu v vodi (Le Gall, V: Graham, 1992, 60).

Tak prevod koncepta *qi* je vprašljiv zato, ker izhajajo iz globoko ukoreninjenih kriterijev modela kartezijanskega dualizma. Čeprav Zhang Zajeva primerjava z vodo eksplicitno izraža, da je *qi* kontinuirano stanje in ne skupek atomov, je bila analogija s snovjo tako globoko zakoreninjena v Le Gallovi percepciji, da je avtomatično dojemal pomen *qija* kot entiteto, ki vsebuje oziroma je sestavljena iz atomov (Rošker, 2012, 276). Zato so Le Gall in drugi sinologi, ki so sledili njegovi interpretaciji nekaj stoletij, zavajali teoretike glede vprašanja, ali tradicionalna kitajska filozofija uporablja koncept atomike (Graham, 1992, 61).

Ta kreativni potencial, ki se lahko, kot rečeno, pojavlja na materialni in idejni sferi in ki je bil v ezoterični *New Age* literaturi najpogosteje opredeljen preprosto kot »energija« ali »vitalna energija«, razumemo kot vrsto dinamičnega organskega potenciala ali – odvisno od konteksta – organsko telo, to je organizem. Glede na to, da so vsi moderni konfucijanci, vključno z Xu Fuguanom, izhajali iz ontoepistemološke ideje imanentne transcendence, bi lahko v tem smislu koncept *qi* videli kot dvojno ontologijo. Ko se ta pojavlja v konkretni sferi življenja, je vsebovan v smislu živega telesa, na transcendentni ravni pa se manifestira kot kreativni potencial, ki omogoča in ohranja fizično življenje. V klasičnem kitajskem pogledu na svet je bil namreč *qi* kot načelo organske kreativnosti dojet kot zelo pomemben vitalni potencial, ki daje življenje fizičnemu telesu *ti*.

Ker se v kitajski filozofiji osrednji koncepti redko pojavljajo sami ali samostojno, ampak večinoma v okviru binarnih kategorij (*duili fanchou*) (Rošker, 2012, 280), se tudi koncept *qi* večinoma pojavlja v povezavi s protipolom, na primer znotraj

103 Filozofski in estetski pomen koncepta *qi* bomo podrobno obravnavali v naslednjem podpoglavju.

binarne kategorije *qi-zhi* (kreativni potencial in človeška volja, kot sta ga uporabljala Mengzi in Xunzi) ali kot *li-qi* (struktura in kreativnost, kot ga je uporabljal Zhu Xi). V tem kontekstu, kjer se nanaša na odnos med telesom in srčno zavestjo, pa je bil seveda uporabljen znotraj binarne kategorije *qi-xin*, pri čemer lahko prvega povezujemo s telesom, drugega pa s srčno zavestjo.

Čeprav binarne kategorije vedno delujejo v vzajemni komplementarnosti, kar pomeni, da so soodvisne in se vzajemno dopolnjujejo, je primarna vloga znotraj tega protipola v kitajski tradiciji pripisana srčni zavesti. To smo videli v prejšnjem citatu iz poglavja *Daxue* v *Knjigi obredov*, ki jasno ponazori, da je kultivacija telesa pogojena s »pravilnim stanjem« srčne zavesti. Tudi Mencij je izpostavil primarno vlogo volje v povezavi s telesom, ki istočasno kaže na razmerje med dvema vidikoma telesa, to je *qijem* v pomenu vitalne kreativnosti, ki poživlja in pravzaprav daje življenje fizičnemu telesu (*ti*).

夫志，氣之師也；氣，體之充也。(Mengzi s. d. Gongsong Chou: I)

Volja vodi vitalni organizem, ta pa prežema in poživlja fizično telo.

Ko v ta binarni odnos s srčno zavestjo uvedemo koncept *qi* (v smislu organizma), srčna zavest večinoma ostaja na vodilnem položaju skozi celo kitajsko idejno zgodovino.

Dong Zhongshu je na primer v svojem delu *Chun qiu fanlu* (*Bogata rosa Pomladansko-jesenskih letopisov*) jasno izpostavil naslednje:

凡氣從心。心，氣之君也。(Chunqiu fanlu s. d. Xun tianzhi dao: 1).

Qi vedno sledi srčni zavesti. Srčna zavest je vladar *qija*.

Ta prvenstvenost srčne zavesti pa nikakor ni omejena samo na konfucijanske vire. Tudi egalitarni daoistični filozofi so pogosto izpostavili, da:

心之所之，則氣從之；氣之所之，則形應之。(Wen shi zhenjing s. d. Wu yan: 15).

Kamorkoli je usmerjena srčna zavest, ji *qi* sledi. Kamorkoli je usmerjen *qi*, se mu oblika prilagaja.

Po drugi strani pa je bila srčna zavest vedno dojeta kot del telesa, na kar opozarja že sam piktogram pismenke za srce oziroma srčno zavest (gre za sliko srca kot fizičnega organa). Njena zmožnost »razmišljanja« izvira iz spreminjanja funkcij telesa, torej od tega, da je fizični organ (tj. srce), k temu, da postane mentalni organ (Liu 2007, 579). Poglejmo na primer Mencijev pogled na ta odnos:

耳目之官不思...心之官則思(Mengzi s. d. Gaozi shang: 15).

Organi, kot so ušesa in oči, ne razmišljajo ... Funkcija srčne zavesti je razmišljanje.

Srčno zavest (to sta zavest in osrednje kognitivno orodje) torej lahko razumemo tudi kot enega od (četudi visoko razvitih) telesnih organov. V tem oziru lahko odnos med telesom in srčno zavestjo (*qi* in *xin*) še vedno obravnavamo kot komplementarno strukturirano enotnost.

6.3.1 Telesno spoznanje in utelešenje moralnega sebstva

Xu meni, da v kitajski filozofiji ne najdemo ničesar podobnega zahodni metafizični tradiciji. Ravno nasprotno, ena od temeljnih značilnosti kitajske filozofije je immanentna transcendenca, kar pomeni, da vse, kar obstaja na abstraktni ravni, lahko obstaja – vsaj potencialno – tudi na fizični. Binarno kategorijo *xin-qi* postavlja v središče človeškega razumevanja in kozmosa:

»Čeprav se srčna zavest v kitajski kulturi nanaša na del petih fizioloških organov, Kitajska obravnava funkcije srčne zavesti kot tiste, od koder izvirajo življenjske vrednote; na enak način kot obravnavamo naša ušesa kot tista, od koder izvira naše razlikovanje zvokov, in oči kot tiste, ki razlikujejo barve.« Mencij opredeli ušesa in oči kot »majhna telesa« (*xiao ti*), ker so njihove funkcije majhnega pomena, srčno zavest pa kot »veliko telo« (*da ti*), ker so njene funkcije velike. Veliki ali majhni pa so si enaki v tem, da so vsi deli človeških fizioloških funkcij (Xu V: Huang, 2010, 31).

Xu Fuguan je celo predlagal, da bi se morali kitajska filozofija in kultura srčne zavesti obravnavati kot *mezofizika* (*xing er zhong xue*), namesto da se obravnava kot metafizika; ne samo zaradi splošno znanih specifičnih značilnosti kitajske filozofije, temveč tudi zaradi fizioloških osnov in implikacij srčnih moralnih in vrednostnih sodb (Huang, 2010, 32).

Xu je sledil Mencijevemu razlikovanju med plemenitnikom (*junzi*) in malenkostnežem (*xiaoren*), ki vključuje razumevanje telesa in njegovih funkcij kot velikih (*dati*) in malih (*xiaoti*) delov telesa na naslednji način:

公都子問曰: 鈞是人也, 或為大人, 或為小人, 何也?

孟子曰: 從其大體為大人, 從其小體為小人。

曰: 鈞是人也, 或從其大體, 或從其小體, 何也?

耳目之官不思, 而蔽於物, 物交物, 則引之而已矣。心之官則思, 思則得之, 不思則不得也。此天之所與我者, 先立乎其大者, 則其小者弗能奪也。此為大人而已矣。(Mengzi s. d. Gaozi: 1).

Učenec Gong Du je vprašal: »Saj smo vendar vsi ljudje enaki, zakaj neki naj bi bil en človek večji od drugih?«

Mencij je odgovoril: »Tisti, ki ga vodijo interesi njegovih pomembnih (velikih) delov, je velik človek; tisti, ki ga vodijo interesi manj pomembnih (manjših), je majhen človek.«

Učenec je vprašal: »Saj smo vendar vsi ljudje enaki, zakaj neki naj bi en človek uporabljal velike dele, drug pa majhne?«

Mencij je odgovoril: »Čutila, kot sta sluh in vid, ne razmišljajo in so zakrita z zunanjimi stvarmi. Ko pride ena stvar v stik z drugo, jo seveda vodi. Umu pripada funkcija razmišljanja. Z razmišljanjem dobimo pravi pogled na stvari; z zanemarjanjem razmišljanja nam to ne bo uspelo. Oboje – čutila in um – smo prejeli od neba. Tisti, ki zna ostati ukoreninjen v velike dele, mu tega majhni ne bodo mogli odvzeti. Tak človek je tisti, ki mu pravimo véliki.«

Kar Mencij imenuje veliko telo, je razmišljanje, ki ga izvaja naša telesna srčna zavest, ki jo poganja trajno prizadevanje za samokultivacijo in izboljšanje oziroma dovršitev samega sebe. Ta samokultivacija je obravnavana kot kultivacija telesa oziroma telo kot manifestacija duhovne kultivacije:

君子所性，仁義禮智根於心。其生色也，睟然見於面，盎於背，施於四體，四體不言而喻。(Mengzi s. d. Jin xin shang: 21).

To, čemur sledi plemenitnik po svoji naravi, so sočlovečnost, pravičnost, obrednost in modrost, ki so zakoreninjeni v srčni zavesti. Vse to se kaže v njegovem obrazu in mu daje eleganten videz. Prav tako pa se kaže tudi v njegovi pokončnosti in preveva vse njegove okončine. Zaradi tega je njihovo sporočilo razumljivo tudi brez besed.

Po Menciju sta telo in njegov videz vsem ljudem dana od neba, vendar lahko samo plemenitnik svojemu telesu nudi popolno izpolnitev (Huang, 2010, 33).

Po Xuju je telesno spoznanje retrospektiven in aktiven proces, v katerem »subjekt razkrije moralno subjektivnost iz psevdosubjektivnosti človeških želja in ga potrdi ter razvija« (prav tam). Človek razodene svoj moralni značaj skozi »preseganje samega sebe« in z »reduciranjem čutnih želja«. Z osvoboditvijo od teh spon človek dopusti, da se pojavi njegova izvorna zavest (Ni, 2002, 289).

Xu se strinja z bratoma Cheng in Wang Yangmingom, da obstaja enakost med nebom in človeško srčno zavestjo, ki jo lahko izkusimo neposredno skozi telesno spoznanje. Če je tako, Nebo in njegove moralne implikacije niso za ljudi nič

abstraktnega, temveč prej nekaj, kar je implementirano v naši fiziološki in psihološki strukturi. Zato smo zmožni omejiti občutke in čustva, ki ne sledijo srčni zavesti, da bi ta dosegla enotnost z Nebom kot moralno instanco in človeško naravo (prav tam).

Metoda doseganja te enotnosti je za Xuja *učenje zase* (*weiji zhi xue*), ki ni učenje, s katerim bi razumeli druge ljudi, temveč razkrivanje, odpiranje, transformiranje in dovršitev samega sebe, skozi katero človek spreminja svoje biološko sebstvo v moralno, racionalno in umetniško (prav tam).

Za Xuja, ki je ves čas poudarjal vlogo in funkcijo etičnega jedra tradicionalnega kitajskega pogleda na svet, je redukcija grobe čutne zaznave osrednji dejavnik, ki je ljudem omogočil, da so dosegli višjo raven samodovršitve. Po Xuju (prav tam) so bili ljudje zmožni zmanjšati čisto nagonско zaznavanje, ker so njihova telesa n- tranje povezana z njihovo srčno zavestjo. Ta enotnost jim je omogočila, da so sledili »pomembnim«, torej sočlovečnim, pravičnim, ritualiziranim in modrim načinom družbene prakse, namesto da bi sledili »nepomembnim«, torej nagonским, egoističnim in egocentričnim načinom, ki jih vodijo posameznikove koristi. Za Xuja je *tiren* (telesno spoznanje) namreč metoda za doseganje kompleksne manifestacije moralnega značaja in realizacije sočlovečnosti (*ren*). Ta vrsta dožemanja je ena od osrednjih značilnosti, ki razlikuje ljudi od drugih živih bitij.

V pričujočem podpoglavju smo spoznali komplementarno binarno kategorijo telesa in človeške zavesti *qi-xin* v kitajski tradiciji, ki sega tudi na področje estetike. Korelativni odnos med človeško zavestjo in telesom se namreč za Xuja najbolj neposredno izraža prav v sferi umetniškega ustvarjanja kot tudi umetnosti kot taki, hkrati pa lahko odnos med zavestjo in telesom vidimo kot najbolj elementaren estetski odnos.

Koncept *qi* je eden od najkompleksnejših in večplastnih konceptov v kitajski idejni tradiciji, saj se pojavlja v različnih kontekstih in zato nosi tudi različne vsebinske konotacije. V naslednjem podpoglavju bomo omenjeni koncept spoznali v vlogi estetskega koncepta znotraj binarne kategorije *qiyun*, ki je najbolj temeljna kategorija v kitajski estetiki.

6.4 Interpretacija koncepta *qiyun shengdong* 氣韻生動

Pričujoče podpoglavje obravnava Xu Fuguanovo analizo in interpretacijo koncepta *qiyun shengdong* 氣韻生動, ki velja za enega od najpomembnejših, najbolj temeljnih in hkrati najtežje dojemljivih konceptov v kitajski estetiki in umetnosti. V zahodnih sinoloških in umetnostnoteoretskih virih se večinoma prevaja kot ritmična resonanca (*rythmic resonance*), resonanca duha (*spirit resonance*), ustvarjanje ritmične vitalnosti (*create rythmic vitality*), resonanca duha in gibanje življenja (*spiritual*

resonance and life motion), pa tudi kot skladnost duha, ki ustvarja občutek življenja (*spirit consonance engendering a sense of life*), in podobno.¹⁰⁴ Xu Fuguan pa je kritičen do prevajanja *yuna* v smislu ritma ali resonance, ker meni, da ima *yun* dosti širši pojmovni spekter in je odvisen tudi od samega konteksta, v katerem se pojavlja.

Koncept *qiyun shengdong* je nastal v obdobju Šestih dinastij, ki je, kot je omenjeno v prvem poglavju, eno od najbolj ustvarjalnih in prelomnih obdobji na področju kitajske estetike in umetnosti. Njegova kompleksnost se izraža tako v literarnih delih, slikarstvu, kaligrafiji in glasbi kot tudi v literarni teoriji ter teoriji slikarstva, pri čemer se *qi* nanaša na zunanje značilnosti umetniškega dela, medtem ko *yun* izraža notranje značilnosti, ki so del človeške notranjosti oziroma človeškega duha. V tem okviru pomeni *shengdong* manifestacijo, delovanje in zlitje obeh konceptov v umetniškem delu.

Najprej bomo predstavili Xu Fuguanovo interpretacijo in jo prikazali v kontekstu sodobnih razprav o kitajski estetiki. V nadaljevanju se bomo osredotočili na njegovo filološko in historično analizo semantičnega in filozofskega razvoja obravnavanega koncepta. To podpoglavje je strukturirano tako, da sledi Xujevi shemi analize omenjenega koncepta, v kateri najprej obravnava posamezne koncepte znotraj *qiyun shengdonga*, torej *qi* in *yun* ter *qiyun*, nazadnje pa tudi *shengdong*. Zadnji del je namenjen ovrednotenju Xujeve interpretacije *qiyun shengdonga*, v kateri se bomo dotaknili problema Xujeve teze o absolutni samoniklosti in ekskluzivnosti nekaterih značilnosti tradicionalne kitajske estetike.

Xu razume koncept *qiyun shengdong* kot najbolj temeljnega in esenčnega v tradicionalni kitajski estetiki. Menil je, da je za resnično dojetje esence kitajske umetnosti nujno razumevanje njegovega pomena (Xu, 2002, 84).

Qiyun shengdong kot estetski koncept prvič zapiše Xie He¹⁰⁵ sredi 5. stoletja v delu *Zapisi o antičnem slikarstvu (Gu huapin lu)*¹⁰⁶, in sicer ga, kot bomo videli v

104 *Qiyun shengdong* je, kot bomo videli v nadaljevanju, zaradi svojega širokega spektra pomenov zelo težko ustrezno prevesti v indoevropske jezike. Zato na tem mestu predlagam, da se koncept *qiyun* ohrani v izvorniku in se ne prevaja. Nekaj takih neprevlekljivih konceptov se je že uveljavilo in se v zahodnih študijah uporabljajo v izvorniku, kot sta koncepta *Dao* ali *Qi*.

105 Xie He (aktiven okoli leta 479–502) je bil slikar in umetnostni kritik. Najbolj znan je po svoji definiciji šestih zakonitosti kitajskega slikarstva (*huibua liufu*), ki jih je treba upoštevati v kritičnem presojanju slikarskega dela. Teh šest zakonitosti je zapisal v predgovoru h knjigi *Zapisi o antičnem slikarstvu (Gu huapin lu)*, v kateri razvrsti umetniška dela sedemindvajsetih slikarjev v tri razrede glede na umetniško vrednost njihovih del. Vsak razred ima še tri podrazrede. Teh šest zakonov se je skozi čas spreminjalo ter dobivalo drugačne in vselej nove pomena, vendar kljub temu v okviru kitajske estetike še danes veljajo za osnovni kriterij slikarske izobrazbe in presoje kritikov. Xie Hejevih šest zakonitosti je zapisanih v obliki paralelizmov, ki velja za tipično obliko zapisovanja v klasični kitajščini. Po Xu Fuguanu sta prvi dve pismenki jedro paralelizma, drugi dve pa se referirata na njegovo konkretno aplikacijo, ki se kaže v praksi. Samo prevajanje teh zakonitosti je še vedno predmet akademskih razprav.

106 Xie He navede posamezne zakonitosti v obliki numeričnega naštevanja, kar naj bi bilo po mnenju Victorja H. Maira (2004, 100) prevzeto po indijski teoriji slikarstva *Sadangi* (z vprašanjem verodostojnosti te hipoteze se bomo ukvarjali v nadaljevanju): 一曰，氣韻生動是也: *qiyun shengdong* (1. *qiyun* je to, kar naredi delo živo);

nadaljevanju, postavi kot prvo in s tem tudi najpomembnejšo zakonitost slikarstva.¹⁰⁷ Sam koncept *qiyun* 氣韻 pa se pojavi že dosti prej, in sicer najprej v poeziji. To načelo ostane v veljavi vse do začetka 20. stoletja, ko so ga japonski in kitajski teoretiki začeli povezovati z idejo subjektivizma in subjektivnega izražanja, kot nekaj, kar je bilo nasprotno formi ter s tem objektivnosti zahodnega realizma (Vampelj Suhadolnik, 2013, 97–98).

Xie Hejev koncept *qiyun shengdong* je najpomembnejši in najtežje razumljiv koncept v njegovih šestih zakonitostih slikarstva, ki jim je treba slediti ter jih dosledno upoštevati, če želi slikar ali slikarka (slednjih takrat zaradi neenakega položaja žensk v družbi seveda ni bilo ravno veliko) doseči vrhunsko dovršeno umetniško delo. Xie He tako velja za enega prvih umetnostnih kritikov na področju slikarstva.

Xu Fuguan pa v svoji obravnavi izpostavi, da je pred Xie Hejem *qiyun shengdong* omenjal že znameniti slikar Gu Kaizhi (344–406), čeprav je pri tem uporabil drugo izrazoslovje. Gu je za temeljno zakonitost oziroma glavni kriterij slikarstva postavil *prenos duha* (*chuanshen*). Tako pravi, da sta v umetnosti slikarstva ključnega pomena avtorjevo upodabljanje prenosa duha (*chuanshen xiezhao*)¹⁰⁸ in njegov izraz skozi zunanjo obliko (*yixing xieshen*). Tovrstna upodobitev (*xiezhao*) je torej to, kar lahko vidimo, duh pa je tisto, česar ne moremo videti, vendar ga lahko občutimo.¹⁰⁹

Duh (*shen*) je esenca človeka in posebna značilnost vsakega posameznika. Duh oziroma esenca ljudi in medčloveških odnosov se tako izraža skozi slikarstvo (Xu, 2002, 92). Po Xu Fuguanu gre pri tem za konceptualni premik v estetiki, ki se je zgodil prav v obdobju Wei Jin. V tem obdobju se je slikarstvo namreč osredotočalo na upodabljanje ljudi, pri čemer se je zlasti razvila figuratika, v kateri so ljudje objekt slikarstva. V obdobju Wei Jin se skozi reprezentacijo ljudi zrcali prepoznanje lepote človeškega značaja in medčloveških odnosov. Pri tem ne gre za upodabljanje

二曰，骨法用筆是也：gufa yongbi (2. gu se pravzaprav referira na qi, fa je metoda in yongbi pomeni uporabo čopiča, torej tehnika, skozi katero se reprezentira qi); 三曰，應物象行是也：yingwu xiangxing shi ye (3. ujemanje objektov se doseže skozi reprezentacijo oblik); 四曰，隨類賦彩是也：sullei fucai (4. glede na vrsto (objektov, oblik) se nanaša barve); 五曰，經營位置是也：jingying weizhi (5. postavitve in pozicioniranje (objektov) skozi razporeditev in samo zgradbo); 六曰，傳移模寫是也：chuanyi moxie shi ye (6. prenos poustvarjanja in kopiranja (starih mojstrov) skozi prenos modela (prav tam).

107 Iz Xie Hejevih šest zakonitosti je, kljub temu da je bila njegova teorija slikarstva takrat še nekako v embrionalni fazi, pozneje postal koncizen, jasen in celovit sistem, ki je po Xujevem mnenju narejen mojstrsko (prav tam).

108 V tradicionalnem kitajskem slikarstvu se je pogosto namesto glagola slikati (*huibua* 绘画) uporabljal glagol pisati, opisati (*xie* 写画) zato, ker se je slikarstvo kot umetniška zvrst pravzaprav razvila iz kaligrafije (Xu, 2002, 85).

109 To, s pomočjo česar lahko občutimo ta notranji duh, ki se v podobi latentno manifestira, je *qiyun shengdong*, četudi ga Gu kot takega še ni eksplicitno imenoval.

človeških fizičnih lastnosti, temveč bolj za upodobitev človeškega duha (*shen*).¹¹⁰ Tovrstna tendenca se ne kaže le v slikarstvu, temveč v vseh umetniških zvrsteh.

Pri teh elementih je šlo za popolnoma nove usmeritve, kajti če opazujemo kiparstvo in slikarstvo dinastije Han (206–220 pr. n. št.), opazimo, da so takrat slikarji predvsem upodabljali zgodbe iz kitajskih antičnih del in slavne osebnosti. To se je seveda delno preneslo tudi v obdobje Wei Jin, ampak s to razliko, da so se pri osebah, ki so jih upodabljali, slikarji predvsem osredotočali na prikazovanje njihovega duha, skozi katerega sta se izražala njihova notranja vrednost in pomen. Reprezentacija duha je torej glavno vodilo in kriterij umetnosti obdobja Wei Jin. Ta predstavlja izjemen napredek v tradicionalni kitajski umetnosti, ki je še posebej viden na področju slikarstva.¹¹¹ Tisto, kar omogoča tovrstno transformacijo (to je prenos človeškega duha v sliko), pa je po Xuju prav *qiyun shengdong* (Xu, 2002, 91).

Prenos duha (*chuanshen*) je torej temelj figuralnega slikarstva na Kitajskem, ki se je od dinastije Wei Jin prenašal naprej. Xu meni, da je pomen Gu Kaizhijevega *prenosa duha* še bolj jasno in natančneje prikazan v Xie Hejevem opisu koncepta *qiyun shengdong*. Vse to, kar je Gu imenoval *chuanshen*, pa tudi vse druge izraze, povezane z duhom, kot so *shenqi* (vitalnost duha), *shenming* (jasnost duha), *shenling* (božanskost duha), je Xie He združil v enega in ga poimenoval *qiyun shengdong*.

Qiyun shengdong je v resnici konkretiziranje in preciziranje ideje duha, zato je, kot pravi Xu, vreden natančne analize. Xu Fuguan se te natančne analize loti tako, da ločeno obravnava posamezne koncepte, ki tvorijo frazo *qiyun shengdong*. Pri tem gre predvsem za dva koncepta, to je za koncept *qi* in koncept *yun*, ki imata vsak svoj pomen, vendar sta, kot bomo videli v nadaljevanju, znotraj umetniškega dela neločljivo povezana. V naslednjih podpoglavjih bomo na temelju metode, ki jo je uporabil Xu Fuguan, kritično ovrednotili njegovo analizo posameznih konceptov znotraj besedne zveze *qiyun shengdong*.

6.4.1 Qi 气 kot filozofski in estetski koncept

Qi je eden najkompleksnejših konceptov v kitajski idejni tradiciji in filozofiji. V indoevropskih jezikih obstaja cela paleta različnih prevodov tega pojma; kot lahko

110 Izraz *shen* se v angleščino prevaja kot *spirit* (duh). Problem tovrstnega prevoda je njegova religiozna konotacija, ki pa v kitajski idejni tradiciji (zlasti v filozofiji in estetiki) ne obstaja. Če definiramo duha (in duhovnost), kot je to posrečeno storil Ewert Cousins, potem lahko po mojem mnenju brez težav sprejmemo duh kot ustrezen prevod besede oziroma pojma *shen*. Tako pravi: »Duhovnost lahko opišemo kot notranjo dimenzijo osebe, ki jo določene tradicije imenujejo „duh“. To duhovno jedro je najgloblje središče človeka, v katerem je oseba odprta za transcendentno dimenzijo in kjer doživlja končno resničnost (Cousins V: Wu, 2002, 441).«

111 Zato ni naključje, da Xu poudarja (2002, 91), da se slikarstvo kot samostojna in dovršena umetniška zvrst ne začne prej kot v obdobju Wei Jin.

razberemo že v prejšnjih podpoglavjih, so najpogostejši med njimi zrak, dih, vitalnost, izvir življenja, energija, pa tudi materija, snovnost in podobno. V nadaljevanju si bomo še natančneje ogledali vrsto dodatnih konotacij tega pojma, ki so pomembne za celovitejše razumevanje koncepta *qiyun shengdong*.

Že od najzgodnejših filozofskih diskurzov na Kitajskem sodi *qi* k najbolj temeljnim kategorijam razumevanja stvarnosti (Rošker, 2017). Izvorno so antični kitajski filozofi *qi* razumevali kot utelešenje naravnih pojavov.

Šest vrst *qija* neba so: *yin*, *yang*, veter, dež, tema in svetloba, ki so povezani s petimi elementi zemlje: kovina, les, voda, ogenj in zemlja. Od šestih *qijev* neba dež in veter prinašata rojstvo vseh stvari oziroma bitij. *Qi* svetlobe in teme prikazuje spremembo dneva in noči kot ene od zakonitosti narave; binarni kategoriji *yin* in *yang* pa v tem kontekstu predstavljata značaj vseh zemeljskih oziroma vremenskih pojavov. Poleg ustvarjanja vseh naravnih pojavov *qi* neba in zemlje ustvari tudi človeka (Wong, 1989, 46). To definicijo najdemo na primer tudi v poglavju *Neiye* (*Notranji vidiki*) pomembnega političnega besedila *Guanzi*, ki je bilo napisano v obdobju Pomladi in jeseni, to je okoli 770–476 pred našim štetjem:

凡人之生也，天出其精，地出其形，合此以为人 (Guanzi s. d. *Neiye*: 7).

Vsi ljudje nastanejo tako, da jim nebo prispeva svojo esenco, zemlja pa fizično obliko. Ko se oboje združi, nastane človek.

Ta esenca (*jing*) je že prej definirana kot esenca *qija*:

精也者，氣之精者 (Guanzi s. d. *Nei ye*: 3).

Esenca je esenca *qija*.

Koncept *qi* kot *jing*, torej kot esenca oziroma izvor življenja, je tako postal neke vrste ontološka osnova obstoja:

有氣則生，無氣則死 (prav tam Shu yan: 1).

Stvari so žive, dokler imajo *qi*, in takoj, ko ga izgubijo, so mrtve.

Kozmični *qi* torej ustvarja vse bivajoče. Ker človeku (in drugim živim bitjem) omogoča preživetje na zemlji, se mora človek nanj odzvati tako, da se obnaša krepotno. V nasprotnem primeru poruši ravnovesje, kar pripelje do kaosa:

夫天地之氣，不矢其序，若過其序，民亂之也 (Guoyu, V: Wong, 1989, 47).

Če človek ne deluje v skladu s *qijem* neba in zemlje, med ljudmi prevlada kaos.

Qi kot kozmološko-ontološka entiteta je torej dobil moralni značaj, ki je imel v konfucijanstvu osrednji pomen. Zaradi teorije *yinyanga* in petih faz (*yinyang wuxing*), ki je bila v ospredju v času dinastije Han, veliko ljudi dojema *qi* kot metafizični koncept. Vemo pa, da se koncept *qi* v smislu »nege *qija* (*yangqi*)« začne z Mencijem in kaže na povezanost s fizičnim, telesnim, zato ga lahko imenujemo tudi fizična življenjska sila (*shenglide shengmingli*) (Xu 2002, 94).¹¹² Vendar je Mencij hkrati izpostavil, da so za nego *qija* v človeškem telesu nujne tudi moralne kreposti, predvsem pravičnost in iskrenost, ki potem recipročno delujejo na delovanje neba, ki se kaže v umirjenih in stabilnih družbenih razmerah (Wong, 1989, 48).

Ozaveščenost in nega *qija* je bila seveda osrednjega pomena tudi v daoističnih telesnih in meditativnih praksah, kot so *qigong*, *taiji quan* in *sedenje v pozabi*.¹¹³ Kot esenca življenja je *qi* torej tesno povezan s telesnimi čuti in percepcijo. V tem smislu pa že seže tudi na področje kitajske estetike:

天有六氣，降生五味，發為五色，徵為五聲 (Chun qiu zuo zhuan s. d. Zhao Gongyuan nian: 2).

Nebo ima šest *qijev*, ti ustvarijo pet okusov, se izrazijo v petih barvah in potrjujejo v petih tonih.

Kot smo že prej omenili, se *qi* kot moralni koncept pojavi v filozofiji Mencija. Kot temeljni estetski koncept pa se pojavi v obdobju Wei Jin. Okusi, barve, zvoki in drugi elementi so transmutacije *qija*. Posredovanje *qija*, še posebej njegove esence, ki se kaže skozi delovanje *yina* in *yanga*, je postalo osrednji in najbolj temeljni namen v kitajski umetnosti (Wong, 1989, 45).

Qi se kot estetski koncept najprej pojavi v povezavi z literaturo. Kot prvi naj bi ga v tem kontekstu omenil Cao Pi (187–226) v svojem delu *Razprave o literaturi* (*Dianlun lunwen*) (Wong, 1989, 45):

文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致。

V literaturi zavzema *qi* osrednjo pozicijo. Lahko je jasen in čist ali medel in kalen, ne da se ga doseči na silo.

Po Xuju je *qi* v literarni umetnosti povezan z ustvarjalnim potencialom, ki se transformira v umetniški produkt. Vse metafizične konotacije koncepta *qi* so v tem

112 Kot protipol dinamični strukturi *li* 理 se *qi* pojavlja v vlogi snovnosti tudi v okviru neokonfucijanstva dinastije Song.

113 Razlika med daoističnimi in Mencijevimi oziroma konfucijanskimi tehnikami izpopolnjevanja osebnosti je, kot smo videli prejšnjih podglavjih, v tem, da je bil cilj in namen prve doseči harmonično zlitje človeka z *Daotom* oziroma naravo, namen druge pa je bil predvsem kultivacija moralnega značaja.

kontekstu zanj odveč, kajti človeške ideje, čustva in domišljija se rodijo v *qiju* ter se šele potem začnejo izražati v umetniških delih (Xu, 2002, 95).

Qi, ki se v literarni umetnosti izraža skozi ideje, čustva in domišljijo ter določa individualni značaj umetniškega dela, Xu imenuje nakopičen *qi*.

Qi, ki se sublimira in zliva z duhom (*shen*), pa postane umetniški oziroma estetski *qi*, skozi katerega se ustvarjalčevo notranje življenje izrazi navzven. Povezanost *qija* z duhom postane tako zaključena entiteta oziroma enotnost. Zato so v tistem času zelo pogosto uporabljali izraz *shenqi* (duh *qija*).

Po drugi strani pa *qi* predstavlja tudi ustvarjalčev moralni značaj (*pinge*) kot vzvišeno kvaliteto (*qigai*), ki ustvarja ozadje umetniškega dela. V obdobju Wei Jin so *qi* v kontekstu umetnosti pogosto omenjali tudi moč *qija* (*qili*) ali njegov momentum (*qishi*). Pogosto pa so namesto *qija* v tem pomenu uporabljali tudi besedo *gu* (skellet, okvir), ki ga je pravzaprav simbolizirala (prav tam 95).

Iz prej navedenega vidimo, da se *qi* kot estetski koncept nanaša na človeški ustvarjalni potencial, ki je osnova umetniškega ustvarjanja. Ta potencial je tesno povezan s človeškimi čustvi, občutki in domišljijo, ki nastajajo skozi percepcijo in dojemanje sveta preko čutnih organov ter v estetiki obdobja Wei Jin odsevajo lepoto človeške notranjosti. Reprezentacija tega je bila, kot smo videli v uvodu, temeljni cilj in estetski kriterij v umetnosti tega obdobja.

6.4.2 Osnovne pomenske in estetske konotacije pojma *yun* 韻

Beseda *yun* se je prvič pojavila v dinastiji Han. Najdemo jo v najstarejšem kitajskem etimološkem slovarju *Shuowen jiezi* iz prvega stoletja našega štetja, kjer je definirana kot harmonija oziroma harmoničnost: *Yun, he ye* 韻, 和也.¹¹⁴ Enako definicijo najdemo tudi v enciklopediji *Guangya* iz obdobja Wei v tretjem stoletju. Po mnenju Xu Fuguana je torej v tistem obdobju pismenko za harmonijo 和 (*he*) nadomestila pismenka *yun* 韻 (Xu 2002, 94).

Tako kot *qi* ima tudi *yun* v različnih kontekstih in umetniških zvrsteh različen pomen. V fonologiji (*yinyunxue*) pomeni ton. V poeziji pomeni rimo. V slikarstvu se *yun* najpogosteje prevaja kot ritem ali ritmična resonanca. Kot smo že prej omenili, ta prevod po mnenju Xuja ni ustrezen, ker ne pokriva vseh njegovih pomenov. Tudi Wong (1989, 57) meni, da v glasbeni teoriji prevod besede *yun* kot ritmična resonanca ni neoporečen. V estetiki in filozofiji ima *yun* še precej globlji in

114 Wong (1989) v svoji disertaciji z naslovom *The manifestation of Chinese Philosophy and Aesthetics in the Performance of the pipa Music* napačno navede, da besede *yun* ni bilo zapisane v slovarju *Shuowen jiezi* (Wong 1989, 57).

kompleksnejši pomen, zato je nujno potrebno podrobneje raziskati tako njegov izvorni pomen kot tudi njegove različne konotacije v različnih kontekstih (prav tam).

Kot navede Wong (prav tam) se je *yun* v kitajski tradiciji tesno povezoval predvsem z glasbo. Najzgodnejši pojav te besede zasledimo v Cao Zhijevem (192–232) *Eseju belega žerjava (Baihe fu)*:

聆雅琴之清韻.

Poslušam jasen in čisti *yun* prefinjenega *qina*¹¹⁵ (Cao Zhi v Wong 1989, 57).

Prav tako ga zasledimo v Ji Kangovem (224–263) *Poetičnem eseju o qinu (Qinfu)*, kjer pravi (glej Wong 1989, 57):

改韻易調, 奇弄乃發

Iz spremembe *yuna* in melodije v glasbi se pojavi čudovito občutje.

Četudi se je *yun* sprva uporabljal v pomenu ritma v glasbi, je kaj kmalu besedo za ritem nadomestila pismenka *lü* 律. Od takrat dalje se je pismenka *yun* zelo redko uporabljala v povezavi z glasbo (Xu, 2002, 98).

V glasbi pomeni *yun* glasbeni izraz oziroma melodično gibanje. Kasneje so *yun* prevzeli v literarnih in fonetičnih kontekstih. Iz fonetičnega gledišča je *yun* bolj ali manj definiran kot ton. V poeziji oziroma v poetičnih esejih postane pomen *yuna* bolj jasen, če pogledamo Liu Xiejevo definicijo *yuna*, zapisanega v njegovem delu *Duh literature in rezbarjenje zmaja (Wenxin diaolong)*, ki velja za največje delo o literarni estetiki, napisano v 6. st., najdemo v njem naslednjo definicijo:

異音相從謂之和, 同聲相應謂之韻 (Liu Xie s. d.: VII, Shenglü: 2).

Različni toni si vzajemno sledijo in to imenujemo harmonija; vzajemnosti enakih zvokov pa pravimo *yun*.

Wong (1989, 58) opozarja, da se *yun* tukaj nanaša na rimo in ne na ritem.

Xu meni, da ne glede na to, ali uporabljamo *yun* v glasbi ali literaturi, ima v obeh primerih prizvok pomena *tiaobe*, ki pomeni biti v harmonični proporciji. Eden od pomenov *yuna* je po Xuju harmonični zvok oziroma duh zvoka, v nobenem primeru pa se pomen *yuna* ne more razumeti kot ritmičnost (Xu, 2002, 99).

Wong (1989, 62) pa konkretnje opredeli tudi pomen *yuna* v glasbi, ki tam pravzaprav pomeni umetnost obvladanja modulacije tona, ki ustvari presežni občutek (*yunwei*).

V slikarstvu pa nastopa *yun* predvsem v povezavi s *qijem*, zato ga je v kontekstu slikarstva težko obravnavati ločeno od njega. Koncept *qiyun* si bomo podrobneje

115 Kitajsko brenkalo podobno citram.

ogledali v nadaljevanju. Še prej pa se bomo posvetili nekaterim dodatnim konotacijam pojma *yun* v kontekstu estetike.

Kot estetski koncept se *yun* v prvi vrsti nanaša na izraz človeškega značaja in duha, kakršen se razkriva v umetniškem delu. Xu Fuguan ga definira tudi kot prepoznavne medčloveških odnosov (*renlun jianshi*), ki je bil v filozofiji *Xuanxue* razumljen kot odraz samokultivacije. V tem kontekstu namreč izraža enotnost duha in oblike (*shenxing beyi*), ki se reprezentira navzven, to je skozi podobe v umetniških delih. To so v tistem času imenovali atmosfera oziroma splošno občutje (*fengqi*). Ta izraz *yuna* je viden tudi v naravi:

自然有雅韻 (Xu, 2002, 100).

Eleganco in vzvišenost *yuna* je najti v naravi.

Xujeva interpretacija *yuna* kot koncepta, ki izraža prepoznavanje človeških odnosov (oziroma njihove etike) se nanaša na preslikavo harmoničnosti in vzajemnosti zvokov na medčloveške odnose (prav tam 101). Tako pravi, da je *yun* v glasbi in literaturi dejansko ustvarjen skozi harmonično enotnost različnih zvokov. Ta različnost zvokov pa je v glasbi vrhunske kakovosti presežena in tako nastane tako imenovan enotni zvok. To vrsto enotnosti lahko izkusimo, po drugi strani pa to ni stvar, na katero bi lahko konkretno pokazali. Zato lahko rečemo, da je *yun* duh zvoka (prav tam). To si lahko predstavljamo s pomočjo analogije človeka: tudi ljudje po eni strani ne morejo zapustiti svoje oblike ali svojega značaja, po drugi pa lahko vendarle transcendirajo svojega duha v harmonično enotnost s soljudmi.

Xu Fuguan je torej prepričan, da nosi *yun* v sebi pomen lepote posameznikovega značaja in njegovih občutij, vendar seveda samo pod pogojem, da so ta harmonična in temeljijo na ponotranjenju konfucijanske etike. V tem smislu Xu koncepta *yun* ne povezuje z zvokom. Ta vrsta lepote se kaže navzven, to je skozi človeški izraz. Tovrstni *yun*, v katerem sta zлита duh in zunanost, se izrazi na slikah in prav v tem je osrednji pomen *yuna* znotraj koncepta *qiyun* (Xu, 2002, 102).

Kot estetski koncept se na prvi pogled zdi, da je *yun* odvisen od *qija*. *Qi* je življenjska oziroma kreativna sila, ki se manifestira skozi celotno umetniško delo, medtem ko se *yun* kaže v fragmentih posameznih podob ali izrazov. Zato je bil koncept *qi* osrednji kriterij v vrednotenju umetniškega dela, *yun* pa bolj izraz njegove popolnosti.

Podobno definicijo obeh konceptov znotraj tradicionalne kitajske estetike poda Wang Qingwei (2004), ki pravi, da je *qi* izvor vseh stvari in življenja in je osnovna ideja samega kozmosa, življenja in umetnosti v tradicionalni kitajski kulturi.

Prezentacija in izraz *qija* pa sta dosežena skozi *yun*. Značilnost *yuna* je, da ni opisana ali upodobljena zunanja oblika, temveč izraža notranjo naravo človeka oziroma stanje duha, ki prikaže stvari onkraj njihove podobe in je kot tak odvisen od stanja duha subjekta.

Kasneje so umetniki iz dinastije Song *yun* razvili v globlji koncept in ga pojmovali kot najvišjo lepoto, ki jo umetnik (ali umetnica) lahko doseže (Wong, 1989, 63). Odtlej je bil *yun* v estetiki, če ne že bolj pomemben, pa vsaj enako pomemben kot *qi*. Predstavljal je razkritje dovršene umetniške uprizoritve, ki jo spremlja zrela in dovršena osebnost skozi določen umetniški stil (prav tam). V glavnem pa se je razumelo, da *qi* vključuje *yun*. Pa vendar so elementi, kot so notranjost, občutek in izraz dejavniki, ki so povezani bolj z *yunom* kot s *qijem*. Čeprav obstajajo med *qijem* in *yunom* razlike, sta oba koncepta v bistvu neločljiva in recipročna.

Če *qi* velja za substanco dela, potem *yun* določa način, na katerega je substanca izražena. *Qi* je vitalna ustvarjalna sila in *yun* čudovito in prefinjeno izražen *qi* (Wong, 1989, 65).

V naslednjem podpoglavju se bomo osredotočili na vzajemen odnos *qija* in *yuna* in si bolj podrobno ogledali notranjo strukturo besedne zveze *qiyun*.

6.4.3 Koncepta *qiyun* in *qiyun shengdong*

Qi in *yun* torej oba sodita h konceptom, skozi katera se izraža človeški duh. Zato so *qi* pogosto imenovali tudi *shenqi*, medtem ko so *yun* poimenovali *shenyun*. Xu Fuguan meni (Xu, 2002, 101), da je *qiyun* druga narava ljudi (*ren de di er ziran*). Lepota umetnosti se lahko dogodi samo znotraj in na osnovi te druge narave, kakršno opisuje že Zhuangzi. Xu izpostavi, da opozarja Zhuangzi na možnost, da ljudje v svoji prvi naravi opazijo oziroma prepoznajo drugo. Pri tem gre v glavnem za doseganje enotnosti narave (kozmosa, *Daota*) in človeka. To je stanje preboja, najvišja sfera Zhuangzijeve filozofije. Ta preboj je neke vrste inspirativen preskok, dejanje transformirane človeške zavesti, ki ga spremlja stanje absolutne svobode. Po njem človek vstopi v neki drugi svet oziroma vidi svet iz drugega zornega kota (prav tam).

Za Xuja je *qiyun* globlji izraz pojavljanja te druge človeške narave, to so zlitja oziroma enotnosti človeka in narave (*tianren heyi*), ki se kažejo v umetniških delih. Hkrati pa meni, da sta oba, tako *qi* kot *yun*, koncepta, ki neposredno izhajata iz prepoznavanja in spoštovanja medčloveških odnosov. To prepoznavanje se predvsem nanaša na občečloveška občutja in čustva, ki so ljudem skupna. *Qi* in *yun* poleg tega jasno izražata lepoto enotnosti duha in zunanje oblike. V tem Xu ne vidi nikakršne

povezave z zvoki, zato znova poudarja, da prevajati pojem *yun* z besedo ritem ni ustrezno oziroma pravilno (Xu, 2002, 102).

Do zlitja *qija* in *yuna* v en sam koncept (oziroma v binarno kategorijo) je prišlo v obdobju Wei Jin, torej v času, v katerem je nastala klasična kitajska estetika kot zelo kompleksna teorija. Zato nas dejstvo, da je Xie He kot prvi estetski kriterij določil prav koncept *qiyun shengdong*, pravzaprav ne preseneča. Kot bomo videli v nadaljevanju, je Xie He konceptu *qi*, ki je že sam po sebi večplasten, dodal še koncept *yun*, ki ga lahko razumemo tudi kot njegov binarni protipol. V kontekstu Wang Bijeve ontologije *benmo* (korenine in vejice) bi lahko razumeli *qi* kot *ben* in *yun* kot *mo*. V tem smislu bi pomenil *qi* esenco, *yun* pa njen izraz. V nadaljevanju bomo videli, ali lahko *qiyun* v resnici razumemo kot binarno kategorijo.

Ko je Xie He govoril o *qiyunu*, ga je vedno obravnaval v povezavi z umetniškim delom, ki kot tako nikoli ni določeno objektivno, temveč ga vzpostavi ustvarjalčeva osebnost. To razmerje je bilo obravnavano že v delu *Dub literature in rezbarjenje zmaja* (*Wenxin diaolong*) (Xu, 2002, 102). Ustvarjalčeva osebnost oziroma njegova notranjost vsebuje *yin* (osojnost) in *yang* (prisojnost) ter *gang* (močno in trdo) in *rou*¹¹⁶ (mehkost in nežnost). Vsa štiri načela se prenesejo v umetniško delo in se v njem zlijejo. *Yinyang* in *gangrou* sta izraza različnih stanj oziroma dinamičnosti *qija*. *Qi*, o katerem govori Xie He, kaže na upodobitev lepote *yang*a in *ganga* v umetniškem delu (*yanggang zhi mei*), medtem ko je *yun* prikaz lepote *yina* in *rouja* (*yin rou zhi mei*), pri čemer je osnova lepote *yuna* čistost (*qing*). Po Xuju se čistost nanaša na ustvarjalčevo osebnost, ki je prosta sebičnih želja in utilitarističnih teženj (prav tam).

Kljub razliki med konceptoma *qi* in *yun* moramo vedeti, da med njima obstaja tudi dinamičen odnos. Zato ju nikakor ne moremo absolutno ločiti. Četudi so nekateri v elementu *qi* videli vodilno načelo, pa pravzaprav nobeden od obeh polov ne more dominirati ali biti primaren (Wong 1989, 64). *Yin*, *yang*, *gang* in *rou* morajo soobstajati znotraj umetniškega dela, pri čemer se ne sme nobenega od njih preveč poudarjati ali zapostavljati. Delo, ki vsebuje preveč *qija*, lahko rezultira v pomanjkanju rahločutnosti, če pa je prevelik poudarek na *yunu*, lahko to pripelje do pomanjkanja notranje napetosti in moči. Zato je ohranjanje harmoničnega ravnovesja med *qijem* in *yunom* ključno v ustvarjanju umetniškega dela (prav tam) kot tudi v vrednotenju njegove kakovosti in njegovega dometa.

Po drugi strani pa lahko iz prej navedene analize konceptov *qi* in *yun* ter značaja njunega vzajemnega odnosa sklepamo, da ju je možno razumeti tudi kot binarno

116 Omenjeni koncepti oziroma načela izvirajo iz *Knjige premen*, dodan pa jim je še nebeški in zemeljski *qi*.

kategorijo v smislu Wang Bijeve ontologije *benmo* in njegove estetike *yixiang*¹¹⁷. Kot že omenjeno, v tej binarni kategoriji nastopa *qi* kot korenina, osnova oziroma esenca (*ben*), medtem ko je *yun* prefinjeno dovršen izraz te esence (*mo*). V tem pogledu *yun* ne more obstajati brez *qija*, sama kakovost izraza *qija* pa je tako možna samo in le skozi *yun*.

Tudi Xu Fuguan vidi strukturo njunega odnosa na podoben način. Vendar opozarja na to, da lahko *qi* obstaja tudi brez *yuna*, medtem ko slednji v umetnosti ne more obstajati brez prvega. Po drugi strani pa verjame, da sama ideja *qiyuna* izvira že iz Zhuangzijeve filozofije, saj vsebuje veliko Zhuangzijevih konceptov, kot so *qing* (jasnost, čistost), *xu* (praznina), *xuan* (globina) in *yuan* (odmaknjenost, daljava) (Xu, 2002, 102).

Kot smo omenili že na začetku, je za Xie Heja prva lastnost, ki določa dovršenost umetniške slike, *qiyun shengdong*. Četudi se ta fraza zelo pogosto zapisuje v celoti in jo glede na različne kontekste tudi sama opisujem z izrazom *qiyun*, je to, kar naredi delo živo; medtem ko v klasičnih delih ne najdemo podrobnejše oziroma nedvoumne razlage glede tega, ali ima *shengdong* samostojni pomen ali je le učinek *qiyuna* oziroma izraz njune komplementarnosti.

V tem kontekstu Xu poudarja, da so teoretiki obdobja Wei Jin, še preden so začeli uporabljati besedo *shengdong*, v podobnih pomenih pogosto omenjali izraz *shengqi*, kar lahko interpretiramo kot premikanje (*yuedong*), rojevanje, stvarstvo in proizvajanje *qija*. Kot kaže, se je ta pojem pozneje transformiral v izraz *shengdong* (prav tam 108).¹¹⁸ Celotna struktura izraza *qiyun shengdong* je enaka kot struktura sestavljenke *qiyun*. Medtem ko namreč njen prvi element (*qiyun*) lahko obstaja brez drugega (*shengdong*), obratno ni možno (prav tam).¹¹⁹

Po Xu Fuguanu je pomen Xie Hejevega *shengdonga* v konceptu *qiyun shengdong* in vzajemno razmerje med terminoma, ki tvorita to sestavljenko, opredeljeno kot:

117 Pri tem gre za *xiang* (podoba, simbol) in *yi* (pomen, ideja), ki sodita k osrednjim konceptom Wang Bijeve kozmološko-epistemološke teorije, ki smo jo na kratko opisali v prejšnjem poglavju. Omenjena koncepta sta bila namreč prenesena tudi na področje umetnosti oziroma estetike. Njuna fuzija je znana kot *yixiang*, ki ga je kot prvi zapisal Liu Xie in pomeni estetski ideal.

118 *Shengqi* je pravzaprav osnova pojma duha (*shen*) pri Gu Kaizhiju in Xie Hejevem *qiyunu*. *Shengdong* je zunanji izraz občutja, ki se kaže na sliki, *shengqi* pa je notranje življenje, ki se kaže skozi zunanost, to je na umetniškem delu. Iz tega lahko sklepamo, da *shengdong* po svojem notranjem pomenu ne dosega globine pomena *shengqi*. *Shengdong* nastane skozi *qiyun* in je njegov naravni, spontani učinek, ki mu je dodana naracija. Torej se *shengdong* nanaša izključno na *qiyun* in nima samostojnega pomena (Xu, 2002, 108).

119 Seveda pa se beseda *shengdong* lahko pojavlja tudi v drugih kontekstih, v katerih nima nobene povezave s konceptom *qiyun*, podobno kot se tudi koncept *yun* v drugih kontekstih (to je zunaj slikarstva) lahko pojavlja tudi samostojno in neodvisno od koncepta *qi*.

有氣韻，則有生動矣。

Če je *qiyun*, potem je tudi *shengdong* (prav tam).

Ker lahko pojem *shengdong* razumemo tudi kot dinamiko življenja ali življenjsko silo in ker je koncept *qiyun* potemtakem pogoj za vzpostavitev te, ima Xu Fuguan verjetno prav, ko meni, da je *qiyun* sublimacija življenjske sile ali – v daoističnem smislu – esenca življenja.

Ker gre pri tem za esenco življenja umetniškega dela, ki je produkt človeške ustvarjalnosti, se pri tem seveda pojavi vprašanje o tem, ali je *qiyun* stvar kulture in izobrazbe ali pa je stvar intuicije, talenta in dovršenega značaja ustvarjalca. Če je *qiyun* kot estetski kriterij oziroma koncept možno razmeroma jasno definirati, pa obstaja v njem vendarle dimenzija, ki jo je težko zaobjeti z uporabo analitične metode. To, kar je Xu izrazil s frazo *druga narava človeka*, in to, kar je za Zhuangzija stanje popolne osvoboditve duha, je področje, ki se izmika definicijam. Občutja *qiyuna* v umetniškem delu ne moremo razumeti samo kot lepoto ravnotežja med posameznimi elementi in deli, ki umetniško delo sestavljajo, ampak gre pri njem predvsem za izraz človeškega občutja. Seveda lahko pri tem govorimo o univerzalnih občutjih, ki jih pravzaprav poznamo vsi ljudje. Vendar je *qiyun* predvsem izraz individualne notranjosti posameznika ter njegovega unikatnega, enkratnega in nepovnljivega duha, ki na svoj lastni način doživlja notranji in zunanji svet, ki ga je sposoben izraziti tudi skozi umetniška dela. V tem kontekstu Xu meni, da *qiyun* ni nekaj, česar se človek lahko priuči skozi izobrazbo in prakso, ampak je prirojen talent, ki se ga ne dá in ne more naučiti.

Xu trdi, da je ena največjih zmožnosti umetnika prav v tem, da lahko v prvi naravi vidi drugo naravo človeka (Xu, 2002, 119). V kolikšni meri je ta sposobnost prisotna, pa se kaže v tem, ali (in v kolikšni meri) lahko umetnik oziroma umetnica znotraj svojega življenja to drugo naravo kreativno sublimira. *Qiyun* na sliki ali drugem umetniškem delu je izraz njegovega duha. Duh tega dela, torej umetniškega objekta, pa izhaja iz duha ustvarjalca. Transformacija duha umetnikove notranjosti in njegov prenos v ta objekt sta nekaj, kar presega vprašanje ustvarjalčeve veščine oziroma tehnike. *Qiyun* je pravzaprav »od neba dani« talent oziroma neke vrste prirojena dispozicija (*tianfu de qizhi*) (prav tam).

Prenesti duha pokrajine pomeni izraziti *qiyun* pokrajine. Da to ustvarjalec lahko izrazi, mora najprej (biti zmožen) transformirati sebe in svoje življenje ter se stopiti v enoto s tem duhom. To pomeni, da mora odstraniti sebične želje, se dvigniti nadnje ter izraziti tišino in mirnost, ki sta subjekt in esenca duha umetnosti. Na ta način lahko v osvetlitvi subjekta svojega umetniškega duha, ki je pravzaprav v

opazovanju lepega, transformira pokrajino v objekt lepote – in to je osvetlitev in prikaz duha pokrajine. Ta duh pokrajine gre skozi osvetlitev umetnikove lepote duha. Zato duh pokrajine spontano prodre v lepoto duha kot subjekta umetnosti. V tem se zlijeta skupaj in temu v kitajski estetiki pravijo »iskanje notranje oddaljene pokrajine« (prav tam 120)

Pri tem prenosu, ki je torej *qiyun*, pa nikakor ne gre za imitacijo (*mimesis*) pokrajine oziroma narave na sliki, temveč bolj za prenos duha pokrajine skozi lastnega duha, ki se razkrije skozi večino (*suishou xiechu, jiewei shanshui chuanshen* 隨手寫出, 皆為山水傳伸, prav tam). Izvor tega prenosa torej ni v večini, ampak izvira iz esence duha umetnosti, ki se pojavi skozi transcendenco in transformiranje življenja ustvarjalca oziroma ustvarjalke. Iz tega razloga je tudi umetnost sama po sebi zmožnost transformiranja in transcendiranja človeka.

Predpogoj za prenos duha življenja (lastne notranjosti ali zunanje narave) v fizično podobo umetniškega dela, to je predpogoj za realizacijo *qiyuna*, je torej doseganje izpraznjene in umirjene srčne zavesti (*xin* 心) in stanja absolutne svobode, o kateri govori Zhuangzi v svojem nauku »svobodnega in lahkotnega lebdenja« (*xiaoyao you*).¹²⁰ Zato ustvarjalni vnos *qiyuna* v umetniško delo za Xuja izvira iz *postenja srčne zavesti*. Če torej želi umetnik v svojem delu doseči *qiyun*, mora seveda slediti določeni strukturi, ki se lahko pokaže skozi njegovo obvladanje tehnike. Ampak *qiyun*, ki resonira iz umetniškega dela, v resnici izvira iz lastnega truda samokultivacije, ki iz srčne zavesti očisti »blato in kaos«. Prav tovrstna samokultivacija, to je kultivacija lastnega značaja in posledična zmožnost osvoboditve duha, je predstavljala tisto osnovo vseh umetniških veščin, ki je bila potrebna za to, da si lahko na Kitajskem veljal za velikega umetnika in da si lahko to tudi postal. Imeti ali ne imeti tovrstno osnovo je pravzaprav ločnica, ki ločuje resnične mojstre od tistih, ki samo obvladajo večino.

6.4.4 Problem prevoda koncepta *qiyun shengdong* in vprašanje njegove avtohtonosti

V zadnjem delu tega podpoglavja bomo obravnavali Xujevo interpretacijo tega pomembnega koncepta klasične kitajske estetike v kontekstu vprašanja njegove avtohtonosti in problema pravilnega prevajanja v angleški jezik. Pri tem bomo podrobneje osvetlili predvsem dve stališči, ki se kot rdeča nit vlečeta skozi vse Xujeve

120 To ni samo Xu Fuguanovo mnenje, temveč gre pri tem za stališče, ki so ga zastopali tudi drugi tradicionalni teoretiki. Tako je na primer že Guo Ruoxu, znan umetnostni kritik iz 11. stoletja, zapisal: »V vseh umetniških slikah je esenca *qiyuna* v lebdenju srčne zavesti (*Fan hua, qiyun ben bu you xin* 凡畫, 氣韻本乎遊心) (Zhongguo hualun 2017, s. p.).«

razprave o omenjenem konceptu. Pri prvem gre za stališče o tem, da konceptov *yun* in *qiyun* v zahodne jezike nikakor ne moremo prevajati s pojmi ritem, ritmičen ali ritmičnost. Pri drugem stališču pa gre za Xu Fuguanovo negacijo teorij, po katerih naj bi bil ta koncept (skupaj z vrsto drugih) prevzet po staroindijskem klasiku teorije slikarstva, *Sadanga* (*Šest vej*). Kritično ovrednotenje teh stališč v sodobnem kontekstu je pomembno v okviru ponovnega ovrednotenja klasičnih konfucijanskih in daoističnih elementov v sestavi klasične kitajske umetnostne teorije oziroma estetike, pa tudi za vključevanje medkulturnih razsežnosti v diskurze tega področja.

Kot smo videli v prvem delu pričujočega poglavja, se Xu ne strinja s prevodom *qiyuna* v smislu ritmičnosti. Na tovrsten prevod Xu naleti v delih *Chinese Art* avtorja Stephena Woottona Bushella iz leta 1904, *Painting in the Far East* Laurencea Binyona iz leta 1908 in *The meaning of Art* Herberta Reada iz leta 1931. Pri tem Xu problematizira sam prevod *yuna* kot ritmičnost, pa tudi to, da so ti tuji teoretiki ta prevod prenesli na celotni koncept *qiyun*. Pri tem opozori, da se v delu *Shishuo xinyu* (*Nov opis zgodb sveta*), zbirki dialogov in zgodb iz obdobja od pozne dinastije Han do Severnih in Južnih dinastij (420–589) izpod peresa Liu Yiqinga (403–444), *qi* in *yun* nista uporabljala skupaj, temveč ločeno. Xu iz omenjenega dela navede frazo, v kateri se *qi* in *yun* navajata ločeno v frazi *fengqi yundu*, pri čemer naj bi bil izraz *fengqi* ena beseda, ki je pomenila atmosfero oziroma vzdušje, *yundu* pa druga, ki je pomenila stopnjo oziroma intenzivnost *yuna*. Do Xie Heja so po Xuju slikarji in teoretiki *qi* in *yun* torej jasno ločevali med seboj (Xu, 2002, 94).

Xu odločno zavrača Readovo postavko, po kateri lahko skozi harmonično urejenost potez na sliki občutimo ritem. Pravi, da je to izključno stvar človeške domišljije, subjektivnega občutka in metaforičnosti ter da *qiyun* ni ritmičen v tem smislu. Seveda gre pri *qiyunu* tudi za enotno harmonijo potez, ampak ta ne more ustvariti *qiyun shengdonga*. Poleg tega Xu izpostavi, da naj bi bila razlika med zahodnim in kitajskim slikarstvom v tem, da zahodni slikarji iščejo to, kar je v potezah samih, medtem ko kitajski slikarji zasledujejo tisto, kar je onkraj potez. V zahodnem slikarstvu je ritem tista presežnost, ki se izrazi skozi harmoničnost potez. Seveda se kitajski slikarji prav tako osredotočajo na poteze, vendar je končni cilj njihovega ustvarjalnega procesa v tem, da slikar poteze pozabi, se osvobodi iz omejenosti njihovih spon ter izrazi kreativnost in svobodo svojega duha. Iz tega razloga se za Xuja *qiyuna* (ali *yuna*) nikakor ne sme prevajati kot ritem ali ritmičnost (Xu, 2002, 98).

Glede na to, da je po drugi strani ritem izpostavil kot nekaj, kar je vezano izključno na zaporedja zvokov (prav tam 99), se ob tem lahko vprašamo tudi po tem, ali je Xu sploh pravilno razumel angleški pojem *rhythm*, saj gre pri tem za izraz, ki

zdaleč presega konotacijo razmeroma hitrih in ponavljajočih se zaporedij zvokov v glasbi. Poleg tega smo prej navedli tudi Xujev citat, v katerem trdi, da naj bi bil prefinjen *yun* možno najti v naravi (*ziran you yayun*). Iz tega navedka lahko *yun* (in tudi *qiyun*) razumemo kot ritem, ki se kaže skozi ponavljajoče se procese v naravi. Narava (ali nebeški *dao*) ima namreč neki svoj ritem, ki mu sledi in ga hkrati ustvarja. Če prenesemo tak pomen *yuna* (ki pa seveda ni njegov edini pomen) na področje umetnosti in konkretne umetniške stvaritve, ga lahko pravzaprav razumemo tudi na tak način. Če je estetski ideal kitajskega slikarstva v obdobju Wei Jin in pozneje v krajinskem slikarstvu dinastije Song prenos duha narave na kar najbolj neposreden način (pri čemer je treba imeti v mislih, da pri kitajskem slikarstvu ne gre za *mimesis*), gre pri tem nujno tudi za upodobitev ritmov, ki se v naravi v resnici dogajajo. Ta ritem se ustvarja skozi poteze ali v primeru poezije skozi rimo, ritem in zven (ton) posameznih besed.

Vsekakor se lahko strinjam s Xujem, da ritem ali ritmičnost ni ustrezen prevod koncepta *yun* oziroma *qiyun*, ker ne pokriva vseh njegovih pomenskih dimenzij, vendar pa hkrati menim, da je ritem tudi ena od njegovih pomembnih in osrednjih pomenskih konotacij. Kljub temu pa Xujeva analiza in interpretacija koncepta *qiyun shengdong* jasno pokažeta, da je omenjeni koncept pravzaprav zelo težko, če že ne kar nemogoče, prevesti v katerikoli indoevropski jezik, ki bi lahko ustrezno izrazil njegov kompleksni pomen. Seveda pa bodo šele nadaljnje raziskave lahko pokazale, ali bo najbolj smotrno ta izraz prevzeti in ga uporabljati v izvorniku kot *terminus technicus* ali pa se bo disciplina sinološke estetike vendarle odločila za neki splošni in kolikor toliko verodostojen prevod tega pomembnega pojma.

Po drugi strani pa je seveda pomembno za kitajske koncepte najti kar se le da verodostojne prevode v druge jezike. Tako sem se odločila za prevod »harmonična dinamičnost vitalnosti«, ki po mojem mnenju relativno ustrezno zaobjame bistveni pomen tega koncepta. *Yun* sem kljub njegovi pomenski večplastnosti prevedla kot harmoničnost, ki je njegov izvorni oziroma osnovni pomen. *Qi* sem kljub temu, da se ga večinoma ne prevaja več, prevedla kot vitalnost, *shengdong* pa kot dinamičnost, saj so v kitajski kozmologiji binarni poli, kot so na primer *yinyang*, *benmo*, *liqi*, pa tudi *qiyun* v vzajemnem in dinamičnem odnosu.

Xu Fuguan je idejo o podobnosti in prevzemu *Sadange* pri Xie Hejevih *Šestih zakonitostih* zasledil v delu *Indian Painting* avtorja Percyja Browna iz leta 1920, ki pa jo absolutno zanika (2002, 121). Xu namreč meni, da je podobnost le plod naključja in da izvora Xie Hejevih *Šestih zakonitosti* nikakor ne gre pripisovati indijski *Sadangi*, kljub temu da naj bi bil sam izvor tega dela kar nekaj stoletij starejši. Xu to dokazuje tudi na podlagi dejstva, da v *Sadangi* najdemo samo tri od šestih

zakonitosti, ki jih poda Xie He in ki naj bi pomensko korespondirali z njegovimi zakonitostmi slikarstva. Eden od teh treh konceptov naj bi bil tudi *qiyun shengdong*, za katerega Xu pravi, da ima precej globlji pomen kot njegov domnevni ekvivalent iz *Sadange*.

Victor H. Mair¹²¹ v članku *Xie He's »Six Laws« of Painting and their Indian Parallels* (2004, 81) skozi lingvistično in historično analizo dokazuje vpliv indijske teorije slikarstva, zapisane v delu *Sadanga* (*Šest vej*), na Xie Hejevih *Šest zakonitosti*. Mair namreč meni, da obstaja velika možnost, da je Xie He v svojih teorijah pravzaprav prevzel model in vsebino indijske *Sadange*, saj sta bili deželi v zelo tesnih stikih zaradi budizma, ki je globoko vplival na kitajsko kulturo prav v obdobju Wei Jin. To dokazuje na podlagi dejstva, da predqinski kitajski teksti, torej besedila, ki so nastala pred prihodom budizma, ne vsebujejo numeričnih naštevanj (prvo, drugo, tretje in tako naprej), ki jih najdemo pri Xie Hejevih *Šestih zakonitostih*. Mair omeni, da večina kitajskih akademikov zastopa nasprotno mnenje z argumentom, da sta prvi dve Xie Hejevi zakonitosti vidni že v prejšnjih produktih avtentične kitajske tradicionalne estetike slikarstva (prav tam 116).

Mairjeva teza, da je numerična klasifikacija¹²², ki naj bi bila prenesena iz staroindijskih tekstov, v kitajskih klasičnih tekstih nekaj redkega, je popolnoma napačna, saj kot sam že izpostavi, je naštevanje sicer moč najti v obliki številčnega označevanja, kot so deset moralnih obvez (*shi yi*), deset napak (*shi guo*), pet stanj (*wu xing*) itd., kot tudi v delu Han Feizi in v Lü Buwejevih letopisih. Kar se tiče zadnjega para pismenk, torej *shiyue*, pa Mair pravi, da ga ni mogel najti v slovarjih niti v leksikonih s pomenom, kot ga naj bi imel v »šestih zakonih«, poleg tega je ta po njegovem mnenju tudi sicer zelo redko prisoten v klasičnih tekstih, zlasti v stavkih, ki se začnejo s prvim parom pismenk, to je *yiyue*. Pri tem izpostavi, da je v sanskrtu povsem običajno, da se stavki končajo z *eso'isti*, ki pomeni to je.

Dejansko pa je stanje ravno nasprotno, saj kombinacijo začetnega in končnega para pismenk, pa tudi samo vsoto zakonitosti najdemo že v Xu Shenovem etimološkem slovarju *Shuowen* iz drugega stoletja, ki v takšni stavčni frazi navaja šest kategorij pismenk in načinov pisanja¹²³. Poleg tega lahko v Liu Xiejevem literarnoteoretskem

121 Viktor H. Mair je sinolog in specialist za kitajsko zgodovino, literaturo in budizem.

122 Sama struktura stavka Xie Hejevih zakonitosti je, kot že navedeno: 一曰氣韻生動是也 (*yiyue qiyun shengdong shiyue*), 二曰骨法用筆是也 (*eryue gufa yongbi shiyue*) ... Mair se pri svoji argumentaciji strukture stavka osredotoča na prvi in zadnji par pismenk (*yi yue*: pri čemer *yi* pomeni ena, prvi; *yue* pa reči, povedati; ter *shi ye*, pri čemer *shi* pomeni to oziroma ta, tisti; *ye* pa pomeni je oziroma ima funkcijo izenačitve obeh delov stavka).

123 一曰指事。指事者，視而可識，察而見意，上、下是也。二曰象形。象形者，畫成其物，隨體詰詘，日、月是也。三曰形聲。形聲者，以事為名，取譬相成，江、河是也。四曰會意。會意者，比類合誼，以見指搆，武、信是也。五曰轉注。轉注者，建類一首，同意相受，考、老是也。六曰假借。假借者，本無其事，依聲託事，令、長是也。(Shuowen jiezi.)

delu »Literarna zavest in rezbarjenje zmaja« (*Wenxin diaolong*), ki je bilo napisano malo preden je Xie He napisal svojo teorijo slikarstva, prav tako najdemo isto strukturo zapisa posameznih zakonitosti literarne teorije¹²⁴. Numerično naštevaje pa najdemo v večini kitajskih klasičnih del, konfucijanskih, daoističnih, moističnih in celo v delu »Notranji klasik Rumenege cesarja« (*Huangdi Neijing*) iz 5. st. pr. n. št.

Mair sicer v članku izpostavi, da je Xie He morda dobil navdih za tovrstno naštevaje tudi iz Xu Shenovega slovarja, v katerem navede šest kategorij pismenk in načinov pisanja. Kljub vsem tem »tehničnim« dejstvom pa Mair še vedno vztraja, da je Xie He prevzel svojo teorijo slikarstva iz staroindijske Sadange in svojo tezo nadalje dokazuje z vsebinskimi vzporednicami obeh teorij. Šest zakonitosti indijskega slikarstva:

- a) rupa – bheda: raznolikost oblik – upodobitev stvari, kot so jih videti konkretno;
- b) pramana: prostorska razporeditev, razmerja med objekti;
- c) bhava: prezentacija občutkov, čustev;
- d) lavanya – Yojanam: čar; notranje lastnosti upodobljene figure;
- e) sadrashya: podobnost;
- f) varnikabhangam: način slikanja in uporabe barv.

Mair vidi vzporednici med Xie Hejevo prvo zakonitostjo, *Qiyun shengdongom* in *Bhavo* ter drugo zakonitostjo *Gufa yongbi* (骨法用筆) z *Lavanyo Yojanam*.

Menim, da *qiyun shengdong* ne vključuje reprezentacije čustev oziroma razpoloženja kot jih zahteva zakonitost *Bhava*, ampak odseva dinamiko binarnih in komplementarnih polov tradicionalne kitajske kozmologije ter harmonično enotnost narave in človeka, ki v estetskem smislu izraža zlitje umetnikovega notranjega sveta z zunanjim svetom.

Kar zadeva drugo podobnost z *Lavanyo Yojanam*, ki pomeni notranje lastnosti podobe, pa menim, da je pomen *gufa yongbi* izražanje uravnoveženosti *qija* oziroma vitalnosti z uporabo čopiča (*yongbi*).

Liu Xie v svoji teoriji literature govori o *gu* (skelet, ogrodje) kot o strukturalni organizaciji umetniškega dela. Etimološki pomen pismenke *fa* pa je uravnoveženost. Xie Hejevi prvi dve zakonitosti sta inherentno povezani ena z drugo, saj določata estetsko lastnost in metodo za doseganje najvišje estetske vrednosti umetniškega dela.

Kar se tiče drugih zakonov slikarstva v obeh tradicijah, pa so praktično enaki, saj izpostavljajo univerzalne (tehnične) zakonitosti kompozicije, kot jo poznamo tudi v zahodni teoriji slikarstva.

124 故立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰聲文，五音是也；三曰情文，五性是也 (*Wenxin diaolong*).

Četudi bi morda obstajal kakšen indijski vpliv v smislu navdiha za Xie Heja, pa se kljub temu pridružujem Xu Fuguanovem stališču (kot tudi mnenju mnogih drugih kitajskih teoretikov), da je Xiejeva teorija slikarstva izvorno kitajska, saj pripada tradiciji, ki je paradigmatično drugačna od indijske oziroma budistične tradicije, še zlasti kar zadeva odnos med človeškim bitjem in naravo oziroma kozmosom. Temeljna razlika v obeh estetikah slikarstva pa je vidna že iz prve zakonitosti Sandange, pri kateri gre za zahtevo po realistični upodobitvi. Kot smo videli, je temeljna lastnost kitajske estetike slikarstva ravno v poustvarjenju ne pa v reprezentaciji.

Pri razpravi o topoglednih vzporednicah med obema teorijama oziroma avtentičnosti Xie Hejeve teorije pa morda ni odveč pomisliti še na možnost, da je Xie He pri oštevilčevanju zakonitosti prevzel obliko heksagrama iz *Knjige premen*. Slednja je bila namreč v obdobju Wei Jin znotraj neodaoistične šole *Xuanxue* v ospredju. Glede na to, da je v konceptu *qiyun shengdong* zajeta manifestacija dinamičnega odnosa *yinyang* in *gangrou* ter nebeškega in zemeljskega *qija*, ki jo poznamo prav iz *Knjige premen*, je morda treba upoštevati tudi možnost, da se je Xie prav na tej osnovi odločil za tovrstno šestdelno klasifikacijo. Po drugi strani pa šestdelno klasifikacijo najdemo tudi v *Knjigi pesmi* (11.–7. st. pr. n. št.), kjer so posamezne oblike in vsebine pesmi razdeljene kronološko. Iz obojega lahko sklepamo, da je število šest simboliziralo neke vrste kozmično in strukturno urejenost. Seveda je to predmet nadaljnjih premislekov in raziskav.¹²⁵ Kot smo videli iz analize koncepta *qiyun shengdong*, Xu Fuguan torej meni, da je *qiyun* tradicionalni estetski koncept, ki je starejši od njegove prezentacije v delu Xie Heja. Sicer je teoretično možno, da se je Xie He v resnici srečal z indijsko teorijo slikarstva ter da je *Sadango* in njeno strukturo prenesel v kitajski okvir, kot trdi Victor H. Mair; vendar moramo biti pri tovrstnih trditvah previdni, saj so ne nazadnje nedokazljive in zato dvomljive. Kot smo videli v prejšnjih poglavjih, nam prav Xu Fuguan v svojem delu *Duh kitajske umetnosti* nudi tudi obilo težko ovrgljivih dokazov za tezo, po kateri so osnove estetike, ki so nastale pod Xie Hejevim čopičem, daoistične narave in vsebujejo veliko elementov najstarejših kitajskih klasikov iz obdobja avtohtone, to je prebudistične tradicije.

V pričujočem podpoglavju smo proučili Xu Fuguanove teoretske prispevke k interpretaciji kitajske estetike, ki kljub omenjenim metodološkim nedoslednostim, ki se kažejo v njegovi komparativni analizi z zahodno idejno tradicijo, nedvomno prinašajo veliko obogatitev v razumevanju kitajske idejne tradicije. Kot je omenjeno na začetku podpoglavja, je njegovi raziskavi tega področja botrovala želja po osvetlitvi

125 Poleg tega pa moramo po drugi strani vzeti v obzir tudi dejstvo, da so kitajski teoretiki v idejnih konceptih, ki so prihajali iz drugih kultur, vedno poskusili najti ekvivalentni ali vsaj podobni idejni koncept znotraj svoje lastne kulture.

bogate dediščine kitajske estetike in umetnosti, ki je bila sredi 20. stoletja na Tajvanu soočena z določeno mero odpora in negacije s strani tajvanskih intelektualnih in umetniških krogov, ki so se navdihovali predvsem z zahodnimi filozofskimi, literarnimi in umetniškimi tokovi. Xujev napor za prepoznanje intelektualne globine kitajske tradicije v soočenju z zahodno modernostjo, v kateri je videl predvsem nevarnost propada in razvrednotenje humanizma, v tistem času ni dosegel svojega namena. V zadnjih letih pa postaja Xujeva zapuščina vedno bolj aktualna tako na Tajvanu kot tudi na celinski Kitajski.

V naslednjem poglavju bomo proučili Xujevo razumevanje in kritiko zahodne moderne umetnosti (predvsem abstraktnega slikarstva) in kulture, ki nam bo pomagala razumeti njegov negativni odnos in odpor do te vrste umetnosti, ki je, kot bomo videli, osnovan na posploševanju in nepoznavanju idejnih kontekstov, v katerih sta nastali moderna umetnost in kultura, kot tudi na njegovih napačnih vsebinskih in pomenskih interpretacijah.

7 Xujeva kritika zahodne in tajvanske moderne umetnosti in estetike

Xu Fuguanovi motivaciji za nastanek dela *Dub kitajske umetnosti* je botrovala njegova želja, da bi v njem predstavil bogastvo dolge in globoke tradicije kitajske kulture in umetnosti. Upoštevajoč dejstvo, da so v Vzhodni Aziji prevladovala močne tendence nagibanja k Zahodu, se je nadejal ponuditi novo platformo za mlade tajvanske intelektualce in intelektualke ter umetnice in umetnike, ki so bili, po njegovem mnenju, preobremenjeni z iskanjem nove identitete. V njegovih očeh bi bila ta nova identiteta lahko osnovana na kreativni fuziji kitajske estetske tradicije z določenimi elementi, ki izvirajo iz sodobne evroameriške in japonske kulture.

Po Xujevem mnenju je bilo nepremišljeno ter množično sprejemanje tako imenovane zahodne kulture s strani umetnic in umetnikov ter intelektualcev in intelektualk problematično, saj naj bi s tem zanemarjali svojo lastno idejno tradicijo in kulturo. Kot konfucijanec si je Xu prizadeval obuditi lepoto, globino in prodornost daoistične in konfucijanske filozofije. Kot tradicionalist in velik oboževalec tradicionalne kitajske umetnosti in literature je le s težavo sprejemal sodobno umetnost, ki so jo, sledeč zahodnim modelom, ustvarjali tajvanski umetniki in umetnice. Po njegovem mnenju so sodobna (predvsem abstraktna) umetnost, še posebej pa avantgardna gibanja, kot so nadrealizem, dadaizem in kubizem, z njihovo destrukcijo tradicije in navidezno nezainteresiranostjo nad idejo lepote vodili v razpad človeške kulture kot celote. Verjel je, da je sodobna umetnost odraz turbulentnega, grotesknega in turobnega primitivnega življenja, ki bo ljudi pripeljalo do konca civilizacije (Xu, 1980, 215–217).

Za Xuja je moderna zahodna umetnost zaradi njenega k razumu, materializmu in odtujenosti usmerjenega svetovnega nazora simbolizirala razpad, v katerem sta znanost in kapitalizem uničila ravnovesje med vrednotami ter tako omogočila vzpon »iracionalnih in antihumanističnih« modernih idejnih sistemov, kot so logični pozitivizem, behaviorizem in psihoanaliza (prav tam).

Njegova največja kritika modernizma in postmodernizma je temeljila na očitku, da ne upoštevata družbene odgovornosti in vrednosti kulturne tradicije; namesto tega si prizadevata za osvoboditev človeškega duha iz njenih spon (Xu, 1960, 263). Xu je modernizmu in postmodernizmu očital to, da sta kritizirala obstoječi družbeni in politični red, vendar nista bila sposobna ustvariti novega in boljšega. Poleg tega je želel poudariti, da postmodernistično prizadevanje za osvoboditev človeškega duha ni lastno samo zahodni misli, temveč ga v kitajski tradiciji najdemo že v Zhuangzijevi filozofiji (prav tam).

Xujev strah, da bodo tajvanski umetniki prevzeli zahodni svetovni nazor, je bil povezan tudi s tem, da tajvanska mladina sebe ni dojemala kot pripadnike neke konkretne (to je tajvanske) družbe, poleg tega pa je bila večina tajvanske mlade generacije v obdobju Belega terorja večinoma apolitično naravnana. Za razliko od entuziastične masovne mobilizacije, ki jo je dosegel Mao Zedong pri kitajski mladini, se je pod Guomindangovsko diktaturo na Tajvanu med mladimi ustvarila indifereentnost do politike. Mladi umetniški, literarni in intelektualni krog se je v šestdesetih letih napajal pri zahodni literaturi in filozofiji, predvsem skozi dela Kafke, Sartra, Camusa in Nietzscheja, ki so postali pravi kulturni heroji obupane mladine. Mladi tajvanski pesniki in pesnice so prevzemali podobe in tehnike Jamesa Joycea, W. B. Yeatsa in T. S. Eliota. Thomas Wolfe, D. H. Lawrence, William Faulkner in Virginia Wolfe so postali vzorniki za pisatelje in pisateljice novel. V estetskih krogih pa so študentke in študenti umetnosti hitro prešli od postimpresionizma, fauvizma, kubizma k abstraktni umetnosti. Ta mladi umetniško-intelektualni krog je sebe dojemal kot moderno elito, ki je obtičala v nazadnjaški družbi oziroma družbi v razvoju. Občutek odtujenosti, ki je ena od značilnosti modernizma, je sovpadal z miselnostjo mladih tajvanskih pisateljev, pisateljic, slikarjev in slikark. Ti so sicer živeli na Tajvanu, vendar mu niso pripadali, zato sebe niso dojemali kot člane in članice te določene družbe, temveč kot pripadnike človeške vrste kot celote (Lee 1998, 318).

Izguba kulturne identitete bi lahko po Xujevem mnenju privedla do popolnoma nekritične asimilacije elementov in vrednot, s katerimi Tajvanci in Tajvanke niso tradicionalno povezani, kar bi pomenilo, da bi postali hibridna zvrst ljudi, ki bi težko delovali resnično kreativno, saj je umestitev v določeno kulturo predpogoj vsakršne tvorne ustvarjalnosti. Hkrati pa bi to seveda privedlo do manjvrednega položaja Tajvana znotraj globalnega sveta, ki bi nastal zaradi popolne izgube dragocene kitajske in vzhodnoazijske kulturne dediščine. Ta strah je bil glede na specifičen družbenopolitičen in ekonomski razvoj takratne tajvanske družbe popolnoma razumljiv.

Vzornik tajvanskega modernega slikarstva (*xiandai hua*) v 50. in 60. letih je predstavljal upor proti tradicionalnemu kitajskemu slikarstvu, ki ga je z narodnim jezikom (*guoyu*), narodno glasbo in narodnim gledališčem promovirala in finančno podpirala Guomindangška vlada. Preko kulturnega tradicionalizma je nova vlada želela legitimizirati svojo oblast, pri čemer je moderno tajvansko slikarstvo predstavljalo potencialno grožnjo njeni kulturni in politični hegemoniji (Kuo, 2000, 84–85).

Leta 1957 sta še danes živeča modernistična tajvanska slikarja Liu Guosong (1932–) in Chuang Che (1934–), sicer rojena na Kitajskem, ustanovila slikarsko

društvo »Peta luna«, znotraj katerega so delovali tudi drugi avantgardni umetniki in umetnice, pisateljice in pisatelji. Liu je leta 1965 izdal knjigo z naslovom *Pot kitajskega modernega slikarstva (Zhongguo xiandai hua de lu)*, v kateri je obravnaval težnje, težave in dileme, s katerimi se je soočala njegova generacija, izkoreninjena iz matične domovine, iščoča kulturno in umetniško identiteto na povojnem Tajvanu (Kuo, 2000, 92).

V omenjenem delu je v ospredju njegovo prizadevanje za razširitev mej kitajskega slikarstva kot tudi zmanjšati vrzel med kitajsko in zahodno slikarsko tradicijo. K ustvarjanju kitajskega modernega slikarstva je pristopal skozi abstrakcijo. V delu izpostavi, da zavestno upodabljanje narave ali pokrajine predstavlja omejitev umetniške zavesti. Vsakršne omejitve zavesti pa škodujejo umetniški svobodi, zato je prav abstrakcija način distiliranja značaja, duha in moči znotraj narave¹²⁶ (prav tam 95).

Zaradi tovrstnih stališč se je moral soočiti z močnim nasprotovanjem konzervativnega tabora.

Liu je izjemno dobro poznal kitajsko zgodovino umetnosti, teorijo kitajskega slikarstva, tradicionalno estetiko kot tudi teorijo zahodnega slikarstva. Objavil je veliko člankov na temo prepletanja teorije in prakse v slikarstvu, zgodovini kitajske umetnosti, tradicionalnem in sodobnem slikarstvu in možnostih za uporabo različnih tehnik v oživitvi kitajskega slikarstva. Tudi ti članki so bili sprejeti kot zelo kontroverzni v takratnih konzervativnih umetniških krogih (prav tam 97).

V enem od člankov je izpostavil pomembnost čopiča in črnila v kitajskem slikarstvu, kjer je citiral Shitaojevo¹²⁷ teorijo slikarstva, ki izpostavlja, da je tradicionalno kitajsko slikarstvo tuša dovoljevalo veliko mero subjektivnosti. Za Liuja je prav

126 Kot bomo videli v nadaljevanju, Xu vidi nevarnost abstraktnega slikarstva med drugim tudi v opuščanju upodobitve narave. Zanikanje podobe narave za Xuja pomeni nagnjenost k pretiranemu izražanju individualnosti v sodobni umetnosti.

127 Shitao je eden najbolj znanih slikarjev in teoretikov slikarstva na Kitajskem. Uvrščamo ga med t. i. individualistične slikarje zgodnjega obdobja dinastije Qing, ki so se upirali proti tehnikam tradicionalnega slikarstva skozi svobodno slikarstvo. Shitaojeva dela so v nasprotju z njegovimi sodobniki t. i. ortodoksne šole, saj se ni ukvarjal z imitacijo tehnik in vsebin starih mojstrov, kar je bila v kitajski tradiciji pomembna, nujna in visoko cenjena praksa. Sicer je dela starih mojstrov globoko spoštoval, vendar je videl stare oblike bolj kot izvir znanja, ki ga je treba razviti, ne pa kot material, iz katerega mora slikar izhajati pri svojem ustvarjanju. Medtem ko so se t. i. ortodoksni slikarji, osredotočali na slog, ki je bil konzervativen, previden, subtilen in zapleten, so se individualistični slikarji nagibali k ustvarjanju živahnejših umetniških del, ki so poudarjala njihovo individualnost. Shitao tako pravi, da je »preteklost orodje vednosti. Preoblikovati, pomeni poznati to orodje, ne da bi za to postali njegov služabnik. Vednost, ki se tesno veže na posnemanje, ne more imeti širine; tako si poštenjak izposoja iz preteklosti le zato, da snuje v sedanosti. Glede mene pa: obstajam po sebi in za sebe.«

Shitaojevo slikarstvo je raznoliko tako v slogu kot v vsebini, saj se je odlikovalo v vseh slikarskih zvrsteh, vključno s krajino, slikarstvom ptic in cvetov ter portretnim slikarstvom. Kot omenjeno, pa se Shitaojev neodvisni duh kaže tudi v njegovih teoretskih delih, kot je delo *Zapisi o slikarstvu*, v katerem govori o »pravilu brez pravila« in teoriji »ene poteze«.

Shitaojeva teorija resonirala z estetsko usmeritvijo zahodnega sodobnega slikarstva, ki je izpostavljala neločljivost umetnikove ustvarjalnosti, njegove subjektivnosti in tehnike. Prišel je do zaključka, da je popolna odvisnost od starih tehnik slepa pot in da se tudi najbolj spoštovana tehnika v kitajski zgodovini umetnosti lahko izpopolni oziroma izboljša. Zaradi tega je utrpel ostro kritiko in osebne napade. Nekateri kritiki so ga označili celo za izdajalca kitajskega slikarstva in kulture.

Liu je trdno zagovarjal stališče, da je abstrakcija najbolj ustrezen pristop h kitajskemu modernemu slikarstvu in ker je abstrakcija že obstajala v tradicionalni kitajski tradiciji slikarstva, bi bilo najbolj primerno, da bi kitajski moderni slikarji združili abstrakcijo v kitajski tradiciji z zahodno tradicijo (prav tam).

Najbolj razvpito soočenje s konzervativnimi kritiki glede teh svoji stališč je doživel ravno z Xu Fuguanom, ki je v tistem trenutku primerjal dela mladih tajvanskih modernističnih slikarjev z nadrealisti:

Če predpostavimo, da bo destruktivno delo modernih nadrealističnih umetnikov uspelo, kam bo to vodilo ljudi? Oni nimajo poti, po kateri bi lahko hodili, zato lahko samo odprejo vrata v komunistični svet¹²⁸ (Xu, 1980, 215).

Xu se je spoznal z abstraktnim slikarstvom, ko je leta 1960 obiskal Tokio, kjer ga je po eni strani presunil ekonomski in tehnološki napredek Japonske, po drugi pa je bil ogorčen nad tamkajšnjo popularnostjo zahodne moderne umetnosti, ki jo je uspel spoznati, ko je obiskal muzej umetnosti v Kjotu. Abstraktno umetnost je označil kot izraz »primitivne, groteskne in destruktivne sile, ki je rezultat mehanističnega in materialističnega pristopa kot produkta znanstvenega in kapitalističnega razvoja Zahoda, v katerem ni prostora za človeške kreposti in humanizem« (Xu, 1960, 263).

Po vrnitvi iz Japonske je Xu ekstenzivno pisal in objavljajl eseje¹²⁹, v katerih je kritično obravnaval zahodno moderno umetnost in kulturo.

Kot profesor klasične kitajske literature se je po vrnitvi ukvarjal predvsem z vprašanjem, kam naj bi vodila abstraktna umetnost, v kateri je prepoznal dve lastnosti: zanikanje podobe narave in iracionalizem ter destrukcijo preteklosti, ki neizbežno vodi v komunizem, pri čemer je to zadnjo sodbo utemeljeval s stališča, da je bil komunizem tako kot dadaizem do preteklosti enako ikonoklastičen, vendar je

128 Xujevo stališče bomo obravnavali v nadaljevanju.

129 Eseji, ki jih bomo obravnavali v nadaljevanju, so bili leta 1971 na Tajvanu objavljeni v knjigi z naslovom »Xu Fuguanovi izbrani eseji« (*Xu Fuguan wenlu*), v katerih je Xu izrazil svoja kritična stališča (in predsodke) do moderne umetnosti in kulture.

komunizem bolj konstruktiven v svoji viziji prihodnosti¹³⁰. Ta svoja razmišljanja je objavil v eseju »Cilj moderne umetnosti – v odgovor gospodu Liu Guosongu« (*Xiandai yishu de guiqi – Da Liu Guosong xiansheng*) (Xu, 1980, 215).

S tem esejem si je Xu nakopal kar precej sovražnikov v umetniških krogih, saj ni upošteval dejstva, da je bilo pod Belim terorjem vsakršno označevanje komunističnih tendenc pri ustvarjalcih umetnosti strogo sankcionirano, ob tem pa se ni zavedal, da je na Tajvanu kar precej mladih slikarjev in slikark, ki so eksperimentirali z abstraktnim ekspresionizmom.

Mladi slikar Liu Gongsong se je na Xujev esej ostro odzval. Xu se je opravičil tako njemu kot drugim umetnikom in umetnicam, da jih je nehote spravil v ranljiv položaj, vendar kljub njihovemu zagovoru moderne abstraktne umetnosti ni spremenil svojega mnenja. Liuju je uspelo javnost prepričati o pomembnosti moderne umetnosti in tem, da je »odporna« proti komunističnim manipulacijam, saj simbolizira individualistično ustvarjalnost tako imenovanega svobodnega sveta (Liu 1965, 157–176). Xuju pa je na to izjavo odgovoril, da je v komunističnem svetu moderna umetnost na splošno, abstraktna umetnost pa še prav posebej, obravnavana kot antisocialistična in je bila zato prepovedana (prav tam), zato je postavljanje vzporednic med komunizmom in abstraktno umetnostjo neutemeljeno in napačno.

Modernistična estetika je bila za Xuja odsev zahodne modernosti in njenih slabosti, ki z zanikanjem tradicije in izničenjem človeške etike vodi celotno človeško civilizacijo v propad. Po drugi strani pa ga je bilo, kot omenjeno, strah nereflektiranega prevzemanja zahodne (predvsem ameriške) kulture s strani mladih tajvanskih izobražencev in umetnikov ter njihove apolitične naravnosti.

7.1 Kritika abstraktnega slikarstva

Za Xuja je umetniška slika brez podobe narave simbol destrukcije in zanikanje same umetnosti. Pri tem ni propagiral realizma in naturalizma, kajti umetnost zanj ni niti popolnoma subjektivna niti popolnoma objektivna, temveč prenos umetnikovega duha skozi objektivno podobo. Vendar je kljub temu pogosto izpostavljal pomembnost »upodobitve narave«, da bi omejil tendenco k pretiranemu izražanju subjektivnosti znotraj moderne umetnosti. Verjel je, da je narava glavna tematika

130 Lee navaja (2019, 35) Renato Poggiolijevo strinjanje s Xujem, da obstajajo inherentne značilnosti avantgardistov, ki pojasnjujejo njihovo spreobrnitev v komunizem. Z razširitvijo svoje antagonistične in nihilistične težnje na politično polje so se obrnili proti celotni meščanski družbi, ne le proti kulturi. Aktivistični impulz jih je vodil k sodelovanju v stranki akcije in agitacije, medtem ko so jih agonistični in futuristični impulzi spodbudili k sprejemanju ideje o žrtvovanju sebe in lastnih gibanj za družbeno izboljšanje prihodnosti. Ta mistična ekstaza je umetnikom preprečila, da bi dojeli, da ne bi imeli ne razloga ne možnosti, da bi preživel v komunistični družbi.

tako pri kitajski kot zahodni umetnosti od renesanse naprej. Pri tem je pomembno vedeti, da narava zanj ni objektivni svet na splošno, ki vključuje tako naravne objekte kot objekte, ki jih je ustvaril človek, temveč divja, neukročena pokrajina, v kateri se človek počuti svobodnega in v kateri čuti vzajemno povezanost z vsem bivajočim (Lee 1989, 331).

V eseju »Razčlovečena umetnost in literatura« (*Feiren de yishu yu wenxue* 非人的藝術與文學) iz leta 1961 je izpostavil, da se zahodne umetnostne smeri vzajemno ne razlikujejo preveč – ne glede na to, ali gre za nadrealizem, abstrakcionizem ali dadaizem, so si te struje po svojem bistvu zelo podobne. Nadrealizem in abstrakcionizem se po njegovem mnenju od dadaizma razlikujeta le po formi, ne pa po vsebini, saj oboji določajo obupani skepticizem, popolno zanikanje umetnosti, etike, družbe in reda. Kot taka so tovrstna dela produkt močnega destruktivnega impulza in hlepenja po nesmislu. Ti impulzi so spodbujeni z grozo, zmedo, agonijo obeh svetovnih vojn in s stališčem, da je umetnost neumnost in norost. Skozi upor proti naravi želijo tovrstni umetniki vzpostaviti novo kraljestvo. Slikarji in pesniki, ki so se osredotočali na duh in življenje, spadajo v preteklost. Abstrakcionisti in nadrealisti pa menijo, da je umetnost zbirka sporadičnih, vsakdanjih predmetov.

Po Xuju naj bi dadaisti zagovarjali idejo, da so tudi papagaji, idioti in naravne sile zmožni umetniškega ustvarjanja, kot tudi, da so nohti, lasje, vstopnice ter raznovrstni uporabni predmeti primerni materiali za ustvarjanje umetnosti. Za Xuja so dadaisti opustili komunikacijo z resničnostjo in s soljudmi, zato zanj ni nič presenettjivega, da so obstali v srhljivi puštinji absolutne groze. Xu nadalje izpostavi, da je odnos sodobne umetnosti in literature do tradicije nekakšna temeljita revolucija in da je njegova analiza jasno pokazala, da je taka umetnost zgolj izraz neskončne depresije v stoletju nihilizma. Ker je njen glavni vir obup in obup nad stvarnostjo, bo sodobna umetnost nujno pripeljala do uničenja človeštva. Sodobni umetniki bodo po njegovem mnenju na ta način dokončali usodo svoje dobe (Xu, 1980, 212–214).

Po objavi tega eseja je Liu Guosong nemudoma reagiral na Xujevo stališče do dadaizma in pokazal, da Xu več kot očitno ne pozna razlik med posamičnimi strujami, saj je zamenjal nadrealizem in abstrakcionizem z dadaizmom. Morija prve svetovne vojne je pri dadaistih povzročila skepticizem do umetnosti in celotne zahodne kulture, a za razliko od njih so si poznejši nadrealisti in abstrakcionisti prizadevali razviti nove oblike umetnosti, da bi ustvarili svet umetnosti, ki bi lahko sovpadal z naravnim svetom (Liu, 1965, 160).

Xu je abstraktno umetnost označil kot antiintelektualno, medtem ko mu je Liu nasprotoval v tem, da je intelektualistična prav v tem, da želi odkriti »abstraktni red«.

ki je naravi inherenten. Čeprav je Liu v svojem slikarstvu nasprotoval eksplicitni upodobitvi narave, je želel raziskati njeno esenco. Zanj je abstrakcionizem pomenil izvleček, intenziviranje in sublimacijo podobe narave, medtem ko je Xu abstraktno slikarstvo označil kot tisto, ki se želi znebiti objektivnih, tradicionalnih podob zato, da se lahko brez kakršnihkoli ovir izrazi človeško nezavedno. Po njegovem mnenju je prav nezavedno, ki ga vodi v libido tisto, ki prevladuje v abstraktnem slikarstvu, ne pa ideje (Xu, 1980, 241).

Liu Guosong mu je očital, da je napačno interpretiral japonske vire, iz katerih je črpal podatke o abstraktnem zahodnem slikarstvu, dadaizmu in drugih, kot tudi to, da je nesposoben neposredno razumeti slikarska dela (Liu, 1965, 157–176). Kljub vsemu pa je po njegovem mnenju Xu pravilno označil dadaizem kot umetniško smer, ki se posmehuje estetiki, estetskemu okusu in pomenu ter se predaja kontroli podzavesti oziroma celo nezavednemu. Nadrealisti so prevzeli značilnosti dadaizma v njihovem raziskovanju sanj in nezavednega, katerih tehnike so nadalje navdihovale abstraktni ekspresionizem, ki je v Ameriki vzniknil v petdesetih letih prejšnjega stoletja, še posebej v delih Jacksona Pollocka. Kljub vsemu pa moramo upoštevati dejstvo, da sta se dadaizem in nadrealizem močno razločevala od abstraktnega ekspresionizma, še posebej, kar zadeva umetnikovo in umetničino dojemanje umetnosti in družbe.

Razprava med Xujem in Liujem je pri obeh, kljub nestrinjanju o mnogih stvareh, prinesla določena nova spoznanja. Xu je dojel, da realizem in abstrakcionizem ni sta v popolnem nasprotju in da sta se v zahodni zgodovini umetnosti izmenjavala. Čeprav je imel sam raje upodobitve narave, ni več vztrajal, da je realizem edina prava usmeritev. Ublažil je tudi svoje kritične nazore o abstraktni umetnosti. V primerjavi z dadaizmom in nadrealizmom se mu je abstraktna umetnost do določene mere zdela bolj intelektualna in umetniška. Kljub vsemu pa je zanikanje forme v abstraktni umetnosti zanj pomenilo zanikanje pravil in reda. Tako je v eseju »Kratek komentar k abstraktni umetnosti« (*Chouxixiang yishu de duanxiang*) iz leta 1968 izpostavil, da je paradoksalno, če z uporabo določene forme zanikaš »formo na splošno« (Xu, 1980, 302). Po njegovem mnenju lahko nekdo zavrne stari, preživeli red, ne more pa zavrniti reda kot takega. Xu je preziral tudi fotorealizem in pop umetnost, ki sta nasledila abstraktni ekspresionizem. Menil je, da tema dvema novima strujama – za razliko od prejšnjih oblik umetnosti – v tem kriznem obdobju ni uspelo v umetnost vnesti nikakršne nove vitalnosti ali duhovnosti (prav tam).

Xujeva glavna skrb ni bila specifična oblika moderne umetnosti, temveč temačnost in turobnost, ki sta se izražali v njenih različnih trendih. Tako je v eseju »Problem

večnosti moderne umetnosti« (*Xiandai yishu de yonghengxing wenti*), objavljenim leta 1965, izpostavil:

V duhovnem pogledu izvira moderna umetnost iz posameznika in občutljivosti ljudi, senzibilnih na brezup obdobja, v katerem živijo. Ločeni od družbe in narave so se zaprli v svoje lastno nezavedno, kjer razkrivajo bodisi svoj libido bodisi svojo samoto in temo. To je najbolj temeljna podstat moderne umetnosti; dejavniki, kot sta evolucija zgodovine umetnosti ali težnja po novih umetniških oblikah, niso nič drugega kot sekundarni elementi. Kar zadeva zgodovinski razvoj same umetnosti in njeno iskanje novih oblik, pa so to le sekundarni dejavniki. Sodobna umetnost je le prehodni pojav v razvoju umetnosti. Tovrstno umetnost je torej mogoče razumeti kot izraz zgodovinske travme, nikakor pa ne pomeni večnosti umetnosti¹³¹ (Xu, 1980, 268, 271).

Za Xuja osrednji problem moderne umetnosti torej ni njena reprezentacija skozi zunanjo formo, temveč prej pogled samih umetnikov na naravo, družbo in zgodovino. Mladi tajvanski ustvarjalci in ustvarjalke so v svojem prevzemanju moderne zahodne umetnosti izhajali prav iz te idejne osnove. Xu pa od njih ni pričakoval le občutenja svobodnega duha, kakršno je najti v daoističnih upodobitvah pokrajine, temveč poleg tega tudi konfucijanski občutek družbene odgovornosti. Vendar so se mladi tajvanski umetniki in umetnice večinoma zavzemali za popolno avtonomijo umetnosti, zato so se jim Xujeva pričakovanja zdela preživela in popolnoma irelevantna za sodobni čas.

7.2 Politične implikacije zahodne moderne umetnosti

Xu je torej razumeval dadaizem kot alarmantni znak svetovne krize, ki se manifestira v različnih intelektualnih tokovih, ki so prevladovali v prvi polovici 20. stoletja. Poleg nadrealizma, abstrakcionizma in »toka zavesti«, ki so po njegovem mnenju privedli do dadaistične iracionalnosti in nehumanosti, so te umetniške in filozofske smeri vključevale tudi psihoanalizo, behaviorizem, Bergsonov vitalizem, Sartrov eksistencializem, logični pozitivizem, nacizem in komunizem (Lee 1998, 339).

V tej Xujevi povezavi med moderno umetnostjo in sodobnimi filozofskimi in političnimi trendi se jasno vidita njegovo pretirano poenostavljeno posploševanje in problematično pomanjkanje razumevanja zahodne kulture. Pravzaprav je nekoliko nenavadno ali celo zanimivo, da se Xujevi sodobniki proti njemu niso uprli še bolj

131 Za Xuja se večnost umetnosti nahaja v medsebojnem odnosu med subjektom (umetnikom) in objektom (naravo in družbo) (prav tam).

silovito, še posebej glede na dejstvo, da je v isti koš metal vrsto popolnoma različnih psiholoških, filozofskih in političnih gibanj, poleg tega pa eksistencializem in logični pozitivizem primerjal celo z nacizmom in komunizmom (prav tam).

Kljub vsemu pa je razmeroma apolitično usmerjena mlajša generacija Tajvancev in Tajvank, ki si je prizadevala za avtonomijo umetnosti, videla Xujevo politizirano razumevanje in interpretacijo moderne umetnosti kot skrajno žaljivo in zlonamer-no. V teh umetniških in intelektualnih krogih so zato Xuju dodelili cinični vzdevek »Gospod Vseved«. Do določene mere pa je bil Xu vendarle prepričljiv v trditvi, da obstaja logična in empirična povezava med moderno umetnostjo in komunizmom.

Kot je leta 1961 zapisal v eseju »Umetnost in politika« (*Yishu yu zhengzhi*), so z dadaističnim absolutnim nihilizmom in popolnim zanikanjem stvarnosti moderni umetniki sicer zmožni destrukcije, ampak so nesposobni vzpostaviti neki nov red. Potem ko so odstranili vse vrednote, ki so povezane z zgodovino in kulturo, so obsojeni na soočenje z neizmernim breznom. Ker pa nihče ne more obstati v tem breznu za vedno, so moderni umetniki po Xujevem mnenju pripravili teren za komunizem (Xu 1980, 218–220).

Iz Xujeve vzporednice med moderno umetnostjo in komunizmom spet vidimo, da je bilo njegovo poznavanje zgodovine zahodne kulture zelo površno, saj je bila ta povezava v ospredju le v določenem obdobju, konkretnje med letoma 1920 in 1930, ko se je po oktobrski revoluciji in pred paktom med Stalinom in Hitlerjem veliko umetniških ustvarjalcev in ustvarjalk še navduševalo nad komunizmom; Xu pa je to obdobje podaljšal za dobrih 30 let (prav tam 341). Poleg povezave med komunizmom in moderno umetnostjo je Xu preziral logični empirizem zaradi nje-gove implicitne negacije človeštva, eksistencializem zaradi njegovega poudarjanja nezavednega kot tistega, ki izraža človekov pristni obstoj, literaturo »toka zavesti« pa (kljub temu da je do določene mere razkrivala človeško psihologijo) zaradi njene iracionalnosti in protidružbene usmerjenosti (Lee, 1998, 340).

Pri tem je želel znova izpostaviti vrednost konfucijanske vere v človeško naravo oziroma v človekove prirojene lastnosti. Ta vera je tesno povezana z religijo, literaturo, umetnostjo, običaji in obrednostjo ter s splošnim odnosom do življenja. Za Xuja je filozofija človekovih prirojenih lastnosti (*renxing*) izhodišče ter hkrati končna točka za razumevanje kitajskega naroda in kulture. Njegova kritika postavke izvirnega greha v krščanstvu, teorije razrednega boja v marksizmu ter kaotičnega nezavednega v moderni estetiki je temeljila na njegovi veri v konfucijansko postavko o človeški dobroti, racionalnosti in humanizmu, ki jo prej omenjeni »sindromi« moderne kulture popolnoma zanikajo.

Ta naj bi bila po Xuju rezultat širitve divjega primitivnega impulza modernega znanstvenega in kapitalističnega napredka v amoralni in pretirano racionalistični zahodni kulturi. Pozneje je sicer sprejel in upošteval napor modernih umetnikov in filozofov za reševanje krize »dehumanizacije« moderne mehanizirane civilizacije preko sproščanja človeških iracionalnih impulzov. Kljub prizanesljivejšemu in strpnejšemu razumevanju do njihovih namer pa je še naprej dvomil o možnosti uspeha preusmeritve v prevzemanje zahodne civilizacije. Xu je menil, da je zahodna kultura močna, kar zadeva kognitivni razum, ampak šibka v moralnem razumu. Za razrešitev pretiranega racionalizma bi po njegovem mnenju zahodnjaki morali transformirati svoja življenja s pomočjo moralnega razuma, ne pa s pomočjo libida (prav tam, 343). Pri tem izpostavi, da je glavni problem v različnem in celo vzajemno konfliktnem razumevanju narave in človeškega značaja v zahodni oziroma kitajski kulturi, čeprav pri tem upošteva dejstvo, da se je dojemanje odnosa med naravo in človekom v Evropi od renesanse naprej spremenilo.

Znanstveni napredek Zahoda, ki je po Xuju temeljil na pretiranem poudarku razuma, je zanj postopoma privedel do propada zahodnih tradicionalnih vrednot, ta pa naj bi rezultiral v pomanjkanju človeške ljubezni. Pri tem ga je še posebej vznemirjala Freudova analiza človekovega nezavednega ter njeno pronicanje v literaturo, umetnost, religijo, antropologijo, izobraževanje, sociologijo in drugo.

Osrednji problem Freudove teorije je videl v njegovi analizi ljubezni med otroki in starši, ki je za Xuja, kot smo že omenili v poglavju o filialnosti, izvor ljubezni med ljudmi, to je sočlovečnosti (*ren*). Koncept ljubezni se za Xuja pri Freudu spremeni v izvor eroticizma.

Po Xujevem mnenju konfucijanstvo nikoli ni odklanjalo čustev in želja, kot jih nekatere religije, ampak je verjelo, da je vest v človeku zakoreninjena globlje kot pa seksualne želje in da je avtonomni človek zato zmožen usklajevanja konfliktov med vestjo in čustvi oziroma željami. V nasprotju s tem pa so po njegovem mnenju moderni ustvarjalci prežeti s Freudovo teorijo nezavednega, ki vodi eros, ta pa onemogoča človekovi moralni vesti, da bi bila gonilna sila v človekovem življenju. Po Xuju so si moderni umetniki prvotno že lahko prizadevali za ublažitev instrumentalne racionalnosti moderne civilizacije, vendar so v resnici le težka vplivali na etos te racionalnosti in s tem znanosti. Pri tem so po njegovem mnenju pravzaprav ogrožali moralni razum in njegovo vlogo v človeškem življenju (prav tam 346).

V eseju »Postzgodovinski človek v kraljestvu znanosti« (*Kexue wangguo de houshiren*) Xu zapiše, da je na zahodu vznik modernistov izšel iz pretiranega poudarjanja znanosti in racionalnosti. Takšno pretirano poudarjanje je zanj nevarno in

problematično prav zaradi tega, ker je to, kar naj bi potrebovala sodobna Kitajska, natanko razvoj materialne civilizacije, ki pa bi morala temeljiti na takšni znanstveni racionalnosti in takšnem »zdravem« slogu umetnosti in literature, ki bi bila harmonično združljiva ne le z znanostjo kot tako, temveč tudi z demokracijo (prav tam).

Esej sklene z mislijo, da si pravi pesnik prizadeva raziskati in izraziti sebe kot tudi čas, v katerem biva. Če ga obstoječa pesniška oblika ovira pri tem, kar želi izraziti, si bo prizadeval poiskati novo obliko, ki bo naredila ustrezen most med posameznikom in družbo (prav tam).

Po Xuju torej moderna kriza morale izvira iz pretirane usmeritve v znanost in racionalnost. A pri tem je treba znova poudariti, da Xu ni bil proti znanosti kot taki, temveč si je prizadeval za globlji in celovitejši premislek o njeni omejenosti glede na dejstvo, da mora biti človek tisti, ki ima prevlado nad znanostjo in ne obratno.

Kar zadeva umetnost, je po eni strani zanikal romantično idejo, da naj bi bila funkcija umetnika razsvetljevati družbo, po drugi pa se ni strinjal niti z modernistično idejo o vzpostavitvi avtonomije umetnosti. Verjel je, da bi lahko konfucijanstvo in daoizem v nasprotju z zahodno moderno umetnostjo, ki svojo publiko zalaga z obupnimi, krutimi in kaotičnimi čustvi, v moralnem in estetskem smislu služila kot zdravilo za negativne učinke modernosti.

7.3 Kritika Xujeve kritike

Iz Xujeve kritike zahodne abstraktne umetnosti in estetike smo videli, da je ta po njegovem mnenju produkt strogega individualizma, tehnokratskega materializma kot tudi upora proti tradiciji ter tradicionalnim vrednotam.

Do določene mere Xujev argument vsekakor vzdrži, vendar je po mojem mnenju tudi pri tem precej posplošujoč. Kot prvo, zaobide družbenopolitični kontekst, v katerem je abstraktna umetnost začela nastajati, saj je natanko specifična situacija, v kateri je Evropa bila od prve do konca druge svetovne vojne, tista, ki je botrovala vzniku upora proti obstoječim družbenopolitičnim strukturam, ki se je izražala skozi abstraktno umetnost in literarno ustvarjanje. Tudi v tem segmentu je zanimivo, da Xu prezre omenjeni kontekst v korist njegovim predsodkom do zahodne kulture, kajti sam v analizi in interpretaciji klasičnega konfucijanstva neprenehoma poudarja prav družbenopolitični kontekst, ki je vplival na prilagoditve konfucijanskega sistema avtokratskim tendencam. Daoizem in še posebej Zhuangzijeva filozofija svobodnega posameznika sta primer upora proti obstoječim družbenopolitičnim strukturam, v katerih lahko potegnemo vzporednice z vzponom abstraktne

umetnosti in zahodne filozofije 20. stoletja. Ta namreč ne izvira iz zagovarjanja individualizma, materializma in kapitalizma, ampak je ravno nasprotno, upor in kritika teh prevladujočih tendenc.

Po drugi strani pa se zdi Xujev odpor proti tajvanskemu abstraktnemu slikarstvu precej problematičen, saj smo iz stališč modernih tajvanskih slikarjev videli, da so abstraktno slikarstvo dojemali kot inherentni del tradicionalnega kitajskega slikarstva in estetike, ne pa kot nov trend prenesen z zahoda, ki bi ju topogledno lahko ogrožal. Kot smo videli zgoraj, so tajvanski slikarji ravno preko navdihovanja z zahodnim abstraktnim slikarstvom ponovno odkrili vrednost in globino svoje lastne estetske tradicije. Poskus sinteze z zahodnim slikarstvom pa je po drugi strani zanje predstavljal novo razvojno pot v umetnosti slikarstva moderne dobe¹³².

Sinteza tradicionalnega kitajskega slikarstva z zahodnim se na primer zelo jasno kaže tudi v delih modernega mednarodno priznanega tajvanskega slikarja Chen Qikuana (1921–2007), ki velja za pionirja prenosa tradicionalnega kitajskega slikarstva v moderni svet. Chen, ki je živel in ustvarjal na Tajvanu od leta 1957, v svojih delih razkriva nadgradnjo tradicije z modernim kitajskim pristopom k slikarstvu. Tradicionalni kitajski elementi se kažejo v tehniki čopiča in tuša, estetski pa v uravnoteženosti med polnim in praznim, ki manifestira uspešno izražen estetski koncept *qiyun shengdong* ter koncept prenosa duha (*chuanshen*) v umetniško delo. Zlitje obeh tradicij je vidno tudi v tradicionalni kitajski vertikalni pokrajini, ki se pred nami razkriva na svitku ter kaligrafskim pridihom njegovega čopiča, hkrati pa delo resonira tudi Pollockov abstraktni ekspresionistični avantgardizem (Kuo, 2000, 131). Njegova kreativna transformacija tradicionalnih elementov v izrazito moderno delo je namreč v veliki meri prispevala k razvoju modernistične senzibilnosti v sodobnem kitajskem slikarstvu.

Iz navedenega postane jasno, da Xujev odpor do moderne abstraktne umetnosti in drugih avantgardnih umetniških struj izvira v glavnem iz njegovega konzervativizma in apriornih predsodkov do moderne umetnosti. Kot smo videli, se je tajvanska avantgarda navdihovala v zahodni moderni umetnosti, vendar ob tem ni zavračala lastne kulturne dediščine, temveč si je, ravno nasprotno, prizadevala za nadgradnjo kitajske estetske tradicije.

132 Pri tem ne smemo pozabiti tudi na dejstvo, da so se pomembni zahodni modernisti in slikarji navdihovali prav nad klasičnim kitajskim in japonskim slikarstvom, v katerem so videli prefinjene načine izražanja duhovne dialektike, praznine in polnosti (ne pa zgolj slikanja narave), ki je pripeljalo do novih trendov v razvoju zahodnega slikarstva in estetike nasploh.

8 Zaključek

Pričujoče delo je obravnavalo Xu Fuguanove temeljne teoretske doprinose k analizi in interpretaciji kitajske idejne tradicije, ki še vedno odločilno vplivajo na razvoj moderne kitajske teorije estetike. Njegovi ključni prispevki se odražajo v specifičnih interpretacijah izvornega konfucijanstva in tradicionalne kitajske estetike.

Skozi analizo Xujeve metodologije raziskovanja kitajske idejne tradicije se je pokazal njegov inovativni in ustvarjalni pristop k interpretaciji ključnih konfucijanskih konceptov, ki tvorijo esenco tradicionalne kitajske filozofije. Z uporabo svojske hermenevtične metode in strukturnega holizma je pokazal, da je v kitajski idejni tradiciji že od samih začetkov obstajala težnja k dinamični korelaciji med človekom, družbo in naravo oziroma stvarnostjo, ki skozi družbenozgodovinske procese recipročno vplivajo drug na drugega in so drug od drugega odvisni. V tem se kaže temeljna značilnost kitajske filozofije, ki se odraža v njenem holističnem in ontopistemološko-aksiološko-estetskem značaju.

Na specifično Xujevega pristopa k proučevanju, analizi in interpretaciji kitajske idejne tradicije je v precejšnji meri vplivalo tudi njegovo poznavanje pretekle in moderne politične zgodovine Kitajske. Za razliko od preostalih predstavnikov druge generacije modernega konfucijanstva je v Xujevih analizah ves čas razviden globok vpliv marksistične filozofije, ki se kaže skozi poudarjanje relevantnosti družbenopolitičnih stvarnosti in njenih zgodovinskih procesov na idejno produkcijo.

Xujeva analiza in interpretacija koncepta zaskrbljene zavesti zagotovo sodita med njegove največje doprinose k razumevanju kitajske antične idejne zgodovine. Ta nam odgovori tudi na vprašanje, zakaj se na Kitajskem ni vzpostavila monoteistična religija, kljub temu da so bila produkcijska sredstva in odnosi na takšni stopnji, na kateri je v drugih visoko razvitih civilizacijah v istem zgodovinskem obdobju prišlo do tega preobrata. Kljub temu da po vsej verjetnosti Xu ni bil seznanjen s Karl Jaspersovo teorijo osnega obdobja, se zdi, kot bi želel Xu odgovoriti na njegove posplošujoče postavke, ki zadevajo idejni razvoj Kitajske. Jaspersovo delo je namreč večinoma vplivalo na evroameriške diskurze o sociologiji religij in psihologiji.

Ideja zaskrbljene zavesti, ki je vodila kitajsko tradicijo od verovanja v antropomorfnega božanstva neposredno k razvoju etike in moralnega sebstva, se med drugim kaže tudi v aksiološki estetiki. Tradicionalna kitajska estetika se ne ukvarja le z vprašanjem lepega (in dobrega) v umetnosti, temveč predvsem z vprašanjem človekove percepcije in umeščenosti v svet in medčloveške odnose. Teza, da aksiološki značaj kitajske estetike po Xu Fuguanu temelji na konfucijanski etiki, medtem ko daoistično zlitje človeka in narave pomeni estetski način bivanja, se je skozi raziskavo

potrdila. To estetsko bivanje temelji na osvoboditvi posameznika od lastnih omejenosti v smislu utilitarističnih tendenc ter čustvenih in kognitivnih obremenjenosti, ki človeku onemogočajo dojetje absolutnega poenotenja s svetom po sebi. Metodi *postenja srčne zavesti* in *sedenja v pozabi*, ki ju Zhuangzi poda v svoji filozofiji, predstavljata Xuju pot za doseganje absolutne svobode, ki je hkrati podstat za človekovo ustvarjanje tako umetniških del oziroma umetnosti kot take kot tudi najvišji oziroma estetski način človekovega bivanja.

V tem smislu je želel Xu v svojem delu *Dub kitajske umetnosti* izpostaviti idejne in vsebinske vzporednice oziroma podobnosti kitajske in zahodne estetike ter filozofije, ki zadevajo predvsem vprašanja človekove svobode in ustvarjalnosti. Teza, da je njegova primerjalna študija obeh idejnih sistemov pretirano posplošujoča v tem, da Xu svojo hermenevtično metodo, ki jo je dosledno uporabljal v analizi in interpretaciji kitajske idejne tradicije, ni ustrezno apliciral na analizo zahodnih idejnih diskurzov, se je skozi raziskavo tudi potrdila. Tako lahko skozi analizo njegovega dela opazimo, da zahodne koncepte iztrga iz idejno zgodovinskega konteksta in ne poda zadostnega razloga za njihovo vključitev v primerjavo. Tovrstna površinska primerjalna študija zato po mojem mnenju ne more šteti za poskus vzpostavitve sintez zahodne in kitajske idejne tradicije, za katero so si prizadevali moderni konfucijanci.

Pri tej kritiki seveda upoštevam Xujevo težnjo po prepoznanju globin in razsežnosti kitajske idejne tradicije pri mladih tajvanskih akademikih in umetniških ustvarjalcih, vendar kljub tej njegovi pozitivni nameri menim, da gre vsaj v podstati za delno obliko obrnjenega orientalizma. Ta se kaže tudi v njegovi kritiki zahodne abstraktne umetnosti in tajvanske avantgarde.

Kljub omenjenim pomanjkljivostim Xujeve primerjalne študije zahodne in kitajske filozofije ter estetike pa so njegovi prispevki zelo pomembni. Ta pomen se ne kaže le v njegovi inovativni metodologiji analize in interpretaciji kitajske idejne tradicije, v kateri je skozi natančno in izvrstno filološko raziskavo osvetlil njene vsebine, kot je raziskava koncepta zaskrbljene zavesti, enotnosti telesa in srčne zavesti ter koncepta *qiyun shengdong* in njegovega kompleksnega in večdimenzionalnega pomena znotraj kitajske aksiološke estetike.

Prepoznanje njegovih prispevkov k moderni kitajski teoriji je zato vsekakor zelo pomembno za sinološko znanost.

Izveleček

Monografija predstavi estetsko teorijo Xu Fuguana (1904–1982), enega osrednjih predstavnikov druge generacije tajvanske idejne struje modernega konfucijanstva. Osrednji predmet pričujočega dela so njegovi temeljni doprinosi k filozofiji te struje, predvsem na področjih reinterpretacije in ponovnega ovrednotenja temeljnih aksioloških konceptov izvirnega konfucijanstva, daoistične estetike in modernizacije kitajske estetike. Xujeva teorija kitajske idejne tradicije je opredeljena s paradigmo tradicionalne povezave med etiko in estetiko, v kateri se jasno kaže vzajemno komplementarno delovanje konfucijanstva in daoizma. Xu v svojem delu prikaže, da so konfucijanska dela h koherentnosti tradicionalne kitajske estetike prispevala predvsem aksiološke elemente, daoistična pa elemente estetike kot holističnega načina bivanja. Ta se med drugim kaže v Xujevi inovativni interpretaciji estetskega koncepta *qiyun shengdong*, ki še danes sodi med najkompleksnejše in najtežje razumljive pojme kitajske idejne tradicije.

Osrednja Xu Fuguanova teoretska doprinosa, koncept zaskrbljene zavesti in interpretacija aksioloških temeljev kitajske estetike, sodita med najpomembnejše teoretske inovacije Modernega konfucijanstva. Pri tem gre za izhodišči, ki sta zanimivi tudi z vidika evroameriških teoretskih diskurzov, saj razkrivata pomembne kulturno pogojene razlike v dojemanju in interpretaciji stvarnosti.

Ker sta za moderne konfucijance druge generacije značilna interpretacija in ponovno ovrednotenje temeljnih konceptov kitajske idejne tradicije skozi primerjalno analizo z evroameriško idejno zgodovino, je tudi Xu svojo interpretacijo tradicionalne kitajske estetike osnoval na primerjalni študiji z evropsko estetiko. Ta segment njegovega dela pa pokaže, da je njegova analiza evropske estetike posplošujoča in zato problematična, kar se odraža tudi v njegovem razumevanju in interpretaciji zahodne moderne umetnosti in kulture.

Pričujoče delo vsebuje kritičen prikaz Xujevega dela na področju kitajske estetike. Osredotoča se na analizo in interpretacijo njegovih najpomembnejših konceptov ter jih poskuša umestiti v zgodovinske kontekste njegovega življenja in delovanja, pa tudi v kontekst razvoja kitajske estetike na razpotju med tradicijo in modernostjo.

Prvo poglavje obravnava zgodovinski razvoj, temeljne koncepte, paradigme in metode tradicionalne kitajske estetike, drugo poglavje pa predstavi razvoj kitajske estetike kot akademske discipline. V njem spoznamo različne idejne smerice razvoja kitajske estetike v 20. stoletju, ki mu je botroval prevzem določenih konceptov zahodne estetike in skozi katerega sta se izoblikovala prepoznavanje in ponovno ovrednotenje posebnosti tradicionalne kitajske estetike.

V tretjem poglavju je podano zgodovinsko in idejno ozadje modernega konfucijanstva s poudarkom na kritičnem ovrednotenju in vsebinski analizi deklaracije oziroma *Manifesta za ponovno ovrednotenje kitajske kulture kot svetovne dediščine*, v katerem je druga generacija modernega konfucijanstva, ki so jo poleg Xu Fuguana predstavljali še Mou Zongsan, Fang Dongmei in Tang Junyi, izpostavila osrednje cilje te idejne struje. Poleg tega se to poglavje ukvarja tudi z vprašanjem in problemi modernizacije Kitajske ter položajem in preživetjem kitajske tradicije znotraj tega procesa, v katerega so bili aktivno vpeti predstavniki druge generacije.

Četrto poglavje predstavi Xu Fuguanovo življenje, poklicno pot, njegova politična stališča, ki so odločilno vplivala na njegovo interpretacijo konfucijanstva, ter teoretske doprinose, ki zadevajo njegovo metodologijo v interpretaciji ter analizi izvornega konfucijanstva. Osrednji del poglavja pa tvori analiza koncepta zaskrbljene zavesti, ki po Xu Fuguanu predstavlja podstat razvoja etike in moralnega sebstva znotraj izvornega konfucijanstva. Xujeva interpretacija omenjenega koncepta velja namreč za enega njegovih temeljnih doprinosov k razumevanju kitajske idejne tradicije.

Šesto poglavje obravnava Xu Fuguanovo teorijo kitajske estetike skozi prizmo aksiologije. Znotraj tega poglavja je podrobno predstavljena Xujeva primerjalna analiza Konfucijeve in Zhuangzijeve estetike na eni ter Zhuangzijeve estetike in zahodne fenomenologije na drugi strani. Obe komparativni študiji razpirata vprašanja ontoestetike kitajske idejne tradicije skozi vidik koncepta telesnega spoznanja, ki po Xuju predstavlja temeljno metodo za vzpostavitev in realizacijo moralnega sebstva. Obsežen del tega poglavja je posvečen Xu Fuguanovi interpretaciji enega najkompleksnejših konceptov v kitajski estetiki, to je *qiyun shengdong*, ki je še danes eden najbolj temeljnih in najtežje razumljivih konceptov v kitajski umetnosti¹³³.

V sedmem poglavju je obravnavana Xujeva kritika moderne zahodne estetike in aksiologije, ki je podana skozi njegovo kritiko abstraktnega slikarstva, političnih implikacij moderne umetnosti ter zahodne kulture.

Monografija se zaključi s kritičnim ovrednotenjem Xujevega doprinosa k razvoju sodobne kitajske estetike kot nove teoretske discipline, ki vsebuje tudi metodološko kritiko njegovih primerjalnih študij.

133 Omenjeni koncept je praktično neprevedljiv, saj po eni strani zajema neizmerno širok spekter pomenov, po drugi strani pa so ti skozi čas dobivali drugačne oziroma nove pomenske konotacije. O problemu prevajanja tega koncepta bomo podrobneje spregovorili v šestem poglavju.

Abstract

This monograph deals with the critical analysis of Xu Fuguan's aesthetic theory. Xu (1904–1982) is one of the central representatives of the second generation of the Taiwanese theoretical current of Modern Confucianism. The research was mainly focused on his fundamental contributions to the philosophy of this current, especially regarding his reinterpretations and re-evaluations of the basic axiological concepts of original Confucian and Daoist aesthetics. It also deals with questions linked to his attempts to preserve, systematize and modernize traditional Chinese aesthetics. Xu Fuguan's theory of Chinese ideational tradition is defined by the paradigm of the traditional connection between ethics and aesthetics, the study also explored the importance of the mutually complementary interaction between Confucianism and Daoism in Xu's theory of aesthetics. Through the analysis of certain crucial fragments derived from the classical works of these two intellectual currents, the study also verified the presumption according to which both currents are instrumental for the consolidation of specifically Chinese aesthetics, albeit each of them in its unique way: while Confucianism contributed axiological elements to the inner coherence of traditional aesthetic discourses, Daoism endowed it with the important aspect of holistic vitality. On the basis of studying, analysing and interpreting Xu Fuguan's most important works, the author also illuminated the significance of his innovative interpretation of the Chinese aesthetic concept *qiyun shengdong*, which still belongs to the most complex and difficult notions of the Chinese aesthetic tradition.

Since the representatives of the second generation of Modern Confucianism mainly placed their interpretations and re-evaluations of basic concepts defining the Chinese intellectual tradition into the framework of comparative analyses of Chinese and Euro-American intellectual history, Xu Fuguan also based his interpretation of traditional Chinese aesthetics upon a comparative perspective, contrasting it with European aesthetics. However, the dissertation clearly shows that his analysis of European aesthetics is too generalized, and therefore problematic. These difficulties also manifest themselves in Xu's superficial and defective comprehension of modern Western art and culture.

Xu Fuguan's central theoretical contributions, i.e. the notion of concerned consciousness, the concept *qiyun shengdong*, and the systematic elucidation of the axiological foundations of Chinese aesthetics, which have been introduced and critically analysed in the present dissertation, are among the most important philosophical innovations elaborated by the Modern Confucian theory. These novel approaches are also interesting from the perspective of the global theoretical

discourses, for they reveal important, culturally conditioned differences between traditional Western and traditional Chinese philosophy regarding their particular ways of perceiving and interpreting reality.

The work contains a critical account of Xu's work on Chinese aesthetics. It focuses on the analysis and interpretation of his most important concepts and attempts placing them in the historical contexts of his life and work, as well as in the context of the development of Chinese aesthetics at the crossroads between tradition and modernity.

The first chapter presents the historical development, basic concepts, paradigms and methods of traditional Chinese aesthetics.

The second chapter deals with the characteristics and development of Chinese aesthetics as an academic discipline and introduces the investigation of the characteristics of traditional Chinese aesthetics. In this chapter, we learn about the various conceptual guidelines within the development of Chinese aesthetics in the 20th century, which was greatly influenced by certain concepts derived from the Western aesthetics, through which the recognition and re-evaluation of the special features of traditional Chinese aesthetics were established.

The third chapter presents the historical and ideological background of Modern Confucianism, with an emphasis on the critical evaluation and substantive analysis of the *Declaration* or the *Manifesto for the re-evaluation of Chinese culture as a world heritage*. In this document, the second generation of Modern Confucians, whose representatives include Mou Zongsan, Fang Dongmei and Tang Junyi, highlighted the central objectives of this intellectual current. Amongst other issues, the second chapter also deals with the problems of China's modernization, especially with the issues linked to the survival and preservation of the Chinese tradition. These questions were of utmost importance for all representatives of the second generation, including Xu Fuguan.

The fourth chapter presents Xu Fuguan's life, professional career, his political views which influenced his understanding of Confucianism, and his theoretical contributions regarding the methodology he used when interpreting and analysing Confucianism. The main part of this chapter focuses on the analysis of the concept of *concerned consciousness*, which - according to Xu Fuguan - represents the basic worldview that laid the foundations for the development of Confucian ethics and its cultivation of the moral self. Xu's interpretation of this concept is widely regarded as one of his crucial contributions to the understanding of Chinese conceptual tradition.

The sixth chapter deals with Xu Fuguan's theory of Chinese aesthetics through the lens of axiology. On one hand, this chapter provides Xu's detailed comparative analysis of Confucian and Daoist (especially Zhuangzian) aesthetics. On the other, it offers his comparison between Zhuangzi's aesthetics and Western phenomenology. Both comparative studies open the questions linked to the onto-aesthetic paradigm which underlies the Chinese intellectual tradition through the aspect of bodily recognition, which is, according to Xu, the fundamental method for establishing and realising the moral self. An extensive part of the sixth chapter is devoted to Xu's interpretation of one of the most complex Chinese aesthetic concepts, namely the notion of *qiyun shengdong* remains one of the most fundamental and most difficult concepts in Chinese art and aesthetics¹³⁴.

The seventh chapter addresses Xu's critical evaluation of Modern Western aesthetics and axiology, which are manifested in his critiques of abstract paintings, the political implications of modern art and his overall critique of Western culture.

The book concludes with a critical evaluation of Xu's contribution to the development of contemporary Chinese aesthetics as a new theoretical discipline, which also includes a methodological critique of his comparative studies.

134 This concept is practically untranslatable, since it encompasses an enormously wide range of meanings, on the one hand, and on the other hand, these meanings have acquired different or new connotations of meaning over time. The problem of translating this concept will be discussed in more detail in the sixth chapter.

Viri in Literatura

Viri

- Xu, Fuguan, 1967: *Zhongguo sixiangshi lunji* (Zbrani eseji o kitajski idejni zgodovini). Taiwan: Xuesheng Shuju.
- Xu, Fuguan, 1971: *Xu Fuguan wenlu* (Xu Fuguanovi zbrani eseji). Taiwan: Huanyu Press.
- Xu, Fuguan, 1974: *Liang han sixiang shi* (Idejna zgodovina obeh dinastij Han), 1. knjiga. Taiwan: Xuesheng Press.
- Xu, Fuguan, 1976: *Liang Han sixiang shi* (Idejna zgodovina obeh dinastij Han), 2. knjiga. Taiwan: Xuesheng Press.
- Xu, Fuguan, 1979: *Liang han sixiang shi* (Idejna zgodovina obeh dinastij Han), 3. knjiga. Taiwan: Xuesheng Press.
- Xu, Fuguan, 1979: *Rujia zhengzhi sixiang yu minzhu ziyou renquan* (Konfucijanska politična misel in demokracija, svoboda ter človekove pravice). Taiwan: Bashi Niandai Press.
- Xu, Fuguan, 1983: *Zhongguo yishu jingshen* (Duh kitajske umetnosti), 8. izdaja. Taiwan: Xuesheng Shuju.
- Xu, Fuguan, 1966: *Zhongguo yishu jingshen* 中國藝術精神 (Duh kitajske umetnosti). Taipei: Guojia tushuguan chubanshe.
- Xu, Fuguan, 2002: *Zhongguo yishu jingshen* 中国艺术精神 (Duh kitajske umetnosti). Xu Fuguan wenji. Wuhan: Hubei renmin chubanshe.
- Xu, Fuguan, 1984: *Zhongguo renxinglun shi – xianqin pian* (Zgodovina kitajskih teorij o človeškosti – predqinsko obdobje) 7. izdaja. Taiwan: Shangwu yinshuguan.
- Xu, Fuguan, 2010: *Zhongguo renxinglun shi* (Zgodovina kitajskih teorij o človeškosti). 15. izdaja. Taiwan: Shangwu yinshuguan.
- Xu, Fuguan, 1991: *Xu Fuguan wenchun* (Posthumna zbirka Xu Fuguanovih esejev). Taiwan: Xuesheng Press.

Literatura

- Black, Anthony, 2008: The „Axial Period“: What Was It and What Does It Signify?
The Review of Politics, Vol. 70, No. 1, Special Issue on Comparative Political Theory.
Cambridge University Press. Dostopno na naslovu: <http://www.jstor.org/stable/20452955> (citirano 23. 12. 2015). 23–39.
- Bresciani, Umberto, 2001: *Reinventing Confucianism – The New Confucian Movement*. Tajpei: Taipei Ricci Institute for Chinese Studies.
- Brown, Percy, 1918: *Indian Painting*. London: Oxford University Press.
- Bruya, Brian, 2003: Li Zehou's aesthetic as a Marxist philosophy of freedom, *Dialogue and universalism*. No. 11–12. Dostopno na naslovu: <https://philarchive.org/archive/BRULZA> (citirano 1. 6. 2015).
- Binyon, Laurence, 1908: *Painting in the Far East*. London: Edward Arnold.
- Cai, Zong-qi, 2004: A Historical Overview of Six Dynasties Aesthetics. V: *Chinese Aesthetics. The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*, (ur. Zong-qi Cai). Honolulu: University of Hawai'i Press. 1–28.
- Cao, Pi, 曹丕. s. d. *Dian lun lunwen* 典论论文 (*Razprave o literaturi*). Dostopno na naslovu: <http://chincenter.fg.tp.edu.tw/~learning/classical-01.php?id=142> (citirano 10. 3. 2017).
- Cauvel, Jane, 1999: The transformative power of art: Li Zehou's aesthetic theory. V: *Philosophy east and west*. 49/2. Honolulu: University of Hawai'i Press. 150–173.
- Chang, Carsun (Zhang Junmai) in drugi, 1958: *Wei Zhongguo wenhua jingao shijie renshi xuanyan* 為中國文化敬告世界人士宣言 (Manifest za ponovno ovrednotenje kitajske kulture kot svetovne dediščine). Dostopno na naslovu: <https://wenku.baidu.com/view/9e7744c14028915f804dc254.html> (citirano 10. 2. 2018).
- Cheng, Chung-ying, 2002: An Onto-Hermeneutic of Twentieth-Century Chinese Philosophy: Identity and Vision. V: *Contemporary Chinese Philosophy*. (ur. Cheng, Chung-Ying in Bunnin, Nicholas). Oxford: Blackwell Publishers. 365–405.

- Cheng, Chung-ying, 2010: A Study in the Onto-Aesthetics of Beauty and Art: Fullness (*chongshi*) and Emptiness (*kongling*) as Two Polarities in Chinese Aesthetics. V: *Asian Aesthetics*. (ur. Sasaki, Ken-ichi). Japan: Kyoto University Press. 128–138.
- Chen, Lai, 1996: *Gudai zongjiao yulunli – rujia sixiangde genyuan* 古代宗教与伦理—儒家思想的根源 (*Antična religija in etika – Izvor konfucijanske misli*). Beijing: Sanlian shudian.
- Chen, Xiaoming, 2005: Appropriation, Resistance and Reconstruction: The Aesthetic Connection between Consumer Culture and Literature. V: *Cultural Studies in China*. (ur. Tao, Dongfang in Jin, Yuanpu). Singapore: Marshall Cavendish Academic. 115–137.
- De Bary, Wiliam Theodore in drugi, 1960: New York: Columbia University Press. Dostopno na naslovu: http://ccnmtl.columbia.edu/services/dropoff/china_civ_temp/week11/pdfs/liangq.pdf. (citirano 4. 6. 2018).
- DeWoskin, Kenneth J., 1982: *A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China*. The University of Michigan: Center for Chinese Studies.
- Deranty, Jean-Philippe, 2015: „Existentialist Aesthetics“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostopno na naslovu: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/aesthetics-existentialist> (citirano 1. 2. 2014).
- Ding, Zijiang John, 2002: Li Zehou: Chinese Aesthetics from a Post-Marxist and Confucian perspective. V: *Contemporary Chinese Philosophy*. (ur. Cheng, Chung-Ying in Bunnin, Nicholas). Oxford: Blackwell Publishers. 246–257.
- Elstein, David. 2019. *Ethical and Political Writings of Xu Fuguan*. New York: State University of New York Press. V tisku.
- Fan, Ruiping, 2010: *Reconstructionism Confucianism: Rethinking Morality after the West*. New York: Springer.
- Fang, Keli 方克立 in Li, Jinqun 李錦全, 1989: *Xiandai xin ruxue yanjiu lunji* 現代 新儒學研究論集 (*The Collection of Studies on Modern Confucianism*). Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe.
- Feng, Yaoming, 1989: *Zhongguo zhexuede fangfa lun wenti* 中國哲學的方法論問題 (*The Methodological Problems of Chinese Philosophy*). Taipei: Yunchen wenhua shiye.

- Gao, Jianping, 2006a: What is Chinese Aesthetics? V: *Aesthetics and Culture – East and West*. (ur. Gao, Jianping in Wang, Keping). Anhui: Anhui jiaoyu chubanshe. 24–40.
- Gao, Jianping, 2006b: Sto let kitajske estetike – oris (Hundred years of Chinese Aesthetics – an outline). V: *Filozofski vestnik*, 17/1, Ljubljana. 103–112.
- Gao, Jianping, 2018: *Aesthetics and Art: Traditional and Contemporary China in a Comparative Perspective*. Berlin: Springer.
- Geng, Yong in drugi, 1989: *Nov enciklopedični slovar estetike (Xinbian meixue baikecidian)*. Fuzhou: Fujian renmin chubanshe.
- Gethmann - Siefert, Annemarie, 1995: *Einführung in die Ästhetik*. München: Wilhelm Fink.
- Ginsborg, Hannah, 2014: *Kant's Aesthetics and Teleology*, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostopno na naslovu: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/kant-aesthetics/> (citirano 20. 8. 2016).
- Graham, A. C, 1989: *Disputers of the Tao – Philosophical Argument in Ancient China*. Chicago: Open Court Publishing.
- Guanzi* 管子. s. d. V: Chinese Text Project. Pre-Qin and Han. Dostopno na naslovu: <http://ctext.org/guanzi/nei-ye> (citirano 10. 3. 2017).
- Haug, Wolfgang Fritz, 1971: *Critique of Commodity Aesthetics*. London: Routledge, Polity Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1975: *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, 2 izdaja. Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 2008: *Philosophy of Mind*. New York: Cosimo.
- Heidegger, Martin, 2008: On the Origin of the Work of Art. V: *Basic Writings*. 1st Harper Perennial Modern Thought Edition, (ur. Farrell Krell, David). New York: HarperCollins. 143–212.
- Huang, Chun Chieh, 2010: *Humanism in east Asia Confucian Context*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Huang, Chun Chieh, 2018: *Dongya rujia shiyu zhong de Xu Fuguan ji qi sixiang* (Xu Fuguan in njegova miselnost v kontekstu vzhodnoazijskega konfucijanstva). Taipei: Guoli Taiwan daxue chuban zhongxin.

- Kant, Immanuel, 1987: *Critique of Judgment*. Indianapolis: Hackett.
- Kuo, Jason C, 2000: *Art and Cultural Politics in Postwar Taiwan*. Taipei: SMC Publishing Inc.
- Liu, Chengji, 2008: The Body and its Image in Classical Chinese Aesthetics. V: *Frontiers of Philosophy in China*. 3/4. 577–594.
- Liu, Gangji, 1995: Ancient Chinese Aesthetics. V: *Asian thought and Culture – Contemporary Chinese Aesthetics*. (ur. Zhu, Liyuan in Blocker, Jane). New York: Peter Lang Publishing. 179–188.
- Lee, Su San, 1998: *Xu Fuguan and New Confucianism in Taiwan (1949–1969): A Cultural History of the Exile Generation*. Rhode Island: Brown University.
- Lee, Su San, 2019: In Defense of Chinese Sensibility: Confucian Aesthetics in the 20th Century. V: *Dao Companion to Contemporary Confucian Philosophy*, (ur. Elstein, David). Dordrecht: Springer. V tisku.
- Laozi 老子 2013: *Daode jing* 道德經 (*Klasik poti in kreposti*). V: Chinese Text Project. Dostopno na naslovu: <http://ctext.org/dao-de-jing> (citirano 20. 11. 2013).
- Li ji 禮記 (*Knjiga obredov*): V: Chinese Text Project. Dostopno na naslovu: URL=<http://ctext.org/liji/da-xue?searchu=%E8%BA%AB> (citirano 20. 11. 2015).
- Lunyu 論語 (Razprave): V: *Chinese Text Project*. Dostopno na naslovu: <http://ctext.org/analects> (citirano 20. 1. 2015).
- Li, Zehou, 1999: *Modernization and the Confucian World*. Dostopno na naslovu: <http://www.cc.colorado.edu/academics/anniversary/Transcripts/LiTXT.htm> (citirano 20. 1. 2014).
- Li, Zehou, 1984: *Mei de licheng* 美的历程 (*Zgodovina lepote*), Yuanshan: Yuanshan shuju.
- Li, Zehou in drugi, 1990: *Meixue baike quanshu* (*Enciklopedija estetike*), Beijing: Shehui kexue wenxian chubanshe.
- Li, Zehou, 2002: *Zou wo zijide lu* 走我自己的路 (*Hodim po svoji poti*). Beijing: Zhongguo mangwen chuban she.

- Li, Zehou, 2003: *Meixue san shu* 美学三书 (*Tri knjige o estetiki*). Tianjin: Tianjin shehui kexue yan chubanshe.
- Li, Zehou and Cauvel, Jane, 2006: *Four Essays on Aesthetics, toward global view*. Oxford: Lexington books.
- Li, Zehou, 2010: *The Chinese Aesthetic Tradition*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Liao, Hsien-hao Sebastian, 2014: Becoming Butterfly: Power of the False, Crystal Image and Zhuangzian Onto-Aesthetics. V: *Deleuze and Asia*. (ur. Bogue, Ronal, Chiu, Hanping in Lee, Yu-lin). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 1–29.
- Liu, Xie 刘勰. s. d. *Wenxin diaolong* 文心雕龙 (*Srčna zavest literature in rezbarjenje zmaja*). V: Chinese text project. Post Han. Dostopno na naslovu: <http://ctext.org/wenxin-diaolong> (citirano 10. 3. 2017).
- Liu, Chengji, 2008: The Body and its Image in Classical Chinese Aesthetics. V: *Frontiers of Philosophy in China*. 3/4. 577–594.
- Mair, H. Victor, 2004: Xie He's „Six Laws’ of painting and their Indian Parallels“. V: *Chinese Aesthetics. The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*. (ur. Cai, Zong-qi Cai). Honolulu: University of Hawai'i Press. 81–122.
- Makeham, John, 2003: *New Confuciansim: A crtitcal Examination*. (ur. Makeham, John). New York: Palgrave Macmillan.
- Mengzi 孟子 (Mojster Meng). V: Chinese Text Project. Dostopno na naslovu: <http://ctext.org/mengzi/li-lou-i?searchu=%E8%BA%AB> (citirano 20. 11. 2015).
- Merleau - Ponty, Maurice, 1965: *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.
- Motoh, Helena, 2007: *Žgečkanje uses in kitajska influenza – Recepcija idej kitajske filozofije v evropski in novoveški filozofiji*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Mou, Zongsan, 1975: *Xianxiang yu wu zishen* 現象與物自身 (Pojavi in stvari po sebi). Taibei: Xuesheng shuju.
- Ni, Peimin, 2002: Practical Humanism of Xu Fuguan. In *Contemporary Chinese Philosophy*. (ur. Cheng, Chung-Ying in Bunnin, Nicholas). Oxford: Blackwell Publishers. 281–305.

- Park, So Jeong, 2017: *Musical Metaphors in Chinese Aesthetics*. Prispevek na konferenci ISCP (Chinese Philosophy in a Multicultural World). Tehnološka univerza Nanyang, Singapur: 4. –7. 7. 2017.
- Pohl, Karl-Heinz, 1999: Introduction. V: *Chinese Thought in a Global Context. A Dialogue between Chinese and Western Philosophical Approaches*. Leiden–Boston–Köln: Brill. 1–20.
- Pohl, Karl-Heinz, 2007: *Ästhetik und Literaturtheorie in China. Von der Tradition bis zur Moderne*. München: K. G. Saur.
- Pohl, Karl-Heinz, 2015: An Intercultural Perspective on Chinese Aesthetics. Trier: Trier University. Dostopno na naslovu: https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl_Publikation/Intercultural_perspective_on_chinese_Aesthetics.pdf (citirano 1. 6. 2015).
- Read, Herbert, 1931: *The Meaning of Art*. Middlesex: Harmondsworth.
- Redding, Paul, 2016: Georg Wilhelm Friedrich Hegel“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostopno na naslovu: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/hegel/> (citirano 20. 8. 2016).
- Roetz, Heiner, 1993: *Confucian Ethics of the Axial Age: A Reconstruction under the Aspect of Breakthrough toward Postconventional Thinking*. Albany: State University of New York Press.
- Rošker, Jana S., 2005: *Iskanje poti, Spoznavna teorija v kitajski tradiciji. Prvi del – od protofilozofskih klasikov do neokonfucijanstva dinastije Song*. Ljubljana: Razprave, Filozofska fakulteta.
- Rošker, Jana S., 2006: *Iskanje poti, Spoznavna teorija v kitajski tradiciji, drugi del – Zaton tradicije in obdobje moderne*. Ljubljana: Razprave, Filozofska fakulteta.
- Rošker, Jana S., 2012: Structure and Creativeness: A Reinterpretation of the Neo-Confucian Binary Category Li and Qi. V: *Origin(s) of design in nature: a fresh, interdisciplinary look at how design emerges in complex systems, especially life* (Cellular origin, life in extreme habitats and astrobiology, vol. 23). (ur. Stillwaggon Swan, Liz, Gordon, Richard, Dordrecht Seckbach, Joseph). London, New York: Springer. 273–285.
- Rošker, Jana S., 2013: *Subjektova nova oblačila – teorije modernizacije v delih druge generacije modernega konfucijanstva*. Ljubljana: Razprave, Filozofska fakulteta.

- Rošker, Jana S., 2014: The Philosophical Sinification of Modernity and the Modern Confucian paradigm of Immanent Transcendence. V: *Asian Studies* 2/1. 67–81.
- Rošker, Jana S., 2017: The Concept of *Qi* in Chinese Philosophy – a Vital Force of Cosmic and Human Breath. V: *Atmospheres of Breathing: The Respiratory Questions of Philosophy*, uredila Lenart Škof in Petri Berndtson. New York: Suny.
- Rošker, Jana S., 2017: Chinese Modernization and the sinification of Marxism through the lens of Li Zehou's philosophy. V: *Asian Philosophy* 27/1. ISSN 1469–2961. DOI 10.1080/09552367. 2017. 1290602. (citirano 11. 3. 2017).
- Sajovic, Tomaž, 1999: Umetnostno besedilo in jezikoslovje. V: *Jezik in slovstvo*. 45/6. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Schiller, Friedrich, 2016: Letters Upon The Aesthetic Education of Man (1794). V: *Modern History Sourcebook*. Dostopno na naslovu: <http://sourcebooks.fordham.edu/halsall/mod/schiller-education.asp> (citirano 27. 8. 2016).
- Shuowen jiezi 說文解字. V: *Chinese Text project*. Dostopno na naslovu: <http://ctext.org/dictionary.pl> (citirano 7. 8. 2015).
- Sernelj, Tea, 2013: Xu Fuguan's Concept of Anxiety and its Connection to Religious Studies. V: *Asian Studies*. 1/2. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Sernelj, Tea, 2018: Medkulturni pristop k Li Zehouhevi teoriji sedimentacije – primerjava z Jungovimi arhetipi. V: *Asian Studies*. 6/1. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Sernelj, Tea, 2019: Konfucijanska prenova in »Manifest za ponovno ovrednotenje kitajske kulture kot svetovne dediščine« (*Wei Zhongguo wenhua jinggao shijie renshi xuanyan* 为中国文化敬告世界人士宣言). V: EARL Zbornik. Ljubljana: Filozofska fakulteta. V tisku.
- Thomson, Iain, 2015: Heidegger's Aesthetics. V: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostopno na naslovu: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/heidegger-aesthetics/> (citirano 20. 8. 2016).

- Xie, He 谢赫. s. d.: *Gu hua pinlu* 古画品录 (Zapisi o antičnem slikarstvu). Dostopno na naslovu: http://so.gushiwen.org/guwen/book_160.aspx (citirano 10. 3. 2017).
- Xu, Bihui, 2006: *The Rebirth of Traditional Chinese Aesthetics. V: Aesthetic and Culture, East and West.* (ur. Gao, Jianping and Wang, Keping). Anhui: Anhui chubanshe. 208–234.
- Yang, Zebo 杨泽波, 2007: *Mou Zongsan chaoyue cunyou lun boyi – cong xian Qin tianlunde fazhan guiqi kan Mou Zongsan chaoyue cunyou lunde quexian 牟宗三超越 存有论驳议——从先秦天论的发展轨迹看牟宗三超越存有论的缺陷 (Challenging Mou Zongsan's Transcendental Ontology – Errors of Mou Zongsan's Transcendental Ontology through the Prism of Development Guidelines of the Pre-qin's Doctrine of Heaven/Nature)*. V: *Zhongguo lunwen xiazai zhongxin*. Dostopno na naslovu: doi:060407/11563323 (citirano 15. 3. 2013).
- Ye, Lang, 2010: *Several Inspirations from Traditional Chinese Aesthetic. V: Asian Aesthetics.* (ur. Sasaki, Ken-ichi). Japan: Kyoto University Press. 112–118.
- Yu, Jiyuan, 2002: *Xiong Shili's Metaphysics of Virtue. V: Contemporary Chinese Philosophy.* (ur. Cheng, Chung-Ying in Bunnin, Nicholas). Oxford: Blackwell Publishing. 127–147.
- Yu, Jiyuan in Lei, Yongqiang, 2008: *The „Manifesto“ of New-Confucianism and the Revival of Virtue Ethics. V: Frontiers of Philosophy in China. 3/3.* Dostopno na naslovu: <http://www.jstor.org/stable/40343881> (citirano 11. 2. 2018). 317–334.
- Zhang, Zai 張載, 1989: *Zheng meng 正蒙 (Correction of Ignorance). V: Xingli da quan. 4: Kongzi wenhua da quan.* (ur. Hu, Guang). Jinan: Shandong youyi shu she.
- Zhongguo hualun* 中国画论 (*Razprave o kitajskem slikarstvu*), 2017: Dostopno na naslovu: <http://www.zsbeike.com/cd/42128160.html> (citirano 10. 3. 2017).
- Zhou, Xiaoyi, 2005: *The Ideological Function of Western Aesthetics in 1980's China. V: Cultural Studies in China.* (ur. Tao, Dongfang, Jin, Yuanpu). Singapore: Marshall Cavendish Academic. 98–115.
- Zhuangzi* 莊子. s. d. V: *Chinese text project.* Dostopno na naslovu: <http://ctext.org/zhuangzi> (citirano 2. 2. 2018).

- Vampelj Suhadolnik, Nataša, 2013: Chen Shizeng's Theory of Subjectivity: the Influence of Chinese Literati Painting on the Artistic Search for Western Modern-'isms' in the Republican Era. V: *Dve domovini* 37: 93–102.
- Wang, Keping, 2007: A Rediscovery of Heaven-and-Human Oneness. V: *The American Journal of Economics and Sociology*. 66/1: The Challenges of Globalization: Rethinking Nature, Culture, and Freedom. 237–260.
- Wang, Qingwei, 2004: »Qiyun« and Poetic Thinking of the Chinese Classical Aesthetics.
- Dostopno na naslovu: http://en.cnki.com.cn/Article_en/CJFDTOTAL-YTXS200402011.htm. (citirano 26. 2. 2017).
- Welsh, Wolfgang, 1997: *Undoing Aesthetics*. London: Sage.
- Wen shi zhen jing 文始真經 (The Genuine Classics of the beginning of Culture), 2013: V: *Chinese Text Project*. Dostopno na naslovu: <http://ctext.org/pre-qin-and-han?searchu=%E5%BF%83%E4%B9%8B%E6%80%E4%B9%8B> (citirano 20. 11. 2013).
- Woei, Lien Chong, 1999: *Kant and Marx in Post – Mao China: The intellectual path of Li Zehou* (doktorska disertacija). Amsterdam.
- Wong, Ching-Ping, 1989: *The Manifestation of Chinese Philosophy and Aesthetics in the Performance of the Pipa Music*. Kingston: Kingston Polytechnic.
- Wotton Bushell, Stephen, 1904: *Chinese Art*. London: Wyman and Sons.

Kazalo lastnih imen in naslovov

B

Baihe fu 白鶴賦 (*Esej belega žerjava.*) 158

Boyi 伯夷 89

C

Cai Yi 蔡儀 33–35

Cai Yuanpei 29, 32, 35, 90

Cao Pi 曹丕 156

Cao Zhi 曹植 158

Cao 曹 24

Chen Cheng 陳誠 91

Chen Duxiu 陳獨秀 64

Chen Guying 陳鼓應 69–70

Cheng Zhongying (Cheng, Chung-Ying.) 成中英 48,57,58,59,138

Chongqing 重慶 83–86

Chu Sao 楚騷 16, 20

Chun qiu fanlu 春秋繁露 (*Bogata rosa Pomladansko – jesenskih letopisov.*) 148

Cixi 慈禧 50

D

Dianlun lunwen 典論論文 (*Razprave o literaturi.*) 156

Dong Zhongshu 董仲舒 99, 148

Dongxi wenhua ji qi zhexue 東西文化及其哲學 (*Vzhodne in zahodne kulture ter njihove filozofije.*) 50

Du tongjian lun 讀通鑒論 (*Razprava o delu Zrcalo vladanja.*) 86

Du Weiming (Tu Wei-Ming.) 杜維明 48

F

Fang Dongmei 方東美 11, 48, 56, 186, 188

Feng Yaoming 馮耀明 70, 98

Feng Youlan 馮友蘭 48, 89

Fengxiwan 鳳形埇 (*Xu Fuguanova rodna vas.*) 81

Foguan 佛觀 87

G

Gao Jianping 高建平 31, 33

Gaoxiong 高雄 90

Gongchandang de renxing 共產黨的人性 (*Človeškost komunistične stranke.*) 97

Gu huapin lu 古畫品錄 (*Zapisi o antičnem slikarstvu.*) 152

Gu Kaizhi 顧愷之 23, 27, 153–154, 162

Guangya 廣雅 157

Guanzi 管子 155

Guo Moruo 郭沫若 83

Guo Ruoxu 郭若虛 164

H

Han wudi 漢武帝 24

He Lin 賀麟 48

He Qifang 何其芳 36

He Yan 何晏 24

Hubei 湖北 (Provinca.) 51, 81

Hu Shi 胡適 82, 94

J

Jilong 基隆 93

K

Kexue yu xingshang xue 科學與形上學 (*Znanost in metafizika.*) 52

L

Li Dazhao 李大釗 83

Li ji 禮記 (*Knjiga obredov.*) 145–146

Li Sao 離騷 (*Srečevanje z žalostjo.*) 20
Li Zehou 李澤厚 14–17, 21, 25, 27,
30–31, 33–41, 43, 96, 143

Liang Han sixiang shi 兩漢思想史
(*Idejna zgodovina obeh dinastij
Han.*) 103

Liang Qichao 梁啟超 29, 50, 52, 60, 82

Liang Shuming 梁漱溟 48, 50–51, 53,
57, 60, 82, 86–89

Liu Mingchuan 劉銘傳 92

Liu Guosong 劉國松 172, 175–177

Liu Shaoqi 劉少奇 84

Liu Shuxian (Liu Shu-hsien.) 劉述
先 48

Liu Xie 劉勰 23, 158, 162, 167–168

Liu Yiqing 劉義慶 165

Lu Xun 魯迅 29

M

Ma Yifu 馬一浮 88–89

Mao Zedong 毛澤東 34–35, 45, 51,
56, 83–84, 89–99, 172

Mei de licheng 美的歷程 36

Mengzi 孟子 145, 148–150

Meixue da taolun 美學大討論 (*Velika
razprava o estetiki*) 29, 30

Meixue re 美學熱 (*Estetska vročica*) 30

Mianren wenxue yuan (Akademija.) 勉
仁文学院 86

Minzhu pinglun 民主評論
(*Demokratske razprave.*) 59, 100

Mou Zongsan 牟宗三 11, 48, 52,
56–57, 60, 70, 72, 75, 83, 88,
94–95, 101, 118, 121, 186, 188

N

Neiye 內業 (*Notranji vidiki.*) 155

Niangzi 娘子 83

Q

Qianlong 乾隆 49

Qian Mu 錢穆 88, 94–95

Qu Yuan 屈原 16, 20

R

Renqu sulian suo geiyu renlei de jiaoxun
人去蘇聯所給予人類的教訓
(*Lekcija, ki jo daje Sovjetska zveza
človeštvu.*) 97

*Rujia zhengzhi sixiang yu minzhu
ziyou renquan* (*Konfucijanska
politična miselnost ter svoboda,
demokracija in človekove pravice.*)
95

S

Shige 詩格 32

Shishuo xinyu 世說新語 (*Nov opis
zgodb sveta.*) 165

Shitao 石濤 23, 173–174

Shu jing 書經 (*Knjiga dokumentov.*)
80

Shuqi 叔齊 89

Shun 舜 75

Shuowen jiezi 說文解字 16, 157, 167

Sima Qian 司馬遷

Sima Guang 司馬光 86

Sun Yixian 孫逸仙 (Sun Yat-sen.)
51

Sun Zhongshan 孫中山 (Sun Yat-sen.)
51, 56, 64, 96

T

Taihang 太行 96

Taizhong 臺中 81, 90, 94

Tang Junyi 唐君毅 11, 48, 52, 56–57,
59, 83, 88–89, 95, 101, 186, 188

W

- Wang Bi 王弼 24–27, 161–162
Wang Changling 王昌齡 32
Wang Guowei 王國維 29, 32
Wang Fuzhi 王夫之 86, 89
Wang Yangming 王陽明 150
Wang Shigao 王世高 83
Wei Zhongguo wenhua jinggao shijie renshi xuanyan 為中國文化警告世界認識宣言 (*Manifest za ponovno ovrednotenje kitajske kulture kot svetovne dediščine.*) 49, 57
Wenxin diaolong 文心雕龍 (*Dub literature in rezbarjenju zmaja.*) 23, 158, 161, 168
Women xinlai minzhuzhuyi 我們信賴民主主義 (*Zaupajmo demokraciji.*) 100
Wuchang 武昌 82

X

- Xishui 浞水 (Okrožje.) 81–82
Xianbei 鮮卑 24
Xiao jing (*Klasik filialnosti.*) 孝經 99
Xie He 謝赫 22–23, 152–154, 161–162, 165–169
Xin qingnian 新青年 (*Nova mladina.*) 64
Xin weishi lun 新唯識論 (*Nova teorija čistega spoznanja.*) 54, 86
Xiong Shili 熊十力 48, 52–58, 70, 86, 88, 109, 144
Xu Fuguan 徐復觀 11–12, 14–16, 18–19, 27, 29–30, 35, 37, 46, 48, 51–52, 55–57, 59, 63, 70, 72, 80–81, 88, 94–95, 103, 105, 109–110, 112, 115, 118–120, 124–127, 130–133, 135–137,

- 140–141, 143–144, 146–147, 149, 151–154, 157, 159–160, 162–166, 169, 171, 174, 183, 185–186
Xu Fuguan wenlu (*Zbrani eseji Xu Fuguana.*) 徐復觀文錄 174
Xueshu yu zhengzhi zhijian (*Med politiko in teorijo.*) 學術與政治之間 95
Xueyuan (*Akademski mesečnik.*) 學院 86
Xunzi 荀子 55, 148

Y

- Yan Hui 顏回 123, 127–128
Yang sheng zhu 養生主 (*Negovanje vladarja življenja.*) 129
Ye Lang 葉郎 14–15
Yijing 易經 (*Knjiga premen.*) 54, 57, 74
Yongzheng 雍正 49
Yu Yingshi (Yü Ying-Shih.) 余英時 48

Z

- Zaisheng* 再生 (*Preporod.*) 59
Zhang Junmai (Carsun Chang.) 48, 52, 59, 77
張君勱
Zhang Zhidong 張之洞 49, 82
Zhongguo renxing lunshi 中國人性論史 (*Zgodovina kitajskih teorij o človeškosti.*) 103
Zhongguo yishu jingshen 中國藝術精神 (*Dub kitajske umetnosti.*) 35, 125
Zhoubi suanjing 周髀算經 (*Klasik kostnega računalila iz dinastije Zhou.*) 74
Zhou Enlai 周恩來 84, 96

Zhou Gong 周公 112
Zhu De 朱德 84
Zhu Guangqian 朱光潛 33-35, 41, 43
Zhu Xi 朱熹 123, 148
Zong Baihua 宗白華 33-34

Kazalo strokovnih terminov

B

baojia 保甲 *tradicionalni sistem vzajemnega nadzora in podpore* 92
benmo 本末 *korenina in veje* 26, 161, 162, 166

C

chan 禪 *Chan budizem, šola kitajskega budizma (zen)*. 16, 21
cheng ji 成己 *izboljšanje oziroma dovršitev samega sebe* 109, 120
Chong zheng jiu xuede genji 重整舊學的根基 *presaditev starih korenin* 11
chuanshen 傳神 *prenos duha v umetniškem delu* 22, 153, 154, 182
chuanshen xiezhao 傳神寫照 *upodabljanje prenosa duha* 153
chun zhibue 純知覺 *čista intuicija* 140
cunwang ji jue de jingshen 存亡繼絕的精神 *duh obuditve izginulega in obnove razpadlega* 76

D

dadao rujia dian 打到儒家店! *Dol s Konfucijem in sinovi!* 50
Dangdai xin ruxue 當代新儒學 *sodobno novo konfucijanstvo* 49
Dao 道 *dao (pranačelo, pot)* 21, 26, 130–131, 133–136, 138, 140, 152, 166
dati 大體 *veliki deli telesa* 149
Dati 大體 *veliko telo* 55
dezhi 德治 *Vladanje s krepostjo*. 95, 99, 108
diaoke 雕刻 *graviranje in kiparstvo* 133

F

fa 法 *zakonitost* 23, 168
fang yi zhi 方以智 *modrost kvadratnega* 74
fangxia zhi zhibui 放下之智慧 *modrost nenavezanosti* 74
faxiang 法像 *nenehno spreminjajoči se svet pojavnih oblik* 55
faxing 法性 *absolutna in nespremenljiva resničnost* 55
fengqi 風氣 *atmosfera, občutje* 159, 165
fengqi yundu 風氣韻度 *atmosfera in intenzivnost yuna* 165

G

gangrou 剛柔 *trdo in mehko, močno in krhko (binarna kategorija)* 161
gongfu 功夫 *neprestana praksa* 21, 126, 130, 133–134
gongyi benti 工藝本體 *instrumentalna substanca* 39
gu 骨 *skelet, okvir* 157, 168
Guoxue guan 國學館 *Fakulteta za nacionalne študije*. 82

H

hanxu 含蓄 *sugestivnost v poeziji in literaturi* 22
he 和 *harmonija* 138, 157
huibua 繪畫 *slikarstvo* 133, 153
huibua liufa 繪畫六法 *šest zakonitosti kitajskega slikarstva* 152

J

jidian 積澱 *sedimentacija* 36, 40–41
jie 節 *obredni predpisi* 114
jing 靜 *tišina, mirovanje* 26, 140

jing 精 *esenca* 155
jing 敬 *spoštovanje* 106, 114, 119
jingjie 境界 *estetska sfera* 32
junzi 君子 *plemenitnik* 120, 149

K

kexue pai 科學派 *struja zagovornikov znanosti* 52

L

li 禮 *obrednost* 108–109, 119–121
li–qi 理氣 *struktura in tvornost ali kreativnost (binarna kategorija)* 148
liang zhi 良知 *praznanje, prirojeno znanje* 70
liuyi 六藝 *šest umetnosti oziroma veščin* 130
liyue 禮樂 *obrednost in glasba* 127
lü 律 *metrično-ritmični kriterij* 158
lüshi 律詩 *pesniška oblika iz dinastije Tang* 23

M

meidiguanzhao 美地觀照 *estetsko opazovanje* 140
meigan 美感 *občutek za lepoto* 40
mei yu shan tongyi 美與善同意 *lepo in dobro imata isti pomen* 16, 126
meixue 美學 *estetika (zahodna)* 31
miao zai hua wai 妙在畫外 *poetična podoba, ki odzvanja onkraj dejanske upodobitve prizora; zapis misli* 22
minben 民本 *ljudstvo kot osnova* 80, 95, 99, 108

N

neisheng waiwang 內聖外王 *notranji svetnik in zunanji vladar* 51, 56, 98

neizai shitide zhuiqiu 內在實體的追求
iskanje notranje substance 25

P

pinge 品格 *moralni značaj* 157

Q

qi 氣 *vitalnost, tvornost, vitalni potencial* 22, 26, 37, 122–123, 127, 140, 146–149, 151–157, 159–162, 165–166
qi–xin 氣心 *telo in duh (binarna kategorija)* 148, 151
qi–zhi 氣志 *kreativni ali vitalni potencial ter volja ali namera (binarna kategorija)* 148
qili 氣力 *moč qija* 157
qigai 氣概 *vzvišena kvaliteta* 157
qigong 氣功 *tehnika vadbe qija* 156
qing 清 *jasnost, čistina* 26, 161–162
qing jing 情境 *estetska sfera občutij* 32
qingtan 清談 *čisti pogovori* 24
qishi 氣勢 *momentum qija* 157
qiyun shengdong 氣韻生動 *qiyun oživi umetniško delo* 22, 26–27, 37, 125, 151–155, 160–162, 164–169, 182, 184–186
qiyun 氣韻 *ritmična resonanca* 21, 37, 152–153, 158–166, 169

R

ren 仁 (so)človečnost. 19, 55, 97, 108–109, 120–121, 130, 151, 180
ren de di er ziran 人的第二自然 *druga narava ljudi* 160
ren de juexing 人的覺醒 *prebujenje človeka* 25

ren yu tiandi wanwu tong ju renxin
benti 人与天地万物同具仁心本
体 109 tako človek kot tudi zunanja
stvarnost razpolagata s substanco
srčne zavesti sočlovečnosti
renlun jianshi 人倫鑑識 prepoznanje
mediloveških odnosov 159
renyi 仁義 sočlovečnost in pravičnost,
konfucijanska morala 14, 127
ri shen 日沈 vsakodnevno upadanje 55
rixing 日性 vsakodnevna prenova 55
rujia 儒家 konfucijanstvo 47
rujiao 儒教 konfucianizem 47
ru xue 儒學 konfucijanstvo 47

S

sanmin zhuyi 三民主義 trije principi
ljudstva 96
shanshui hua 山水畫 krajinske slike 23
shen 神 duh 23, 74, 153–154, 157, 162
shen 身 telo, posameznik, osebnost 146
shengqi 神氣 vitalnost duha 154, 157,
160
shenglide shengmingli 生理地生命力
fizična življenjska sila 156
shengqi 生氣 rojevanje in gibanje qija
162
shenjie 神解 duhovna sprostitev 74
shenling 神靈 božanskost duha 154
shenmei xue 審美學 kitajska estetika 31
shenming 神明 jasnost duha 154
shenxing heyi 神形合一 enotnost duha
in oblike 159
shenyu 神遇 srečevanje stvari preko duha
74
shenyun 神韻 duh yuna 160
shi/fei 是非 pravilno in napačno, resnica
in neresnica 20

Shige 詩格 standardna oblika poezije 32
Shishi qiushi 實事求是 iskati resnico v
dejstvih 36
si duan 四端 štirje zametki ali kalčki
(dobrega) v človekovi notranjosti
122
suishou xiechu, jiewei shanshui chuanshen
隨手寫出, 皆為山水傳伸 prenos
duha pokrajine skozi lastnega duha, ki
se razkrije skozi večino 164

T

tai xu 太虛 velika praznina, vakuum
146
taiji quan 太極拳 tehnika vadbe Taiji
quan 156
ti 體 telo (fizično) 147–148
ti 體 esenca 55, 57, 100
ti-yong 體 - 用 Esenca in funkcija. 100
ti dao 體道 Izkusiti dao. 136
tian 天 Nebo, narava. 47, 71, 112, 117
tianming 天命 Nebeški mandat, nebeški
moralni dekret 63, 112, 114,
tian ren bu er 天人不二 Človek in Nebo
(ali narava) nista ločena drug od
drugega. 71
tian ren bu er 天人不二 Obstoje Neba in
človeka sta eno. 109
tian ren he yi 天人合一 Enotnost Neba
(ali narave) in človeka. 58, 71
tian ren tong ti 天人同體 天人同體
Človek in Nebo (ali narava) tvorita
isto entiteto. 71
tianfu de qizhi 天賦的氣質 prirojena
dispozicija 163
tianxia wei gong 天下為公 svet
(država) pripada vsem 76
tiaobe 調和 Harmonična proporcija. 158

tiren 體認 *telesno spoznanje* 55,
144–145, 151

W

waizaishijiede tansuo 外在世界的探索
raziskovanje zunanjega sveta 25

wanwu 萬物 *vse obstoječe* 26

weiji zhi xue 為己之學 *učenje zase* 95,
151

wen dao 聞道 *slisati dao* 136

wenhua re 文化熱 *kulturna vročica* 36

wenhua xinli jieou 文化心理結構
kulturno-psihološka formacija 36

wenxue 文學 *književnost* 133

wujing 物境 *estetska sfera objektov* 32

wuwei 無為 *delovanje brez vmešavanja*
v naravne zakone 128

wuxian 無限 *brezmejnost, neomejenost,*
neskončnost 26

wuyong 無用 *neuporabnost, nekoristnost*
138

wuyong zhi young 無用之用 *uporabnost*
neuporabnosti, korist nekoristnosti,
namen nenamena 139

wuzhi 無知 *nevédenje, nebrepenenje* 140

X

Xiandai xin ruxue 現代新儒學
moderno novo konfucijanstvo 49

xiangwai zhi xiang 象外之象 *podoba*
onkraj podobe 22

xiao 孝 *filialnost*. 97, 108–109, 121

xiaoren 小人 *malenkostnež* 120, 149

xiaoti 小體 *mali deli telesa* 55

xiao ti 小體 *malo telo* 149

xiaoyao you 逍遙遊 *Svobodno in*
lahkotno lebdenje. 24, 126, 128, 132,
134, 164

xieyi 寫意 *sugestivnost* 22

xin 心 *srčna zavest* 32, 55, 73, 119,
133, 136, 146, 149, 164

Xin rujia 新儒家 *moderno*
konfucijanstvo 49

Xin ruxue 新儒學 *moderno*
konfucijanstvo 49

xin wu bu er 心物不二 *srčna zavest in*
stvar sta eno 109

xing er zhong xue 形而中學 *mezofizika*
149

xinli benti 心理本體 *psihološka*
substanca 39

xinxing 心性 *transcendentna zavest* 74

xinxing zhi xue 心性之學 *nauk*
srčne zavesti in človečnosti, nauk
transcendentne zavesti 62, 73, 103

xinzhai 心齋 *postenje srčne zavesti* 126,
132, 138–139

xinzhi 心知 *inteligenca srčne zavesti,*
kognitivni potencial 146

xiyou 嬉遊 *kratkočasiti se, zabavati se*
136

xu 虛 *praznina* 140, 162

xuan 玄 *globina, misterij* 162

Xuanxue 玄學 *šola misterijev* 23–24,
27, 159, 169

xueqi 血氣 *telo, kri in vitalni potencial*
qi 146

xuji 虛己 *izpraznjenje sebe, prazni jaz,*
prazno sebstvo 129

xujing zhibin 虛靜之心 *prazno in*
mirno stanje duha (oziroma srčne
zavesti) 128

Y

yan bu jin yi 言不盡意 *jezik ne izčrpa*
pomena 21, 26–27

- yanggang zhi mei 陽剛之美 *lepota yanga in ganga v umetniškem delu* 151, 161
- yangqi 養氣 *nega qija* 156
- yanwai zhi yi 言外之意 *pomen onkraj besed* 22
- yi li zhi xue 義理之學 *nauk o razumni pravičnosti* 72
- yi wu wei ben 以無為本 *odsotnost kot osnova* 26
- yi xing xie shen 以形寫神 *izraz oziroma opis duha skozi obliko* 26–27
- yijing 意境 *estetska sfera pomena* 32
- yin rou zhi mei 陰柔之美 *lepota yina in rouja (krhkosti senc) v umetniškem delu* 161
- yinyang 陰陽 *yin in yang, osojnost in prisojnost* 23, 26, 156, 161, 166, 169
- Yinyang wuxing 陰陽五行 *Yinyang in petero faz.* 156
- yinyunxue 音韻學 *fonologija* 157
- yi 藝 *umetnost* 131, 133
- yishu 藝術 *veščina (umetniška)* 133
- yixiang 意象 *idejna podoba* 14, 162
- yixing xiashen 以形寫神 *upodabljanje duha skozi obliko* 153
- yong 用 *uporabnost, funkcija* 55, 57, 100, 138–139
- you 游 *lebdenje* 26, 126, 130–131, 134, 136–137
- you yu yi 游於藝 *lebdenje v umetnosti* 130–131
- youhuan yishi 憂患意識 *zaskrbljena zavest* 108–109
- youxi 遊戲 *igrati se, igra* 136
- youxian 有限 *omejenost, končnost*. 26
- yuan 遠 *odmaknjenost* 162
- yuan er shen de zhibui 圓而神的智慧 *modrost krožnosti in čudotvornosti* 74
- yuedong 躍動 *premik (qija)* 162
- yunwei 韻味 *presežek občutka* 158

Z

- zhen ren 真人 *Pravi človek, daoistični modrec.* 137
- zhi fa, nai wei wu fa zhi fa 致法, 乃為無法之法 *najvišje pravilo je pravilo brez pravila* 23
- zhiguande huodong 直觀的活動 *neanalitsko dojetanje stvari (fenomenov) skozi intuicijo ali neposredno percepcijo* 140
- Zhongxue wei ti, xixue wei yong 中學為體, 西學為用 *obranimo kitajsko esenco in uporabimo zahodno tehnologijo* 49
- zhui tian de fangfa 追體驗的方法 *metoda iskanja izkušnje* 104
- zhuti jianxing 主體間性 *intersubjektivnost* 105
- zijuexing 自覺性 *samoosvedanje ali samoosveščenost.* 118
- ziran 自然 *spontanost* 23
- ziwo kanxian 自我坎陷 *samonegacija moralnega subjekta* 72
- zuowang 坐忘 *sedenje v pozabi* 126, 132, 138–139

