

Kūryba kaip dvasinė kelionė japonų spontaniškosios tušo tapybos tradicijoje

JULIJA KARAVAJEVA

Vilniaus dailės akademija
karavajeva.julija@gmail.com

Šiame straipsnyje analizuojama *kelionė* kaip esminis autentiškos menininko kūrybinės veiklos sampratos komponentas japonų spontaniškosios tušo tapybos tradicijoje. Per patį tyrimą pagrindinis dėmesys sutelkiamas į „meno kelio“ ideologijos tapsmą, jos sklaidą, japonų poezijos ir tušo tapybos didžiųjų meistrų estetinius principus, kurie yra sugestyvūs, koncentruoti, įvairialypiai ir turintys konkrečios poetinės ir tapybinės tradicijos stilistinių bruožų. Autorė išryškina tuos spontaniškas kryptis vienijančius struktūrinius elementus, kurie pateikia platesnę, panoraminę spontaniškos tradicinio japonų meno pakraipos raidos perspektyvą ir palengvina daugybės jos meninės kalbos specifiskumą nulemiančių estetinių nuostatų suvokimą.

Esminiai žodžiai: japonų dailė, spontaniškoji tušo tapyba, meno kelias, dvasios kelionė, *michi*, autentiškumas, *zenga*, gyvybinė energija, laisvė nuo prieraišumo.

Japonų, kaip ir kinų, kultūros tradicijoje, spontaniškos kūrybos principus išpažįsiantis tapytojas, poetas ar kaligrafas kaip kūrėjas meninės kūrybos procese pirmiausia susiduria su erdvės, laiko, judėjimo kategorijomis, kurios yra neatsiejamos nuo Rytų Azijos meninei sąmonei būdingos visa persmelkiančios žmogaus vientisumo su gamta pajautos. Japonijoje kelionės, buvimo kelyje leitmotyvai, savo jausmų, išpūdžių fiksavimas dienoraščiuose turi ilgų amžių istoriją, susijusią pirmiausia su kelionių dienoraščių pradininko veikalo „Kelionė iš Tosa į sostinę“ (936 m.) autoriaus Ki-no-Tsurayuki estetika ir pirmuoju psichologiniu grandiozinės apimties Murosaki Shikibu (973?–1014?) romanu „Sakmė apie prinčą Gendži“ bei „Dienoraščiu“ ir su daugeliu

kitų japonų kelionių motyvus plėtojančių literatūros, poezijos ir dailės kūrinių. Psichologinis jautrumas, pagava, kylanti iš per keliones besikeičiančios gamtinės aplinkos, kraštovaizdžių stebėjimo, jų aprašinėjimo ar vaizdavimo įvairiuose meno srityse neišvengiamai darė poveikį visoms įtakingiausioms japonų klasikinės literatūros, poezijos ir vaizduojamosios dailės kryptims.

Iš čia kyla išskirtinė peizažo žanro svarba dviejuose iš „trijų didžiųjų“ Rytų Azijos menų – tapyboje ir poezijoje. Peizažo žanras tiesiogiai siejasi su konkretaus kraštovaizdžio gamtos grožiu, kuris šintoizmo ir dzen estetikos tradicijų įtaką patyrusioje japonų pasaulėjautoje suvokiamas kaip vienas svarbiausių autentiško kūrėjo įkvėpimo šaltinių. Būtent iš gamtos, anot šios estetikos adeptų,



1. Nakahara Nantembō.
Ensō, 1922. Pakabinamas
 ritinys. Popierius,
 tušas, nežinomi.
 Privati kolekcija,
 JAV. Kaligrafinis
 užrašas: *Mes gimėme
 besisukančio gyvenimo
 rato sukuryje. Žmogaus
 širdis taip pat turi išlikti
 apvali ir išbaigta.*

kūrėjas semiasi gyvybinės energijos, patirties, įvairiausių pavyzdžių harmonijos apraiškų kūrimui. Todėl tam tikrų natūralios gamtos reiškinių, augalų savybės net perkeliamos į žmogaus etinių vertybių lauką. Pavyzdžiui, bambukas yra žinomas kaip lankstumo ir kartu nepalaužiamumo, jaunatviškos energijos simbolis, pušis – kaip patirties ir ilgaamžiškumo alegorija. Šie kanoniniai tapybiniai motyvai, susiformavę Kinijoje veikiant konfucianizmo, daoizmo ir čan filosofinėms doktrinoms, jų moraliniams ir estetiniams postulatams, Japonijoje harmoningai išsiskynio ne tik todėl, kad šios šalies teritorijoje aptinkama daug analogiškų augalų, tačiau pirmiausia todėl, kad atitiko Tekančios saulės šalyje nuo archajiškiausių laikų gyvavusias pamatines pasaulėžiūrines nuostatas.

Savo šalies (kaip ir savo tautos) kilmę tradiciniuose mituose japonai grindžia dievų veiksmis. Pasak seniausių išlikusių mitologinių pasakojimų, pačios Japonijos salos atsirado dievams Idzanami ir Idzanagi išbarsčius ryžius į Ramųjį vandenyną, t. y. sakraliems veikėjams nulėmus natūralią augalinę (ar biologinę) šalies kilmę iš ryžio grūdo. Be to, plačiai žinomas mitologinis teiginys, kad saulės deivė Amaterasu yra pirmojo Japonijos imperatoriaus Jimmu proselė, taigi visi ir Japonijos imperatoriai iki pat XX a. antros pusės buvo suvokiami kaip tiesioginiai saulės dievybės įpėdiniai. Vadinasi, visa japonų tauta, kaip imperatoriaus pavaldiniai, buvo suprantama, kaip kilusi iš dievų ir globojama gamtos stichijų dievų, taigi, įkūnija *hierarchinio tapsmo*, ar „dievų

kelio“ alegoriją. Be to, mitologinėje japonų tautos pasaulėžiūroje, kuri priklauso vienai iš kolektyvinės pasaulėžiūros sričių, sąlygojančių tam tikrų archetipų įsišaknijimą, jau glūdėjo žmogaus kaip gamtos dalies idėja ir šių dviejų pradų sakralumo ir vienybės principai.

Akivaizdžios individo ir gamtos perskyros nebuvimas, kilęs iš pirmapradžio žmogaus vientisumo su jį supančiu gamtos pasauliu pasaulėžiūros, sudarė sąlygas japonų tradicinės kultūros ir meno atstovams traktuoti abu šiuos elementus kaip visiškai lygiaverčius, o tai savo ruožtu paskatino menininkus reprezentuoti save per gamtą. Norėčiau priminti, kad net archajiškiausioje tradicinėje japonų šintoizmo kosmologinėje sistemoje, skirtingai nuo krikščioniškojo monoteizmo, sielą gali turėti ne tik žmogus, bet ir gamtos objektas: kalnas, krioklys, medis. Supantis pasaulis yra pilnas dievų, jis yra tiek gyvybės, tiek ir mirties buveinė, mažai to, tam tikras kilnus žmogus po savo mirties gali įgyti dievybės (*kami* 神) statusą ir būti garbinamas šventykloje (vienas iš pavyzdžių – į UNESCO pasaulio paveldą įrašyta Nikkō miesto Toshōgu šventykla, kurioje garbinama dievybė Tokugawa Ieyasu, garsus Japonijos karvedys ir Tokugawa siogūnato vyriausybės įkūrėjas). Taigi kartu su gamtos objektų sudvasinimu buvo pabrėžiama, kad supantis pasaulis yra pilnas gyvybės, t. y. tos pačios vitalinės energijos, kuri sudaro ir žmogaus kūną. Šintoizmo pavadinimas sujungia hieroglifą 道 (*michi* arba *dō*), kelias, ir 神 (*kami* arba *shin*), dievybę, taigi visas žodis verčiamas kaip *Dievų kelias*, akcentuojant tam tikrą supančio pasaulio dinamiką.

Turint omenyje tokią žmogaus kaip tik vieno iš daugelio pasaulio gyvybinio virsmo elementų sampratą, išryškėja svarbus dalykas:

susidūrę su pirmosiomis svetimų kultūrų įtakomis, atėjusiomis per kaimynines šalis – Kiniją ir Korėją, japonai perėmė būtent tas estetikos, literatūros, poezijos ir vaizduojamosios dailės idėjas, kurios jau glūdėjo pamatinėje jų kosmologinėje sampratoje ir jai neprieštaravo. Trumpai tariant, kelio, klajonių gamtos stichijoje, kalnais, upėmis, keliais, tarpukalnių, miškų takeliais motyvai Tekančios saulės šalyje įsivyravo daugelyje įtakingiausių tapybos ir poezijos mokyklų šalininkų kūriniuose. Svarbiausių jų kontempliacijos objektu tapo nuolatos besikeičiantis ir naujas spalvas įgaunantis gamtos grožis, kuris persmelkė daugelį gyvenimo sričių – nuo japoniškos architektūros iki tradicinės virtuvės gamybinių paslapčių. Žmogui taip ritmiškai paklūstant aplink nuolat besikeičiantiems vitaliniams gamtos procesams, lavėjo jo sielos pagava, ji tapo jautresnė savo paties ir savo artimųjų psichologinei evoliucijai.

Itin svarbų vaidmenį minėtame procese atliko Kinijoje susiformavusi konfucianizmui oponuojanti spontaniškumą ir neapibrėžtumą aukštinanti daoizmo filosofinė sistema su savo pamatinės žodžiais neišsakomos paslaptingos *Dao* kategorijos koncepcija. Būtent pagrindiniai klasikinio filosofinio daoizmo tradicijos mąstytojai, Laozi ir ypač Zhuangzi, visapusiškai išplėtojo klajonių gamtoje motyvus ir įkvėpė klajonėms daugelį didžiųjų kinų tapytojų ir poetų. Kelią ir klajones daoizmas tvirtai susiejo su autentiško menininko, kūrėjo gyvenimo būdu, kuris suteikia jam galimybę pajusti gelminį sąlytį su gamtos pasaulio grožiu ir įvairove. Kita vertus, *daoizmo estetika*, sureikšminusi *Dao* kategoriją, kurios viena pagrindinių reikšmių yra „kelias“, darė įtaką harmonijos principams, vyriškojo ir moteriškojo pradų balanso

2. Sengai Gibon.
Pakantumo gluosnis.
 Edo laikotarpis
 (XIX a. 1 p.).
 Pakabinamas ritinys.
 Popierius, tušas.
 47,0 × 59,7cm. Idemitsu
 dailės muziejus,
 Japonija.



idėjoms ir taip pat paliko pėdsaką žmonių jutiminėje aplinkos suvokimo skalėje. Daug daoistinės simbolikos aspektų vėliau savitai išplėtojo rafinuota čan (čanbudizmo) estetika ir jos veikiamą didelių aukštumų pasiekusi peizažinė tapyba ir poezija, kuri Japonijoje buvo perimta ir įgavo džen (dzenbudizmo) pavadinimą. Būtent patirdami dzenbudistinės pasaulėžiūros įtaką du XII a. japonų poezijos korifėjai Fujiwara Shunzei ir Saigyō formuoja vadinamąją „meno kelio“ ideologiją. Pirmasis netikėtai nutraukia pasaulietinį gyvenimą ir, davęs džen vienuolio įžadus, pasišvenčia menui. Tokį žingsnį žengia ir jaunesnysis jo amžininkas Saigyō: atsisakęs viliojančios karjeros, pasirenka klajojančio džen vienuolio „poeto atsiskyrėlio“ kelią <...> Meno kelio ideologijos kūrimas liudija, kad džen estetinėje sąmonėje ryškėja naujas ypatingos meninės veiklos reikšmės suvokimas, kuriai verta skirti gyvenimą.⁴¹

1 Andrijauskas, A. *Tradicinė japonų estetika ir menas*, Vilnius: Vaga, 2001, p. 158–159.

Japonų XVII a. *haiku* poezijos korifėjaus, kaligrafo, *haigos* tapytojo ir estetiko Matsuo Bashō dienoraštyje „Siauras kelias į gilumą“ [奥の細道] aptinkame daug subtilių pamąstymų apie klajokliško gyvenimo būdo ir kelionių įvairiais tėvynės keliais, žavėjimosi nuolatos besikeičiančiu gamtos grožiu menininko kūrybai teikiamus ypatumus. „Mėnesiai ir dienos yra amžinybės klajūnai. Bėgantys metai taip pat yra keliauninkai.“⁴² Šioje Bashō frazėje išryškėja keli specifiniai bruožai, išivyraujantys ne tik meninėje, bet ir apskritai kultūrinėje japonų tradicijoje. Tai – *laikinumas*, *trapumas*, ir kartu *cikliškumas*, tiesiogiai susijęs su Visatos ir gamtos ritmų pajauta, taip pat ir ypatingas menininkų dėmesys skirtingu grožiu, spalvomis išsiskiriančiais metų laikų kaitai.

Kūryba, kuri yra natūrali žmogiškos egzistencijos dalis, yra persmelkta tų pačių

2 Bashō, Matsuo. Oku no Hosomichi. Interneto prieiga: <http://www.h3.dion.ne.jp/~urutora/okupage.htm>. Žiūrėta 2013.11.15.



3. Tōrei enji. *Niekas*. XVIII a. Pakabinamas ritinys. Popierius, tušas, išmatavimai nežinomi. Privati kolekcija, JAV.

dvasinės kaitos, vidinės dinamikos principų, kaip ir gamta. Ir ten, ir čia matome kompoziciją, linijų pulsavimą, ritmą, kas atskleidžia laikinumo ir amžinybės sąsajas. Taigi *kelionė* ne kaip fizinio judėjimo procesas, o kaip sielos virsmo trajektorija tapo svarbiu – pirmiausia džen estetinius idealus – išpažįstančių japonų menininkų kūrybinio akstinu. Keliautojas susilieja su aplinka ir esamu laiku, taip tapdamas tuo, ką mato aplinkui. *Tai analogiška meninės kūrybos procesui, kuriame svarbus susitapatinimas su tapomu objektu, buvimas tuo, ką šiuo metu tapai. Todėl harmonija, atsirandanti iš įsiklausymo į supantį pasaulį ir į savo vidų, natūraliai pereina į plastinius kūrinių bruožus.*

Šią mintį patvirtina dailininkė ir klasikinės japonų tapybos technikų tyrinėtoja Sasaki Masako (佐々木正子):

Vieno tapybos ritinėlio paviršiuje kūrėjas neišvengiamai išreiškia Visatos kosminių darinių suvokimą. Be to, tam, kad ištapytas paviršius neprieštarautų

menininko pasaulėvaizdžiui, jam yra itin svarbu suvokti paveiklo visumos dermės, jo kontrolės reikšmę, o tai nulemia techninę pusę. Štai šiedu dėmenys – viena vertus, suvokimas, balansas ir pagava ir, kita vertus, kūrybiškumas bei sugebėjimas sukonstruoti paveiklo „griaučius“, parodo, koks sunkus turėjo būti šias savybes ugdantis saviuoklos ir praktikos kelias.³

Taigi kūrybos kaip kelio, vidinio proceso suvokimas, taip pat individualaus pasaulėvaizdžio ir supančio pasaulio darinių harmoningas sąlytis natūraliai išsiskaido japonų meninėje pasaulėžiūroje. Neatsitinkamai visų menų rūšių (pradedant kaligrafija, arbatos ceremonija ir baigiant įvairiais kovos menais) pavadinimuose naudojamas tas pats hieroglifas *michi* 道 – „kelias“.

Intymaus gamtos pasaulio bekraštybės klajojančio kūrėjo santykio su gamtos

³ Sasaki Jouhei, Sasaki Masako. Esminės žinios *bunjinga* supratimui. Tokyo: Shimondou, 1998, p. 77.



4. Ma Yuan. *Išminčius prie krioklio*. 1200.
 Albumo lakštas.
 Popierus, tušas, dažas,
 šilkas, 25,1 × 26 cm.
 Wang šeimos kolekcija,
 Kinija

pasauliu perteikimui Rytų Azijos dailės tradicijoje atsiranda itin parankios spalvoto tušo ir minkšto teptuko meninės kūrybos priemonės. Tušas, kaip viena jautriausių tapybos technikų, visada išduoda žmogaus psichologinės savikontrolės sugebėjimus. Mintį, kūną, rankos judesį, teptuko galiuką ir jo potėpį popieriaus lape sujungia vienas gyvybinės energijos judėjimo procesas, todėl nesutvarkyta, padrika tapytojo vidinė būseną iš karto materializuojasi popieriaus lape, kuriame neįmanoma nieko pataisyti (il. nr. 1). Šie dalykai ypač gerai matomi kaligrafijoje, kur formos, linijos, gesto kalba susilieja su pasitelkiant turtingą kaligrafinio ženkle semantiką, o plastiniai bruožai atspindi vidinę autoriaus sielos laisvę ir jos įvaldymą. Grynumas, tikrumas – būtent šie bruožai išskiria tušo tapybos techniką ir lemia darbų autentiškumą, nes ši medžiaga niekada nemeluoja.

Neriant į semantinį meno kūrinį lauką, galima pastebėti, kad pasirinkamų motyvų spektras aprėpia tiek gamtos objektus, tiek žmogaus figūras, bet labai dažnai jame besislepiančios prasmės sugestijuoja tam tikrus žmogiškosios egzistencijos principus. Tai geriausiai matome *zenga* kūriniuose (il. nr. 2), kuriuos itin įdomiai interpretuoja rašytojas ir vienuolis dzenbudistas Genyū Sōkyū 「玄侗宗久:

Mūsų ego sprendžia, kas yra gera ir bloga, ką mėgti, o ko nekęsti. Kai mūsų vertinantis ego yra nepajudinamas, atėjus stipriam vėjo gūsiui, jis neišvengiamai palūš. Pavyzdžiui, pažiūrėkime kad ir į pušies medį. Sakoma, kad pušis lūžta po sniego svoriu. Pušis, pradėjusi augti teisinga kryptimi, yra išverminga, tačiau kantrybė turi egoistinį atspalvį, o tai, kas egoistiška, neabejotinai yra



5. Ike Taiga. *Išminčius prie uolos*, XVIII a. Pakabinamas ritinys. Popierius, išmatavimai nežinomi. Naujojo Orleano dailės muziejus, JAV.

palaužiama. Dėl pakantumo gluosnis visai neegoistiškas. Kadangi čia nėra nuostatos, kad, atėjus netikėtam vėjo gūsiui, reikia laikytis konkrečios formos, kitais žodžiais tariant, nėra ego, tai leidžia vėjui laisvai pralėkti pro šakas, ir gluosnis tampa pralaidus. O tai ir dovanoja jam pačią didžiausią stiprybę. Atsisakius ego, vidinis aš tampa ypač gyvybingas – štai kai aš matau šią kūrinių.⁴

4 Ištrauka iš pokalbio su Genyū Sōkyū Idemitsu dailės muziejuje. Interneto prieiga: <http://blogs.yahoo.co.jp/erospteron/18470105.html>. Žiūrėta 2013 11 18.

Taigi įvairūs kanoniniai peizažo motyvai spontaniškosios tušo tapybos tradicijoje ne tik pasiduoda laisvesnei interpretacijai, – jie neretai *sąmoningai kūrinio autorių pasirenkami kaip tam tikro specifinio vidinio virsmo elementai*. Kadangi buvo siekiama nutolti nuo nusistovėjusių konvencionalių meno ribų, dinamika ir vitališkumas tapo neatsiejami nuo plastinių ir idėjinių tokios tapybos bruožų.

Vienas plačiausiai naudojamų dzen simbolių – apskritimas, arba *ensō* (il. nr. 1) – taip pat, mano manymu, sujungia semantinę kelionės vaizdinį. Turėdamas subtilų dvilypi junginį tarp vidaus ir išorės, jis suponuoja mintis apie vidinio ir išorinio sielos gyvenimo pusiausvyrą. Jei tektų peržiūrėti daugybę šio apskritimo variantų, nerastumėte nė vieno tobulai simetriško, su vienoda linijos dinamika ir spalvos koncentracija. Lygiai taip pat kaip ir gyvenime žmogaus siela juda nevienodu ritmu, jos kelionė visuomet yra besikeičianti, bet paradoksaliai jungianti savitumą su tam tikru cikliškumu.

Kūrybos kaip vidinės evoliucijos suvokimas Japonijoje anaipol nepaskatino griežtai hierarchinio arba vien spiritualistinio požiūrio į dailininką susiformavimo. Tai matome portretuose ir žmonių figūrų vaizdavime. Ironijos, grotesko, įvairių metaforų dėka tušo tapytojų meninė kalba tapo raktu, kuriuo jie bandė atverti būties paslapčių skrynią, taip pat ir suvokti žmogaus vietą besikeičiančiame pasaulyje. Kita vertus, niekuomet nebuvo veikiamas pasitelkiant antropocentrinę poziciją, žmogaus figūra bendroje kūrinio sąrangoje nėra idėjinė dominantė, o greičiau organiška gamtinės aplinkos dalis. Netgi tais atvejais, kai tapomas vien tik žmogaus portretas, jis papildomas savitvardos ir nuolankumo, arba dėmesys perkeliamas į su tuo

žmogumi susijusias etines ir psichologines konotacijas (prisiminkime, pavyzdžiui, kad ir dzen patriarchų vaizdavimą).

Dėmesys vidinei aplinkos struktūrai ir autentiškumas tapo esminiais *bunjinga*, *haiga*, ir *zena* tapytojų kūrybos bruožais, o tai leidžia daryti prielaidą apie tam tikrą idėjinių akcentų slinkti. Menas, harmonizuojantis žmogaus vidinio pasaulio struktūrą, kai atsisakoma *ego* ir neveikiama iš antropocentrinio išėjties taško, įgauna dvasinės saviauklos, vidinės evoliucijos reikšmę. Kita vertus, susitapatinimas su tapomu objektu reiškia savo vidinės *ki* energijos subalansavimą su supančio peizažo vitaliniais ritmais ir verčia kalbėti apie sudėtingus dvasinio virsmo procesus. *Todėl riba tarp menininko vidaus, jo asmenybės, ir išorinio pasaulio tapo labai subtili.* Ji negali būti suvokiama kaip fiksuota konstanta, nes yra nuolat kintanti, ir vibruojanti.

XIX amžiuje Vakaruose, romantizmo laikotarpiu taip pat buvo populiarus menininko-keliautojo įvaizdis, tačiau jis veikiau buvo susijęs su vidinėmis paieškomis, su savojo autentiško kūrybinio kelio refleksija, t. y. autoriaus kaip visaverčio ir autentiško kūrėjo problemomis. Kalbant apie Japoniją, svarbu pabrėžti kelionės kaip dvasinės saviauklos aspektą, nes tarp menininkų-atsiskyrėlių vis dėlto dominavo ne egocentriškas, o veikiau etinis požiūris. Klajonės (ne tik fiziniame, bet ir dvasiniame lygmenyje) reiškia savęs pripildymą ir gebėjimą proporcingai duoti – išlieti kūrybinę energiją į išorinį materialųjį pasaulį. Beveik visi Edo periodo spontaniškosios tušo tapybos dailininkai keliavo, apsistodami skirtingose šalies vietose, kai kurie vyko mokytis į Kiniją. Tai buvo klajokliško tipo kelionės, kuriose *svarbus pats keliavimo ir supančios gamtinės aplinkos, patiriamų įspūdžių, emocinių*

išgyvenimų nuolatinės kaitos procesas. Jame nėra galutinio taško, kaip ir žmogaus evoliucijoje nėra tam tikros aukščiausios ribos, kaip sielos persikūnijimų rate *samsaroje* nėra vieno fiksuoto taško. Reikėtų paminėti, kad patiems jautriausiems Vakarų menininkams, tokiems, kaip M. K. Čiurlionis, toks dvasios evoliucijos aspektas buvo labai reikšmingas intucijos lygmenyje, ir tai atsiskleidė vidinėje jų darbų struktūroje.

Kelionė taip pat reišia sugebėjimą neprisirišti, vidinę klajotojo, ieškančio vis naujų įspūdžių, laisvę. Laisvę nuo prieraišumo Shinichi Hisamatsu išskyrė kaip vieną iš septynių *dzen* tapybinės estetikos bruožų⁵. Kai tapytojas neleidžia sustabarėti savo vidinei pojūčių sistemai, jo kūriniuose plastiniu ir idėjiniu požiūriu išsaugomas gaivumas. Taip pat išlaikomas adekvatus santykis su meniniu kanonu ir tradicija. Be abejo, tradicijai tenka labai svarbi vieta japoniškų vertybių hierarchijoje, tradicijų išsaugojimui aukojama labai daug dvasinės energijos, tačiau spontaniškoje tapyboje tušu ji yra tik svarbus pradinis akstinas, susijęs su įvairių subtiliausių meninės kūrybos išraiškos priemonių įvaldymu, aklas sekimas niekada nebuvo kūrybinio proceso tikslas, nes tai gali sąlygoti gyvybinės kūrinių energijos nykimą. Neprisirišimas taip pat skatina nesieti namų sąvokos su konkrečia vieta. Juk geografiniai duomenys anaipol ne visada suteikia namų jausmą. „Kiekviena diena yra kelionė, ir kelionė pati savaime yra namai“⁶, – rašė Matsuo Bashō savo dienoraštyje (il. nr. 4). Būtent toks jausmas aplanko

5 Hisamatsu, Shinichi, *Zen and the Fine Arts*, New York and Tokyo: Kodansha, 1974, p. 28.

6 Bashō, Matsuo. Oku no Hosomichi. Interneto prieiga: <http://www.h3.dion.ne.jp/~urutora/okupage.htm>. Žiūrėta 2013.11.15.



6. Shen Zhou. *Didingas Lu kalnas*. 1467. Pakabinamas ritinys. Popierius, tušas, spalvotas dažas, 193.8 × 98.1 cm. Nacionalinis rūmų muziejus, Taipei, Taivanas / Kinija.

jautrų grožiui europietį, nukelivusį į japonų tapytojų ir poetų apdainuotus atokiausius šalies kampelius.

Tam tikrų nuorodų į kūrėjo santykį su aplinka taip pat galima aptikti peizažinės tapybos terminologijoje. Japonijos dailėtyroje ji yra gausi ir nevienareikšmiška, dažnai savo daugiaprasmiškumu klaidinanti ir menotyriminkus, ir vertėjus. Egzistuoja keletas skirtingų sąvokų, kurios iš pirmo žvilgsnio gali būti tapatinamos su vakarietišku peizažu. Nors visos jos įprastai verčiamos kaip *landscape painting* arba peizažinė tapyba, Rytų dailės istorijos kontekste šie pavadinimai nurodo į visiškai skirtingo pobūdžio kūrinius. Peizažą mums įprasta vakarietiška prasme geriausiai atspindi terminas *fuukeiga* (風景画), reiškiantis kraštovaizdį. Tačiau jis nėra naudojamas spontaniškosios tušo tapybos kontekste, kur svarbus idėjinis kontekstas ir ryšys su Kinijos bei Korėjos meninėmis tradicijomis. Čia kur kas dažniau taikomi du kiniškos kilmės terminai – *sansuiga* ir *shinkeizu*. Pirmasis, *sansuiga* (山水画), pažodžiui verčiamas kaip „kalnų ir vandens vaizdai“, turi filosofinę potekstę ir nurodo į idealizuotą, kai kuriais atvejais – įsivaizduojamą – peizažą. Šio termino specifiką nagrinėja Kenichi Sasaki (佐々木健一) savo tekste „Perspektyva Rytuose ir Vakaruose. Sansui tapyba ir peizažas“⁷ ir tapatina jį su kitu, japonų tradicinėje poezijoje nuo seno vartotu terminu *keshiki* (景色). „Kadangi „keshiki“ iš pradžių buvo užrašomas dviem kiniškais hieroglifais, reiškiančiais „ki“ spalvą arba toną“, matote, kad japoniška „keshiki“

7 Sasaki, Kenichi. Perspektyva Rytuose ir Vakaruose. Sansui tapyba ir peizažas. *Kultūrologija* 16. *Rytai-Vakarai. Komparatyvistinės studijos VIII*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008, p. 232–245.

konceptija turi savyje „ki“, vitalinio elemento, užpildančio erdvę, sąvoką. Gamtinės erdvės centre žmonės tapatinasi su universalia „ki“.

Vitališkumo reikšmę pabrėžia ir kita tušo tapybos tyrinėtoja Melinda Takeuchi, ypatingą dėmesį skirianči *shinkeizu* (真景図) sąvokai⁸, kuri verčiama kaip „grynasis vaizdas“. Menininkams, tapiusiems *shinkeizu*, tokiems, kaip Ike Taiga, Sakaki Hyakusen, buvo itin svarbus autentiškas gamtos patyrimas, tapymas gryname ore, susiliejęs su aplinka ir įsigilinimas į būties esmę, ir tai perteikiama prasminėse termino konotacijose.

Akivaizdu, kad griežtų akademinų terminų (tokių kaip *peizažas* ar *autoportretas* vakarietiška prasme) semantinės ribos tampa per ankštos, kai kalbame apie Rytų tapybos tradiciją. Ir vis dėlto, norint prisiliesti prie neįprasto meninio paveldo, vargu ar įmanoma tai padaryti mums nesuprantamu, svetimu būdu. Susikertant vakarietiškos tradicijos sąlygotai teorinei prieigai ir rytietiškoms spontaniškoms iš emocinio santykio

su kontempliacijos objektu gimstančioms meninės išraiškos priemonėms, mažai tikėtinas objektyvios tiesos atsiradimas, tačiau minėtos dvasinės kelionės kontekste pats nagrinėjimo procesas gali paskatinti tęstinį mįslių minimo procesą, kuris ilgainiui gali praturtinti ir apdovanoti suvokėjo dvasią.

Apibendrinant galima teigti, kad kelionės samprata, kurią reprezentuoja japonų hieroglifas *michi* su savo plačiomis konotacijomis, turėjo didelį poveikį tiek psichologinei japonų pasaulėjautai bendrame kultūriniam lygmenyje, tiek ir susiformuojant konkrečių estetinių meno kūrinių bruožams.

Pradedant nuo kelionės kaip fizinio judėjimo suvokimo ir tiesioginio keliautojo motyvo panaudojimo darbuose, galima judėti link gilesnio spontaniškosios tušo tapybos principų skaitymo. Tokios pamatinės estetinės kategorijos, kaip harmonija, laisvė nuo prieraišumo, asimetrija, yra susijusios su vidine menininko raida, ir nulėmė kūrybos, kaip nuolatinės dvasinės evoliucijos, saviuklos koncepcijos susiformavimą. Taigi kelionė gali būti tas vienijantis raktas, padėsiantis skaityti tušo tapybos kūrinius jausminiame lygmenyje.

8 Takeuchi, Melinda. „True“ Views: Taiga's *Shinkeizu* and the Evolution of Literati Painting Theory in Japan. *The Journal of Asian Studies*, Vol. 48, No. 1 (Feb., 1989), pp. 3–26.

Literatūra

Andrijauskas, Antanas. *Tradicinė japonų estetika ir menas*, Vilnius: Vaga, 2001.

Stephen, Addiss. Nanga: Transformations in Japanese Literati Painting. *Orientalism*, Hong Kong, 2005, Nr. 7 (36), p. 48–57.

Bashō, Matsuo. Oku no Hosomichi. Interneto prieiga: <http://www.h3.dion.ne.jp/~urutora/okupage.htm>. Žr.: 2013 11 15.

Graham, Patricia J. Lifestyles of Scholar-Painters in Edo Japan. *The Bulletin of the Cleveland museum of Art*, vol. 77, nr. 7, 1990, p. 262–283.

Hisamatsu, Shinichi. *Zen and the Fine Arts*, New York and Tokyo: Kodansha, 1974, p. 28.

Ištrauka iš pokalbio su Genyū Sōkyū Idemitsu dailės muziejuje. Interneto prieiga: <http://blogs.yahoo.co.jp/eros-pterion/18470105.html>. Žiūrėta 2013. 11. 18.

Sasaki Jouhei, Sasaki Masako. Esminės žinios *bunjinga* supratimui. Tokyo: Shimondou, 1998, p. 77.

Van Briessen, Fritz. *The Way of Brush. Painting Techniques in China and Japan*. Boston: Tuttle Publishing, 1999.