

Estetinio santykio su tikrove virsmai viduramžių Japonijoje: džen principų sklaida *raku*, *shino* ir *oribe* keramikoje

ERNESTA PAUPLIENĖ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas
ernesta.paupliene@gmail.com

Straipsnyje analizuojama stipriai įtaką dariusi viduramžių japonų estetinės minties ir meno raidai savita *džen* pasaulėžiūra, kurios ištakos siejamos su Kinijoje užgimusiais *čanbudizmo* estetiniais idealais. Sumenkus aristokratinės Heian epochos estetiniais idealams, Kamakuros laikotarpyje juos keičia griežta samurajų estetika, kuriai priimtinas *dženbudizmo* asketizmas, vidinė rimtis valios ugdymas. Netrukus *džen* estetiniai idealai susilieja su iki tol Japonijoje viešpatavusia šintoistine pasaulėžiūra, kuriai būdingas itin pagarbus žmogaus santykis su jį supančios gamtos grožiu. Tiesą sakant, žavėjimasis nuolatos besikeičiančiu gamtos grožiu ir harmonija ilgainiui labiau įsigali Japonijos nei Kinijos estetikos ir meno tradicijoje. Dženbudizmo estetikai sukuria savitą situacinių ir kontekstualių estетinių kategorijų *yūgen*, *wabi*, *sabi*, *shibui* pasaulį, kuris stipriai daro įtaką vėlesnėms japonų tradicinio meno sritims ir skatina grožio išgyvenimą šią konkrečią būties akimirką. Iš čia plaukia dženbudizmoestetikos natūralumas, santūrumas, intymumas, kuris persmelkia įvairius estetinio pasaulio suvokimo ir meninės kūrybos aspektus. Minėti džen estetikos principai savitai atsiskleidė rafinuotoje arbatos ceremonijoje, kurios vienas svarbiausių sudėtinių komponentų tapo arbatos dubenėlis. Jis straipsnio antroje dalyje įvairiais aspektais analizuojamas kaip imlus minėtų džen estетinių principų ir pamatinių estетinių kategorijų raiškos simbolis, leidžiantis giliau suvokti tradicinės japonų keramikos estetikos savitumą.

Esminiai žodžiai: japonų tradicinė estetika, čan estetika, džen estetika, *yūgen*, *wabi*, *sabi*, *shibui*, tradicinė japonų keramika, *raku*, *shino*, *oribe*, arbatos menas, arbatos dubenėlis.

Įvadas

Japonija turi itin savitą estetinį suvokimą, per amžius formuojamą vietos tradicijų bei įtakų, sklindančių iš Indijos, Kinijos ir Korėjos. Vis tik, būdama imli naujo-vėms, Japonija labiau jas pritaikydavo nei

priimdavo. Idėjas sklindančias iš žemyno, japonų teoretikai ir menininkai gebėjo perdirbti taip, kad atitiktų jos šintoistinės pasaulėžiūros dvasią ir tradicijas. Pagarbus santykis su gamta, žavėjimasis nuolatine jos kaita stipriai įtakojo japonų viduramžių kultūros, estetinės minties ir meno raidą.

Vedini gilių įžvalgų, japonų menininkai grožio apraiškų ieškojo dar prieš joms pasirodant, tarsi siekdami užčiuopti tai, kas yra tarp tobulybės ir jos priešybės.

Lyginant tradicinį japonų ir Vakarų meną, pasimato kokia svarbi yra forma vakarietišakai kultūrai ir dvasia japoniškai, kurios nedomino tiesioginis vaizdo perteikimas ir kurią veikiau įkvėpdavo žmogaus giminingas ryšys su gamta, nei jo išskirtinumas. „*Vakaruose menas buvo naudojamas sukurti iliuzinę tikrovę, menininkai, pasitelkdami technines žinias, perteikdavo savo subjektyvius išgyvenimus. Menas naudojo lingvistinį simbolizmą, kad menininkas galėtų išreikšti tai, ką nori pasakyti žiūrovui. Menas kaip komunikacija buvo Vakarų estetikos pagrindas, ryšio tarp formos ir turinio rezultatas.*“¹ Tuo tarpu japonų menininkai stengėsi kaip įmanoma paprastesnėmis priemonėmis išryškinti objektyvias vaizduojamo objekto savybes, kurios jau pačios iš savęs yra meno kūrinys. Iš tikrųjų regėdami lėtai besiskleidžiantį žiedą, mes galime išgyventi gamtos grožio tapsmo tapsmą. Taip pat galime suvokti duotybę, matydami, kaip žiedas nyksta. Tai nuolat kintantis reiškinys, kupinas natūralaus spontaniškumo. Svarbiausias čia yra procesas, judesys, nes tik jį pažinę, pažinsime pirmąpradį būvį ir todėl simetrija, griežta reglamentacija, racionalumas ir išbaigtumas niekaip neatitinka itin subtilios kupinos jautrių emocijų išgyvenimų japonų grožio sampratos.

Japonų kultūroje grožio sąvoka labiau vartotina vidinių išgyvenimų raiškai, dva-

siniam nušvitimui apibūdinti, o menas neatsiejamas nuo kasdienybės ir nėra griežtos ribos, kuri skirtų meną nuo amato ir nuo būties procesų. Japonijoje menas, priešingai nei Vakaruose, kur jis buvo skirtas elitui, buvo praktikuojamas įvairiuose socialiniuose sluoksniuose, o viduramžiais, įsigalėjęs *dzen*, įvairios jo formos tapo platesnių socialinių sluoksnių su įvairiomis kūrybinės veiklos sritimis suaugusiomis dvasinėmis praktikomis, kuriuose regima harmoninga teorijos ir praktikos jungtis.

Dzen estetikos ir meno tradicijos savitumas

Dzen estetikos ir meno tradicijos ištakos, kaip ir daugelis kitų japoniškos kultūros sričių, siejasi su iš Indijos ir Kinijos plaukiančiomis budistinės filosofijos, religijos, estetinės minties ir meno įtakomis Dar VI a. Kinijoje indų vienuolis Bodhidharma pradėjo *čan* krypties budizmą, kuris vėliau Korėjoje paplito kaip *sion*, o Japonijoje kaip *dzen* ir Kamakuros bei Muromači epochose įgavo didžiulę įtaką įvairiuose kultūros, socialinio gyvenimo bei meno srityse, tapdamas vyraujančia japonų kultūros tradicija glaudžiai sąveikaujančią su anksčiau gyvavusiais šintoistinės pasaulėžiūros principais.

Čan pasaulėžiūrai, kuri turėjo milžinišką poveikį japonų dzen estetikos ir meno tradicijai būdingos panestetizmo idėjos. Netgi žmogaus gyvenimas, kaip S. Kierkegaard'o ir F. Nietzsche's koncepcijoje, prilyginamas menui. Pastarasis čan pasaulėžiūroje tampa tobuliausia giluminės pasaulio esmės pažinimo forma. Menas ir gamta čan išpažinėjams yra tos autentiškos būties raiškos sritys,

¹ Lieberman, Frederic. *Zen Buddhism And Its Relationship to Elements of Eastern And Western Arts*, prieiga per internetą: <http://artsites.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html>

*kuriose jie ieško rimties, nuskaidrėjimo, kūrybinio įkvėpimo.*²

Viena iš priežasčių, kodėl *dzen* taip veikė japonų meną ta, kad Kinijai ir Japonijai mezgant glaudesnius tarpusavio santykius, „*dzen* vienuolynai Kamakuros ir Muromači periodu tapo kultūros centrais; vienuoliai turėjo puikias galimybes susipažinti su užsienio kultūromis“³ ir jų skleidžiamas idėjas parsivežti į savo šalį. *Dzen* adeptai dažniausiai apsigyvendavo vienuolynuose, kuriuose užsiimdavo sudėtingomis saviugdų praktikomis ir meditacija. Menas buvo viena iš galimybių suvokti *dzen* mokymus, kurie buvo perduodami iš mokytojo mokiniui kaip patirtis arba meniniai simboliai, kadangi *dzen* yra veikiau praktika nei teorinės žinios.

Imperatoriai *dzen* budizmo sklaidą rėmė vadovaudamiesi politiniais interesais, siekdami sustiprinti savo valdžią visoje šalyje ir pajungti savo įtakai galingiausias klanus. Todėl *dzen* įsigalėjimas XII a. Japonijoje yra glaudžiai susijęs ir su tuo metu sustiprėjusiais kariniais konfliktais tarp feodalinių klanų. Tokiomis istorinėmis sąlygomis šalies gyvenime iškilo naujas feodalinis karinis samurajų luomas, kurio atstovams tokie *dzen* pasaulėžiūros bruožai kaip paprastumas, tiesumas, pasitikėjimas savo jėgomis puikiai derėjo su kovine samurajų dvasia. Kad nugalėti priešą, neturi būti nei fizinių, nei emocinių nei intelektualinių trukdžių. Samurajus privalėjo būti

asketiškas, stoiškas, neabejojantis ir laisvas nuo prisirišimo.

G. Parkes pateikia dvi pagrindines įžvalgas apie tradicinę japonų kultūrą: „Pirmoji yra ta, kad klasikinė japonų filosofija realybę supranta kaip nuolatinę kaitą arba (naudojant budistinę išsireikimą) nepastovumą.“⁴ ir antra, „[...] kad menai Japonijoje turi tendenciją sietis su konfucionizmo saviugdų praktikomis, ką patvirtina ir tas faktas, kad jie dažnai vadinami „[gyvenimo] keliais“: *chadō*, arbatos kelias (arbatos ceremonija), *shodō*, rašymo kelias (kaligrafija) ir t. t.“⁵

Ilgainiui, keičiantis estetiniams idealams, pradėtas vertinti paslaptینگumas, neišsakymas, kuklumas bei laiko tėkmės palikti ženklai. Aktualėja tokios subtilios sąvokos kaip *yūgen* (slėpingas grožis, grakštumas), *sabi* (patina, laiko tėkmės grožis, ramybė, vienišumas), *wabi* (prislopintas grožis, elegantiškas paprastumas, tuštumos asketizmas) ir *shibui* (paprastumo grožis, nekrentantis į akis, subtilumas, taurumas). Tiesą sakant, rasti atitikmenis šioms sąvokoms lietuvių kalboje sudėtinga, galime tik pamėginti atkurti jų skleidžiamas nuotaikas, sukuriant mūsų sąmonei artimus vaizdinius.

Yūgen terminas, reiškiantis „tamsą“ ir „paslaptینگumą“, pirmiausia buvo aptiktas Kinijos raštuose. Japonijoje ypatingos svarbos *yūgen* kategorija įgauna Muromači epochoje (1333–1568), klestint šios epochos estetiko Zeami idėjoms.

2 Andrijauskas, Antanas. *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004, p. 150.

3 Suzuki Daisetz Teitaro. *Zen Buddhism and its influence on Japanese culture*, Kyoto: The Eastern Buddhist Society, 1996, p. 22.

4 Parkes, Graham, *Japanese Aesthetics*, prieiga per internetą: <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/>

5 *Ibid.*

[...] dzen estetika ir menas ima itin aukštinti simbolius, metaforas, kurie geriausiai galėtų perteikti mintis ir yūgen dvasią. Apie svarbiausius dalykus, intymiausią patirtį, aukščiausią slėpinį grožį čia nekalbama, tik užsimenama.

Pagrindiniu tikro menininko požymiu Zeami skelbia menininko sugebėjimą atskleisti slapčiausią neregimo grožio esmę. Ją vadina yūgen.⁶

Pažadintos taoizmo ir kinų čanbudizmo aukštinamo paprastumo ir natūralumo, įtakojamos melancholiškos kinų poezijos ir monochrominės tušo tapybos, wabi ir sabi kategorijos iki XVI a. apėmė daugelį japonų kultūros ir estetikos aspektų ir ryškiausiai pasireiškė arbatos ceremonijos kontekste. „Wabi – sabi yra netobulybės, laikinumo ir neužbaigtumo grožis. Tai yra kuklumo ir paprastumo grožis. Tai yra neįprastų dalykų grožis.“⁷ Wabi nusako gyvenimo būdą, dvasinį kelią, vidinį, subjektyvų patyrimą, sabi tuo tarpu išskiria materialius objektus, meną ir literatūrą, dėmesį kreipia į išorinius, objektyvius išgyvenimus. Tai tarsi estetikos idealų nuostata laikiniems, pasaulietiškiems ir žemiškiems dalykams. Wabi – sabi pirmiausia reiškėsi intymioje aplinkoje, pasitelkus intuityvią pasaulėjautą. Vakaruose žmogus yra visatos centras, tuo tarpu čia – jis tik dalis visatos, jį supančios gamtos, su kuria, siekdamas darnos, privalo išgyventi bendrystę. Wabi – sabi metafizinį pagrindą sudaro suvokimas, kad daiktai atsiranda ir išnyksta, nėra nie-

ko pastovaus ir amžino arba „[...] niekas netrunka, niekas nesibaigia ir niekas nėra tobulas.“⁸ Siekiantysis dvasinių vertybių tiesą gali atrasti gamtoje, o didingumą išgyventi vos pastebimose detalėse.

Remiantis wabi – sabi pasaulėvoka, derėtų atsisakyti visko, kas yra nereikalinga ir susikaupti ties saviugda. Wabi – sabi apibūdina tokia materialumo išraiška kaip natūralių, laiko tėkmės iššauktų procesų žymės, asimetriškumas, paprastumas, žemiškumas, jaukumas, tamsumas. Ilgainiui wabi ir sabi kategorijos persipynė taip, jog riba skirianti jas tapo labai neryški, dėl ko atsirado shibui. „Shibui kategorija vienija sabi kategorijai būdingą elegiškumą dėl laiko tėkmės ir wabi kategorijos vertinamą natūralumą ir funkcionalumą. Taigi shibui kategorija aukština paprastumo grožį ir aristokratizmą.“⁹

Nuolat besikeičianti būtis ir gilios tiesos buvimas už regimybės skatino menininkus ieškoti estetikinių užuominų ir judesio formoje, bei vengti išbaigtumo. Ten, kur paprastai tikimasi linijos ar spalvos, staiga atsiveria tuštuma, kuri budina sąmoningumą. Atrasti grožio užuomazgas galima netobuloje ar net atgrasioje formoje, nes nebūtinai grožio prigimtis yra graži, ji nuolat keičiasi.

Čan menininkas, norėdamas perteikti daikto ar reiškinio esmę, niekada jo neaprašinėja, o stengiasi atpalaiduoti savo sąmonės srautą, natūralią minčių ir vaizdinių sklaidą, visiškai pasikliaudamas savo

6 Andrijauskas, Antanas. *Tradicinė japonų estetika ir menas*. Vilnius: Vaga, 2001, p. 144.

7 Koren, Leonard. *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers*, California: Stone Bridge Press, Berkeley, 1994, p. 7

8 Dearing, Owen. „Inayochi Osamu: A Wabi - sabi approach” in: *Ceramics Monthly*, JAV: Ceramic Publications Companie, 2014, rugsėjo mėn., p. 58–61.

9 Andrijauskas, Antanas. *Tradicinė japonų estetika ir menas*. Vilnius: Vaga, 2001, p. 148.

meninės intencijos spontaniškumu. [...] Čan mene nepaprastai vertinamas menininko sielos vidinio ritmo sąskambis su jį supančio pasaulio, gamtos reiškinių ritmu, kurį jis mėgina perteikti meno kūriniumi.¹⁰

Remiantis S. Hisamatsu, yra septyni pagrindiniai *dzen* meno principai arba savybės: asimetrija, paprastumas, asketiškas didingumas, natūralumas, neapčiuopiama gelmė, visiškas neprierašumas ir rimtis. Kiekviena šių savybių yra vienodai svarbios ir priklausomos vienos nuo kitų.

Ryškiausiai minėtų *dzen* estetikų kategorijų vertybės atsiskleidžia rafinuotoje arbatos ceremonijoje. D. T. Suzuki arbatos reikšmę *dzen* budizme lygina su vyno krikščionybėje – „Jei arbata simbolizuoja budizmą, galbūt tuomet galime sakyti, kad vynas yra krikščionybės simbolis?“¹¹ Vadinama *sado*, *chado* ar *chanoyu*, arbatos ceremonija tapo tam tikra socialinio meno forma, apimančia architektūrą, interjerą, sodo dizainą, floristiką, tapybą, keramiką ir kitus menus.

Japonijoje arbatos dubenėliai buvo tam tikra meno forma. Mums sunku suprasti kaip paprastas arbatos dubenėlis gali tapti didelio susidomėjimo ir pagarbos vertu objektu. Bet per amžius arbatos gėrimas ir susikūrusios tradicijos buvo svarbi japonų kultūros dalis. Dubenėliai naudojami arbatai nėra tik paprasčiausi puodai, kuriuos gali nusipirkti, panaudoti ir išmesti; jie yra gamtos, laiko, grožio, jausmo, draugystės ir svetingumo simboliai.¹²

10 Andrijauskas, Antanas. *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004, p. 152.

11 Daisetz Teitaro, Suzuki, *op. cit.*, p. 124.

12 Rhodes, Daniel. *Pottery form*, JAV: Dover Publications, 2010, p.128.

Arbatos dubenėlis *dzen* keramikos estetikų idėjų lauke

Didžioji dalis keramikos, naudotos arbatos ceremonijose, buvo akmens masės. Rankomis lipdyti dideli ąsočiai, degimo metu pasidengę natūralia pelenų glazūra, pradžioje taikyti kasdienėms reikmėms, vėliau, dėka arbatos meistrų estetikų išvalgų, ceremonijose užimdavo ypatingą vietą. Indas, subtiliai atspindintis savo paties medžiagiškumo bei ugnies santykį, būdavo perduodamas iš vieno meistro rankų į kitas. *Kintsugi* technika leido išsaugoti atsitiktinumo bei laiko tėkmės ženklintus indus, suklijuojant duženas ar prijungiant trūkstamas detales tam skirtu *urushi* ir ryžių laku. Taurumo indui suteikia paprastai skilimą dar padengiančios aukso ar kito metalo dulkės.

Dzen keramikos tradicija turi ilgą ir sudėtingą ištaką Rytų Azijos keramikos tradicijoje. Seniausių jos užuomazgų reikia ieškoti Kinijoje, tačiau savitas skirtingas nuo kinų keramikos tradicijų formas ji įgauna būtent ilgos istorinės raidos išdavoje Japonijoje, kurioje dar priešistoriniais laikais keramikai buvo skiriamas itin didelis dėmesys, bet tik po *dzen* įtakos ir didėjančio susidomėjimo arbatos ceremonija, keramika įgavo ypatingą estetinę reikšmę.

Japonai noriai pažindinosi su kaimyninėse šalyse taikomomis technologinėmis naujovėmis kaip glazūravimas, puošyba, degimas, bet neskubėjo jų taikyti savo kūrybos procese, nes itin brangino savo identitetą ir savitumą.

Keramikoje japonus labiausiai žavėjo atsitiktinumai, natūralios formos. Deformuotos formos ir glazūros defektai, Vakaruose paprastai traktuotini kaip netobulumas, itin

vertinami japonų estety. Japonų keramikai linkę palikti rankų, kurios formavo indą, įspaudus. Pirštų įspaudai ant kė tik išžiesto indo dažnai išryškunami vietoje to, kad juos užmaskuoti, taip pat dažniausiai būdavo paliekami ir įrankių pėdsakai. Po žiedimo rato atsiradimo dar ilgai buvo praktikuojamas lipdymas rankomis, sąmoningai siekiant formos asimetrijos ir kreivumo. Tokių pačių atsitiktinumų buvo siekiama ir glazūruojant indą: spalvotos glazūros buvo padengiamos netolygiai ir buvo leidžiama joms varvėti.¹³

Aukšto degimo krosnis *anagama* į Japoniją atkeliavo V a. iš Kinijos per Korėją. Karštis joje gali siekti iki 1400° C. Degimo metu susijungus krosnyje skraidantiems pelenams, karščiui ir mineralams, esantiems molyje, indo paviršius pasidengdavo taip vadinama pelenų glazūra. Priklausomai nuo karščio, vietos krosnyje kinta glazūros spalva ir faktūra. Degimas gali trukti nuo 48 val. iki 12 ir daugiau dienų, priklausomai nuo krosnies dydžio. Tiek pat gali užtrukti ir atvėsti.

Prasidėjus Heiano epochai, valdžios centru tampa Kyoto miestas. Tobulėjant aukšto degimo krosnims, buvo atrasta, kad indų degamų oksidacinėje aplinkoje, kur gausu deguonies, paviršius nuo pelenų nusidažo gintaro spalva, deguonį pašalinus iš krosnies, redukciniėje aplinkoje indas taps pasteliniai žaliu. Taip įtakojant degimo procesus, galima buvo išgauti įvairius atspalvius ir sukurti subtilesnę keramiką nei iki šiol. Tuo pačiu japonai stengėsi kaip įmanydami nekeisti savo tradicinės puodų lipdybos.

13 Savage, George. „Japanese Pottery“ in: Encyclopaedia Britannica, internetinė prieiga: <https://www.britannica.com/art/Japanese-pottery>

Sungų epochos Kinija išgyveno kultūrinį pakilimą. Į Kiniją vyko vienuoliai studijuoti naujojo dzen. Į vieną tokią kelionę leidosi ir Toshiro. Ten jis pasiliko šešerius metus mokytis Sungų dinastijos keramikos glazūravimo meno. Grįžęs įkūrė Seto keramikos centrą. Ir nors jo bandymai kopijuoti kinų keramiką buvo ne itin sėkmingi, Toshiro buvo vadinamas to meto moderniosios keramikos tėvu. Šias Sungų dinastijos seladono kopijas daugiausiai rinkdavosi aristokratai, paprasti žmonės ir toliau naudojo neglazūruotą akmens masės keramiką.

Momoyama epochoje, suklestėjus rūmų kultūrai ir su ja susijusiai taikomiosios dekoratyvinės dailės įtakai ėmė kilti nauji estetiniai principai, kuriais remdamasis vienas iškiliausių arbatos meistrų Sen no Rikyū (1522–1591) sukūrė vientisą arbatos meno sistemą, kuria vadovaujamosi iki šiol. Panašius estetinius principus plėtojo kitas į Japoniją iš Kinijos atvykęs meistras vardu Chōjirō (?–1589), kuris puikiai išmanė kinų *sancai* keramikos techniką, tačiau sąmoningai ir pabrėžtinai spalvinę gamą supaprastino iki minimalių tonų, atmesdamas visa, kas jo manymu buvo per daug ir nereikalinga. Susitikus Sen no Rikyū estetiniams idealams ir Chōjirō stilistikai atsirado *raku* – neginčytinai originaliausias japonų indėlis į keramikos istoriją, savo asketišku paprastumu ir asimetrija neatsiejamas nuo dzen. *Raku* arbatos dubenėliuose jungėsi tautiškumas su šviežiomis įtakomis iš žemyno.

Grubių sienelių, tekstūriški, asimetriški, su spontaniškais, kūrybos procese gimstantais atsitiktinumais elementais dubenėliai buvo formuojami mentele ir peiliu iš molio

gabalo tarsi skulptūra. Akivaizdūs atsitiktinio lytėjimo pėdsakai buvo paliekami kaip kūrybinio proceso dalis. Iš medžio degamos krosnies, pasiekus reikiamą temperatūrą, *raku* indai būdavo ištraukiami ir paliekami staigiai atvėsti. Pirmieji indai buvo juodi, o glazūra buvo panaši į sustingusią lavą ir vadinti *Ima-yaki*, *Juraku-yaki* ir tik paskui *Raku-yaki*.¹⁴

Vėliau atsiradusi raudona *raku* dubenėlių spalva išgaunama, kuomet degimo metu geležis molyje oksiduoja. „Vienas iš *raku* požymių – glazūra dengiama daug plonų sluoksnių ir jai leidžiama tekėti, dažnai paliekant dalį nepadengtą. Itin vertinamas viršutinis glazūros sluoksnis sustojęs pusiaukelėje banguojančia linija. Tai vadinama uždangos glazūra arba *makugusuri*.“¹⁵ Kitaip nei *shino* ir *oribe*, *raku* dubenėliai paprastai nebuvo dekoruojami spalvomis ar ornamentais, jie atitiko *wabi – sabi* estetinius principus: paprasti ir grakštūs, asketiški ir tuo pačiu išraiškingi. Forma asimetriška, švelniai, organiškai užapvalinta, banguojančiu kraštu, lengvai įgaubtu į vidų, taip sulaukiant šilumą, bei neleidžiant arbatai lašėti, lengvi, patogūs laikyti ir stabilūs. Vasaros metu naudojami dubenėliai būdavo plonesnių sienelių ir negilūs. Chojiro sūnus Tanaka (1516–1592) buvo karo vado Hideyoshi (1537–1598) apdovanotas ir gavo aukso antspaudą su užrašu „*raku*“, kas reiškia „palaima“, „komfortas“ ar „lengvumas“. Taip prasidėjo *Raku* keramikos dinastija, besitęsianti iki šiol.

14 *Raku Ware*, prieiga per internetą: <http://www.raku-yaki.or.jp/e/history/essense.html>

15 Munsterberg, Hugo. *The Ceramic Art of Japan – A Handbook for Collectors*, JAV: C.E. Tuttle Co, 1969, p. 127.

Raku Kichizaemon šiuo metu yra XV-asis kartos atstovas.

„*Raku* indai buvo gaminami pagrindinėje krosnyje arba *hongama* ir šalia buvusiose keliose papildomose krosnyse, žinomose kaip *wakigama*.“¹⁶ Prieš degant juodi *raku* dubenėliai įdedami į tam tikras degimui skirtas keramikines dėžutes – *saggar*, kad apsaugoti dubenėlį nuo tiesioginės liepsnos, pelenų ir kt. Ir, nors nuglazūruoti viena ir ta pačia glazūra, degti tokį patį laiką, dubenėliai kaskart gaunasi skirtingi. *Raku* technika – viena nenuspėjamiausių ir pilna atsitiktinumų, todėl net puikiausias meistras čia turi atsiduoti gamtos alchemijai ir nuolankiai priimti jos dovanas.

XVI a. antroje pusėje daugelis keramikos dirbtuvių persikėlė į Mino provinciją ir ji tapo vienu svarbiausių keramikos centrų Japonijoje. Čia buvo pradėti tokie stiliai kaip geltonasis *seto*, juodasis *seto*, *oribe*, *shino* bei *mino iga*. Savitas geltonasis *seto* stilius arba kitaip *ki-seto* turėjo panašumų su Pietų Kinijos *sancai* keramika, tačiau jį perėmusiems japonų keramikos meistrams trūko ne tiek techninių įgūdžių, kiek noro ją tiksliai atkartoti. Asketiški juodojo *seto* dubenėliai buvo žiedžiami, o juoda spalva išgaunama geležies glazūra padengtą indą ištraukus iš degimo krosnies ir staigiai atvėsinus. Ilgainiui tokių dubenėlių forma kito ir atsirado juodojo *oribe* stilius.

Shino meistrai, atsisakydami kopijuoti kinų keramiką, leido sau kurti asimetriškus su atsitiktinumo pėdsakais indus spontaniškai. Balta glazūra, išgauta iš lauko špato, sąmoningai dengiama tarsi atsitiktinai, dažnai paliekant dalį indo visai neglazū-

16 Munsterberg, Hugo, *op. cit.*, p. 124.

ruotą, leidžiant glazūrai tekėti ar lašėti laisvai. Tose vietose, kur glazūra pasidengia plonai, paprastai matomos rausvos ugnies paliktos žymės (*hi – iro*), kitur glazūra atrodo kaip citrusinio vaisiaus žievelė, su daugybe mažų skylučių. Savo forma dubenėliai nepretenzingi, paprasti, netgi grubūs. *Shino* indai žavingi dėl savo asimetrijos ir atsiktinamų netobulo pasaulio apsupty. Kai kurie indai dekoruojami laisvu piešiniu *tetsue* technika, naudojant geležies oksidą – paprastas kalnų peizažas, asketiškos dzen stiliaus linijos ar tekstiliniai raštai.

XVI a. pab. vienas įtakingiausių arbatos meistrų – Furuta Oribe (1544–1615). Buvo įkurtos dirbtuvės atspindėjusios *Oribe* estetišius idealus. Įrankiai, skirti arbatos ceremonijoms, įgavo tvirtumo, ekspresyvumo, gyvumo. Prie Sen no Rikyū propaguoto asketizmo Furuta Oribe ir kiti to meto meistrai nevengė prijungti mėgavimąsi maloniais potyriais geriant bei valgant. Todėl svarbūs tapo ne tik arbatos dubenėliai, bet ir valgymui skirti indai bei įrankiai. Sodriai žalios, rudos ir baltos spalvos, puošnaus dizaino ir netaisyklingos formos *oribe* vaizdžiai iliustravo socialinės gerovės augimą. Rūstus, asketiškas dzen estetišių idealų įtakotas stilius laikui bėgant sušvelnėjo ir įgavo daugiau estetinio rafinotumo.

Netaisyklingų formų indai paprastai dengiami žalia vario, balta lauko špato glazūromis, marginami geležies glazūros piešiniais, kartais vienu metu naudojamas ir baltas ir raudonas molis. Tokių indų paklausa visuomenėje kilo ir leidosi atsižvelgiant į socialinius ir politinius įvykius, plėtojant naujas technologijas ir meninės kūrybos principus. Ilgainiui, prigesus Momoyama periodo didžiųjų arbatos meistrų Sen no Rikyū ir Fu-

ruta Oribe iškeltiems estetišiems idealams, Mino keramika laipsniškai užleido savo vietą porceliano gaminiams iš Kyoto. Ir tik po trijų užmaršties amžių šios dzen estetišių idealų darytomis įtakoms autentiškoms keramikoms tradicijos atgimė ir vėl tapo gyvybinga įkvėpimo versme keramikos meistrams, pradant XIX a. ir tęsiantis iki šių dienų.

Buvo tikima, kad meistro rankose formuojamas dubenėlis, įgauna kūrėjo dvasios, o formos paprastumas yra skirtas sugrąžinti klejantį protą į ramybės būseną. Asimetrijoje šiuo atveju užkoduota filosofinė mintis. Žvelgiant iš skirtingų pozicijų, keičiantis apšvietimui arbatos dubenėlio paviršius regimas kaskart kitoks, tarsi atlieptų besikeičiančios gamtos grožį. Japonų estetus ir menininkus itin jaudino dvasinė patirtis. Mene santykį tarp objekto ir subjekto galėjo apspręsti tik stebėtojo proto būvis. Iš čia plaukia tarp dzen keramikos tradicijos meistrų paplitęs teiginys: „Kad pajustume tikrąją daiktų esmę, turime išsižadėti savęs.“¹⁷ Šis teiginys aukština dzen estetikos ir meno tradicijai būdingus spontaniškumo, paprastumo ir natūralumo principus.

Pasak Shino Kanzaki, formos paprastumas ir natūralumas geriausiai atspindi kūrėjo dvasią ir jo asmeninę kūrėjo tapsmo istoriją. „Vietoje to, kad stengtis sukurti gerą darbą, – aiškina savo kūrybos principus jis, – aš supratau turįs pamėginti išsilaivinti nuo godumo ir aistrų, tik tada pasirodys tikroji dvasia ir pačiuose kūriniuose išsiskleis širdis“¹⁸ Vadinasi, dzen tradicijos

17 Beittel R. Kenneth. *Zen and the art of Pottery*, New York: Weatherhill, 1992, p. 23.

18 Dick Lehman. „Shino Kanzaki: Moving always in a Living Way” in: *Ceramic Art and Perceptions*, 1998, nr. 32, p. 33–40.

menininkui autentiškas meninės kūrybos procesas yra ne tik nuolatinis introspekcijos tai yra savęs pažinimo ir tobulėjimo aktas, tačiau kartu ir tarsi negailestingas savasties apnuoginimas, išsižadant bet kokio taip būdingo Vakarų meninei sąmonei narcisizmo iliuzijų.

Išvados

Vadinasi, džen estetikų idealų įtakoje susiformavusi japonų keramika ir jos neatsiejama dalis arbatos dubenėlis išaugusiam savo kultūros tradicijų įtakoje japonui pirmiausia yra svarbus kaip konkrečių estetikų savybių ir daugybės simbolinių prasmų visuma. Jame tarsi skleidžiasi tūkstantmečiais puoselėtų kultūros, estetikos minties ir meno tradicijų pėdsakai, kurie kiekvienu konkrečiu atveju individualiai jungiasi su apnuoginta

kūrėjo dvasia, jautriausiais jo emociniais išgyvenimais. Išsilaisvinęs nuo prisirišimo ir aistrų, atsisakęs savojo *ego*, neryškaus savo formomis ir spalvomis džen estetikos įtakoto arbatos dubenėlio kūrėjas leidžia per save spontaniškai reikštis kūrybiškumui. Todėl pagrindinėse tokio dubenėlio estetikose savybėse skleidžiasi santūrumo, tylos ir ramybės persmelkta dvasia, savąja savastimi puoselėjanti pagarbą visatos dėsniams ir leidžianti išgyventi bendrystę su nuolatos besikeičiančiu žmogų supančiu gamtos grožiu. Todėl, nepaisant galingo iš kontinento į Japoniją plintančių kinų bei korėjiečių keramikos tradicijų poveikio, japonai sugebėjo išsaugoti savo senųjų keramikos tradicijų savitumą ir, veikiami šintoizmo bei džen estetikos tradicijų, suformuoti savitą keramikos stilių, kuriame giliai atsiskleidė japonų mentaliteto savitumas.

Literatūros sąrašas

- | | | | |
|--|--|---|---|
| Andrijauskas, Antanas. <i>Kultūros, filosofijos ir meno profiliai</i> . Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2003. | Suzuki, Daisetz Teitaro. <i>Zen Buddhism and its influence on Japanese culture</i> . Kyoto: The Eastern Buddhist Society, 1938. | Savage, George. „Japanese Pottery“ in: Encyclopaedia Britannica, internetinė prieiga: https://www.britannica.com/art/Japanese-pottery | Koren, Leonard. <i>Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers</i> . Berkeley: Stone Bridge Press, 1994. |
| Andrijauskas, Antanas. <i>Tradicinė japonų estetika ir menas</i> . Vilnius: Vaga, 2001. | Lehman, Dick. „Shino Kanzaki: Moving always in a Living Way“ in: <i>Ceramic Art and Perceptions</i> , 1998, nr. 32, p. 33–40. | Parkes, Graham. <i>Japanese Aesthetics</i> , prieiga per internetą: https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/ | Dearing, Owen. „Inayochi Osamu: A Wabi – sabi approach“ in: <i>Ceramics Monthly</i> , JAV: Ceramic Publications Company, 2014, rugsėjo mėn., p. 58–61. |
| Kenneth, Beittel R., <i>Zen and the art of Pottery</i> , New York: Weatherhill, 1992. | Lieberman, Frederic. <i>Zen Buddhism And Its Relationship to Elements of Eastern And Western Arts</i> , prieiga per internetą: http://artsites.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html | Shin'ichi, Hisamatsu. <i>Zen and the Fine Arts</i> . Kodansha, 1971. | <i>Raku Ware</i> , prieiga per internetą: http://www.raku-yaki.or.jp/e/history/essense.html |
| Rhodes, Daniel. <i>Pottery form</i> , JAV: Dover Publications, 2010. | | Munsterberg, Hugo. <i>The Ceramic Art of Japan – A Handbook for Collectors</i> , JAV: C.E. Tuttle Co, 1969 | |