

VZAJEMNI VPLIVI MED ZAHODNO IN KITAJSKO ESTETIKO

WANG KEPING

Moderna kitajska estetika je nastala tekom izmenjav in navzkrižij med kitajsko in zahodnimi kulturami. Napredovala je vzporedno z neprekinjenim vzajemnim vplivom in komunikacijo med zahodno in kitajsko estetiko in si je s pomočjo postavljanja zahodnih idej v tesno zvezo s kitajsko dediščino izoblikovala edinstveno formo in slog. Kar zadeva metodo in vsebino kitajske estetike, je njena opredeljujoča značilnost povezovanje v celoto in prisvajanje zgodovinskega v modernem skozi kulturno preoblikovanje med vzhodom in zahodom.

Z zgodovinskega vidika kitajska estetika v njenem stoletnem razvoju od nastanka do obdobja zrelosti izpričuje pet osnovnih paradigem. Vsaka od njih ima svoje lastno žarišče zanimanja in poleg tega, da pogojuje ostale, na njih širi tudi svoj lasten vpliv. S svojim napredovanjem te oblikujejo linearni osnutek različnih stopenj razvoja moderne kitajske estetike in poti njenega akademskega razvoja. Omenjenih pet paradigem vključuje model fragmentarne obdelave, ki temelji na prenosu in vpeljevanju; model sistematične gradnje vede, ki temelji na prenosu; model teoretske vključitve skozi kreativno preoblikovanje, ki temelji na razmerju med vzhodom in zahodom; model interdisciplinarne in vsestranske umetnostne vzgoje, ki temelji na učinkovitosti praktičnih znanosti; in model medkulturnih premislekov, ki temelji na raziskavi posameznih kulturnih izvorov.

Upoštevati je treba, da četudi je moderna kitajska estetika pričela svojo pot s prevodi, vpeljevanjem in prenosom zahodne estetike, v njenem primeru nikakor ni šlo zgolj za preprosto posnemanje ali mehansko reprodukcijo. Prej bi lahko rekli, da je prav izbira najprimernejših tem za maksimalno obravnavo in obnovo sčasoma ustvarila ugodne pogoje za komunikacijo med zahodno in kitajsko estetiko in njuno teoretsko povezovanje. Ti začetni napori so plod globoko zakoreninjene in daljnosežne

tradicije humanizma na Kitajskem. Iz istih razlogov je začetno uvajanje »zahodnih znanosti« (*xi xue*) naletelo na močan odpor izvirne kulture. Ta odpor je v veliki meri nastal pod vplivom kulturnega konzervativizma, vendar so se te skrajne in pristranske kulturne ideje sčasoma ustrezno samodejno popravile. Tako se je Wang Guowei s spoprijemanjem z nasprotjem med »starim učenjem« (kitajskim) in »novim učenjem« (zahodnim) strastno boril za akademsko okolje brez predsodkov in težnjo po resnici. Kot je zabeleženo v predgovoru, ki ga je leta 1911 napisal za *Revijo kitajskih študij*, je pozival »k širši kulturni viziji in zoper razlikovanje med starim in novim učenjem ter zahodnim in kitajskim učenjem«.¹ Glede na razširjenost kulturnega eklekticizma, se je veliko število učenjakov na to kritično odzvalo. Na primer, Zong Baihua je za časopis *Tekoča vprašanja* napisal članek *Kitajski učenjaki – komunikacija – posredovanje*.² V njem je izrazil svoje nesoglasje z običajnim iskanjem »podobnosti« med kitajsko in drugimi kulturami zavoljo medsebojnega razumevanja in posredovanja. Kitajske učenjake je vzpodbujal k prekinitvi z idejo komunikacije in eklekticizma v njihovem proučevanju zahodnih in kitajskih teorij in k prizadevanju za resnico zgolj zaradi resnice same. V odgovor na splošno idejno tendenco »skrajne vesternizacije« in medsebojnega prežemanja heterogenih kultur, je deset profesorjev iz Šanghaja leta 1935 družno podpisalo *Manifest za izgradnjo samonikle kitajske kulture*, kjer so javno visoko dvignili »zastavo samonikle kulture«.³ Glede na kulturno zavest obeh nasprotnih skrajnosti, je Zhang Dainian skupaj z ostalimi učenjaki podal veliko bolj konstruktiven predlog »sintetične kreacije«. Ta predlog je poudarjal, da je pri obravnavi kulturnih vprašanj treba z enako pozornostjo upoštevati le najboljše tako iz zahodne kot iz kitajske kulture kot njenega nasprotka. Hkrati je treba nadaljevati in negovati ugledno kitajsko kulturno dediščino. S prisvajanjem dragocenih dosežkov zahodne kulture bo sčasoma nastala nova kultura. Kitajska je tedaj potrebovala ustvarjalno sintezo in ne povprečnega posredništva. Zahtevk t. i. »ustvarjalne sinteze« je bil prizadevanje za uresničitev večstran-

¹ Cf. Wang Guowei, »Guoxue congkan xu«, v: *Wang Guowei Wenji (Zbrana dela Wang Guoweija)*, 4. zvezek, Zhongguo Wenshi Chubanshe, 1997, str. 366-367.

² Cf. Zong Baihua, »Zhongguo xuewenjia-goutong-tiaohue«, *Shishi ribao*, 27. november 1919.

³ Cf. Zhang Dainian et al., »Zhongguo benwei wenhua jianshe xuanyan«, v: *Zhang Dainian wenji (Zbrana dela Zhang Dainiana)*, 1. zvezek, Tsinghua University Press, 1989, str. 265. Gl. tudi Fu Chenzhen: »Wenhua yu zhexue de zhenghe: lun Zhang Dainian xiansheng zaoqi de wenhua zhexue guan« (Sinteza kulture in filozofije: o zgodnjih filozofskih nazorih gospoda Zhang Dainiana), *Xuehai (Časopis za učenjake)*, št. 1, 2001, str. 136-137.

ske naloge, z drugimi besedami, nasprotovanje pristranskim običajem kulturnih nazadnjakov, kulturnih skrajnežev in kulturnega eklekticizma, izkoreninjenje zastarelih in obrabljenih konceptov izvirne kulture, prevzemanje novega duha tujih kultur, podpiranje napredka s krepitvijo tradicionalne kulture, povečanje hitrosti vložka in predelave najboljšega od tujih kultur in končno, ustvarjanje nove oblike kitajske kulture, ki bi bila naklonjena presnovi in preporodu. Pozneje je Zhang Dainian vpeljal tudi »teorijo ustvarjanja kulture« in povzdignil stvarni pomen »sintetičnega ustvarjanja« na raven pospeševanja in oživljanja preporoda kitajske kulture in pomladi naroda. Podobni koncepti kulture in zavesti o prenovi in modernizaciji so močno spodbudili vse tiste kitajske učenjake, ki so si prizadevali za izgradnjo kitajske kulture in zavestno prevzeli odgovornost za prihodnost naroda in njegovih ljudi. Vpliv se je razširil vse do področja estetike in na različne načine preoblikoval napredujoče paradigme moderne kitajske estetike.

1. Fragmentarna obravnava zahodne estetike

Od začetka 20. stoletja dalje je Kitajska prestala vrsto notranjih političnih pretresov in množičnih vdorov tujih držav. Veliko zavednih, prizadevnih in domoljubnih učenjakov je globoko občutilo usodo naroda in njegovih ljudi. Bili so izzvani in preizkusili so vsa možna sredstva iskanja poti kulturne reforme za rešitev in preživetje domovine. Na začetku 20. stoletja sta uvajanje zahodnih znanosti in težnja po kulturni transformaciji preusmerila njihovo pozornost in prenesla poudarek od sredstev kulture (npr. bojna ladja z moderno tehnološko opremo) na kulturni sistem (izobraževalni sistem) in kulturno ideologijo (naravoslovne znanosti, filozofija, estetika, književnost in umetnost). Čeprav je polemika med »stari učenjem« in »novim učenjem« še vedno trajala, si je slednja priborila prednost, medtem ko je prva počasi potonila v pozabo. Na tem širšem družbenem ozadju je Wang Guowei (1877-1927) koncept zagovarjal stališče »presejanja razlike med kitajskim in zahodnim učenjem« (*xue wu zhong xi*), medtem ko je Lu Xun (1881-1936) predlagal svojo strategijo »iskanja novih glasov v tujih kulturah« (*bie qiu xinsheng yu yibang*). Ta dva vidika sta bila tako vplivna, da je Kitajska nemudoma preplaval val različnih zahodnih teorij in ideologij v obliki prevodnih del. Tedaj je na področjih kitajske estetike, književnosti in umetnosti veliko prevajalcev in humanistov združilo moči za pospeševanje kulturnih in družbenih reform, izmenično kritiziralo nazadnjaško držo in aktivno sodelovalo pri

uvažanju tuje, še zlasti zahodne estetike. Domnevali so, da bi lahko zahodne teorije na tem področju uporabili za razreševanje problemov v praksi kitajske književnosti in umetnosti.

To je začetna stopnja razvoja moderne kitajske estetike kot vede. V posebnih zgodovinskih in kulturnih okoliščinah, v katerih so se znašli, je bilo za te ustanovitvene očete praktično nemogoče izpeljati sistematično raziskavo celotne zgodovine zahodne estetike. Namesto tega so glede na družbene in kulturne potrebe, osebni okus in umetnostne vzore posameznikov izbrali nekaj vplivnih teorij iz zahodne estetike, jih pridružili ustreznim elementom iz kitajske umetnostne tradicije in drzno predlagali in razvijali svoje nove teorije. Med izbranimi teorijami iz zahodne estetike so bile Kantova teorija »nezainteresiranosti« ter »lepega in sublimnega«, Schillerjeva teorija »igre« in estetske vzgoje, Schopenhauerjeva teorija »življenjske volje« in »čiste kontemplacije« in Nietzschejev pojem »genija in nadčloveka« ter njegova teorija tragedije. Seveda so se znotraj njihove fragmentarne obravnave pojavljali problemi kot na primer enostransko razumevanje, mehansko posnemanje, namerno pretiravanje, prisiljene razlage, nerazumevanje in poneverjanje besedil, postavljanje v napačne kontekste in popačenje. S stališča akademske norme se je notranja struktura njihovih teorij pokazala kot dokaj majava, površna in v pomanjkanju akademskih zakonitosti. S stališča znanstvenih načel bi vse te hibe lahko dojeli kot neizogibne posledice fragmentarne izbire in obravnave ali odsotnosti sistematičnega raziskovanja. Kakorkoli že, gledano z vidika kulturnega boja in izbire, je zgoraj omenjeni pojav v družbenem kontekstu, ki je klical po nujni razrešitvi vprašanja preživetja, vzniknil kot nekaj samoumevnega in neizogibnega.

Kljub pomanjkljivemu razumevanju zahodnih znanosti je bila moderna kitajska estetika v svojem začetnem obdobju priča nekaj primerom, ki so poleg iznajdbe novih kategorij, umnih odločitev glede konceptualnih premestitev in ustvarjalnih teoretskih pridobitev, uspešno prilagodili na novo prispele zahodne teorije in uvide. Wang Guoweijevi teoriji »*yi-jing*« (umetniška odličnost) in »*guya*« (klasična lepota) največkrat veljata za najboljši primer tega. Vsemu temu je botrovala njegova izvirna misel, neskončno prizadevanje za inovacije, temeljito poznavanje tradicionalne kulture in samozavest o zmožnosti preoblikovanja že obstoječe teorije. Treba je upoštevati, da je, brž ko so bili koncepti zahodne estetike in ustrezno teoretsko mišljenje pretvorjeni v kitajski izrazni način, nastopila kulturna sprememba. Kot je znano, kultura in jezik medsebojno učinkujeta. Kultura je zmožna vplivati na vsebino in strukturo jezika, na nastanek nove terminologije in besedišča, spremembo slovnice in stavčnih vzorcev,

jezik pa lahko konotacije kulturnih konceptov prestavi v nov okvir, ki je sestavljen iz znakov nekega drugega jezika, kot posledica t. i. ustvarjalnih nesorazumov, kjer se pomen razbira zgolj dobesedno. Edward Sapir, analitik medsebojnega delovanja med jezikom in kulturo, meni, da vloga jezika ni zgolj popisovanje stvari iz okolice, ki nas obdaja, temveč ima obvezujočo moč z besedami se prilegati stvarnosti. »Razlog, zakaj lahko jezik določa naše izkustvo, je v tem, da že v svoji obliki kot taki uteleša celovitost. Hkrati pa zato, ker v polje naših izkustev vedno nezavedno projiciramo ideje, ki naj bi bile jasno izražene zgolj v jeziku.«⁴ Na primer, kitajski ustreznik estetiki, »*meixue*«, je bil na Kitajsko prenesen z Japonske, vendar se njegov pomen ne ujema z izvorom besede estetika, ki izvira iz starogrške *αισθητικος*. Slednja običajno pomeni zmožnost zaznavanja ali znanost o zaznavi, njen antonim pa je *αισθητικος*, ki označuje manko zaznave ali stanje nezaznavanja (angleška različica latinske oblike je *anaesthetic*, ki pomeni omrtvičenje, otopelost ali mamilo). *Αισθητικος* kot veda v glavnem proučuje čutno zaznavanje, umetniško ustvarjanje in estetsko sodbo. Zahodnjaki brez težav prepoznavajo logično in semantično razmerje v sestavi teh črk in posledično razumejo tudi njene osnovne kategorialne lastnosti. Medtem ko v kitajščini intuitivni notranji pomen piktografskega znaka »*mei*« nemudoma razgradi logično razmerje med delom in celoto, kakršnega vsebuje izraz estetika. Hkrati se v kitajski kulturi, še zlasti v tradicionalnem nauku konfucijanstva, zaradi semantičnih lastnosti, ki so zamenljive s »*shan*« (dobro ali dobrohotnost), in njenega moralnega in etičnega pomena, pismenki »*mei*« pripisuje lastnost »mogočne sile«, ki omejuje tudi načine branja njenega pomena. Zato sta ustvarjalni nesorazum in kulturna sprememba kot taka vplivala na početje moderne kitajske estetike.

2. Sistematična gradnja estetike kot discipline

Gibanje 4. maja (*wusi xinwenhua yundong*)⁵ je pognalo kitajske razi-skave estetike na višjo raven. Še zlasti umetnostna vzgoja, ki je orala ledino, je skupaj s književnostjo in umetnostjo poskušala vključiti estetiko, ki naj bi prevzela kolektivno odgovornost za razsvetljensko izobraževanje

⁴ [E. Sapir, »Conceptual Categories in Premiere Languages«, *Science*, 74 (1931), str. 578. Glej tudi C. R. Ember & M. Ember, *Cultural Anthropology*, Prentice Hall, New Jersey 1985 (kitajska različica: *Wenhua de bianyi*, Liaoning Renmin Chubanshe, Shenyang 1988, str. 136-137).

⁵ 4. maj 1919. (*Op. prev.*)

javnosti in celo prenovo narodne identitete. To je med učenjaki izzvalo željo, da bi zgradili estetiko kot sistematično vedo, s čemer so spodbudili rojstvo sistematične paradigme estetskega preiskovanja. Vodilno načelo te paradigme je merilo na kar največji izkoristek zahodnih znanstvenih disciplin na osnovi njihove pravilne uporabe, na vključevanje na podlagi izbora tehtnih elementov iz tradicionalne kitajske učenosti, na pojasnitev zgodovinskega razvoja estetike z ozirom na njeno kulturno ozadje, na objekt njenega raziskovanja, njene osnovne kategorije, teoretske vzorce in filozofske temelje, itn. Na tej osnovi naj bi v nadaljevanju ponovno vzpostavili disciplinarno strukturo estetike in izboljšali njen teoretski sistem. To vodilo se je potrdilo kot izjemno koristno za odstranitev in popravo posledičnega neskladja fragmentarnega raziskovanja estetike (na primer način argumentacije, ki se osredotoča zgolj na eno samo točko in zanemarja ostale) in za razvoj umetnostne kritike ter raziskave književnosti in umetnosti iz posodobljenih vidikov. Prispevalo je k sistematičnemu preizkusu kitajske estetske misli in vseh zvrsti umetnosti. Vse to lahko razumemo kot logično neizbežnost razvoja moderne kitajske estetike.

Vodilni lik, ki je podpiral sistematični študij estetike je bil Cai Yu-anei (1868-1940). Sam se je filozofsko izobrazil v svojih srečevanjih z estetiko na univerzi v Leipzigu in na drugih nemških univerzah. Po vrnitvi na Kitajsko je sam k temu aktivno prispeval predvsem z javnim propagiranjem *Pristopov k estetiki* (1921) in s predavanji o zahodni estetiki in očrtom učbenika *O estetiki* (pravzaprav je napisal dve poglavji *O estetski smeri* in *O objektu estetike*). Od tedaj, ko je postal dekan pekinške univerze, je dobil njegov projekt umetnostne vzgoje državne razsežnosti, položil je trdne temelje v družbi, pritegnil akademsko zanimanje raziskovalcev in jih močno spodbudil.

Naslednji dejavnik, ki je prispeval k sistematičnemu študiju estetike, je temeljil na veliki količini prevedenih del. Avtor enega najbolj zgodnjih prevodov iz dvajsetih let je bil Liu Renhang. Pozneje so Zhu Guangqian in ostali nadaljevali s prevajanjem estetskih klasikov. V osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja je bil po navodilu Li Zehoua (1930-) lansiran obsežen projekt *Zbirke prevodov del iz estetike*. Ti prevodi so priskrbeli nujno potrebno gradivo in referenčni okvir in do neke mere predstavljali bistveni sestavni del kitajskega sistematičnega študija estetike.

Gradnja sistema moderne kitajske estetike je dosegla vrh uspehov v tridesetih in štiridesetih letih 20. stoletja. Estetiki kot so Lü Cheng, Cheng Wangdao, Li Anzhai, Fan Shoukang, Zhu Guangqian, Cai Yi in Fu Tong, itn., so izmenjaje pisali razprave o estetiki, uvode v estetiko, očrte estetike, psihologijo umetnosti in zgodovino zahodne estetike. Nekateri izmed

njih so se odločili za opredeljevanje značilnosti estetike kot vede v skladu s trojno delitvijo na resnično, dobro in lepo, nekateri za analizo narave estetike z vidika šolstva, duha, vrednot in norm ali preurejanje razvojne strukture estetike s pomočjo glavnih teoretskih modelov s poudarkom na občutju lepote, spet drugi za ustanavljanje nove estetike v nasprotju s staro z vidika načela prilagajanja pravilom umetniškega ustvarjanja. V celotnem procesu izpopolnjevanja so nastajale pestre teorije in sistemi. Nekateri so težili k poenostavljanju kompleksnih sistemov, se držali površne in presplošne ravni, posnemali nekatere druge podobne strukture, izkrivljali prisvojeno ali prikazovali bolj ali manj mehanske in prisiljene argumente. Kljub temu je mnogim drugim uspelo določiti bistvene značilnosti, načela in metodologije estetike kot vede na izjemno sistematičen način. Hkrati je sistematična paradigma dosegla velik napredek v sistematičnem študiju kitajske umetnostne teorije in položila trdne temelje za dobro organizirano zgradbo kitajske klasične estetske misli v nadaljevanju. V tem pogledu pomembni dosežki vključujejo Zhu Guangqianovo pesniško teorijo, Feng Zikaijevo slikarsko teorijo, Deng Yizhejevo teorijo kaligrafije itn. Hkrati velja to obdobje za cvetoče obdobje pisanja zgodovinskih knjig o kitajski estetiki po zaslugi Li Zehoua, Liu Gangjija, Ye Langa, Min Zeja in drugih. Glede na slog argumentacije in sistematično strukturo teh avtorjev zlahka razberemo sledi teoretskega prisvajanja, konceptualne premike in semantične prenose. Navzlic temu so prav vsi svoje argumente postavili na podlagi kitajskega kulturnega ozadja in tradicionalnega mišljenja ter predstavili zgodovino kitajske estetike v vsej njeni enkratnosti tako v diahronem kot sinhronem pogledu.

3. Teoretsko vključevanje skozi komunikacijo med vzhodom in zahodom

Moderna kitajska estetika se je razvila iz nasprotovanja in medsebojnega vplivanja med kitajsko in zahodno kulturo in jo torej vseskozi spremlja primerjava med zahodno in kitajsko estetiko. Ta primerjava potrebuje akademski pogled medkulturnih študij, zavest o dialogu, ki bi temeljil na enakovrednih izhodiščih, široko poznavanje tako zahodne kot kitajske kulture in zmožnost prilagajanja različnim idejam in metodam. Zgolj na ta način je možno uresničiti prenovu in preseganje s povezovanjem ustreznih teorij v celoto.

Na srečo so se na področju moderne kitajske estetike pojavljali posebno nadarjeni ljudje, med njimi Zhu Guangqian (1897-1987), Feng Zi-

kai (1898-1975), Zong Baihua (1897-1986), itn. Skupno jim je prejetanje sistematične filozofske izobrazbe med njihovim bivanjem v zahodnih državah, sprejetanje znanstvenega duha zahodne kulture in estetike in dobro poznavanje standardov in norm akademskega raziskovanja. Na drugi strani pa je v to vključeno tudi osnova tradicionalne izobrazbe, vpliv kitajske kulture, temeljito poznavanje kitajske učenosti, posebna modrost vzhodnjaških pretanjenih uvidov, predanost zgodovinski nalogi prepovedi kitajskega naroda in stremenje k idealu zlitja človeškega življenja z umetnostjo.

Kar zadeva njegove dosežke kot se kažejo v *Psihologiji književnosti in umetnosti*⁶, *O lepoti*⁷ in ostalih zgodnjih delih, je Zhu Guangqian svojo razlago in analizo oprl na nekaj ključnih teorij iz zahodne moderne estetike in tako prejel občutek nenavadnosti ob srečevanju z uvoženimi idejami s pomočjo semantičnega prenosa, primerjave konceptov in citiranjem primerov, izbranih iz kitajske tradicionalne teorije umetnosti in poezije. Pojme kot na primer »qingjing jiaorong« (zlitje čustev in prizora) in »chaooran wuwai« (identifikacija z objektom motrenja) iz kitajske teorije umetnosti, je uporabil za interpretacijo Lippsove doktrine »Einführung« in Bulloughovega načela »psihične distance«. Podobno je pri približevanju Kantove teorije »nezainteresirane sodbe« in »svobodne lepote«, Schillerjeve teorije »igre« in drugih k daoizmu, predlagal pomembno teorijo »prehajanja človeškega življenja v umetnost«. Pozneje je Zhu v svojem delu *O pesništvu*⁸ poskušal združiti in sintetično obravnavati zahodno in kitajsko učenost na splošno in vključiti zahodno in kitajsko poetiko. Skozi znanstveno analizo in primerjavo ritma, rime, okusov, slovnice in sistema rim, itn. je zelo izvirno osvetlil osnovne in posamezne poteze tehnike zahodnih in kitajskih pesmi. Njegov svojstven slog, tehtno sklepanje, prepričljivi dokazi in utemeljeni zaključki so zaznamovali nov mejnik v kitajski moderni poetiki in zahodno-kitajski komparativistični študiji poezije. Ni presenetljivo, da je Zhu Guangqian nekoč izjavil, da je sicer objavil mnogo del, vendar resnično napisal samo to delo. Nasprotno pa sta Feng Zikai in Zong Baihua njuno komparativno raziskovanje zahodne in kitajske estetike osredotočila bolj na zvrsti kaligrafije in slikarstva. Z obravnavanjem estetskih idealov, značaja vrednosti, pravil umetnostnega ustvarjanja ter vlog konstitutivnih elementov in ostalih dejavnikov v zahodnih in kitajskih slikah, sta odprla nova področja primerjalnega

⁶ Cf. Zhu Guangqian: *Wenyi xinlixue (Psihologija literature in umetnosti)*.

⁷ Cf. Zhu Guangqian: *Tanmei (O lepem)*.

⁸ Cf. Zhu Guangqian: *Shi lun (Teorija poezije)*.

študija, uspešno prišla do teoretskih povzetkov in napovedovala obetavno prihodnost za razvoj primerjave med daljnimi kulturami in oblikami umetnosti. Njuno delo in uspehi so postali zgled za mnoge učenjake, ki so sledili.

Izpostaviti je treba, da komunikacija med zahodno in kitajsko estetiko v resnici ne pomeni zgolj presajanja konceptov. Ravno narobe, temelji na natančnem preverjanju razlik v učenju in mišljenju, ki poraja vedno nove ideje. Splošen postopek je sestavljen iz uporabe zahodne znanstvene metode in duha pri preiskovanju in interpretaciji kitajske estetske kulture, ki jo v glavnem sestavljajo teorije tradicionalne poezije, proze in slikarstva, z namenom, da bi pojasnili skrite, dvoumne in nejasne koncepte in izpeljali medkulturno komunikacijo in približevanje med zahodom in Kitajsko na skupnem tekstualnem ozadju. Ključna lastnost komunikacije med zahodno in kitajsko estetiko, kot je dejal Mou Zongsan (1909-1995) v njegovi analizi medsebojnega razumevanja med zahodno in kitajsko filozofijo, bi morala biti prej v »razpustitvi antinomij«, to je, v priznavanju tako univerzalnosti kot partikularnosti ter v iskanju univerzalne resnice, kot pa v enotnosti obeh v procesu komunikacije in privzajanja.⁹ V nasprotju s tem obe strani dejansko ohranjata svoja individualna značaja; tako zahod kot Kitajska vzdržujeta svoje tradicionalne značilnosti in se ne identificirata drug z drugim. Tako univerzalno ne izključuje partikularnega, medtem ko partikularno ne negira univerzalnega. Zgolj na ta način postane možna komunikacija in ohranjanje razlik med zahodno in kitajsko filozofijo. Enako velja za komunikacijo med zahodno in kitajsko estetiko. V tem pogledu je tipičen primer tega koncept »usedanja«, kot ga je razvil Li Zehou, ki temelji predvsem na filozofiji prakse in se je pri tem navdihoval pri hipotezi Cliva Bella o »značilni formi« in Jungovem konceptu »kolektivnega nezavednega«. Hkrati je to pokazatelj velika vpliva kitajskega miselnega vzorca, ki trdi, da »zaznavnega ni mogoče izraziti z besedami«. Kljub temu, da ta koncept po svojem načinu prikazovanja dinamičnega procesa teoretskega raziskovanja in estetskega ustvarjanja, kjer človeška bitja zadovoljujejo svojo željo po transcendenci, ni vseobsegajoč, sta njegov napor in uporaben način integriranja zahoda in Kitajske močno navdušila sodobne kitajske estetike.

⁹ Cf. Mou Zongsan: *Zhongxi zhexue zhi huitong shisi jiang* (Štirinajst predavanj o medsebojnem preoblikovanju med kitajsko in zahodnimi filozofijami), Shanghai Guji Chubanshe, Shanghai 1998, str. 5-6.

4. *Interdisciplinarna in vsesplošna teorija umetnostne vzgoje*

Na začetku 20. stoletja se je veliko učenjakov, npr. Wang Guowei, utapljal v skrbeh v zvezi s takratnim izobraževalnim sistemom in razpadajočo družbo, ki jo je načenjal opij. Wang osebno je razglasil nujno zahtevo po zavedanju pomena umetnostne vzgoje v svojih raziskavah načel izobraževanja, človeških nagnjenj in konfucijanskih konceptov izobraževanja skozi obrede, glasbo in poezijo. Tudi njegov sodobnik Liang Rengong je v svojem predlogu »izobraževanje po okusih« spoznal, da je vloga umetnostne vzgoje neobhodna za življenje. Toda, zaradi omejenih družbenih razmer in zgodovinskih okoliščin, noben od njiju ni storil veliko v smeri praktične uporabe teh idej, kljub temu, da sta storila vse, kar je bilo v njuni moči na področju teorije. V nasprotju s tem je prvi preboj napravil njihov naslednik Cai Yuanpei (1868-1940). Ko je postal dekan pekinške univerze, se je zavezal, da bo državo rešil s pomočjo izobraževanja in družbenih reform. Njegov izreden dosežek je še danes slavna teorija »religijo nadomestiti z umetnostno vzgojo« in tečaj umetnosti, ki je bil prvič izveden na univerzi. Njegovo pionirsko delo je odprlo novo področje umetnostne vzgoje na Kitajskem in njegovim naslednikom zapustilo teoretske in praktične osnove.

Šele nedavno so se napor analitikov umetnostne vzgoje na Kitajskem pokazali za dokaj plodne glede na rezultate ustreznih teorij in praks. Med mnogimi drugimi na tem področju je najbolj omembe vreden ekološki model umetnostne vzgoje. To pa zato, ker se ne razlikuje zgolj od modela »pitanja«, ki izhaja zgolj iz učitelja in ostaja ravnodušen do pobude in ustvarjalnosti učenca, pač pa tudi od »vrtinarskega« modela, ki preveč poudarja učenčevo zastopanje samega sebe in brezbržnost do ustvarjalne moči umetnosti in vloge učitelja. Skratka, ekološki model je zgrajen kot razvijanje intuitivne in ustvarjalne zmožnosti v učencih prek sinteze različnih, medsebojno povezanih disciplin, ne glede na umetniška dela in vsakdanje izkušnje iz resničnega življenja. Kot trdi Teng Shuyao v *Umetnosti in generativni modrosti*, »ekološki sistem« narave v njeni najugodnejši postavitvi vsebuje vse vrste stvari, ki živijo v sovisnem, interkomplementarnem, dejavnem in vzajemno podpirajočem se razmerju. Umetnostna vzgoja bi morala jasno prikazovati ekološko modrost in jo nenehno izvajati. Več bi morala delati na zniževanju zidov, ki ločujejo estetiko, umetnostno zgodovino, umetnostno kritiko, umetniško ustvarjanje, psihologijo umetnosti, sociologijo umetnosti in kulturno antropologijo, vendar zgolj z namenom utemeljevanja in ohranjanja ekološkega razmerja med temi predmeti. Poudarek bi moral torej biti na medsebojnem vklju-

čevanju in prehajanju med občudovanjem in umetniškim ustvarjanjem, skozi kar bi se vzpostavila možna tesna vez med estetsko občutljivostjo in umetniško ustvarjalnostjo. Vse to bi temeljilo na zaznavanju in analizi umetniških in organskih oblik raznovrstnosti, kar bi torej spodbujalo raziskovanje ekološkega medsebojnega delovanja med različnimi sestavinami v umetniških delih, vzemimo na primer, jasno nasproti medlemu, veliko nasproti majhnemu, hitro nasproti počasnemu, otožno nasproti radostnemu, silno nasproti nežnemu, visoko nasproti nizkemu, zunanje nasproti notranjemu, debelo nasproti tankemu, abstraktno nasproti realnemu, itn. Tovrstno urjenje, ki naj bi ga izvajala umetnostna vzgoja, prikazuje postopen proces rasti, ki bi dolgoročno usposobil človeško psihološko strukturo, da bi dosegla isto mero odprtosti in dolgotrajnosti kot vsa velika umetniška dela.¹⁰

Kot je razvidno, ima ekološki model umetnostne vzgoje po naravi značaj interdisciplinarnosti. Kot vodilno načelo poučevanja skuša v učilnico vpeljati povezovanje med različnimi vedami in študentovim delom na demokratičen interaktivni način. Zdi se, da se v tem zgleduje pri »na vedah utemeljeni umetnostni vzgoji«, ki se je prvič pojavila v Ameriki v zgodnjih devetdesetih letih 20. stoletja. Za Ralpa Smitha, vodilnega teoretika in izvajalca tega pristopa, je »na vedah temelječa umetnostna vzgoja« poskus napraviti poučevanje o vizualnih umetnostih bolj učinkovito skozi vključevanje konceptov in dejavnosti iz vrste medsebojno povezanih domen kot so umetniško ustvarjanje, umetnostna zgodovina, umetnostna kritika in estetika. Vendar to ne pomeni, da naj se omenjene štiri vede poučuje ločeno in brez medsebojnih povezav. Namesto tega jih uporablja tako za to, da jo upravičujejo in jo oskrbujejo s temami in metodami, kot za to, da ponazarjajo pristope, ki koristijo negovanju dovzetnosti za vprašanja umetnosti. To pa zato, »ker ponujajo različne analitične kontekste, ki so v oporo našemu razumevanju in estetskemu užitku, kot je na primer ustvarjanje edinstvenih predmetov vizualnega pomena (umetniško ustvarjanje), dojemanje umetnosti z vidikov časa, tradicije in stila (umetnostna zgodovina), utemeljene sodbe o umetniški vrednosti (umetnostna kritika), in kritična analiza osnovnih estetskih konceptov in zapletenih problemov (estetika). Na vedah temelječa umetnostna vzgoja domneva, da zmožnost za inteligen ten pristop k umetniškim delom ne zahteva zgolj našega osebnega poskusa ustvarjanja umetniških del in ozaveščanja glede skrivnosti in težav v procesu umetniškega ustvarjanja,

¹⁰ Prim. Teng Shouyao, *Yishu yu chuangshen*, Shanxi Normal University Press, Xi'an 2002, str. 47, 50 in 337-338.

temveč tudi naše dobro poznavanje umetnostne zgodovine, njenih načel presojanja in njenih zagonetk. Vse to so osnovni pogoji za oblikovanje občutka za umetnost pri mladih, kar pomeni povezovalno objektivno estetsko izobraževanje.«¹¹

Zgornja trditev je verjetna v toliko, kolikor se do pomena in smisla mnogih umetniških del nikakor ni lahko dokopati, ker se nahajajo v minulih kontekstih konkretne zgodovine, kulture in družbe, itn. Od tod sledi, da so močno zaželeni in koristni ustrezni opisi, analize, interpretacije in komparativne študije v zvezi s časom, tradicijo, slogom in celo etosom. Vse te razlage lahko priskrbijo in pojasnijo strokovnjaki kot so umetnostni zgodovinarji, umetnostni kritiki, filozofi umetnosti in estetik, itn. »Lahko torej rečemo, da dobro razvito dožemanje in uživanje v umetnosti predpostavlja določeno seznanjenost z večšino ustvarjanja (izdelovanje umetniških del), večšino komunikacije (umetniško delo kot umetniška izjava), znanjem o povezanosti (razumevanje umetniških del v zgodovinskih kontekstih) in večšino kritike (kritika, ki interpretira umetniške elemente in tudi filozofsko analizira estetske koncepte).«¹² Z eno besedo, na vedah temelječa umetnostna vzgoja je izjemno vsestranska zaradi dinamične sinteze štirih medsebojno povezanih predmetov. Vzporredno s tem sistematično goji občutek za umetnost, upoštevajoč splošni učni načrt, ki je razdeljen na pet stopenj estetskega izobraževanja, ki so: preprosto izpostavljanje umetniškim delom, seznanjenje in zaznavni trening, zgodovinska zavest, opazovanje primerov in kritična analiza.

In vendar ekološki model umetnostne vzgoje stremi k preseganju zgoraj opisanega pristopa. Poleg omenjenih štirih ved prikazuje tudi neke vrste medkulturno razsežnost z izbirnim privzemanjem določenih pozitivnih dejavnikov iz starodavnih kitajskih naukov izobraževanja skozi glasbo-poezijo in ustreznih vaj v umetnostni vzgoji ter vključevanjem nekaterih zanimivih vsebin iz okoljske ekologije, psihološke ekologije in moderne ter postmoderne oblikovalske kulture. Zagovarja na primer, da okoljska in ekološka zaščita nista zgolj tehnična izraza, ki se posvečata zgolj naravnim objektom in ne človeškim bitjem. Na mesto tega si na podlagi tradicionalne etike »ljubiti ljudi in varovati stvari« (*renmin aiwu*) in sodobne ideje trajnega razvoja prizadeva za razvijanje zavesti o varovanju zunanjega (fizičnega) ekološkega okolja in prilagajanje notranjega (psihičnega) ekološkega okolja z namenom, da bi ponovno odkrila

¹¹ A. W. Levi in A. R. Smith, *Art Education: A Critical Necessity*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1991, str. xi.

¹² *Ibid.*, str. xiv-xv.

in omogočila harmonijo med individualnim in kolektivnim, med človeštvom in naravo, med čustvom in razumom, med materijo in duhom.

Ne glede na to, kako privlačen in idejno izzivalen je ekološki model, kot tak potrebuje še nadaljnje premisleke in raziskave.

5. *Transkulturni premislek o kulturnih izvorih*

Študij estetike in estetske kulture nadaljuje z raziskovanjem kitajsko-zahodne filozofije kulture in kulturne poetike, da bi dosegel boljše razumevanje obeh posameznih kulturnih duhov in estetskih značajev. To ne zahteva zgolj vertikalnega pregleda in indukcije, pač pa tudi horizontalno analizo in primerjavo. Od raziskovalca to ne zahteva zgolj sposobnosti približevanja zgodovinskega in modernega, domačega in tujega, temveč tudi vključevanje svojega lastnega znanja o književnosti, zgodovini in filozofiji v produktivno celoto. V tem oziru dosežki Fang Dongmeija (1899-1977), Tang Junyija (1909-1978) in Xu Fuguana (1903-1982) vsekakor zaslužijo našo pozornost.

V svojih številnih delih kot so *Tri vrste modrosti filozofije*, *Razpoloženje življenja in občutje lepote*, *Poezija in življenje*, *Brezmejni in harmonični duh življenja*, *O človeških bitjih in naravi v kitajski kulturi z vidika komparativne filozofije* in *Umetniški duh kitajskega ljudstva*¹³, je Fang Dongmei raziskoval različne kulturne izvore v transkulturni paradigmi in prikazal kulturni duh in estetski značaj klasične Grčije, moderne Evrope in Kitajske tako v sinhroni kot diahroni razsežnosti. Najprej je zavzel celostno gledišče in se poglobil v tri različne vrste vednosti v klasični Grčiji, Evropi in Kitajski. Razkriti mu je uspelo načine mišljenja, duh kulture in življenjski značaj vsake kulture.

Grki naj bi se tako ukvarjali z zmožnostjo inteligence in razuma, ki sta vodila k modrosti realnosti in ustvarila kulturo racionalnosti. Zato so bili Grki zavezani zagovarjanju resnice z močjo razuma. Njihovo nacionalno življenje so označevale tri forme duha v povezavi z Dionizom, Apolonom in Olimpom, ki vsi trije simbolizirajo strast in razum ter odsotnost čustev. Glavni med njimi je bil apolinični duh. Moderni Evropejci naj bi se ukvarjali z iskanjem uporabnosti in pripravnosti, kar je vodilo k modrosti uporabnosti in vzgajanju industrijske moči ali spretnosti. Iz

¹³ [Cf. Fang Dongmei: *Zhexue sanhui*; *Shengming qingdiao yu meigan*; *Shi yu shengming*, *Guangda hexie de shenming jingshen*; *Cong bijiao zhexueguan kuangguan zhongguo wenhua li de ren yu ziran*; *Zhongguoren de yishu jingshen*. (Op. prev.)]

teh razlogov so razvili kulturo, ki časti moč in pravičnost in zato čustva in občutja postavlja v sfero iluzije. Njihovo nacionalno življenje poudarja tri zvrsti duha, ki so se odrazile v renesansi, baroku in rokoku. Renesansi so pripisovali umetniški zanos, baroku znanstveno razsvetljenje, rokoku pa protislovje med čustvi in razumom. Vse tri bi lahko združili v faustovski duh. Kitajci naj bi se navduševali nad radostjo ob enostavnem razumevanju narave in spreminjanja. Zanašali naj bi se na modrost resničnosti, izrabljali modrost prikladnosti in dosegali modrost enakosti. Zato so razvili kulturo pretanjenosti in spontanosti in v glavnem poskušali obvladovati navidezno in se vračati k pristnemu. Posledično so poteze njihovega nacionalnega življenja utelešene v treh zgodovinskih figurah, vključno z Lao Zijem, Konfucijem in Mo Zijem.

Po Fang Dongmeijevih prepričanjih naj bi posamezni duhovi in poteze treh zgoraj omenjenih kultur imeli močan vpliv na ustrezne oblike umetniškega izraza in estetskega sloga. Poleg tega je Fang Dongmei kot filozofski poet zagovarjal, da je kultura popolna manifestacija duše in slika človeškega življenja, čustev in razmišljanja. Za to, da bi razumeli občutje lepote ali estetske značilnosti, ki pripadajo nacionalnostim, bi morali upoštevati posamezne poteze nacionalnega življenja in proučiti kozmični pogled naroda vobče. Tako Grki in moderni Evropejci običajno pristopajo k univerzumu iz znanstvene perspektive, medtem ko mu Kitajci pristopajo iz umetniške perspektive. Od tod izvirajo nekatere razlike v njihovih okusih, estetskih značilnostih in izrazih. To je mogoče nazorno pokazati na dobro osvetljenem odru, kot sledi:

IGRALSKA ZASEDBA	STARI GRK	MODERNI ZAHODNJAK	KITAJEC
OZADJE	omejeni kozmos	brezmejni kozmos	neobljudena divjina
SCENA	atenski panteon	gotska cerkev	starodavni templji v oddaljenem gorovju
REKVIZITI	kip golega telesa	oljnata slika in glasbilo	slika pokrajine in rož
TEMA	posnemanje narave	rokovanje z naravo in predmeti	tok <i>Daa</i> in nezavedno objekta in jaza
JUNAKI	Apolon	Faust	Pesnik
IGRA	petje elegij	ples	pisanje poezije
GLASBA	sedem strunsko glasbilo	violina in klavir	bambusova piščal in narobe obrnjeni zvon
OKOLIŠČINE	sončni dan po dežju	bliskanje v sončnem dnevu	zvok piščali v mesečini
PRIZOR	življenjski	resnična iluzija	iluzorična resničnost

IGRALSKA ZASEDBA	STARI GRK	MODERNI ZAHODNJAK	KITAJEC
LETNI ČAS	jasen jesenski dan	vroče poletje in mrzla zima	topla pomlad
RAZPOLOŽENJE	zunanj izraz elegance in enostavnosti	pretresenost in presunjenost zaradi udarca strele	potop v sanje in sprostitve duha

Vendar pa ta makro študija medkulturne primerjave žal ne upošteva vseh dejavnikov. Priskrbi nam lahko le splošno sliko bistvenih elementov neke kulturne tradicije, kulturnega duha in značilnega občutja lepote v klasični Grčiji, moderni Evropi in Kitajski kot dodatek k razlikam in individualnostim vsake od treh vrst kulture. Vzorec medkulturnih in primerjalnih študij ni namenjen primerjavi zavoljo nje same. Prav z namenom, da bi osvetlil razlike in podobnosti med zahodnimi in kitajsko kulturo skozi ponovno preiskovanje izvorov, skuša ustvariti nove možnosti in teži k preseganju skozi približevanje različnih elementov z višjim ciljem izvršitve naloge dvigovanja kulture na višjo raven in izboljševanja človeškega bitja. Kot je dejal Fang Dongmei, je bil Nietzschejev nadčlovek (*Übermensch*), ki se je ponašal z vsemi pomeni svetnega življenja in se navduševal nad ponovnim odkritjem vseh uveljavljenih vrednot, zgolj prazen ideal. Če bi ta ideal lahko pametno pristopil k prilagajanju različnim kulturnim vrednotam, to pomeni k združevanju filozofske modrosti stare Grčije, moderne Evrope in Kitajske, bi bil zmožen nositi s seboj to novo odkrito vrednoto v stvarstvu in tudi uspel v prevzemanju kulturne odgovornosti. V tistem času smo resnično potrebovali odprtost, resnicoljubnost in iskrenost, ne pa odpora in prezira do zahodne kulture. T. i. nadčlovek bi moral biti tisti, ki presega pomanjkljivosti stare Grčije in postane idealni Evropejec in Kitajec, presega pomanjkljivosti Evrope in postane odličen Kitajec in stari Grk, ter tisti, ki presega pomanjkljivosti Kitajske in postane ugleden Evropejec in stari Grk. Samo popolno bitje, ki bi utelešalo tri različne vrste modrosti, bi bilo vredno imena nadčloveka. To je očiten primer romantičnega in idealističnega pogleda na poskus transkulturnega združevanja, njegova možnost pa prebiva pretežno v človeški domišljiji in pričakovanjih. Vendar v sodobnem kontekstu kulturne globalizacije v novem stoletju ne dvomimo v notranji navdih te teorije. Še zlasti to velja za medkulturni študij estetike.

Pet paradigem, ki smo jih na kratko predstavili zgoraj, označuje logični in zgodovinski proces razvoja moderne kitajske estetike. Zlasti zadnji trije vzorci zaznamujejo njeno bolj zrelo obdobje. Po našem prepričanju teoretska združitev predstavlja tako ustvarjalno preoblikovanje zahodne

estetike v kitajskem kontekstu kot spodbuden razvoj kitajske estetske teorije v navezavi na svojo lastno dediščino. Še zlasti transkulturni pristop se je pokazal kot najbolj poučen, napreden in usmerjen v prihodnost estetike, in to navkljub svojemu idealističnemu pridihu.

Prevedla Katja Kolšek