

## Estetika ir menas

### SKONIS IR SKANAVIMAS KINŲ ESTETIKOJE

Loreta Poškaite

Vilniaus universiteto Orientalistikos centras

*Straipsnyje analizuojamas skonio ir skanavimo jutimo vaidmuo kinų estetikoje: jo įtaka estetinės terminijos formavimuisi, ryšys su kitais jutimais, istorinė prasmės kaita, įvairūs interpretavimo ir raiškos aspektai. Tuo siekiama parodyti, kad šis jutimas buvo ir tebėra ne mažiau svarbus už kitus dažniausiai iškeliamus ir daugiausia sinologijoje tyrinėtus jutimus – regėjimą ir klausą, ir kad tik jo sintezė su šiais, taip pat uoslės jutimu, gali padėti atskleisti kinų estetinės pasaulėžiūros savitumą.*

Kinų estetiškumo fenomenas vis dažniau atsiduria šiandienų komparatyvinių studijų akiratyje – ieškoma jo paralelių su postmodernistine Vakarų pasaulėžiūra arba kontrastų su klasikine Vakarų ir antikinę graikų tradicijomis, meninės kūrybos ir suvokimo principais. Antai kai kurie tyrinėtojai, kalbėdami apie kinų meną ir estetiką, pabrėžia jo orientavimąsi į vizualinį suvokimą, priešindami jį senovės graikų meno polinkiui į plastiškumą. Kiti panašiai atkreipia dėmesį į kinų tapybos linijiškumą, kuris esąs kontrastingas Vakarų tapybos reljefiškumui<sup>1</sup>. Ir vienu, ir kitu atveju iškeliamas ypatingas regėjimo vaidmuo kinų estetinėje pasaulėžiūroje.

O kinų muzikos ir jos estetikos tyrinėtojai atkreipia dėmesį į išskirtinę garso ir girdėjimo reikšmę kinų estetiniam pasaulio suvokimui. Antai K. de Woskin išvelgia jo įtaką net paties išmintingumo sampratos formavimuisi (žodžio „išmintingumas“ – *sheng* hieroglifo etimologijoje), kuris, jo manymu, kontrastuoja su regėjimo ir šviesos metaforų vyravimu vakarietiškoje išminties apibūdinimuose<sup>2</sup>. Pasak autoriaus, ne kas kitas, o muzikos menas tapo pačiu pirmuoju estetinių apmąstymų objektu ir daugiausia formavo visą kinų estetikos terminiją. Panašią nuomonę išsakė ir kitas žymus šiuolaikinis konfucianizmo filosofijos bei estetikos tyrinėtojas Tu Weiming. Jis teigė, jog norint perprasti subtilias kosminių metamorfozių apraiškas, kinams nepakanka vien objektyvaus vizualizacijos akto. Pasak šio autoriaus, būtent girdėjimo

<sup>1</sup> John Hay, “The Body Invisible in Chinese Art?”, *Body, Subject and Power in China*, ed. Angela Zito and Tani E. Barlow, The University of Chicago Press, 1994, p. 66.

<sup>2</sup> Kenneth deWoskin, “Early Chinese Music and the Origins of Easthetic Terminology”, *Theories of Arts in China*, ed. Susan Bush and Christian Murck, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983, p. 192–193.

menas arba girdėjimo galia (*ting de*) padeda jiems įsitraukti į Dangaus ir žemės ritmą, perprasti gamtos proceso sklaidą pačiu neagresyviausiu, abipusio palaikymo būdu<sup>3</sup>.

Neseniai pasirodė gana išsami Jane Geaney studija apie jutimų įtaką kinų pasaulio pažinimui<sup>4</sup>. Jos autorė vėlgi daugiausia dėmesio skiria regėjimo ir girdėjimo jutimams, pažymėdama, jog fizinių pojūčių traktavimas tam tikroje kultūroje gali padėti atskleisti jos pasaulėžiūros savitumą. Tačiau kitaip nei anksčiau minėti autoriai, ji nelinkusi iškelti nė vieno iš šių dviejų jutimų kaip aukštesnio (svarbesnio), bet veikia traktuoja juos kaip vienodai reikšmingus ir abipusiškai susijusius, nes, pasak jos, „tiesa ir žinojimo patikrinimas reikalauja jų abiejų dalyvavimo“<sup>5</sup>.

Jokiu būdu nenoriu neigti ar kritikuoti minėtų autorių pastebėjimų, kurie jų tyrinėjimų kontekste ir pasirinktu požiūriu atrodo pakankamai pagrįsti. Bet manau, kad vieno kurio jutimo iškėlimas kaip paties svarbiausio veda į kitų jutimų ignoravimą ir nepadeda suvokti kinų estetiškos pasaulėjautos savitumo, nes vienas svarbiausių ir išskirtinių jos bruožų yra visų pojūčių sintetiškumas, kuris lėmė ypatingą, betarpišką kinų meno bei estetikos ryšį su gyvenimu, kasdiene patirtimi. Manau, kad šiame sintetiniame kinų pasaulio pajautime ne mažiau svarbus už girdėjimą ir regėjimą yra skonio jutimas, kuriam iki šiol sinologinėje literatūroje nebuvo skirta pakankamai dėmesio.

Šiame straipsnyje kaip tik ir norėčiau panagrinėti vieną iš mažiau analizuotų ir galbūt kasdieniškiausių jutimų – skonį. Peržvelgus pagrindinių kinų estetinių sąvokų etimologiją, į akis krinta daugelio jų ryšys su maistu ir skanavimu; tai galbūt leistų kalbėti net apie skonio vyravimą kinų estetiškoje pasaulėjautoje. Tačiau šios analizės tikslas yra ne tiek parodyti skonio išskirtinumą kinų pasaulėjautoje, kiek atskleisti jo conceptualines ištakas, įtaką kinų estetinio žodyno formavimuisi, istorinę raidą, taip pat ryšį su kitais estetiniais jutimais, meninės kūrybos bei suvokimo principais ir visa tradicine kinų pasaulėžiūra. Čia kalbėsiu apie skonį ne kaip apie nesuinteresuotą malonumą, objektyvų ar subjektyvų, racionalų ar iracionalų normatyvinį kriterijų ar pasirinkimo principą, kaip jis buvo traktuojamas Vakarų klasikinėje ar postmodernistinėje estetikoje<sup>6</sup>. Skonį ir skanavimą aptarsiu kaip pakankamai ordinarių patyrimą, siejamą su maistu ir jo ruošimu; tačiau šis patyrimas per maistą ir asociatyvinį ryšį su kitais jutimais, taip pat veikiamas energinės – holistinės kinų pasaulėžiūros vėliau transformavosi į itin subtilią ir neordinarią estetinę pagavą bei viską aprėpiančią metaforišką meninės tikrovės apibūdinimą, meninės išraiškos ir suvokimo principą, susiejusį jutiminį ir „viršjutiminių“ patyrimą.

<sup>3</sup> Tu Weiming, „The Idea of the Human in Mencian Thought: An Approach to Chinese Aesthetics“, *Theories of Arts in China*, ed. Susan Bush and Christian Murck, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1983, p. 69.

<sup>4</sup> Jane Geaney, *On the Epistemology of the senses in early Chinese Thought*, University of Hawai Press, Honolulu, 2002.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 14.

<sup>6</sup> Odeta Žukauskienė, „Estetikos paribiai ir skonio problematika“, *Logos*, 2002–2003, p. 31–32.

Apie ypatingą maisto vaidmenį kinų kultūroje pradėta kalbėti dar prieš kiniško maisto ir valgymo lazdelėmis bumą Vakaruose. Tai daugiausia darė ir tebedaro kinų estetikai. Antai vienas autoritetingiausių kinų kultūros archeologų Zhang Guangzhi (Chang Kwang-chih) teigė, jog „senovės kinai buvo vieni iš nedaugelio pasaulyje, teikusių tokią didelę reikšmę maistui ir valgymui“, ir kad „vargu ar rasime kitą tokią į maistą orientuotą kultūrą, kaip kinų kultūra“<sup>7</sup>. Todėl neturėtų stebinti ir maisto bei skonio metaforų gausa kasdienėje kinų kalboje. Antai mielai ką nors daryti pažodžiui reiškia „saldžia širdimi“ (*ganxin*), dirbti sunkiai reiškia „aštriai karčiai“ (*xinku*), patirti visus gyvenimo džiaugsmus ir negandas reiškia išragauti visus skonius – „rūgštumą, saldumą, kartumą ir aštrumą“ (*suantian kula*) ir pan.<sup>8</sup>

Tuo iš dalies galima paaiškinti ir maisto ruošimo įvaizdžių dažnumą klasikinuose kinų filosofijos veikaluose – jais apibūdinamos pačios subtiliausios filosofinės išvalgos. Čia galėčiau priminti daoistų veikalą „Laozi“, kuriame didelės šalies valdymas lyginamas su mažos žuvies kepimu<sup>9</sup>. Tuo norėta parodyti, kaip yra pražūtinga aktyviai kištis į daiktų (visuomenės) tvarką: valdovo įsakymai gali tik sudrumsti žmonių ramybę, lygiai kaip pernelyg dažnai keptuvėje vartant žuvį galima prarasti visą jos sultingumą. Čia svarbu nepersistengti, nes iš tikrųjų paruošti žuvį, kaip ir valdyti šalį, galima labai lengvai ir beveik nepastebimai. Panašią mintį implikuoja ir bene žinomiausias „paradigminis“ „Zhuangzi“ pasakojimas apie virėją Ding, kuris štai taip kapojo mėsą: „Tai užsimoja ranka, tai užgula pečiais, tai prispaudžia keliu, tai trepteli koja, ir tik girdisi – šmikšt, šmakšt. Peilis tarytum šoka „Šilkmedžių giraitės“ melodijos ritmu arba pagal „Jingshou“ garsus“<sup>10</sup>. Paklaustas, kaip šitaip lengvai jam sekasi toks darbas, jis pradėjo pasakoti, jog pirmiausia stengiasi žiūrėti į skerdieną ne akimis, o dvasiniu potroškiu ir pasikliauti Dangaus tvarka, ir tuomet jo peilio ašmenys tarytum praranda savo storumą ir lengvai išsiskverbia į bet kokius mėsos tarpus (tuštumas), galėdamas ten netrukdomas judėti. Šis maisto ruošimo įvaizdis, perteikiantis Ding meistriškumą (jo judesių lengvumą, ritmingumą, sugebėjimą tapti peiliu ir kapojama mėsa arba susiliesti su daiktais savęs ir jų transformavimo procese, t. y. tuštumoje), tapo paties didžiausio meistriškumo pavyzdžiu, iškeliamu kinų meninėje kūryboje.

Maisto ir skonio estetinė reikšmė, jos įtaka kinų estetinei pasaulėžiūrai bei terminijai gali būti kildinama iš ankstyvosios (Shang-Zhou laikų) ritualinės praktikos bei jos apmąstymų „klasikinėje“ (Chunqiu-Zhanguo) filosofinėje literatūroje. Kitaip sakant, pirmiesiems skonio jutimo reflektavimams turėjo įtakos ritualo ir maisto ryšis ankstyvojoje kinų kultūroje.

Jau Shang laikais kinai tikėjo, kad mirusiųjų protėvių sielos yra tokios pat jaučiančios ir norinčios valgyti, kaip ir gyvųjų. Todėl ritualinis atnašavimas jiems iš esmės reiškė mirusiųjų

<sup>7</sup> K. C. Chang, „Introduction“, *Food in Chinese Culture*, New Haven and London: Yale University Press, 1978, p. 11.

<sup>8</sup> Stephen H. West, „Playing with Food: Performance, Food, and the Aesthetics of Artificiality in the Sung and Yuan“, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 57, no 1, 1997, p. 67–68.

<sup>9</sup> Laozi, sk. 60.

<sup>10</sup> Zhuangzi, sk. 3. Versta iš: *Zhuangzi zhi jie*, Fudan Daxue chubanshe, 2000, p. 69.

maitinimą. Šią sampratą atspindi ir ritualą reiškiančio hieroglifo *li* etimologija: dešinysis jo piktografas vaizduoja atnašaujama indą su garuojančiu maistu, o kairysis – pagerbimą. Kaip byloja kai kurios „Dainų kanono“ („Shijing“) giesmės, pats ritualinio maisto ruošimas ir pateikimas tapdavo savotišku ritualu, o jo atnašavimas kartu virsdavo ritualine gyvųjų jame dalyvaujančiųjų puota, kurioje kiekvienas prisidėdavo prie maisto ragavimo. Taip ankstyvosios maisto aukojimo apeigos ilgainiui virto bendruomeninio valgymo ritualu. Šį ritualo ir maisto, valgymo ir socialumo ryšį atskleidžia „Ritualų užrašai“ („Liji“), kur smulkiai nurodoma, koks maistas turi būti pateikiamas atitinkamomis progomis ir kaip jis turi būti paruošiamas bei valgomas (iš kokių indų ir pan.).

Toks griežtas valgymo proceso reglamentavimas pirmiausia turėjo padėti išlaikyti žmonių tarpusavio ryšį ir harmoniją, kurie buvo (ir išliko) vienu svarbiausių ankstyvųjų filosofinių – estetinių apmąstymų objektu. Net ir pirmasis valstybės bei valdovo galios simbolis buvo ne kas kita, o ritualinis trikojis indas (*ding*), kuris buvo įteikiamas kiekvienam naujai išrinktam valdovui. Antra, toks dėmesys pačiam maisto ruošimui ir pateikimui byloja, jog jau ankstyvojoje kinų kultūroje „maistas, kaip vienas iš gyvenimo poreikių, buvo iš būtinybės pakylėtas į meną, iš gyvasties palaikymo būdų į rafinuotą išraišką“, vėliau tvirtai įaugo į kinų kalbą, taip pat meno ir literatūros audinį<sup>11</sup>.

Kita vertus, negalima pamiršti, jog ritualinis maisto ruošimas ir skonėjimasis buvo neatsiejamas nuo kitų ritualinės išraiškos elementų ir jame „dalyvaujančių“ jutimų – spalvų, garsų, kvapų, taip jungdamasis į sintetinį pojūtį. Tokį sintetiškumą perteikia ir klasikiniuose filosofiniuose veikaluose vyraujančios „suminės“ („klasifikacinės“) nuorodos į visus jutimus kalbant apie jutimų pasaulį. Norint nurodyti jais perteikiamą pasaulio ar patyrimų įvairovę, paprastai išvardijami visi pojūčiai, tuo parodant jų susietumą (dažnai asociatyvinių ir komplementarų) ir kartu kiekvieno jų funkcijų savitumą (taip, kaip buvo suprantama harmonija, apie kurią netrukus kalbėsime). Tai galima būtų pailiustruoti daugybe pavyzdžių, kurių ypač apstu konfucianistiname veikale „Xunzi“, bene plačiausiai aptarančiame jutimų vaidmenį žmogaus pažinimui ir saviugdai: „Ausis, akis, nosis, burna ir forma turi kiekvienai jų priklausančius ryšius ir nieko nedaro už kitus, todėl jos vadinamos Dangaus valdininkėmis“; „Akys mėgsta spalvas, ausys mėgsta garsus, burna mėgsta skonius, širdis mėgsta naudą, kaulai, kūnas ir odos paviršiaus išvagojimai (*li*) mėgsta malonumą, ir visi jie siejami su įgimtais žmogaus polinkiais bei prigimtimi“<sup>12</sup>.

Ritualinės praktikos bei „maisto kultūros“ pėdsakus regime ir tokių svarbiausių vertybinių bei estetinių sąvokų kaip harmonija (*he*) ir grožis (*mei*) etimologijoje. Antai hieroglifas *he* (harmonija) yra sudarytas iš dviejų piktografų – „žolė“ ir „burna“, kurių derinys kaip tik ir nurodo maisto skanavimą bei skonio pojūtį. Net ir pats ankstyviausias harmonijos apibūdinimas, aptinkamas istorijos kronikoje „Zuo zhuan“, yra siejamas su maisto ruošimu: „Harmonija pri-

<sup>11</sup> „Playing with Food“, p. 68.

<sup>12</sup> Xunzi, sk. 17 ir 23. Versta iš: Xunzi *quan yi*, Guzhou Renmin chubanshe, 1990. Plačiau apie jutimų klasifikacijas ir grupavimus žr. J. Geaney, *On epistemology of the sense*, p. 16–17.

mena sriubos virimą: norint paruošti žuvį ir mėsą, reikia vandens ir ugnies, padažo ir acto, druskos ir slyvų; reikia visa tai užkaitinti, uždegus degtukus. Virėjas visa tai sumaišo (*he*) taip, kad gautų tinkamą skonį, pridėdamas ten, kur trūksta, ir atimdamas ten, kur per daug. Tuomet kilnus vyras valgo (tokią sriubą), ir jo širdis nuskaistėja<sup>13</sup>. Toks bene kasdieniškiausias ir visiems puikiai pažįstamas maisto gaminimo ir skonio kūrimo pavyzdys galbūt geriausiai perteikia kinų harmonijos savitumą: ji reiškia ne visų dalių (komponentų) suvienodinimą arba pajungimą aukštesnei – statiškai visumai (vienijančiam principui), bet kiekvienos jų individualumo išlaikymą ir susiejimą į dinaminę visumą, kurioje kiekviena jų atskleidžia savo savitumą ir kartu papildo kitas, jų neužgoždama ir jose nepranykdama. Joje svarbiausia yra ne kiekvieno atskiro daikto (elemento) substautyvi esmė, „objektiškumas“, bet funkcija, tarpusavio ryšys ir sąveikavimas bendru ritmu.

Tačiau (arba kaip tik todėl) aptariant harmoniją čia neapsiribojama vien skonio jutimu, bet brėžiamos jo paralelės su muzikos garsu (muzikine harmonija): „Garsas yra kaip skonis. Jis remiasi viena gyvybine energija (*qi*), dviem stiliais (paž. „kūnais“ – *ti*), trimis rūšimis (*lei*), keturiais instrumentais (paž. „daiktais“ – *wu*), penkiais garsais (*sheng*), šešiais standartais (*lu*), septyniomis natomis (*yin*), aštuoniais vėjais (*feng*), devyniomis temomis („dainomis“ – *ge*), kurie kuria vienas kitą. Jis taip pat grindžiamas tyrumu-netyrumu, mažumu-didumu, trumpumu-ilgumu, greitumu-lėtumu, liūdnumu-džiaugsmingumu [...], kurie papildo vienas kitą. Kai kilnus vyras ją girdi, jo širdis nurimsta. Nuraminus širdį, jo galia (*de*) tampa harmoninga (*he*)“<sup>14</sup>. Taigi ir geras (harmoningas, subalansuotas) maistas, ir gera (harmoninga) muzika per atitinkamus skonio ir regėjimo jutimus padeda sukurti vidinę žmogaus harmoniją – kiekvienas savaip, bet pagal tuos pačius principus. Čia tik pridursiu, jog visa kinų maisto gamyba (taigi ir skonėjimasis juo) buvo pagrįsta tais pačiais skonių derinimo ir poliariškumo (priešybių papildomumo) dėsniais (šaltumo-karštumo, skystumo-tirštumo), kurie turėjo ne tik maitinti kūną, bet ir padėti atkurti žmogaus kūno ir dvasios pusiausvyrą (ryšį) arba sveikatą. Todėl visiškai suprantama, kodėl maisto gamyba jau nuo ankstyvosios ritualinės praktikos laikų tapo lygiavertė kitiems menams, o skonio jutimas – lygiavertis kitiems jutimams, kai kuriais atvejais galėdamas net geriau nei kiti perteikti tam tikras estetines sampratas.

Iš ankstyvosios ritualinės praktikos kildinama ir kita svarbi kinų estetikos sąvoka – grožis (*mei*). Jos šaknys glūdi vadinamojoje „avino kultūroje“, padėjusioje pagrindus ankstyvajai kinų aksiologijai – svarbiausioms vertybinėms sąvokoms (gėris, teisingumas, sėkmė, geras elgesys), kurios savo hieroglifė turi tą patį „raktinį“ piktografą – avinas. *Mei* (grožio) hieroglifas sudarytas iš dviejų piktografų – „avinas“ ir „didelis“, dėl to jo etimologija gali būti asocijuojama su dviem prasmėmis – skanumu ir išpūdingumu (t. y. skoniu ir forma). Vienos iš svarbiausių atnašavimui skirtų aukų – avino valgymas kinams reiškė ne vien kažko labai skanaus valgymą, bet ir kažko labai svarbaus (taigi ir gero) darymą – pavyzdžiui, mirusiųjų pro-

<sup>13</sup> „Zuo zhuan“, Zhao gong, 20 metai. Versta iš: *Zuo zhuan quan yi*, Guizhou Renmin chubanshe, 1990, t. II (xia), p. 1303.

<sup>14</sup> *Ten pat.*

tėvių dvasių pamaloninimą ir bendravimą su jomis. Yra ir kitas, antropologizuotas šio hieroglifo etimologijos aiškinimas, išvelgiant jame žmogų su avino kauke ant kalvos. Kaip manoma, čia vaizduojamas ne eilinis žmogus, o šamanas arba toteminis genties vadas, t. y. „didelis žmogus“ arba tiesiog „didelis“ (kurio piktografas gaunamas prie „žmogaus“ piktografo pridėjus horizontalų brūkšnį). „Didelis žmogus“ savo išorine išraiška (šoku, dainomis) priminė aviną ir kartu kėlė tam tikrą išpūdį arba gražumą. Tačiau bene ryškiausiai avino ir maisto, taip pat gražumo ir valgomumo ryšį atskleidžia „klasikinis“ arba tradicinis jo aiškinimas, kurį pateikia pirmasis kinų kalbos etimologijos žodynas „Shuowen jiezi“: „Grožis – tai saldumas (arba malonumas – *gan*), siejamas su dideliu avinu. Avinas yra pagrindinis valgomas naminis gyvūnas. Grožis ir gėris (*shan*) turi vienodą (prasme)<sup>15</sup>. Vėliau (Qing dinastijoje) atsirado platesnis jo paaiškinimas: „Saldumas – tai vienas iš penkių skonių, bet penkių skonių grožis gali būti bendrai vadinamas saldumu“<sup>16</sup>. Toks paaiškinimas vėlgi yra pakankamai tradicinis, kadangi dar „Huainanzi“ (III–II a. pr. Kr.) yra teigiama, jog saldumas yra toks pats pagrindinis arba pirminis iš visų skonių, nuo kurio prasideda visi skoniai, kaip kad muzikoje yra tonas *gong* arba penkių spalvų gamoje – balta spalva<sup>17</sup>. Kitaip tariant, iš jo randasi visa pasaulio įvairovė.

Tačiau šalia šios „saldumo“, kaip visų skonių pagrindo, ir „skanumo“, kaip visų skonių harmoningo derinio, paradigmos, kaip minėta, egzistavo kita – „beskoniskumo“ (prėskumo) paradigma, kurią laikyčiau ne tiek pirmosios priešingybe, kiek „antrąja“ puse. Ji ryškiausiai buvo rutuliojama daoizme. Bet šiuo atveju vengčiau jas abi skirstyti į konfucianizmo ir daoizmo „stovyklas“, nes antroji buvo ne mažiau svarbi ir konfucianistams. Tik konfucianizme, kaip matysime, ji buvo kitaip grindžiama. Antai viename iš klasikinių konfucianizmo veikalų – „(Mokyme) apie vidurį ir pastovumą“ („Zhong yong“) užsimenama apie kilnaus vyro keklą (*dao*), kuris yra beskonis (*dan*) – paprastas ir kartu puošnus, neryškus – prislopintas, bet skleidžiantis darną<sup>18</sup>. Veikalo autorius lygina jį su „Shijing“ apdainuotos vienos rūmų damos apranga: ant spalvingos brokato suknišios ji dėvi paprastą vienspalvį rūbą, kad pirmosios spalvingumas nekristų į akis.

Su prėskumu konfucianistai asocijavę ir senovės skonį, kuris turi būti įkūnijamas didžiojoje aukoje (atnašaujame maiste) ir reiškia tikrąjį, autentišką skonį bei teisingumą. Apie jo „dorybę“ išsamiausiai kalbama „Ritualų užrašuose“ („Liji“), kur, be kita ko, maisto prėskumas siejamas su muzikinės išraiškos minimalizmu: „Muzikos turtingumas nepasižymi ypatingu garsumu (visų garsų išnaudojimu arba riba). Didžioji puota nepasižymi ypatingu skanumu (visų skonių išsėmimu). „Tyrosios šventyklos“ (dainą atliekanti) citra *se* turi raudonas stygas, o [greta] yra garsą pratęsiančios (rezonansinės) skylės. Vienas dainuoja, o trys atliepia, ir atsi-

<sup>15</sup> Cit. pagal: *Zhongguo meixue da cidian* („Didysis kinų estetikos žodynas“), pagr. sudarytojas Lin Tonghua, Anhui Jiaoyu chubanshe, 2002, p. 89.

<sup>16</sup> *Ten pat.*

<sup>17</sup> *Huainanzi*, sk. 1 („Yuan dao“).

<sup>18</sup> *Zhong yong*, sk. 33.

randa sulaikytas (praleistas) garsas (*yi yin*). Didžiojo atnašavimo rituale vertinamas slėpingas vynas (vanduo) ir nevirta žuvis bei mėsa; didžioji sriuba nėra paskaninama (sumaišoma – *he* su penkiaais skoniais), ir atsiranda sulaikytas (praleistas) skonis (*yi wei*). Taigi kai ankstesniųjų laikų valdovai nustatė ritualų ir muzikos taisykles, jie nesivaikė burnos, pilvo, ausies ir akies teikiamų aukščiausių (malonumų), šitaip skatindami žmones išlaikyti pusiausvyrą tarp mėgstamo ir nemėgstamo. Šitaip jie sugražino žmones į tinkamą – teisingą (*zheng*) kelią<sup>19</sup>. Kaip matome, „sulaikytas garsas“ (*yi yin*) ir „sulaikytas skonis“ (*yi wei*) lyg ir nurodo tam tikrą viršutinę sferą arba tai, kas slypi ir sklaidžiasi už jutiminės išraiškos įvairovės, kuri apriboja ir subalansuoja žmogaus vidų. Juk tik beskonis vanduo dėl ypatingo (atskiro) skonio neturėjimo gali būti vadinamas bet kuo, kad ir „slėpingu vynu“, ir siejamas su bet kuriuo iš skonių, nes jis telkia visus skonius.

Vis dėlto čia nenorėčiau sutikti su Ming Dong Gu teiginiu, kad šioje ištraukoje sulaikytas garsas (*yi yin*) ir sulaikytas skonis (*yi wei*) yra ne literatūrinės, bet metafizinės prigimties, nors jie ir nurodo tam tikrą potencialią ir slėpingą tikrovę, primenančią „Laozi“ paradoksalią metaforišką ir netiesioginę nuorodą į Dao kaip „didįjį garą, kuris nėra girdimas“<sup>20</sup>. Šis „minimalistinis“ idealas skatino konfucianistus vengti savo apeigose pernelyg didelės pompastikos, įspūdingumo ir demonstratyvumo, dėl kurių juos kritikavo moistai ir daoistai, ir puoselėti išraiškos paprastumą, dėl kurio kiti konfucianizmo kritikai kaltino juos nuobodumu. Tačiau ką tik cituotos ištraukos leidžia manyti, kad šie idealai pirmiausia buvo siejami su saikingumu ir dorovingumu plačiąja prasme, t. y. dorybingos galios (*de*) ir tvarkos (*zheng* – tinkamumo, teisingumo) puoselėjimu bei raiška. Kitaip tariant, jie pirmiausia yra pagrįsti etiškai. Kita vertus, „sulaikyto skonio“ ir garso vėlesnis ryšys su daoizmu ir kai kuriomis kosmologinėmis sampratomis, kaip matysime, padėjo jiems išsirutulioti į vienus svarbiausių estetinio ir meninio sugestyvumo principų bei metodų, kurie buvo pagrįsti ir ontologinėmis išvalgomis.

Daoizme prėskumas arba beskonis (*wuwei*) pirmiausia buvo grindžiamas ontologiškai. Jis laikomas viena iš Dao – kosminio principo ir amžinojo – neišsenkančio būties šaltinio – savybių: „Muzika ir gardus maistas praeinantįjį sustabdys. O Dao, sklindantis iš lūpų, yra prėskas ir beskonis. Jis žiūrintiems neižvelgiamas, klausantiems negirdimas, bet savo veikime neišsemiamas“<sup>21</sup>. Šis Dao beskonis (*wuwei*) yra vienas iš jo „nesaties“, arba „priešforminės būties“ (*wuwei*), aspektų, nurodantis tikrąją fenomenalios arba „forminės“ esaties – šiuo atveju visų skonių – potencialumą. Prėskumas – tai ta ribinė būseną, kurioje dar nepasireiškia joks individualus skonis, galintis užgožti kitus; kur visi skoniai yra susimaišę nelyg tame „tvarkingame chaose“ ir reiškiasi ne savo aktualumu (kaip harmonijoje), bet potencialumu (nedalomoje vienybėje, kurios idealas daoistams buvo vienas svarbiausių visomis prasmė-

<sup>19</sup> „Liji“, sk. „Yueji“ („Muzikos užrašai“). Versta iš: *Liji yizhu*, Shanghai guji chubanshe, 1997, t. II (xia), p. 631.

<sup>20</sup> Ming Dong Gu, „Aesthetic Suggestiveness in Chinese Thought: a Symphony of Metaphysics and Aesthetics“, *Philosophy East and West*, 2003, vol. 53, no 4, p. 493.

<sup>21</sup> „Laozi“, sk. 35. Versta iš: *Laozi yizhu*, Jilin Wenshi chubanshe, 1996.

mis). Pasak F. Jullieno, „prėskumas atveda mus prie jutimiškumo ribos, kur jis [t. y. *šis jutimas* – L. P.] yra prislopintas iki visiško neatskiriamumo“. Tačiau, kaip pastebi F. Jullienas, prėskumas vis tiek priklauso jutimiškumo sferai<sup>22</sup>. Jis neatrodo patrauklus, tačiau kartą jo paragavus, neįmanoma sustoti ir pasisotinti, nes jauti, kaip jis pripildo. Toks yra, pavyzdžiui, virtų kiniškų ryžių skonis – gerai (tinkamai) išvirti ryžiai yra prėski, bet juose tikrai galima pajusti visus skonius. Ar ne todėl Kinijos restoranuose ryžiai atnešami po visų patiekalų, prisiragavus visų skonių – atnešami pasisotinti, apvalyti skonio receptorių ir pajusti tikrąjį, pirminį maisto skonį. Ir po visų aštrių, rūgščių, saldžiarūgščių bei sūrių valgių jie iš tikrųjų atrodo nepaprastai skanūs, ir jų neįmanoma atsivalgyti. (Beje, kaip tik dėl to restoranuose kyla amžini nesupratimai su vakariečiais, kurie reikalauja atnešti ryžius kartu su kitais patiekalais, bet ne visada jų prašymas būna suprastas ir laiku išpildomas.) Prėskumo skonį turi ir šaltinio vanduo, kuris irgi yra bespalvis, bekvapis, beskonis, bet atgaivina ir ištroškusiam atrodo pats skaniausias.

Štai kodėl Laozi siūlo išmokti „skonėtis beskoniu“ (*wei wu wei*), t. y. „neprisirišti“ nė prie vieno kurio nors skonio ar neapriboti savęs „išreikštais“, konkrečiais, apčiuopiamais skoniais, kurių raiška ir patyrimas turi gana aiškia ribą. Jis siūlo veikiau atverti save ir savo patyrimą visoms įmanomoms jų virsmo galimybėms, išeinančioms už „forminės esaties“ (daiktų ir formų) ribų, kitaip tariant, atsiverti beribiškumui. Tokie yra ir „Zhuangzi“ aprašyti daoistų žmonių idealai – dvasingi žmonės (*shenren*), gyvenantys tolimuose kalnuose ir vietoj grūdų ar žolių (t. y. „normalaus“ maisto) geriantys rasą bei kvėpuojantys vėju<sup>23</sup>. Žinoma, tokį jų „maitinimąsi“ galima traktuoti kaip žemiškojo pasaulio su visais jo skoniais ir spalvomis ignoravimą. Tačiau tokią traktuotę laikyčiau pernelyg supaprastinta. Manychiau, kad šie žmonės kaip tik ir sugeba skonėtis beskoniu, t. y. rasa, ir savo išgrynintais jutimais tiesiogiai semtis gyvybinės energijos, arba kvėpuoti vėju, šitaip laisvai judėdami tarp esaties ir nesaties ir būdami nepažeidžiami dėl savo neišsemiamų potencijų. Panašiai apibūdinamas ir kitas, bene svarbesnis daoistų idealas – tikras žmogus (*zhenren*), kuris „gyvena dangiškumu“ – kvėpuoja pėdomis, o ne gerkle (kaip visi žmonės), valgo nesaldų (*bu gan*), t. y. prėską maistą, niekam nekenkia ir kartu gyvena, sutapdamas su visa begale daiktų, arba visu kosmosu. Tad čia taip pat galima išvelgti siūlymą mėgautis tuo, kas yra už daiktų formų ir „grubios“ būties, t. y. persiimti subtiliąja gyvybine energija (*qi*), kuri ir paverčia arba praplečia bet kokią spalvą, skonį, garsą į neišsemiamą pasaulio įvairovės ir gyvasties patyrimą jos išgryninta būseną.

Gyvybinė energija (*qi*), kuri nuo Han epochos tapo viena svarbiausių ontokosmologinių sąvokų, bene plačiausiai ir universaliausiai buvo pritaikyta kinų estetikoje (muzikos, tapybos, literatūros), apibūdinant ja abipusį menininko ir vaizduojamojo daikto, daikto ir pasaulio, pasaulio ir menininko ryšį, pagrįstą abipusio atgarsio ir transformatyvumo principu. Tiesą sakant, iš esmės kaip tik ji ir neleidžia skirstyti kūrybinio proceso į pasaulį, menininką, kūrinį ir suvokėją. Įdomu, kad šio hieroglifo etimologija taip pat siejama su maistu: jo piktografas

<sup>22</sup> F. Jullien, *Путь к цели: в одход или напрямик*, Москва, 2001, p. 265.

<sup>23</sup> „Zhuangzi“, sk. I.



vaizduoja garuojančius ryžius. Tačiau jis reiškia ne tiek daiktų formų patyrimą, kiek paties judėjimo ir daiktų gyvybingumo pojūtį, kitaip sakant, tai, kas neturi jokios formos ir vizualiai, sąlygiškai gali būti perteikiama nebent kaip garai. Todėl populiariausias jo etimologijos aiškinimas – tai judantys, kamuoliuojantys debesys, kurie juk yra tam tikrų žemės (vandens) virsmų rezultatas, taigi savotiškai sujungia Dangų ir žemę, regimą ir neregimą, taip pat – organišką ir neorganišką būtį. Mat ši subtili gyvastis, kaip manė kinai, yra aptinkama (patiriama ir skleidžiama aplinkui) ne vien gyvuose, bet ir negyvuose daiktuose, pavyzdžiui, akmenyje.

Jau nuo Šešių dinastijų laikotarpio gyvybinės energijos virpėjimas, jos perteikimas ir pajautimas tapo vienu pagrindinių kinų estetikos principų, meninės kūrybos tikslų ir vertinimo kriterijų. Jis buvo įvardijamas įvairiai. Antai tapybos teoretikas Xie He vadino jį „gyvybiniu ritmu ir dvasios pulsavimu“ (*qiyun shendong*). O kitas tapytojas ir teoretikas Zong Bing suprato meninio vaizdavimo tikslą kaip „savo širdies išskaistinimą siekiant pajusti formų skonį“ (*cheng huai weixiang*) arba daiktų gyvybingumą, kuris dar gali būti vadinamas subtiliu – dvasiniu ritmu (*sheyun*) arba subtiliu – dvasiniu aromatu (*shenwei*). Panašiai šis vidinis energinis kūrėjo, kūrinio ir suvokėjo ryšys traktuojamas ir poezijoje, kurios tikslas – sukurti „pulsavimo skonį – aromatą“ (*yunwei*), „įkvėptą skonį-aromatą“ (*shenwei*). Kaip matome, skonis arba skanavimas ilgainiui virto itin subtiliu pojūčiu, asocijuojamu veikiau su atmosfera, ypatinga nuotaika arba aromatu, susiliedamas į neverbalizuojamą, sublimuotą, sintetinę pasaulio ir daiktų ryšio pagavą.

Kita vertus, būtent skanavimo arba skonio (*wei*) pojūčio pasirinkimas meniniam suvokimui ir raiškai apibūdinti byloja, jog šis suvokimas anaipol neturi vesti suvokėjo į kažkokių idealių – anapusinių prasmų pasaulį. Jis veikiau reiškia kūrinio „pasisavinimą“ visu savo kūnu ir esybe, pratęsiant ryšį su kūrinio materialumu ir taip pajaučiant visas įmanomas poetinių motyvų prasmės emanacijas<sup>24</sup>. Štai kaip šį meninį suvokimą gana „proziškai“ aprašė filosofas neokonfucianistas Zhu Xi: „Norint įvertinti poeziją, reikia eiles nuolat kartoti ir į jas pasinerti, skanauti jų prasmę, atkąsti ir kramtsnoti, idant pajusti jų skonį; pirmiausia reikia perskaityti eilėraščių garsiai daugybę kartų, o tik paskui skaityti paaiškinimus; perskaičius paaiškinimus, vėl reikia daug kartų padeklamuoti eiles, kad jų prasmė kuo natūraliau ištirptų ir įsigertų į mus; tik tada žmogus pradeda suvokti eilėraščių“<sup>25</sup>.

Toks eilėraščio „skanavimas“ savo turtingume veda į „poskonio“ arba „už skonio esančio skonio“ (*wei wai zhi wei*) pojūtį, kurio idealas buvo iškeltas Tang epochoje ir tapo ypač populiarius Song laikų estetikoje. Viena vertus, jis priminė Laozi iškeltą Dao „beskoniškumą“, kaip tikrosios, potencialios „ikibūtiškos“ pilnatvės išraišką, orientuojantį į pačios išraiškos ištakas. Kitaip tariant, „beskoniškumas“ ten galėjo būti laikomas išraiškos pradžia ir pabaiga (arba pradžia be pradžios ir pabaiga be pabaigos). O „poskonio“ paieškos skatina atsispirti nuo konkretaus, jutimiškai pagavaus motyvo (skonio) ir paskui leisti vedamam visais netikėtai atsi-

<sup>24</sup> F. Jullien, p. 173.

<sup>25</sup> *Ten pat.*

veriančiais ir neaprépiamais jo implikuojamos prasmės keliais, „skanauti“ vis naujus iš jo sklindančius niuansus ir pustonių bangas, intonacijų aidus. Kitaip tariant, jis igauna stipresnę sugestijos jėgą, skatindamas ne tiek išgryninti savo vidinį regėjimą ar skonį, kiek atverti jį vis subtilesnei patyrimo įvairovei, prasminiams ryšiams ir asociacijoms.

Apie tai labai vaizdžiai ir bene išsamiausiai pasisakė vienas žymiausių Tang laikų literatūros teoretikų Sikong Tu: „Prozos (*wen*) rašymo sunkumai neprilygsta poezijos (*shi*) rašymo sunkumams, tai (liudija) daugybė senovės ir šių laikų pavyzdžių. Manau, kad pirmiausia reikia sugebėti skirti skonius (*wei*), ir tik paskui galima kalbėti apie poeziją. Jiangling pietinėje vietovėje bet koks jos skonį atitinkantis marinuotas maistas yra rūgštus, ir ne daugiau; bet koks sūdytas maistas yra visiškai sūrus, ir ne daugiau. Šiauriniai žmonės valgo tokį maistą tik tol, kol patenkina savo alkį, o paskui liaujasi valgę, nes supranta, kad jis nėra pats geriausias ir kad čia trūksta to, kas pranoktų skirtumą tarp „gryno rūgštumo“ ir „gryno sūrumo“. Taigi Jiangling žmonės, būdami pripratę prie tokio maisto, nesugeba išvelgti kokių nors subtilesnių skirtumų“<sup>26</sup>. Kaip matome, Sikong Tu siūlo neapsiriboti aiškiai pajaučiamais daiktų skirtumais ar aiškiai matoma „vienamate“ poetinio motyvo ar vaizdinio prasme, bet veikiau stengtis pranokti jo konkretumą ir patirti jį daugiasluoksniėje perspektyvoje, kurioje šie į visas puses emanuojantys prasmės niuansai darosi sunkiau fiksuojami, nebetelpa į vieno konkretaus jūtimo (skonio, vaizdo, garso) rėmus ir gali būti pavadinti tiesiog „dvasiškais“ (*shen*). Kitame laiške kitam draugui (Ji Pu) Sikong Tu kalba apie „vaizdinį už vaizdinio“ (*xiang zhi wai xiang*), „vaizdą už vaizdo“ (*jing wai zhi jing*), jų sugestijuojamus potyrius lygindamas su saule, kaitinančia indigo laukus ir migloje skendinčiu nuostabiu nefritu, į kuriuos galima žiūrėti, bet kurių neįmanoma „sugauti“ žvilgsniu. „Poskonis“, „pogarsis“ ar „vaizdas už vaizdo“ apeliuoja į suvokėjo jūtimus, bet kartu juos praplečia ir transformuoja į ypatingą dvasinę pagavą, kur eilėraščio prasmei sleistis nebereikalingi žodžiai. Šis poetinis dvasingumo (*shen*) idealas primena tapyboje iškeltą „dvasios pulsavimą“ arba „dvasinę atmosferą“ (*shenwei*), kurie taip pat tapo aukščiausiais jos vertinimo kriterijais ir tapytojo tikslais. Kita vertus, bene geriausiai ir „apčiuopiamiausiai“ poskonį galima patirti geriant geros rūšies kinišką arbatą, kurios poskoniai „skamba“ ir skleidžiasi burnoje gana ilgai, primindami „sulaikytą skonį“ (*yiwei*) arba garsą (*yi yin*).

Tokio ypatingo aromato arba atmosferos (skonio – *wei*) sukūrimas yra ir vienas svarbiausių dainininkų tikslų Pekino operoje, kur skonis arba prieskonis (*weir*) vadinamas „metodu metode“ (*suowei fa zhong hai you fa*). Jį sudaro tam tikri „maži garsiniai triukai“, kurie padeda perteikti vaidinamą charakterį ir suteikti individualų, nepakartojamą savitumą kiekvieno atlikėjo interpretacijai. Šie vokaliniai triukai gali būti labai įvairūs, pradedant kai kurių garsų praleidimu, jų artikuliacijos būdais ar specialaus, individualaus garsinio žodyno vartojimu –

<sup>26</sup> Sikong Tu, *Yu Li sheng lun shishu* („Laiškas ponui Li apie poeziją“). Cit. iš: Yuwen Suoan, *Zhongguo wenlun: yin yi yu pinglun* („Kinų literatūros teorija: angliški vertimai su (kiniškais) komentarais“), Shanghai: Shehui kexueyuan chubanshe, 2002, p. 385.

„pridėtinių skiemenu“ įvedimu, nazalizacija<sup>27</sup>. Individualus atlikėjo „aromas“ kuriamas ir derinant juntamą kvėpavimą ir negirdimą „energijos surinkimą“, kurie išsilieja į ypatingą, bendrą energijos tėkmę, bet kartu paverčia „skonio“ prasmės niuansus itin sunkiai suvokiamais pašaliniam klausytojui. Jis gali būti apibūdinamas kaip „kažkas, kas atpažįstama atlikimo metu, bet kartu tvyro tarp klausytojų ir jam pasibaigus“<sup>28</sup>. Kitaip tariant, garsas nustoja skambėjęs, tačiau lieka tam tikra nuotaika. Tai primena grojimo ciniu (*qin*) techniką – įvairių nematomų ir pačių subtiliausių garso išgavimo būdų panaudojimą, kuriais taip pat buvo siekiama perteikti „pogarsį“ arba tai, kas slypi už garso ir išsisklaido į beveik negirdimas vibracijas.

Tokia skonio „praplėtimo“, „subtilinimo“ ir poetizavimo tendencija buvo išlaikyta ir tolesnėje Ming-Qing laikų estetikoje bei grožinėje literatūroje, vis labiau siejant ją su tam tikru bendru, neapčiuopiamu išpūdžiu, žavesiu, neįprastumu, įstabumu ar pikantiškumu. Šiems naujiems niuansams nusakyti atsirado daugybė naujų darinių su žodžiu „skonis“ (*wei*), virtuosių estetinėmis sąvokomis: įdomumas arba linksnumas (*quwei*), prieskonis arba priekvapys (*qiwei*), elegantiškumas arba stilius (*fengwei*), išpūdingumas arba pikantiškumas (*yiwei*) ir kt.<sup>29</sup> Manychiau, kad pačią didžiausią įtaką tokiam skonio ir skanumo prasmės transformavimui, jo „poveikio“ lauko praplėtimui turėjo gyvybinės energijos (*qi*) įtraukimas į estetikos sferą. Visas šias naujas skonio reikšmės variacijas galima laikyti ne kuo kitu, o estetinė *qi* išraiška arba jo sklaidos konkretinimu. Skonis, aromatas, ypatingumas, atmosfera, poskonis yra tai, kas iš paprasto jutimo virto ir meninės kūrybos tikslu, ir priemone, ir esminiu patyrimu, taip sujungdamas meno kūrinį ir suvokėją arba paversdamas jį kūrinio bendraautoriumi, nes šio jutimo esminė funkcija yra **sugestyvi**: jis turi sužadinti tam tikrus pojūčius ir išgyvenimus, kurie aprėpia visus jautimus ir kartu juos pranoksta, taip sujungdamas jutiminį ir viršjutiminį patyrimą.

Tačiau jau nuo Song laikų šalia tokio poetizuoto, sudvasinto, meninio skonėjimosi egzistavo ir kita gerokai „kūniškesnė“ jo rūšis, jungianti maistą, kvapą, formą ir moters grožį į pojūtį, bendrai vadinamą erotiniu malonumu. Tai skonėjimasis bene savičiausiu ir vakariečius labiausiai šokiravusiu moters grožio simboliu – bintuota koja. Kita vertus, jame galima išvelgti paradoksalias ankstyvosios „avino kultūros“ apraiškas, kur, kaip matėme, gražumas ir valgomumas yra nedalomi, arba, kaip kinai sako, „grožis yra valgomas“ (*xiu se ke can*). Tam, kad šios keistos formos kojos, kurios apnuogintos primena avino kanopas, o apautos – vyro genitalijas, būtų gražios, o vėliau valgomos (netiesiogine prasme), jos pirmiausia turėjo būti gražiai pavadintos.

Bintuotos moters kojos buvo beveik išimtinai apibūdinamos maisto metaforomis: lotosai, auksiniai lotosai, kvėpiantys lotosai, bambuko ūgliai, vandens kaštainiai, raudonos pupelės,

<sup>27</sup> Isabelle Duchesne, “‘Flavour/taste’ in the vocal music of Jingxi (Peking Opera)”, *Chime*, 1998, no 12/13.

<sup>28</sup> *Ten pat.*

<sup>29</sup> *Zhongguo meixue da cidian*, p. 102.

virtinukai, *zongzi*, aštrieji pipirai. Bene populiariausia ir poetiškiausia joms taikoma metafora – lotosai arba auksiniai lotosai, kurie kinų kultūroje pasižymi universalia „dorybe“, t. y. pritaikomumu ir savybėmis: nepaprastu grožiu, kvapumu ir valgomumu (valgomos ir jų šaknys, ir žiedų sėklos). Todėl bintuotos „auksinio lotoso“ kojytės uostymas ir skanavimas kinams tapo pačiu subtiliausiu ir pikantiškiausiu erotiniu žaidimu, vėlgi jungiančiu visus jautimus. Kaip pažymima, šis malonumas buvo neaprašomas, reikalaujantis ypatingo skonio rafinuotumo – nes jos skonis priminė kažką panašaus į dvokiančio sūrio ar fermentuotos sojų varškės valgymą<sup>30</sup>.

Vis dėlto kai kas bandė šį malonumą aprašyti, ir gana netikėtu „kampu“. Antai vienas anoniminis autorius, pasivadinęs Lotoso žinovu, aprašė 18 erotinio žaidimo pozų, kur vienas svarbiausių jo objektų yra bintuota koja. Įdomu tai, kad daugelis aprašytųjų pozų pavadinimų beveik atitinka kai kurių kinų patiekalų pavadinimus, aptinkamus restoranų valgiaraščiuose. Pavyzdžiui, patiekalas „bambukų ūgliai su dvyniais grybais“ primena vieną iš erotinio žaidimo pozų – „Dvigubas džiaugimasis bambuko ūgliais“, kuri štai kaip apibūdinama: „Nefritiniai bambuko ūgliai yra smailūs ir smulkūs (dailūs), rafinuoti ir nepriekaištingi. Jo rankos jaučia jų šilumą ir švelnumą, primenantį šilką, o jų oda yra slidi nelyg taukai. Dvigubą džiaugsmą žadina tai, kad galima žaisti ir su jos padu, ir spaudant visą lotoso stiebą. Argi įmanoma aprašyti žavesį šių lotosų, kurie yra pritvinkę įvairių kvapų?“<sup>31</sup> Kaip matome, į šį subtilų skanavimą įtraukiama ir uoslė, ir regėjimas, ir lytėjimas, ir net vaizduotė, susiliejančios į bendrą malonų pojūtį. Palyginus šiuos du „menu“ – erotinį ir gurmaniškąjį, visiškai suprantamas atrodo žymaus kinų kultūros tyrinėtojo Lin Yutango pastebėjimas, jog kinai išsiugdė tokį jautrų ir rafinuotą kvapo bei skonio pojūtį, kad net jų knygos dvelkia šiais kvapais<sup>32</sup>.

Žinoma, valgio ir erotikos ryšys yra universalus, aptinkamas beveik visose pasaulio kultūrose. Tačiau kinai šį skanavimo ir gražumo „šedevrą“ dar ir ypatingai poetizavo. Pikantiškai kvepiančios ir keistai atrodančios kojytės tapo ne vien erotinio mėgavimosi objektu, bet ir vienu didžiausių poetinio įkvėpimo šaltinių bei vaizdavimo objektų vyrams poetams – ir ne tik dėl jų grožio nepasiekiamumo (nes tokia apnuoginta kojytė buvo tabu net ir savam vyrui), bet ir dėl žinojimo, kiek skausmo moteris dėl jų patyrė. Šis skausmas estetinė prasme gali būti traktuojamas kaip tam tikras apvalymas, moters kūno „virimas“ arba perkeitimas į kažką nenusakomai gražaus, dvasingo ir nemirtingo, kartu perkeičiant jos kūną į rašymą, t. y. poeziją.

Kojos bintavimą ir valgio gaminimą sieja vienas bendras principas – transformavimas. Tačiau, kaip pastebėjo šio fenomeno tyrinėtoja Wang Ping, „polinkyje apdainuoti bintuotą koją maisto metaforomis išryškėjo dvi priešingos transformavimo tendencijos: pirma, šitaip yra transcenduojamas kūnas, primityvumas, gamta ir mirtis, perkeičiant juos į dvasią, civilizaciją, kultūrą ir nemirtingumą; antra, kojų bintavimas žymi nusileidimą iš labiausiai komplikoto žmogaus kūno į pirminę būties būseną – augalus ir daiktus, prie kurių priartina eufemizmai.

<sup>30</sup> Wang Ping, *Aching for Beauty. Footbinding in China*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000, p. 83.

<sup>31</sup> Ten pat, p. 81.

<sup>32</sup> Lin Yutang, *My Country and My People*, Foreign Language Teaching and Research Press, 2000, p. 157.

[...] Kalba, pasitelkianti metaforą ir eufemizmą, funkcionuoja kaip priemonė, dinamiškai jungianti pėdą ir burną, transcendavimą ir nusileidimą, gamtą ir kultūrą, t. y. tampa virduliu, kuriame visos priešybės susimaišo ir vėl išsiskiria<sup>33</sup>.

### Išvados

Kaip matėme, skonio ir skanavimo pojūtis turėjo didelės įtakos kinų estetikos žodyno formavimuisi, kur pirmiausia buvo remiamasi tiesiogine jutimine patirtimi. Todėl šis pojūtis turi būti laikomas ne mažiau svarbiu už kitus, ypač regėjimo ir girdėjimo jutimus, su kuriais jis dažnai buvo sintetinamas ir savotiškai juos papildė, kartu įtraukdamas ir uoslės jutimą, su kuriuo vėliau susijungė. Jau nuo pat ankstyvųjų laikų skonio ir skanavimo pojūtis buvo apmąstomas dvejopai: siekiant apibūdinti apčiuopiamą (juntamą) pasaulio įvairovę bei daiktų abipusį palaikomumą (harmoniją), ir kartu už jos slypinčią viršjutiminę (arba ikijutinę) potencialią – nediferencijuotą vienybę. Šia prasme skonio įtraukimas į estetinį diskursą atliepė vieną svarbiausių tradicinės kinų pasaulėžiūros bruožų – poliariškumą, pagal kurį akivaizdi (*yang*) ir paslėpta (*yin*) tikrovė, taigi jutiminis ir viršjutiminis pasaulis, papildo vienas kitą arba yra vienas kitame. Todėl galima teigti, kad skonio pojūtis kinų estetikos istorijoje patyrė tam tikrų metamorfozių, iš kasdienio skanavimo virsdamas į ypatingą, sublimuotą meninės tikrovės pagavą ir sugestiją, kuri tačiau neatitolino nuo kasdienio (jutiminio) pasaulio, bet veikiau atvėrė jo gelmę.

Antra, skanavimas ir skonis gali būti siejamas su kitu svarbiu tradicinės kinų pasaulėžiūros bruožu – virsmiškumu (*hua*), kuris paaiškina gamtos sklaidos procesą. Maistas tampa „nenaudojamos“ gamtos virtimu į „naudojamą“ produktą, o jo skanavimas, vėliau rafinuotas ir subtilus meno kūrinio „skanavimas“, turi skatinti paties suvokėjo virsmą – atsivėrimą šiam sunkiai fiksuojamos ypatingos arba dvasinės tikrovės beribiškumui, kitaip tariant, dvasinį virsmą. Tokiu virsmu arba „virsmo virsmiškumu“ (*hua hua*) laikoma ir meninė kūryba, kurios visos išraiškos priemonės – linija, garsas, spalva – suvokiami kaip gamtos virsmų atkartojimas, tiksliau, pratęsimas žmogaus veikloje. Šis meninės kūrybos procesas, kaip ir valgio gaminimas ar moters kojos bintavimas, taip pat gali būti traktuojamas kaip simbolinis gamtos perkeitimas į kultūrą.

Tačiau jo sintetiškumas ir betarpiškumas, integruojantis kūrėją, kūrinį ir suvokėją į vieną bendrą gyvybinę energiją ar atmosferos (skonio ir kvapo) pajautą, užtrina ribas tarp gamtos ir kultūros. Kitaip tariant, jis neleidžia kalbėti nei apie jų priešingumą, nei apie vienybę, nes gamtos ir žmogaus santykiai čia kur kas subtilesni ir artimesni. Šią pajautą arba subtilų skanavimą galbūt tiktų apibūdinti kaip vidinės ir išorinės tikrovės (vidaus ir išorės – *nei wai*) susipynimą, kuris kinų estetikoje ir filosofijoje pabrėžiamas labiau nei minėtoji kultūra ir gamta. Drįsčiau teigti, kad skonis ir skanavimas bene geriausiai perteikė šios išorinės-paviršinės ir vidinės-gelminės raiškos ir patyrimo ryšį, implikuojantį jų abipusiškumą arba buvimą viena kitoje.

<sup>33</sup> *Aching for Beauty*, p. 79.

### The Taste and Tasting in Chinese Aesthetics

Loreta Poškaitė

#### S u m m a r y

The article deals with the meaning and functioning of the taste and tasting in Chinese aesthetics. Its influence on the development of the aesthetic terminology, the relationship with the other senses, the changes of its meaning in the history of Chinese aesthetics is investigated. It is argued that sense of the taste must not be ignored, as it often happens in the studies of Chinese aesthetics, in which the attention is paid to the visuality and hearing as the main aesthetic senses. The taste was not less important than that of the sight and hearing in Chinese aesthetics, thus, only its investigation in the association with the other senses could be helpful in revealing the unique, that is synesthetic nature of Chinese aesthetic worldview.

The article starts with the brief overview of the etymology of the key concepts of Chinese aesthetics, such as *li* (ritual), *he* (harmony), *mei* (beauty) and their roots in the early (Shang-Zhou) ritual culture and its reflections, in which the food and its presentation was developed into the special kind of art. But the relation of the tasting of the food with the other senses (that of the colour, sound, smell) is not less important in the formation of the early Chinese aesthetic as well as ethic worldview. Further, the attention is drawn to the reflections of the taste in the association with the restrained taste (*yiwei*) and restrained sound (*yiyin*) in Confucian classics ("Liji"), as well as with the flavourlessness or insipidity (*wuwei*) in Daoist classics ("Laozi"). It is argued that those meanings had an ethical basis in Confucianism and ontological one in Daoism, giving the impetus for the further development of the main means of the aesthetic expression, namely, the suggestiveness in Chinese art.

It was vitality (*qi*) which made possible to transform the early, more ordinary sense of taste into the subtle sense of flavour as the most important task for the artistic creativity and appreciation in Chinese aesthetics. It was transformed into the synthetic, non-verbal, sublime sense of the vitality of the cosmos and the mutual relationship of things, which is expressed in Chinese poetry, music and painting. Lastly, by the side with such suggestive flavour another kind of tasting, that of the woman's bound feet existed, in which other senses are included as well, especially that of smell. Moreover, it reveals the same features of Chinese aesthetic worldview, namely, the inseparability of the nature and culture, and the transformability (*hua*). The conclusion affirms that the taste and tasting can be treated as the means to reveal the coexistence of the "inner" and "outer" reality, which is the more important than the relationship of nature and culture in Chinese aesthetics.

*Įteikta 2003 m. lapkričio 15 d.*