

IŠMOKTI ŽIŪRĖTI

Zeno tapybos suvokimo fenomenologijos etiudas

Arūnas GELŪNAS

Vytauto Didžiojo universitetas

*Jei nori pamatyti, žiūrėk tiesiog dabar ir iškart.
Kai pradėdi mąstyti, prarandi esmę.*

Tenno Dogo

Straipsnyje keliamas šis pagrindinis klausimas: ar meninio vaizdo suvokimo mechanizmai bendri ir universalūs, ar jie veikiau yra lokalūs ir kultūriškai determinuoti? Ieškant į jį atsakymo iškyla ne mažiau svarbūs kiti: kaip išmokti žiūrėti į meno kūrinį, priklausantį visiškai kitam nei suvokėjo kultūriniam kontekstui? Ar besimokant tai daryti gali kuo nors praversti mokomasis tekstas, aprašymas ar esama kitų, patikimesnių būdų?

Žymus japonų kultūros teoretikas ir vienas pirmųjų jos populiarintojų Vakaruose D. T. Suzukis tvirtino, jog kinų ir japonų tušo tapyba – suibokuga – dėl esminių estetinių nuostatų skirtumų (bei glaudžių sąsajų su dzenbudizmu) yra pasmerkta likti vakariečiams visiškai nesuvokiama ir neprieinama. Nepaisant šios skeptiškos nuostatos, tarp garsių Vakarų menininkų galima aptikti ne vieną puikiai įvaldžiusį Rytų Azijos tušo tapybą, taip pat esama subtilių šio meno žinovų bei kolekcininkų. Tad gal ši tariamai ezoterinė sritis vis dėlto nėra visai „neatrakinama“?

Atsakymų į visus iškilusius klausimus stengiamasi ieškoti kinų ir japonų tapytojų tušu bei dzeno vienuolių tekstuose ir pasisakymuose. Ypatingos svarbos straipsnyje iškeliamiems argumentams turi garsaus japonų samurajaus, tapytojo ir kaligrafo Miyamoto Musashi traktatas apie kardo meną „Penkių žiedų knyga“, kurio puslapiuose nuskambantys patarimai besimokantiems kardo meno susiejami su japonų kaligrafų, tvirtinančių, jog „teptukas kaligrafo rankoje privalo būti valdomas taip tiksliai ir tvirtai kaip samurajaus kardas“, pamokomis. Straipsnyje esama ir „antropologinio“ aspekto – autorius remiasi savo asmenine patirtimi, sukaupta mokantis tušo menų Japonijoje.

Pratarmė

1938 m., rašydamas apie Zeno ir japonų kultūros sąsajas, Daisetas Teitaro Suzukis labai skeptiškai įvertino vakariečių galimybes suvokti kiniškąją ir japoniškąją tušo tapybą: „Pamėginkite pakabinti kurį nors iš *sumi-e* darbų Europos ar Amerikos meno galerijoje, ir pamatysite, kokią poveikį jie darys žiūrovų protams.“ Suzukis tvirtino, jog *sabi*, vienišumas ar kuklios vienatvės išgyvenimas, – viena iš centrinių japonų estetikos kategorijų – yra neatsiejama nuo savo gimties konteksto, nuo Tolimųjų Rytų.

Nors Vakaruose jau gerokai prieš Suzukiui pradėdant savo švietėjišką veiklą būta audringo susidomėjimo kinų ir japonų kultūra, jis daugiau apsiribojo ekstravertiškam vakariečio žvilgsniui lengviau „įkandamomis“ spalvingomis *ukyo-e* graviūromis ar virtuosiškai pagamintais japoniškos ir kiniškos buities rakandais (ginklais, drabužiais, lako dirbiniais, porcelianu). Kalig-

rafija ir *suibokuga* (kinų *shui mo hua*) ar *sumi-e*, o ypač Pietinės Sung dinastijos tapybos mokyklai priklausę autoriai, tokie kaip Yu Chi'en, ar jų veiktas japonų Zeno vienuolis ir tapytojas Sesshu, dirbę *haboku* – „ištiškusio tušo“ – technika, liko tarsi nuošaly. Ir išties, apie ką galėjo byloti kelios netvarkingos tušo dėmės pustuščiame lape? Nors po Antrojo pasaulinio karo padėtis kiek pasikeitė – pasirodė nemaža šioms meno sritims skirtų leidinių didžiosiomis Vakarų kalbomis – kuo remiantis galima būtų teigti, kad vakariečiai ėmė adekvačiau suvokti tikrąsias kaligrafų ar tušo tapybos meistrų intencijas, kad šie kūriniai tikrai atsivėrė europiečio ar amerikiečio ne specialisto akims ir protui, priartėjo prie žiūrovo? Šis menas tapo populiariesnis, tačiau ar geriau suvokiamas?

Kitaip tariant, ar gali tekstas (istorinės apžvalgos, menininkų biografijos, technikų aptarimas) padėti suvokti kiniškosios ir japoniškosios kaligrafijos bei tušo tapybos esmę? Ar esama kitokių būdų ją perprasti? Jeigu tokio rakto esama, tai ar pasiekiamas jis vakariečiui, o gal Rytų kultūra tiesiog pasmerkta amžinai likti egzotiška ir beveik nesuvokiama? Ir dar: gal šiuo atveju nustoja veikę bendramačiai-bendražmogiški suvokimo mechanizmai (o gal jie yra lokaliūs ir kultūriškai determinuoti)?

Mėgindami į šiuos klausimus atsakyti, neišvengsime akylesnio žvilgsnio į tradiciją, kuri neatsiejama nuo mūsų aptariamų meno sričių ar tiesiog yra sąlygojusi jų atsiradimą, o būtent į Ch'an ar Zen. Nors Zen yra ne kas kita, kaip į Japoniją iš kontinento importuotas kiniškasis Ch'an, toliau tekste jis bus vadinamas Zen, nes didžiūma mūsų pateiksimų konkrečių Zeno kultūros pavyzdžių bus pasitelkti iš Japonijos. Iš dalies dėl vietos stokos, iš dalies dėl to, jog skeptiškai žiūrime į tiesioginį kalbėjimą apie šią kiniško-japoniško dvasingumo sferą, nepateiksime išsamesnės istorinės Zen-budizmo apžvalgos ar mėginimų jį paaiškinti, tačiau tikimės toliau išryškinti bent keletą svarbių jo aspektų.

Žodinis ir nebylusis Zenas

Vienas iš esminių bet kokios diskusijos apie Zeną klausimų skamba maždaug taip: ar giliausias bet kokios komunikacijos lygmuo yra žodinis ar bežodis?

Posakis, jog „Zen vyksta anapus žodžių“ sukėlė nemažai nesutarimų ir tarp pačių Zeno mokytojų, kurių daugelis teigė, kad remiantis šiuo posakiu, mokytojo ir mokinio bendravimas turįs būti nebylus. Tokiam požiūriui nepritarė Dogen, japoniškosios Soto Zen tradicijos įkūrėjas. Anot jo, kalba nebūtinai turi klaidinančiai įpainioti kalbantįjį, nes kiekvienas įvykis, verbalizuotas ar ne, turi dvasinį šaltinį. Kitaip negu ankstesnės ezoterinės budizmo mokyklos, tokios kaip Shingon ar Tendai, Dogenas manė, jog *mitsugo* – ezoterinė kalba – tiesiog neatsiejama nuo mūsų kasdienės patirties, o nėra vien slapta bei ritualinė mokytojo ir mokinio bendrystė. Daug vėliau Shunrin Shuto, didžiojo japonų tapytojo ir Zeno vienuolio Sesshu dvasinis mokytojas, rašė, jog „žmogus, teturintis vien žodžius, yra konfucianistas ir su Zenu negali turėti nieko bendro“. Tačiau visa tai jokių būdu nereiškia, jog žodžiai Zeno tradicijoje apskritai negali praversti ir yra bereikšmiai. Šitaip teigdami susidurtume su visišku paradoksu, su neišsprend-

džiamu uždaviniu. Svarbesnis klausimas būtų, kokia yra Zeno verbalumo prigimtis, kodėl jo toks neįprastas pobūdis, kam ir kada yra kalbama. Tai jau tiesiogiai sietusi su mūsų ankstesniu klausimu apie Zeno tapybos suvokimą: kokie žodžiai gali (ir ar apskritai žodžiai gali) padėti mums suvokti Zeno tapybos ir kaligrafijos esmę, ar išvis įmanomas toks instruktažas, o gal pasakojimas gali net trukdyti?

Didžiuma Zeno žodinio palikimo atrodo labai gluminanti, o kartais tiesiog nerimta ir absurdiška. Iš Zeno istorijų – *koanų* – dažniausiai nieko nesužinome, negauname jokios informacijos mums įprasta prasme, o neretai, atrodytų, net neįmanoma atsekti jokios vidinės Zeno *koano* logikos. Lengva būtų nurašyti *koanus* rytietiškomis keistybėmis, o dar lengviau išvis numoti į juos ranka. Bet vis dėlto, kam ir kodėl šitaip kalbama?

D. T. Suzukis teigia, kad budizmą adaptavusi ir savo poreikiams pritaikiusi kinų tauta nebuvo linkusi „spoksti į žvaigždes“. Jai buvo svetimos sudėtingos indų metafizinės koncepcijos, ir jos gyvenimas visuomet buvo labai glaudžiai susijęs su betarpiška kasdienybe, su praktine sfera. Kiniškoji-japoniškoji mintis niekuomet nebuvo praradusi ryšio su šiomis sferomis ir daiktų pliuralumo faktu. Zeno vienuoliai, užuot skyrę laiką ilgoms maldoms ir kanoninių knygų skaitymui ar kitai panašaus pobūdžio pamaldžiai veiklai, mieliau užsiiminėjo praktine, tiek fizine, tiek ir protine, veikla ir kartkarčiais susirinkdavo pasiklausyti trumpų savo vienuolyno vyresniojo pamokslų. Būtent šie pamokslai ir yra labiausiai gluminanti ir neįprasta Zeno verbalumo forma. Apie tokį vienuolių ir jų mokytojų bendravimą yra išlikę gausybė beveik anekdotiškų pasakojimų. Iš jų kelis pateiksime, nes jie gali nemažai padėti tolesnei mūsų argumentacijai. Vienas toks pasakojimas skamba maždaug taip: vienuolis, apsilankęs Rinzai mokyklos Zeno vienuolyne, patraukė keliu, vedančiu per upę. Ant tilto jis sutiko priešais ateinančius kitus tris vienuolius, priklausiusius kitai budizmo mokyklai. Vienas iš jų ryžosi priėti prie Zeno vienuolio ir paklausti „Ar gili Zeno upė?“ Tokį metaforišką klausimo pobūdį, matyt, lėmė tai, kad jie susitiko ant tilto. Zeno vienuolis, dar gyvai prisimenantis savo pokalbį su Rinzai, kuris buvo pagarsėjęs savo labai tiesioginiais veiksmais, atšovė: „Išmatuok pats!“, čiupo vienuolį į glėbį ir pasisiūlė jį įmesti į upę, kad jos gylį išmėgintų savo kailiu. Tai pamatę, klausiančiojo bendrakeleiviai puolė atsiprašinėti ir maldauti jį paleisti. Šitaip smalsuolis buvo išgelbėtas.

Zeno mokytojai visuomet priešinosi bent vienai verbalumo formai – abstrakčiam patyrimo konceptualizavimui. „Zene patirtis ir jos išraiška yra viena. Zeno verbalumas išreiškia pačią konkrečiausią patirtį“, – rašo D. T. Suzukis. Taigi Zeno mokytojai nėra nusiteikę prieš žodžius, o tik prieš kai kuriuos žodžius, ar, tiksliau, prieš abstraktų daugiažodiškumą, atsietą nuo tikrovės, prieš konceptualų kalbėjimą. *Satori* – prašviesėjimas – nėra pasiekiamas konceptualaus aiškinimosi keliu. Tikrovė neverčiama atsakinėti į klausimus, į kuriuos ji privalo pateikti atsakymus, greičiau pats žmogus nutildo savo vidinį triukšmą, pažaboja savo *ego*, kad išgirstų jos tylų balsą, kad būtų budrus ir nepražiopsotų jos atsivėrimo akimirkos. Gal tokiame fone atrodo ne toks keistas kitas Zeno mokytojo pamokslas: „Kai sužinote, kas yra ši lazda, sužinote viską ir jūsų Zeno studijos yra baigtos.“ Visas svarbiausias žinojimas Zene įgyjamas patirties ir pajautimo, o ne žodinio susipažinimo būdu. Pasakojime apie vagį ir jo sūnų, norintį išmokti

tėvo amato, vaikinai tėvo sumaniai įpinamas į keblią situaciją ir priverstas iš jos išsikapanoti savo jėgomis. Būtent taip jis įgyja svarbiausių amato žinių – tėvas jo nieko nemoko ir nieko jam nepasakoja *apie* amatą, nes suvokia verbalinių instrukcijų bergždumą. Tikrasis žinojimas Zeno yra tarsi vidinis augalas, o ne išorinis implantantas. Anot Suzukio, „Nušvitimo patirties durys atsidaro pačios, vos tik galiausiai patenkame į intelektualizavimo aklavietę.“ Mėginti sučiupti tiesą ar tikrovę, ar Dievą, pasitelkus koncepcijas ar intelektualinę veiklą, yra tas pat, kas „mėginti pagauti šamą iš moliūgo padarytu dubenėliu“ – ši populiari Zeno metafora yra pavaizduota XV a. tapytojo Josetsu tušo paveiksle.

Trumpa akistata su tušo tapybos darbu

O kaipgi yra su menu? Ar tai, kas jau pasakyta apie Zeno verbalumą, gali leisti tikėtis surasti Zeno tapybos ir kaligrafijos suvokimo raktą?

Pamėginkime įsivaizduoti stovį prieš kokį nors garsų Sesshu, Miyamoto Musashi ar Bada Shanreno tušo tapybos darbą. Mes žinome, kad šis darbas yra laikomas šedevru, gal net nacionaliniu Japonijos, Kinijos ar visos žmonijos lobiu. Žinome ir tai, kad jis glaudžiai susijęs su Zenu, kad jo autorius – Zeno vienuolis. Mums visiškai aiškus darbo laikotarpis, tikslūs jo sukūrimo metai, ir esame šį bei tą girdėję apie muziejų, kurio nuosavybė šis darbas yra. Aiškiai matome, kad jis nutapytas teptuku ant popieriaus ar ant šilko. Greta kūrinio kabo trumpas jo apibūdinimas, liaupsinantis jo grožį bei virtuozinę atlikimo techniką ir patarimas žiūrėti į jį kiek atsitraukus. Kitaip tariant, apie šį darbą mes žinome viską, ką įmanoma žinoti. Bet jis, atvirai sakant, mums nepatinka, mes visai nesuprantame, kodėl šios kelios juodos dėmės, užtėkštos ant pustuščio lapo, yra vertos liaupsinimo ir kainuoja krūvą pinigų.

Tai lyg žinoti smulkiają kokio nors žmogaus biografiją, būti apie jį girdėjus daugybę amžininkų atsiliepimų, tačiau, susidūrus su juo akis į akį, visiškai nerasti bendros kalbos ir juo nusivilti. Kodėl šitaip atsitinka? Zeno mokytojai atsakytų, jog abiem atvejais pasakojimai neturi su mūsų akivaizdoje esančiu paveikslu ar žmogumi visiškai nieko bendra. Tai ir yra tas abstraktus konceptualizuotas postringavimas, žadindavęs ekscentriškas Rinzano ir kitų Zeno mokytojų reakcijas, negyvi žodžiai „nukapotomis tikroviškumo šaknimis“.

Šioje vietoje turėtume ne juokais sunerimti – bergždžiai įdėjome šitiek pastangų. Vadinas, esame pasmerkti nesuprasti Rytų meno, ir jis lieka Vakarams hermetiškas? Galima būtų ties šia išvada padėti tašką, tačiau ar nevertėtų pabandyti įeiti į šį ezoterinį Tolimųjų Rytų pastatą pro kitas duris? Dar kartą prisiminkime šio rašinio epigrafu pasirinktoje Tenno Dogo citatoje nuskambantį pamokymą žiūrinčiajam: „Jei nori pamatyti, žiūrėk tiesiog dabar ir iškart. Kai pradedi mąstyti, prarandi esmę.“ Taigi, žiūrėdami į Zeno vienuolių kūrinius, turėtume atmesti visas išankstines nuostatas, nesileisti nunešami tokio žiūrėjimo metu kylančių asociacijų srauto ir tyliai atsiverti grynam plastiniam tušo tapybos darbo grožiui. Tai, kas šitaip žiūrint atsiveria, ir yra jo esmė – nėra jokio kito „už“, jokios „gilesnės“ prasmės. Na, o jei ir šitaip žiūrėdami nepatiriame jokio estetinio išgyvenimo, jokio malonumo ir pasigėrėjimo? Kas, jei mūsų sielos

ir dabar nesuvirpina joks rezonansas? Ar tai reiškia, kad kaltas pats kūrinys, pasmerktas būti vien kultūriškai lokalaus žavėjimosi objektu? Ką šiuo atveju reikėtų išmokti jį suprasti, kaip „savo kailiu patirti Zeno kūrinio upės gilumą“?

Kiekvienas „ikitušininis“ ir „ikikompiuterinis“ eros žmogus Kinijoje ar Japonijoje, jei laikė save išsilavinusiu, privalėjo būti raštingas. Būti raštingu šiose valstybėse reiškė mokėti pakankamai gerai rašyti teptuku su tušu kiniškus rašmenis – *kanji*. Kai kurie iš jų savo plastiniu sudėtingumu prilygo, vartojant šiuolaikinę terminiją, nedideliems abstraktiems paveikslams.

Kaligrafija laikyta labai aukštu menu, o jos įvaldymo lygis – vienu iš svarbiausių kriterijų, atsirenkant žmones tarnybai kinų imperatoriaus dvare. Tokugavos laikotarpio japonų samurajai praktikavo du pagrindinius menus: kovą kardu ir kaligrafiją. Kaligrafija ir tušo tapyba buvo neatsiejama nuo Zeno vienuolių kasdienybės. Bet, o tai mums svarbiausia, tušu ir teptuku naudojosi kiekvienas raštingas žmogus.

Vadinasi, net jei kaligrafijos kūrinio ar tušo tapybos darbo adresatas ir nebuvo to paties vienuolyno vienuolis ar garbingas svečias iš tolimo vienuolyno, dažniausiai ir pats puikiai valdantis teptuką, net jei jis ar ji tebuvo paprastas raštingas žmogus, nesuvokiantis Zeno mokslo niuansų, jo akivaizdoje esantis kūrinys nebuvo vien kelios nesuprantamos dėmės pustuščiame lape: abstraktus pačių linijų grožis, puiki kompozicija, subtilus tušo dėmių santykis su tuščia erdve negalėjo nesukelti spontaniško pasigėrėjimo tokio suvokėjo širdyje. Juk naudodamasis tomis pačiomis priemonėmis, kad ir kokiais pragmatiniais tikslais, jis mokėsi pačiu betarpiškiausiu būdu, kad ir negiliai, bet vis dėlto buvo „išbridęs į Zeno upę“, nors pats apie tai galėjo ir nežinoti. Pati rašymo patirtis jau buvo iširėžusi jo sieloje – būtent ji ir buvo ta neabejotina gija, jungusi kūrinį ir jo suvokėją. Šis aspektas ypač svarbus, tačiau rizikuotume labai nuskurdinti Zeno kūrinį tvirtindami, kad jam suvokti puikiausiai pakanka bet kokios, vos ne mechaninės, praktikos, jei tik joje dalyvauja tušas ir teptukas.

Teptukas kaip samurajaus kardas. Miyamoto Musashi traktatas

Penkių žiedų knyga

Viena vertus, kaligrafijos mokytojai labai retai kalba savo mokiniams apie dvasinius šio meno aspektus. Svarbesnioji mokymo dalis yra praktinis pademonstravimas, kaip pasigaminti tušo trinant jį į specialų akmenį – *suzuri*, kaip prislėgti popierių svareliu *bunchin*, kaip laikyti teptuką ir kaip jį valdyti, norint išgauti skirtingas linijas ir taškus. Rodoma daugiau nei kalbama, o tikrasis mokslas prasideda, kai mokinyš pats sugadina šimtus, net tūkstančius popieriaus lapų, kai pats visiškai pasineria į tapymą, kol jo, kaip kaligrafo, patirtis išauga tarsi vidinis augalas. Tačiau, antra vertus, jei tai tikrai yra vien technikos studijos, gija, jungianti šį mokinį su didžiąja praeities Zeno tapyba ir kaligrafija, yra gana plona ir netvirta. Technikos įvaldymas niekada nebuvo galutinis *satori* siekiančio vienuolio tikslas.

Pasinaudoję kaligrafijos mokytojų labai mėgiamu kaligrafo teptuko ir samurajaus kardo sugretinimu – linijos tvirtumas ir tikslumas prilyginamas tvirtam ir tiksliam samurajaus kardo

kirčiui – pamėginkime atsiversti žymiojo japonų samurajaus ir kaligrafo bei tapytojo Miyamoto Musashi traktatą *Penkių žiedų knyga* ir ten paieškoti atsakymų į tolesnius mums rūpimus klausimus.

Terminas *bunbu ichi* – plunksnos ir kardo harmonija – ypač gerai tinka kalbant apie Miyamoto Musashi, kuris dar gyvas būdamas tapo legenda ir buvo pramintas Kensei – „kardo dievu“. Apie jo samurajiškus žygdarbius žinome vien iš rašytinių šaltinių, o jo kaligrafijos ir tušo tapybos darbų tobulumu galime įsitikinti tiesiogiai: yra išlikęs ne vienas jo meno pavyzdys. Viename garsiausių jo darbų „Medšarkė ant sausos šakos“ regime tiesiog įstabų potėpį – tai ir yra ta sausa šaka, ant kurios tupi medšarkė. Ši vienu atokvėpiu nutapyta šaka ir galėtų būti kuo geriausias konkretus pavyzdys lyginant teptuko ir kardo technikas. Tad vis dėlto ką galime sužinoti iš paties Miyamoto Musashi ir jo strategijai skirto traktato?

Iškart į akis krinta jo trumpumas – samurajaus viso gyvenimo darbas sutilpo nedidelėje knygelėje. Vienoje traktato vietoje pats autorius kalba, jog kai kurių dalykų tiesiog neišmanoma nusakyti žodžiais. Tiesioginio teptuko ir kardo palyginimo šiame traktate taip pat terasime tik užuominas. Musashi kalba apie dvigubą kario kelią – Teptuko ir Kardo Kelią (jau minėjome, kad dauguma Tokugavos periodo jaunuolių buvo daugiausia mokomi fechtavimosi ir kaligrafijos). Tačiau esama kitų svarbių dalykų, kurie, regis, lygiai gerai tinka mokantis abiejų menų.

Jau pirmoje knygos dalyje, pavadintoje *Žemės knyga*, Miyamoto Musashi aiškiai atskiria karius, įvaldžiusius vien techniką, kuriuos vadina fechtuotojais, ir karius, tikrai išmanančius kovinės strategijos meną, pažinusius Kelią. Tokia perskyra kiek primena skirtumus tarp filosofų ir sofistų senovės Graikijoje. Kaip ir sofistai, fechtuotojai mielai siūlo savo paslaugas už pinigus, siekia techninių įmantrybių ir viešai puikuojasi jomis, ką Musashi vadina „mėginimu paspartinti gėlės pražydimą“. Tikrasis strategijos menas, pasak Musashi, yra visai kas kita. Technika yra vien nedidelė jo dalis. Visas kario gyvenimas privalo būti skirtas strategijai įvaldyti. Knygoje nuolat pabrėžiama nenuilstamų pratybių ir asmeninės patirties reikšmė. „Jei norite atrasti šį kelią, dėmesingai ir nuosekliai išnagrinėkite ir savo patirtimi patikrinkite viską, apie ką kalbama šioje knygoje“ [kursyvas mano – A. G.] arba „Išgirdę mokytojo žodį, privalote nuolat treniruotis.“

Mokantis strategijos meno būtina priimti šį mokymą kaip neatsiejamą kasdienio gyvenimo dalį ir šitaip išlaikyti dvasią nepakitusia. Tokie patarimai tekste pasikartoja beveik kiekvieno skyrelio pabaigoje. Nuolat pabrėžiama praktikos reikšmė, tai, jog vien skaitant pačią knygą, nieko nebus įmanoma išmokyti. Karys privalo „šį Kelią įsileisti į širdį“ ir jo „kūnas turi judėti harmonijoje su dvasia“. Musashi kritikuoja kitų mokyklų pomėgį „aptarinėti negyvas teorijas ir mokytis vien rankoms skirtų technikų“. Visa tai, anot jo, labai toli nuo tikrosios strategijos dvasios supratimo. Žinoma, teptukas yra teptukas, kardas – kardas, o kario ir kaligrafo veiklos tikslai yra visai nepanašūs, gal net priešingi. Tačiau Musashi patarimai, susiję su *vidine dvasine nuostata*, atrodytu, neblogai tinka abiems.

Paskutinėje traktato dalyje, pavadintoje *Tuštumos knyga*, Musashi kalba apie ypatingą dvasinę būseną, kurios nuolat privalo siekti karys, trokštantis tobulumo: „Netrikdydami savo sielos

ramybės treniruokitės kasdien, kas valandą. [...] Kai jūsų siela taps tyra, paklydimo debesys išsisklaidys, ir jūs pasieksite tikrąją tuštumą. [...] Tuštumoje slypi gėris be ydų. Išminčiai būdingas buvimas, principui būdingas buvimas, Keliui būdingas buvimas, dvasiai būdinga tuštuma.“ Jei nežinotume, kad tai citatos iš kovos strategijai skirto traktato, galėtume šias eilutes palaikyti ištrauka iš kokio nors kiniško ar japoniško traktato apie tapybą. Būtent tuštuma – visiškas vidinis dvasinis nuskaidrėjimas – ir yra tas savojo *ego* triukšmo nutildymas, kurio atkakliai siekė Zeno vienuoliai su meditacijų ir kitos praktinės veiklos, įskaitant ir kaligrafiją bei tapybą, pagalba. Tai – atvirumas būčiai, gyvenimas dabartyje regint pačius daiktus, jautriai užčiuopiant vidinius gamtos virpesius. Didysis kinų tapytojas Su Tung-po rašo: „Kalnas, uola, bambukas, vandens vilnys, migla ir debesys, visi šie gamtos daiktai neturi pastovios formos, tačiau, kita vertus, kiekvienas iš jų turi pastovias vidines linijas. Būtent jomis ir privalo vadovautis tapytojo dvasia.“ Būtent šių vidinių daiktų linijų – pačios esmės – vaizdavimas, o ne kintančio paviršiaus kopijavimas yra tušo tapytojo tikslas. Žmogus, kaip neatsiejama gamtos dalis, privalo įsiklausyti į gamtos ritmą, atrasti savyje panašius ritmiškus judesius. Toks ritmas, greitai darbuojantis teptuku, perteikiamas ir kaligrafijos ar tušo tapybos darbe. Štai kaip tai nusako Francois Chengas savo knygoje „Tuštuma ir pilnatvė. Kinų tapybos kalba“: „Išties, prieš pradėdamas tapyti paveikslą, menininkas privalo ilgai mokytis įvaldyti daugybės rūšių linijas, kurios atspindi daugybės rūšių esybes ar daiktus; linijas, kurios atrandamos kuo atidžiausiai stebint gamtą. Tik tuomet, kai jis jau turi išorinio pasaulio vaizdą, jis pradeda tapyti. Tapyimo procesas, greitas ir ritmiškas, sykiu atspindi ir Tikrovės pavidalus, ir menininko vidinį pasaulį. Būtent šia prasme Shih-t'ao, kalbėdamas apie unikalią Liniją, sako, jog tai esanti linija, kuri jungia žmogaus sielą ir visatą. Linija, kuri atskleidama esmingiausius žmogiškus impulsus lieka ištikima Tikrovei.“ Tad Musashi-karys ir Musashi-tapytojas vis dėlto yra tomis pačiomis vidinėmis nuostatomis besivadovaujantys žmogus. Jau vien todėl verta įsiklausyti į jo balsą.

“Realistiški“ ir „abstraktūs“ Zeno tapybos kūriniai

Kinų ir japonų tušo tapybos tikroviškumas maža ką teturi bendro su vakarietiškuoju realizmu. Gal todėl, kaip jau minėjome anksčiau, šio meno suvokimas daugeliui vakariečių atrodė ir tebeatrodo problemiškas. Vis dėlto, kad ir kokie abstraktūs atrodytų *suibokugos* kūriniai, čia niekuomet nėra peržengiama riba, skirianti ją nuo tikros abstrakcijos. Monochrominis darbų paviršius, saikingas potėpių skaičius, didelis dėmesys tuščiai erdvei – tai užuominos ir nutylėjimo kelias, vengimas suvulgarinti gamtą pernelyg detaliam atkartojant jos motyvus. Tai ir yra tas Suzukio minėtas *sabi* – tyli vienatvė, kurioje geriausiai justis subtilus Tikrovės pulsavimas. Dauguma XX a. Vakarų menininkų, vos atradę Rytų tapybą, šią ribą netruko labai greitai peržengti, ir gija, jungianti spontanišką, iš kinų ir japonų tapytojų pasiskolintą potėpį su tikrove, daugumos jų buvo su džiaugsmu pertraukta didesnės eksperimento laisvės vardan. Nepaisant to, kai kurie iš jų tikrai giliai suvokė šį meną, ir šių menininkų pasisakymai apie kūrybos procesą yra labai artimi kinų ir japonų tapytojų bei kaligrafų analogiškiems pasisakymams. „Gyvastin-

gas atgarsis,“ visur srūvanti ir visa sujungianti energija *chi* lygiai taip gali įsikurti ir vakariečio, ir Rytų menininko kūrinys, o „sausas“ kūrinys lygiai taip pasmerktas užmarščiai kad ir kur būtų sukurtas. Žiūrėdamas į Pablo Picasso japonišku teptuku nupieštus ciklo „Buliai ir toreadorai“ darbus tikrai kartais pamiršti, kad prieš tavo akis ne *haboku* stiliaus Zeno tapyba. Įspūdingų pasiekimų aptiktume ir Antonio Tapieso, Joano Miro ar Andre Massono darbuose. Tačiau toks globalėjimo procesas nereiškia, kad kultūrų kontakto metu visiškai išvengiama vulgarizacijos ar nesusipratimų. Kai kurie amerikietiško ar vokiško abstraktaus ekspresionizmo kūriniai, neva turį rytietiškas ištakas ar bent į tai pretenduojantys, tepulsuoja laukine, menkai pažabota energija – sunku būtų įtarti juos atsiradus iš tylos ir „visiško proto nuskaidrėjimo“. Kita vertus, ne itin akį traukia ir dauguma japoniškojo impresionizmo ar modernizmo kūrinių. Dar labiau tai, kas pasakyta, netinka šiandienos vizualiniam menui, kuris dažnai nelabai tevertina savo vizualumą ir tampa vis labiau priklausomas nuo teksto – tai galima būtų pavadinti tiesiog atvirkštine tendencija Zeno nuostatoms.

Vietoje pabaigos žodžio

Sunkumai, kylantys mėginant suvokti Zeno meno kūrinius, jau nebėra vien Vakarų problema. Tai vis labiau tampa ir pačių Rytų problema. Nors nekelia nė menkiausios abejonės tas faktas, kad persvara išlieka Rytų naudai, kaligrafijos ar tušo tapybos menas, nors tebėra labai paplitęs ir populiarus, vis labiau ir savo gimtosiose vietose tampa garbinga seniena, muziejų menu, pelnančiu spontanišką pagarbą, kaip didingos praeities reliktas. Teptuką net ir iš Rytų jau seniai yra išstūmęs tušinukas ir, žinoma, vis labiau įsigali kompiuterinis tekstas; tad santykis su tušu nebėra toks savaimė suprantamas, koks jis buvo dar priešakaryje, o apie „tylią vienetę“ labai sunku kalbėti nenukrypstant į gan banalius šiuolaikinio metropolio negerovių įvardijimus. Kaligrafijos ir tapybos praktika, tyli gamtos kontempliacija, tiesioginė įžvalga į daiktus – tai nemenka egzotika ir dabartinei kinų ar japonų kartai. Atrodytų, pats šiuolaikinis gyvenimas yra labai linkęs išsižadėti savybių, būtinų tušo tapybos praktikavimui ar bent adekvačiam jos suvokimui.

Nepaisant to, ši tyli meno rūšis turi pastovų savo vertintojų ir mylėtojų ratą. *Suibokugos* parodos visame pasaulyje nesiliauja traukusios lankytojų, pasirodo naujos ir vis iš naujo leidžiamos senos jai skirtos knygos. Tušo paveikslas tapo bene tikresniu langu į laisvę nei pačios gamtos, neretai tapusios, perfrazuojant Heideggerį, „tiekinium“ turistams, vaizdai. Jos spontaniški potėpiai ir tuštuma, jos tylus balsas nesiliauja kalbėjęs apie vertybes, neatsiejamas nuo visų jautrių žmonių lūkesčių.

LITERATŪRA

Briessen, Fritz Van, 1990: *The Way of the Brush. Painting Techniques of China and Japan*, Tokyo: Charles E. Tuttle Company.

Cheng, Francois, 1979: *Vide et plein. Le langage pictural Chinoise*, Paris: Editions du Seuil.

- Japanese Paintings*, ed. Yoshiaki Shimizu, Carolyn Wheelwright, Princeton: Princeton University Press, 1976.
- Kasulis, Thomas P., 1997: „Klausimo kilmė: keturios tradicinės japonų kalbos filosofijos,“ iš anglų k. vertė A. Gelūnas, *Baltos Lankos*, Nr. 8, Vilnius: Baltos lankos.
- „Kinų meno teorijos,“ iš anglų k. vertė L. Poškaitė, *Krantai*, balandis–gegužė, 1991, 25–29
- La Peinture Chinoise*, Paris: Sacelp, 1986.
- Musashi, Miyamoto, 1993: *Kniga Piati Kolec*, Sankt-Peterburg: Evrazija.
- Nakamura, Hajime, 1991: *Ways of Thinking of Eastern Peoples: India-China-Tibet-Japan*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Read, Herbert, „Tapybos ribos,“ vertė J. Kazlauskaitė, *ibid.*, 30–37.
- Sen-Oku Hakko Kan, Sumitomo Collection* (Muziejaus katalogas), Kyoto.
- Shibayama, Zenkei, 1985: *A Flower Does Not Talk. Zen Essays*, Tokyo: Charles E. Tuttle Company.
- Sudzuki, D. T., 1993: „Osnovy dzen budizma“, *Dzen budizm*, MP „Odisei“.
- Suibokuga. Genshoku Nihon no bijutsu*, Tokyo: Shogakukan, 1970.
- Suzuki, Daisetz T., 1994: *Zen and Japanese Culture*, Tokyo: Charles E. Tuttle Company.

LEARNING TO SEE. SHORT ESSAY ON THE PHENOMENOLOGY OF UNDERSTANDING A ZEN-PAINTING

Arūnas Gelūnas

Summary

Article deals with the ways of appreciating calligraphy and ink-painting - *shodo* and *suibokuga* – the East Asian trends of art heavily influenced by Zen. One of the central points in any discussion relating to Zen is whether the most profound level of communication is verbal or non-verbal. According to Shunrin Shuto, the spiritual teacher of a great Japanese *suibokuga* painter Sesshu, „A man who has only words is a Confucian [...]“. Several aspects of Zen-verbalism are analysed with the quotations from various Oriental and Western authors.

Almost every discourse on *suibokuga* starts with putting the particular painting or author in the historical perspective and the general context of the day, tracing back the influences and adding some notes on technical side of the work. It is almost self-evident thing to present it in this way (at least to the non-Far-Eastern public). What could be better key to the best understanding of it?

One of the usual and the most natural keys always present in China and Japan of the pre-ball-pen and pre-computer era is the fact that every literate man had the mastery over the ink and the brush in a lesser or higher degree. So the first few seconds of observing the painting could reveal the direct and the spontaneous contents of the *whole* of the work even before one started recognising the details of the story or of the object depicted, this experience being based on the experience of the watching subject himself. The more trained the eye and the hand, the more adequate the feeling and the stronger the resonance.

In this paper on the ways of experiencing an ink-painting, Miyamoto Musashi's paintings being the example, the inevitable necessity of practice in the process of more profound understanding of this elegant and silent Art is demonstrated. The favourite metaphor the calligraphy teachers use in instructing the techniques of the brush – the brush in the hand of the painter or of the calligrapher being very similar to the sword in the hands of *bushi* – has led the author to the thought to try to draw the parallel between Miyamoto Musashi's artwork and his „Book of the Five Rings“ – the unsurpassed treatise on the sword-art.

The article deals more with the paintings executed in so called „*Haboku style of Yu-chien*“ than in more academic and careful manner of *bunjinga* of the *Nothem Song* or the paintings with inscriptions of the period of *Ganzan Bungaku*. Few comparisons with the Western art are given at the end.