

KAKO RAZUMETI KITAJSKO ESTETIKO

PENG FENG

Globalizacija je povezala kitajsko estetiko s svetovno in nam tako omogočila globlji vpogled v njen pomen in težo. Zaradi zaprtosti Kitajske se je kitajska estetika dolgo razvijala samostojno, zato se je bilo težko ukvarjati z vprašanji njenega pomena oziroma položaja v svetu. Kljub osamitvi od preostanka sveta je kitajska estetika dosegla spoštovanja vredne uspehe, ki pa jih z današnje perspektive ni preprosto ovrednotiti, saj brez ustrezne referenčne točke le stežka presodimo, ali je kitajska estetika napredovala ali nazadovala. Od gibanj v svetovni estetiki se je oddaljila predvsem v drugi polovici 20. stoletja: ne samo, da je bila od preostanka sveta ločena prostorsko, temveč je polje znanstvene estetike zapustila tudi časovno.¹ Njeno osamitev je prekinila šele globalizacija, stiki in dialog s svetovno estetiko pa so razkrili njene posebnosti. Na splošno lahko ugotovimo, da se moderni pomen kitajske estetike, ki ima značilnosti predmoderne, kaže na dva načina. Prvič, kitajsko estetiko lahko povežemo s postmoderno zahodno estetiko prek kritike moderne zahodne estetike. Drugič, kitajska estetika lahko pripomore k razreševanju šibkih točk zahodne postmoderne estetike, saj lahko sodobni estetiki predstavlja navdih pri razreševanju težav postmoderne estetike.

¹ Kot ugotavlja Ye Lang, je v razpravah na področju estetike v petdesetih letih 20. stoletja »kritika Zhu Guangqiana prekinila vezi med sodobno kitajsko estetiko in takratno zahodno estetiko kot tudi kitajsko tradicionalno kulturo« (Ye Lang, *Bambus v srcu – na poti k moderni kitajski estetiki (Xiongzhong zhe zhu – zouxiang xiandai zhi zhongguo meixue)*, Anhui jiaoyu chubanshe, Hefei 1998, str. 358); »ko danes govorimo o estetiki, ... sploh v povezavi z bližnjo preteklostjo oziroma preteklostjo sodobne kitajske estetike in moderne kitajske estetike, moramo začeti pri Zhu Guangqianu« (*ibid.*, str. 256), ker je »Zhu Guangqian glavni predstavnik kitajske estetike, ... njegova estetika uteleša zgodovinski razvoj estetike« (*ibid.*, str. 257), kar »po eni strani pomeni, da odseva pot zahodne estetike od klasike do moderne, po drugi strani pa odraža iskanje skupne zgodovinske usmeritve zahodne in kitajske estetike, ki poteka od moderne naprej«. (*Ibid.*, str. 261)

1.

Najprej bomo s pomočjo okvirja strukturalistične semiotike, ki ga je zasnoval Hans-Georg Möller, pojasnili pomen predmoderne, moderne in postmoderne. Strukturalistična semiotika ima dva osnovna pojma: označevalec in označenec. Möller na podlagi neenakega odnosa med njima razlikuje tri vrste semiotičnih struktur: prisotnost, reprezentacijo in označenost. Medsebojni odnos teh struktur prikazuje naslednja shema:

	prisotnost	reprezentacija
semiotika prisotnosti	označenec – označevalec	
semiotika reprezentacije	označenec	označevalec
semiotika označenosti		označenec – označevalec

V semiotiki prisotnosti sta označevalec in označenec v območju prisotnosti. Čeprav označevalec predstavlja reprezentacijo, ima tudi lastnosti prisotnosti. Z drugimi besedami, simbolno naj bi imelo pomen realnega. Koncept semiotike prisotnosti je koncept označenca ali »izvora«. V semiotiki reprezentacije sta označevalec in označenec ločena v območjih reprezentacije in prisotnosti, njun medsebojni odnos je odnos reprezentacije, tj. označevalec predstavlja označeno. Sta torej v odnosu reprezentacije, vendar ima vsak na sebi samostojen pomen. V semiotiki označenosti sta označevalec in označenec v območju reprezentacije. Čeprav označenec predstavlja prisotnost, ima tudi lastnosti reprezentacije. Z drugimi besedami, realno naj bi se spremenilo v simbolno.² V postmoderni filozofiji je označenec postal označevalec, bistvo je postalo pojav, prisotnost je postala reprezentacija, realno pa je postalo simbolno. Tako je postmoderna filozofija zavzela egalitarno držo brez centra.

Če nekoliko prilagodimo izrazje Möllerjevega modela strukturalistične semiotike, lahko uspešno razlikujemo med tremi vrstami estetike. Če umetnost nadomesti označevalca in reprezentacijo, realnost pa označenca in prisotnost, ugotovimo naslednje. V sodobni estetiki umetnost in realnost spadata v območje realnosti; med njima obstaja tesna vez; umetnost je del realnosti, vendar uporabnost umetnosti ni posebno pomembna, zato tako umetnost kot realnost sledita načelom realnosti. V postmoderni estetiki se umetnost in realnost uvrščata v območje umetnosti; tudi

² Več o opisanih semiotičnih strukturah v: H.-G. Möller, »Filozofska opredelitev Feng Youlanovega novega racionalizma in neokonfucijanstva« (Feng Youlan xinlixue yu rujia de zhaxue dingwei), v: *Filozofske razprave* (Zhexue Yanjiu), 1999, št. 2, str. 54-55. Gl. tudi: H.-G. Möller, »Before and After Representation«, v: *Semiotica*, zv. 143 (2003), str. 69-77.

med njima obstaja vez; realnost ima v nekem smislu lastnosti umetnosti, hkrati pa je posebno pomembna uporabna vrednost umetnosti, zato tako realnost kot umetnost sledita načelom umetnosti. V moderni estetiki umetnost spada v območje umetnosti, realnost v območje realnosti; med njima ni neposredne povezave, lahko pride le do posredne uporabe. Po Möllerju ima tradicionalna kitajska filozofija tipično zgradbo semiotike prisotnosti, zato jo uvršča v polje predmoderne filozofije, iz česar sledi, da kitajska tradicionalna estetika spada v polje predmoderne estetike. Izpostaviti moramo tudi, da pri izrazih predmoderna, moderna in postmoderna ni pomemben koncept teoretskega obdobja, pač pa vrsta teorije. Poleg tega teorija pri izrazih predmoderna, moderna in postmoderna ne razlikujemo med progresivnim oziroma regresivnim.

2.

Iz prikaza Möllerjeve strukturalistične semiotike so razvidne semiotične vzporednice med predmoderno (semiotika prisotnosti) in postmoderno (semiotika označenosti). Omenjeni simbolni strukturi ne ločita popolnoma označevalca in označenca, s čimer nasprotujeta moderni semiotiki reprezentacije oziroma njenemu ločevanju označevalca in označenca. Ta razlika se kaže tudi na področju estetike: poudarek na povezovanju umetnosti in realnosti loči predmoderno in postmoderno od nezainteresiranosti in larpurlartizma v moderni estetiki, ki izhajata iz ločevanja umetnosti in realnosti.

Odpor kitajske estetike do moderne estetike se je pokazal že, ko so kitajski moderni estetiki sprejemali prve vplive zahodne moderne estetike, pri čemer je šlo pravzaprav za transformacijo kitajske estetike iz obdobja predmoderne v obdobje moderne. Značilen primer modernega estetika je prav utemeljitelj moderne kitajske estetike Wang Guowei. Zagovarjal je estetiko nezainteresiranosti, umetnost, igro, formo s samostojno estetsko vrednostjo itd., kar je običajno za estetske pristope z značilnostmi moderne. Z vidika moderne estetike je kritiziral tradicionalno umetnost in v začetku 20. stoletja pogosto objavljajl članke, v katerih se je pritoževal, da je Kitajska brez pravih likovnih umetnosti. Podobna mnenja najdemo tudi pri Cai Yuanpeiju, Zhu Guangqianu in drugih modernih estetikih. Posebno za Zhu Guangqianovo *Psihologijo literature in umetnosti* (*Wenyi xinlixue*) je moč trditi, da ima značilnosti zahodne moderne estetike, saj uspešno povezuje Crocejevo intuicijo, Kantovo nezainteresirano kontemplacijo, Bulloughovo psihološko distanco, Lippsovo vživljanje in druge

ideje moderne estetike ter s tem vzpostavlja značilen model moderne estetike.³ Estetika, v katere jedru sta koncepta nezainteresiranosti in larpur-lartizma, je tako dolgo veljala za standard kitajske moderne estetike, Zhu Guangqian pa za njenega glavnega predstavnika. Izid in priljubljenost del, kot sta *Psihologija literature in umetnosti* in *O lepoti (Tan mei)*, sta pokazala, da je moderna estetika uspešno osvojila Kitajsko. Z nekoliko pretiravanja bi se lahko pohvalili, da je bila zgodnja Zhu Guangqianova estetika v takratnem obdobju enako moderna kot moderna svetovna estetika.

Kljub temu kasnejši razvoj kitajske estetike ni temeljil na moderni estetiki, ki so jo utemeljili Zhu Guangqian in drugi, pač pa je na kitajske moderne estetike in njihovo sprejemanje zahodne estetike vplivala predvsem kitajska tradicionalna estetika z značilnostmi moderne. Celo Zhu Guangqian je potem, ko je v celoti in nekritično sprejel zahodno moderno estetiko, previdno priznal, da je ta preveč enostranska in da bi bilo potrebno odpraviti njene pomanjkljivosti.⁴ Iz njegovih popravkov je razvidno, da je pomanjkljivosti idej moderne estetike razreševal s pomočjo idej predmoderne estetike.

Izpostaviti moramo, da Zhu Guangqian sploh ni skušal povezati predmoderne in moderne estetike v neko novo obliko estetike, temveč je preprosto združil njune nasprotujoče si ideje. Raje je vzpostavil protislovja v lastnem teoretskem sistemu kot potvarjal realnost literarno-umetnostne prakse, s čimer je nazorno pokazal, da tradicionalno kitajsko znanje ceni reševanje praktičnih problemov in zavrača pragmatistična nagnjenja, ki izhajajo iz teorije. Pravzaprav bi Zhu Guangqian lahko sledil že izoblikovani zahodni teoriji moderne estetike in se tako izognil protislovjem v lastni teoriji. Čeprav je zahodno teorijo izjemno cenil in menil, da »je v načelih, ki jih zagovarja, veliko neizbrisnega«,⁵ pa ni mogel dopustiti, da bi dejstva sledila teoriji. Menimo, da prav protislovja v njegovi teoriji estetike pokažejo, da je v širšem okviru moderne zahodne filozofije in estetike, ki je osredinjena na spoznavno teorijo, zelo težko nazorno pojasniti in opisati realno estetsko delovanje in literarno-umetnostno prakso. Iz spoštovanja do praktičnega pristopa literarno-umetnostne prakse je Zhu Guangqian zgolj združil nekaj nasprotujočih si teorij, kar pa v moderni estetiki, v kateri ima osrednjo vlogo spoznavna teorija, še vedno predstavlja pomemben dosežek. Zhu Guangqian sicer ni nikoli razrešil teh protislovij in tudi ni vzpostavil teorije estetike, ki bi jih

³ Gl. Zhu Guangqian, *Psihologija literature in umetnosti* (Wenyi xinlixue), 1, 2 in 3, Anhui jiaoyu chubanshe, Hefei 1996, str. 9-54.

⁴ *Ibid.*, str. 1-2.

⁵ *Ibid.*, str. 2.

preseгла, vendar pa je uspešno ohranil neoporečen opis dejanskega odnosa med estetskim in literarno-umetnostno prakso. S sprejemanjem moderne zahodne estetike, svojimi dvomi vanjo in z razreševanjem njenih pomanjkljivosti je pokazal, da so se kitajski estetik v tridesetih letih 20. stoletja zavedali omejitve moderne estetike in se po svojih močeh trudili, da bi jih odpravili.

Zhu Guangqianov odnos do sprejemanja pragmatizma v teoriji se še bolj očitno in premišljeno pokaže pri Cai Yuanpeiju. Slednji je pod vplivom Deweyevega pragmatizma v pedagogiki poudarjal umetnostno vzgojo kot družbeno funkcijo, ki jo je moč razvijati. Tu je nanj vplival Kant; njegova estetska misel je v celoti sledila polju moderne estetike. Poudarjal je estetiko nezainteresiranosti in sprejemal vplive pragmatizma, hkrati pa posebno poudarjal vrednost umetnostne vzgoje pri izgradnji značaja in družbe, zaradi česar se modernost njegove estetike ne zdi tako čista.

Celo v delu *O poeziji ci med ljudmi (Renjian cihua)* Wang Guoweija, navdušenega pristaša moderne estetike,⁶ so očitne značilnosti predmoderne. Glavna tema njegove estetike kot tudi celotnega procesa modernizacije kitajske estetike je bilo vprašanje, kako se spopasti z odnosom med moderno zahodno estetiko z značilnostmi moderne in kitajsko tradicionalno estetiko z značilnostmi predmoderne. Ne samo, da je bila modernizacija kitajske estetike dokončno zasidrana v moderni zahodni estetiki, pač pa je morala v moderno družbo umestiti tudi Kitajski lastno tradicionalno estetiko in ji dopustiti, da deluje v strukturah moderne estetike. Wang Guowei je v svoji obravnavi vezi med zahodno moderno estetiko in kitajsko tradicionalno estetiko zavzel skrajno stališče. Zagovarjal je njuno ločevanje in lastno pojavno obliko, tj. ni dopuščal, da bi medsebojno vplivali nase in se tako odrekli svoji čistosti. Ko se je kitajska estetika pričela modernizirati in je še vedno iskala vezi med zahodno moderno estetiko in kitajsko tradicionalno estetiko, je bila Wang Guowejeva obravnava nedvomno smiselna, čeprav nam je zapustila očitne in neposredne težave.⁷

Iz zgornjih opisov je razvidno, da so se kitajski moderni estetik na podlagi tradicionalne kitajske estetike zavestno ali nezavedno upirali

⁶ Wang Guowei je cenil nezainteresiranost, igro, formo, larpurlartizem in druge poglede moderne estetike. Z njimi je kritiziral kitajsko tradicionalno estetiko in umetnost, iz česar lahko razberemo, da je imela njegova estetika čiste značilnosti moderne.

⁷ Gl. mojo razpravo »Modernizem v estetiki Wang Guoweija in njegovi problemi« (Wang Guowei meixue de xiandaixing ji qi wenti), v: Wang Bo (ur.), *Žbirka Bakla (Xinhua ji)*, Beijing daxue chubanshe, Peking 2004, str. 625-654.

nekaterim osrednjim konceptom moderne zahodne estetike. Posledično kitajska moderna estetika od samega začetka ni bila zelo »čista« oziroma v celoti »moderna«.

Kitajska moderna estetika se torej ni mogla dodobra razviti oziroma »prečistiti«. Poleg latentnega vpliva kitajske tradicionalne estetike jo je spremljal tudi neposredni vpliv marksistične ideologije. Če trdimo, da estetika Wang Guoweija, Cai Yuanpeija, Zhu Guangqiana in drugih še vedno sodi v moderno estetiko, potem imajo dela marksističnih filozofov Cai Yija in Li Zehoua ter načelo praktične estetike očitne značilnosti predmoderne, saj poudarjajo, da estetsko spada v območje prisotnosti in ne v območje reprezentacije. Slednje se je posebej očitno pokazalo v številnih razpravah iz petdesetih let 20. stoletja. Zhu Guangqian je v svoji kritiki Cai Yijeve estetike (vključuje tudi Li Zehoua) rekel:

Najprej ni prepoznal objekta občutka za lepo, ni razlikoval med »stvarjo« in »obliko stvari«, ni prepoznal, da je objekt občutka za lepo »oblika stvari« in ne »stvar« na sebi.⁸

Če preidemo v terminologijo strukturalistične semiotike, omenjena »stvar na sebi« spada v območje prisotnosti, »oblika stvari« pa v območje reprezentacije. Zhu Guangqian je menil, da je njegova estetika bistveno drugačna od Cai Yijeve in Li Zehouove, saj je lepoto uvrstil v območje reprezentacije in jo popolnoma ločil od realnega življenja. Realno življenje je sicer še vedno lahko vir lepote, ni pa lepo samo po sebi, kar pomeni, da med lepoto in umetnostjo na eni strani in realnim življenjem na drugi obstaja svojevrsten odnos reprezentacije in reprezentiranega. Cai Yi, Li Zehou in drugi avtorji so omenjeni odnos ukinili in lepoto umestili v območje prisotnosti. Tako so lepoto in umetnost neposredno izenačili z realnim življenjem. Cai Yijeve in Li Zehouova estetika se s časovnega vidika torej uvršča v okvir moderne estetike, medtem ko s tipološkega vidika spada v okvir predmoderne estetike. Z vidika moderne estetike predstavlja dejstvo, da so Cai Yi, Li Zehou in drugi v svojih razpravah prek predmoderne estetike kritizirali Zhu Guangqianovo moderno estetiko, nedvomno precejšen korak nazaj. Z vidika postmoderne estetike pa lahko ugotovimo, da sta – glede na strukturne podobnosti med predmoderno estetiko in postmoderno estetiko ter značilnosti predmoderne estetike Cai Yija, Li Zehoua in drugih – kritika in preoblikovanje moderne estetike vendarle ponudila nekaj novega.

⁸ *Zbrana dela Zhu Guangqiana (Zhu Guangqian quanji)*, 5. knjiga, Anhui jiaoyu chubanshe, Hefei 1989, str. 43.

Zaznati je naslednji izjemno zanimiv pojav: malodane hkrati, ko akademski krogi kitajske estetike kritizirajo praktično estetiko, zahodna postmoderna estetika doživlja svoj »obrat k praksi«. Pri poudarjanju praktičnih značilnosti estetskega ne gre le za analizo oziroma prepoznavanje teh značilnosti, pač pa za težnjo v sodobni zahodni estetiki. Slednjo bi morali pozorno spremljati, sploh glede na to, da s pomočjo moderne zahodne teorije estetike gradimo pragmatično estetiko. S pričujočim zapisom ne želimo izpostavljati najnovejših dognanj zahodne estetike kot edinega cilja, pač pa želimo opozoriti tiste estetike, ki so še vedno ujete v teoretskih razpravah, odmaknjenih od prakse, da je glavni pomen estetike morda prav v praksi.

3.

Treba je poudariti, da je razumevanje prakse v zahodni postmoder- ni estetiki popolnoma drugačno od njenega razumevanja v marksizmu. Poznavalci marksistične filozofije dobro vedo, da ima praksa v njej točno določen pomen: vključuje človekovo zavestno transformacijo narave in družbe prek razrednega boja, produkcijskega boja in znanstvenih eksperimentov. V kitajskem marksizmu posebno izstopa izjemna transformativna moč ljudskih množic, ne pa posameznikova svoboda in zavestna dejanja. »Obrat k praksi« v sodobni zahodni estetiki res obsega premik od teoretskega premišljanja k življenjski praksi, toda slednja se izkaže za širšo, svobodnejšo in večplastno. Zanj niso pomembni razredni boj, produkcijski boj, znanstveni eksperimenti in podobne makroskopske dejavnosti za množice, saj omogoča, da vsak posameznik svobodno odloča o svojem življenjskem slogu. Njen cilj je, da praktik na koncu sam ustvari prelepo umetnino.

Še bolj pomembno je, da je zahodna estetika v 20. stoletju pod vplivom jezikovnega obrata v filozofiji prakso razumela kot jezikovno prakso, katere temeljni obliki sta bili branje in pisanje, njen glavni dosežek pa – v zelo omejenem smislu – besedišče in tvorjenje novih besed. Tako je Richard Rorty menil, da je etično življenje v postmoder- ni svojevrstno estetizirano etično življenje, pri katerem je najbolj pomembno, da na področju jezika (in ne na področju prakse) obstaja bogato in inovativno besedišče. Razlike med realno in jezikovno prakso so vzporedne razlikam med razumevanjem predmoderne prakse in razumevanjem postmoderne prakse.

Prehod iz moderne v postmoderno je dandanes pravzaprav prehod od razuma k estetiki. Ne glede na to, ali ga pozdravljamo kot Rorty ali

smo o njem globoko zaskrbljeni kot Jürgen Habermas, ga vsi sprejemamo kot dejstvo. Slednje nazorno predstavi Richard Shusterman:

Rorty estetski obrat pozdravlja kot nekaj, kar nas osvobaja od togega, homogenizirajočega in ahistoričnega razumevanja razuma in namesto tega spodbuja gibčnost ustvarjalne domišljije, ki se zdi bolj primerna za naše čedalje bolj decentralizirane kontekste in čas hitrih sprememb. Na drugi strani pa Habermas brani moderno, tako da postmoderna estetski obrat predstavi kot nepotreben, zgrešen in subverziven odgovor na lažno predstavo razuma – razuma, osredinjene na subjekt. Pomanjkljivosti moderne torej ne moremo odpraviti z opustitvijo razuma za estetiko, pač pa tako, da razum, osredinjen na subjekt, nadomestimo s komunikativnim modelom razuma.⁹

Današnje obdobje v celoti kaže zunanji videz estetizacije, kar potrjuje čedalje več filozofov. Izjemno dejavni nemški filozof Wolfgang Iser trdi, da po vsem svetu poteka vsesplošni proces estetizacije. Najprej gre za površinsko estetizacijo, ki vključuje zunanje okrasje, kulturni hedonizem in strategijo estetike v gospodarskem življenju. Tej sledi globoka estetizacija, ki vključuje uporabo novih materialov pri spreminjanju strukture materije, medijsko konstrukcijo realnosti itd. Nazadnje pa imamo estetizacijo spoznavne teorije, ki vključuje estetizacijo koncepta resnice, koncepta znanosti in znanstvene prakse. Skratka, estetizirano je celotno družbeno življenje od zunaj navzven, od »hardvera« do »softvera«.¹⁰ Na osnovi teh spoznanj je Iser naredil korak naprej in predlagal t. i. »estetski obrat«, »protoestetiko«, »estetiko kot protofilozofijo« in druge znane koncepte.¹¹

Razlog, da ima vsa postmoderna zunanji videz estetizacije, je v njeni umeščenosti v območje reprezentacije – vsi simboli so lahko virtualni, vsi so podvrženi estetizaciji. Tako Rorty kot Iser sta na podlagi takih idej zaključila, da ima celotna postmoderna zunanji videz estetizacije.

Da bi bolje pojasnili opisane tendence estetizacije, naj na kratko opredelimo Rortyjeve koncepte estetizacije etičnega življenja, ki temelji prav na osnovi postmoderne filozofskega stališča. Rorty je manko pomena postavil za temelj vrednote delovanja, tako da dobro življenje ni izjemno življenje (podvrženo nekim moralnim idejam), pač pa neprekinjeno bo-

⁹ Shusterman R., *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*, Routledge, New York in London 1997, str. 114.

¹⁰ Za opis napredka splošne estetizacije gl. W. Iser, *Undoing Aesthetics*, prevod Andrew Inkpin, SAGE Publications, London 1997, str. 2-6; 38-47.

¹¹ W. Iser, *Undoing Aesthetics*, str. 48.

gato in inovativno življenje. Slednje lahko prevzame jezikovno, narativno obliko, ne more pa prevzeti oblike resničnega življenja. Skratka, Rorty je postmoderno etično življenje videl kot življenje, ki se odvija v območju jezika (in ne v območju prakse) in ima bogato in novo besedišče. Po Rortyju ima tovrstno etično življenje dve paradigmi: prva je paradigma »močnega pesnika«, druga paradigma »ironika« oziroma literarnega kritika. Ironik se zateka k neskončni uporabi jezika, s čimer se samobogati, pravi pesnik pa ustvarjalno gradi popolnoma nov jezik, s čimer se samoustvari.¹²

Rorty je lahko iz več razlogov zgoraj opisana modela etičnega življenja opisoval kot mojstra za estetsko. Prvič, pesnike in kritike so splošno častili kot predstavnike estetskega, saj so prvi predstavljali plodno ustvarjalno moč estetskega, drugi pa prefinjen okus za estetsko. Drugič, premik iz območja resnične prakse v območje virtualnega jezika lahko razumemo tudi kot svojevrsten proces estetizacije življenja. Ker so že od Platona estetiko in umetnost tipično videli kot posnemanje realnega življenja oziroma kot senco realnega življenja, se v primerjavi z dejanskostjo realnega življenja zdi, da estetsko in umetnost zahtevata veliko več virtualnosti in mehko. Premestitev življenja iz območja trde realnosti v območje mehkega jezika je skladno s tradicionalno opredelitvijo umetnosti in estetskega v zahodni estetiki.

Zgornja analiza procesa estetizacije postmoderne družbe nam omogoča boljše razumevanje temeljnih značilnosti postmoderne. Postmoderna želi življenje zgolj virtualizirati v obliko umetnosti ali pa skladno z načeli estetskega znova zgraditi realnost. Slednja je v svojih temeljih skonstruirana, virtualizirana, v čemer se postmoderna, moderna in premoderna bistveno razlikujejo. Hkrati pa ravno zato celotna postmoderna družba kaže estetizirano zunanost.

Estetskega obrata zato ne kritizirajo le filozofi, ki zagovarjajo moderno, temveč povzročajo tudi skrbi filozofom, ki se zavzemajo za postmoderno. Celo Welsch, ki sicer zagovarja splošno estetizacijo, meni, da bi morali do nje pristopati previdno, različno obravnavati njene različne plasti in paziti na površinsko estetizacijo. Welscheva previdnost in dvomi v površinsko estetizacijo izvirajo iz dejstva, da tovrstna estetizacija ne more okrepiti posameznikove sposobnosti dojemanja estetskega, pač pa to sposobnost celo otopi in upočasnjuje. Ker je postmoderna površinska estetizacija usmerjena le na povprečni estetski okus množice, ne upošteva

¹² R. Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, str. 24, 73-80.

estetskih potreb posameznika v množici. Posledično se posamezniki ob zadovoljitvi svojih estetskih potreb standardizirajo in usmerijo, vse dokler popolnoma ne izgubijo stika s svojimi realnimi potrebami. Postmoderna obvladuje popularno estetiko prek družboslovnih raziskav, raziskav javnega mnenja in računalniške obdelave podatkov. Postmoderna oziroma množična kultura je zato kultura nekakšnega estetskega povprečja, nima estetske kulture individualnosti, je vulgarna, je kultura, ki v imenu lepote duši posameznikovo sposobnost dojemanja estetskega. Potemtakem se v dobi prave eksplozije simbolov pojavi vprašanje, kako se znebiti »estet-ske povprečnosti«.¹³

Nekateri misleci trdijo, da estetizacija ni samostojna, pač pa je del percepcije, saj

estetsko delovanje že od nekdaj ne obstaja, zaradi česar tudi ni moglo prinesiti svobode in prostosti duha, o kateri so govorili klasični estetik. Prav nasprotno, njen začetek je vodila človeška percepcija. Kot trdi Terry Eagleton: »Estetsko označuje to, kar je Max Horkheimer imenoval svojevrstna 'ponotranjena represija', ki vstavi družbeno moč še globlje v telesa prav tistih, ki jih podjarmi, in tako deluje kot vrhunsko učinkovita oblika politične hegemonije.« Žal tovrstna moč nadzora korak za korakom pada v nevidne roke kapitalizma. Zato je estetsko danes v celoti izgubilo kritičnost do realnega.¹⁴

Ponavadi se zdi, da je postmoderna estetika prinesla razcvet estetike, toda težav, s katerimi se sooča, ni nič manj kot težav moderne estetike. Prav zato zagovarjamo stališče, da kitajska sodobna estetika ne sme slepo slediti postmoderni estetiki. Z drugimi besedami: da bi kitajska sodobna estetika z uporabo postmoderne estetike presegla pomanjkljivosti moderne estetike, mora imeti jasne predstave o pomanjkljivostih postmoderne estetike in jih tudi dejavno premagovati. Menimo, da lahko kitajska tradicionalna estetika prav na tem področju pokaže svoje potenciale.

Še bolj so očitne razlike med kitajsko tradicionalno miselnostjo s strukturami semiotike prisotnosti in zahodno postmoderno miselnostjo s strukturami semiotike označenosti. Postmoderna estetika vse entitete pripisuje virtualnemu območju reprezentacije, zaradi česar človeško delovanje izgubi svoje temelje in postane od realnosti odmaknjena besedna

¹³ Gl. Peng Feng, *Pomen estetike (Meixue de yiyun)*, Zhongguo renmin daxue chubanshe, Peking 2000, str. 28.

¹⁴ Zhou Xiaoyi, *Esteticizem in potrošniška kultura (Weimeizhuyi yu xiaofei wenhua)*, Beijing daxue chubanshe, Peking 2002, str. 238-239. Za Eagletonov navedek gl. Eagleton, T., *The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell, Oxford 1990, str. 28.

igra. Cilj estetike je, da v besedni igri neprestano ustvarja nov jezik oziroma uporablja čim več jezika. Z ukinitvijo pomenskega temelja jezikov med jeziki ostanejo le razlike med novim in starim, med več ali manj. Več kot je v življenju jezikov in bolj novi kot so, bolj je življenje izpolnjeno.

V nasprotju z jezikovnimi igrami postmodernistične estetike pa kitajska tradicionalna estetika poudarja, da se je treba iz zunanjega jezikovnega območja vrniti v notranje območje izkušenj. Slednje lahko predstavimo na primeru konfucijanske šole. V *Pogovorih (Lunyu)*¹⁵ Konfucij neprestano uči svoje učence, da je treba iz zunanjih jezikovnih razprav prestopiti v notranjo izkustveno intuicijo. Poudarja, da le prek lastnih izkušenj lahko dojamemo resničnost stvari. Kot bi rekel Konfucij, je plemeniti človek »moder v delovanju in previden pri govorjenju«,¹⁶ pa tudi »gladke besede in priliznjen obraz se redkokdaj družijo z moralnostjo«¹⁷ (*Pogovori, 1. knjiga*). Kot pravi Cheng Zi: »Vsak stavek, ki ga je izrekel Konfucij, je naraven; vsak stavek, ki ga je izrekel Mencij, je resničen.« (Zhu Xi,¹⁸ *Komentarji Pogovorov*). Cilj konfucijanske estetike torej ni bil ustvariti čim več čim novejših zunanjih jezikov, temveč preoblikovati zunanje jezikovne simbole v osebne izkušnje. Da bi zagotovili transformacijo zunanjih jezikovnih simbolov v lastne izkušnje, je konfucijanska estetika celo poudarjala rabo čim manj jezika. Konfucijev življenjepis v *Zgodovinskih zapisih (Shiji, Kongzi shijia)*¹⁹ vsebuje zgodbo o tem, kako se je Konfucij učil igranja na guqin:²⁰

Konfucij se je pri Shi Xiangu učil igranja na guqin. Minilo je deset dni, a je še vedno igral isto melodijo. Shi Xiang je rekel: »Lahko greš naprej.« Konfucij je odvrnil: »Spoznal sem melodijo, ne pa ritma.« Čez čas je rekel: »Zdaj poznaš tudi ritem, lahko greš naprej.«

¹⁵ [*Pogovori* so zbrani zapisi Konfucijevih (551-479 pr. n. št.) izrekov, razprav in dejanj. Predstavljajo eno od štirih besedil (ob Menciju, Nauku o sredini in Velikem nauku) konfucijanskega kanona *Štirih knjig*, ki je temelj kitajske civilizacije, kulture, filozofije in umetnosti. (*Op. prev.*)]

¹⁶ [Prim.: *Štiri knjige: Konfucij, Mencij, Nauk o sredini, Veliki nauk*, prevedla M. Milčinski, Mladinska knjiga, Ljubljana 2005, str. 5. (*Op. prev.*)]

¹⁷ [*Ibid.*, str. 8. (*Op. prev.*)]

¹⁸ [Neokonfucijanski filozof iz obdobja dinastije Song (12. st.), ki je sestavil kanon *Štirih knjig*, jim dodal komentarje in jih na novo interpretiral. (*Op. prev.*)]

¹⁹ [*Zgodovinski zapisi* so delo zgodovinopisca Sima Qiana (145-90 pr. n. št.), v katerem je popisal zgodovino Kitajske od mitološkega obdobja do obdobja, v katerem je živel sam (dinastija Han). Del zapisov predstavljajo življenjepisi vidnih osebnosti, vključno s Konfucijem. (*Op. prev.*)]

²⁰ [Citram podobno brenkalo s sedmimi strunami, staro približno tri tisočletja. Obvladovanje tega inštrumenta je bilo značilno za izobražence cesarske Kitajske. (*Op. prev.*)]

Konfucij je odvrnil: »Ne poznam še njenega občutja.« Čez čas je rekel: »Zdaj poznaš tudi občutje, lahko greš naprej.« Konfucij je odvrnil: »Nisem še spoznal skladatelja.« Enkrat je miren in globoko v mislih, drugič veselo dvigne pogled in se zazre v daljavo. Rekel je: »Prepoznal sem skladatelja. Temen in visok je, bedi nad drugimi in vlada štirim deželam. Kdo drug kot kralj Wen jo je napisal!«

V nasprotju s postmodernimi estetiki, ki uporabljajo veliko jezikovnih simbolov, je Konfucij uporabljal karseda malo jezikovnih simbolov, v največji možni meri je zunanje simbole pretvarjal v notranje izkušnje in se nazadnje naučil melodije (simbola) kralja Wena ter prepoznal njegov značaj.

Če uporabimo konfucijansko terminologijo, govoriti iz lastnih izkušenj pomeni pristnost (*cheng*), govoriti ločeno od lastnih izkušenj pa nepristnost (*bu cheng*). S konfucijanskega vidika brez pristnosti življenje ni življenje in svet ni svet. Kot je zapisano v *Nauku o sredini (Zhongyong)*:²¹

Pristnost se izpolnjuje sama po sebi in pot vodi sama po sebi. Pristnost je konec in začetek vseh stvari. Ni stvari, ki bi bila brez pristnosti. Zato plemeniti ceni pristnost. Pristni ne izpopolnjuje le samega sebe, temveč prav s tem izpopolnjuje tudi druge stvari. Samega sebe izpopolniti je npravnost, zunanje stvari izpopolnjevat je spoznanje. To sta krepost narave in pot k uskladitvi zunanjega in notranjega. Spodobi se, da jo venomer uveljavljamo.²²

Zaradi svojega poudarjanja pristnosti je konfucijanstvo veliko strožje od postmoderne filozofije. S konfucijanskega vidika filozofija in estetika sploh ne predstavljata namišljenih besednih iger, temveč sta bistvena podviga v človeškem življenju.

Poudarek kitajske tradicionalne estetike na pristnosti oziroma na razpravah o jeziku, ki izhajajo iz lastnih izkušenj, lahko pripomore k odpravljanju pomanjkljivosti enostranskega iskanja zunajjezikovnih novosti in raznolikosti v postmoderni, hkrati pa lahko dodatno utrdi rabo estetike v moderni družbi. Namen estetike ni, da bi človekovo življenje dvignila na virtualno raven jezika, temveč da bi človekovo življenje povrnila na lastno raven obstoja. Če so osebne izkušnje del posameznikovega življenja, iskanje zunanjega poustvarjenega znanja posameznika ne more obogatiti, temveč mu celo škodi. Zato je naloga estetika, da posamezni-

²¹ [Najbolj mistična od konfucijanskih *Štirih knjig*, ki razpravlja o pravi poti, človekovi naravi in njegovem odnosu do kozmosa. (*Op. prev.*)]

²² [Prim.: *Štiri knjige: Konfucij, Mencij, Nauk o sredini, Veliki nauk*, prevedla M. Milčinski, str. 337. (*Op. prev.*)]

KAKO RAZUMETI KITAJSKO ESTETIKO

kovo življenje iz zunanjih namišljenih podob povrne v lastne življenjske izkušnje in mu tako omogoči živeti lastno življenje.

Prevedel Andrej Stopar