

# Medkulturni pristop k Li Zehoujevi teoriji sedimentacije – primerjava z Jungovimi arhetipi\*

*Téa SERNELJ\*\**

## Izvleček

Avtorica v članku podaja kontrastivno analizo Li Zehoujevega koncepta sedimentacije in koncepta arhetipov C. G. Junga. Članek najprej podrobno predstavi koncept sedimentacije in pokaže, zakaj pri njem ne gre samo za estetski, temveč tudi za kulturno-psihološki pojem. Na osnovi tovrstne predstavitve Lijeve konceptualizacije in teoretskih osnov sedimentacije avtorica kritično primerja ta pojem z Jungovimi arhetipi. Članek nazorno prikaže, da so razlike med obema konceptoma zelo daljnosežne, saj nakazujejo splošno oziroma paradigmatško razliko med referenčnima okviroma prevladujočih zahodnih diskurzov na eni in specifično kitajske teorije na drugi strani.

**Ključne besede:** Li Zehou, sodobna kitajska filozofija, C. G. Jung, arhetipi, sedimentacija

## Intercultural Approach to Li Zehou's Theory of Sedimentation – Comparison to Jung's Archetypes

### Abstract

The author provides a contrastive analysis of Li Zehou's concept of sedimentation and C.G. Jung's concept of archetypes. The article first presents the concept of sedimentation in detail and shows why it is not only aesthetic but also a cultural-psychological concept. On the basis of this presentation of the Li's conceptualization and theoretical basics of sedimentation, the author critically compares this notion with Jung's archetypes. The article clearly shows that the differences between the two concepts are very far-reaching, as they indicate the general or paradigmatic difference between the reference frameworks of the dominant Western discourses on one side and the specific Chinese theories on the other.

**Keywords:** Li Zehou, Contemporary Chinese Philosophy, C.G. Jung, archetypes, sedimentation

\* Pričujoči prispevek je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS) iz državnega proračuna v okviru raziskovalnega projekta »Konfucijanska prenova in teoretske osnove kitajske modernizacije« (ID J6-6845).

\*\* Téa SERNELJ, lektorica za sinologijo in doktorska študentka na Oddelku za azijske študije, Filozofske fakultete, Univerza v Ljubljani, Slovenija. tea.sernelj@ff.uni-lj.si



## Uvod

Članek obravnava Li Zehoujevo teorijo sedimentacije kot izvor estetskega občutja in razvoja umetnosti. Li Zehou je bil udeleženec slovite razprave o estetiki, ki je v petdesetih letih prejšnjega stoletja na Kitajskem razvnela številne intelektualne duhove. Udeleženci te razprave so si prizadevali utemeljiti zlasti marksistično teorijo estetike, hkrati pa jim je uspelo postaviti teoretsko osnovo estetike, ki zavrača konceptualizacijo in sloganizacijo umetnosti. V takšnih družbenih in političnih okoliščinah je tudi Li Zehou utemeljil svojo filozofsko teorijo umetnosti in estetike.

Za Lija sta umetnost in estetsko izkustvo zmožna voditi človeštvo k doseganju popolnosti skozi proces kultivacije. Človeška bitja so postala zmožna občudovati umetnost in estetska izkustva (čustva?) ali stališča skozi mentalne forme ali sedimentacijo (*jidian* 積殿) kot proces nalaganja ali zgojitve družbenega, racionalnega in zgodovinskega, ki tako postane nekaj individualističnega, čutnega in intuitivnega. To je doseženo s pomočjo počlovečenja narave.

Da bi Li Zehoujevo delo lahko ovrednotili v okviru globalne estetike, članek v njegovi estetski misli poudarja določene tradicionalne kitajske elemente, hkrati pa ponuja kritični pretres dveh konceptov, ki sta sicer vsak zase nastala v Evropi in na Kitajskem, a vendarle vsebujeta številne podobnosti. Na eni strani Li Zehoujevo teorijo sedimentacije obravnava kot izvor estetskega izkustva in razvoja umetnosti, na drugi strani pa raziskuje teorijo arhetipov Carla Gustava Junga, ki jo nato primerja z Lijevim osrednjim konceptom sedimentacije. Razlike, ki se pokažejo skozi kontrastivno analizo obeh konceptov in njunih idejnih ozadij, lahko namreč pomagajo pri razlagi določenih diskurzivnih in paradigmatičnih razlik med zahodno in kitajsko mislijo.

## Zgodovinsko ozadje: Kitajska »estetska vročica« v dvajsetem stoletju

V času vsestranskega prevzemanja zahodnih idej, ki je bilo značilno za Kitajsko na začetku dvajsetega stoletja, je estetika kot akademska disciplina igrala zelo pomembno vlogo. Na eni strani je bila estetska teorija akademsko polje, ki je bilo osvobojeno bremena politike, na drugi strani pa je filozofija umetnosti kot del estetike ustanovila platformo za pripoznavanje in vnovično ovrednotenje dolge in bogate kulturne dediščine Kitajske. Ne preseneča torej, da so v zadnjih dveh desetletjih dvajsetega stoletja, ki sta bili na Kitajskem v znamenju ekonomske (in tako v določenih družbenih in kulturnih tudi politične) liberalizacije, težavna vprašanja, ki so se nanašala na to kulturno dediščino, vodila k neštetim razgretim

razpravam o vprašanju kitajske estetike, ki so na prelomu tisočletja cvetele pod modno oznako »estetska vročica«. Li Zehou je bil ena osrednjih figur v teh debatah in njegova filozofija estetske misli se je oblikovala ravno skozi diskurzivni proces, ki je nastajal v njih. Z namenom, da bi bolje razumeli družbenopolitični kontekst, v katerem je nastalo Lijevo delo, bomo torej najprej na kratko predstavili osnovne razvojne stopnje, ki so pripeljale do kitajske »estetske vročice«, in se dotaknili njihovih poznejših implikacij.

Kitajska estetika je nastala na začetku dvajsetega stoletja. Čeprav je gibanje 4. maja<sup>1</sup> popolnoma zavrnilo in diskreditiralo konfucianizem in na splošno tradicionalizem (Rošker 2017, 45) – skupaj z vso konservativno ideologijo, ki sta jo nosila s seboj –, je večina Kitajcev svojo kulturo dojemala kot estetsko v njenem bistvu. To stališče je bilo izjemno pomembno, zlasti kar zadeva celotno antitradicionalistično ozračje, ki je prevladovalo na Kitajskem med procesom soočanja z zahodnimi idejami in usvajanjem zahodnega znanja (Pohl 2015, 91). Zato ne preseneča, da je estetika kot akademski študij lepote<sup>2</sup> (*meixue* 美學) začela cveteti ravno v tistem času. Poleg tega je bila estetika intelektualno polje, znotraj katerega so intelektualci poskušali redefinirati bistvo kitajske kulture in utemeljiti novo identiteto Kitajske po koncu njene cesarske zgodovine (Woei 1999, 49).

V procesu prevzemanja zahodnih konceptov, veščin in znanja kitajski intelektualci niso bili zgolj pasivni in nereflektirani prejemniki, temveč so se kritično spraševali o svoji lastni kulturni tradiciji v novem družbenopolitičnem kontekstu. Kitajska estetika se je kot akademska disciplina do popolnosti razvila nekje do sredine dvajsetega stoletja. Sprva je nanjo močno vplivala zahodnjaška miselna tradicija (zlasti nemški idealizem in marksistični materializem), a hkrati tudi številni elementi tradicionalne kitajske kulture. Med dolgim seminarjem o tradicionalni kitajski zgodovini so prevladovala številne razprave o literaturi in umetnosti, toda v teh kontekstih

1 Tu imamo v mislih daljše obdobje, ki sega onkraj ozkega časovnega okvira demonstracij kot takih, t.i. »novo kulturno revolucijo« gibanja 4. maja (*wu six in wenhua yundong* 五四新文化運動), ki so jo začele omenjene demonstracije in je potekala med letoma 1919 in 1923. Čeprav številni strokovnjaki menijo, da je bilo gibanje izpeljano pod zastavo »totalne vesternizacije« (glej na primer Pohl 2003, 473), bi moralo biti to stališče nekoliko omeščano, saj je v tistem času pokazalo nekatere nagibe k ohranitvi določenih tradicionalnih konceptov in vrednot, kot tudi k postavljanju sinteze med tradicionalno kitajsko in zahodno mislijo.

2 Termin so na Kitajsko prvič prinesli kitajski študenti, ki so študirali na Japonskem. Pred drugo svetovno vojno je Japonska za Kitajce predstavljala zrcalno sliko. Številne moderne kitajske besede izvirajo iz japonskega (in zatorej evropskega) sistema, npr. filozofija, estetika, literatura, umetnost itn. (Gao 2006b, 107). Po mnenju Li Zehouja prevod besede estetika s kitajsko besedo *meixue* 美學 (dobesedno: študij lepote) ni niti primeren niti točen. Namreč, zahodna beseda estetika izvira iz starogrškega pojma, ki se nanaša na percepcijo. Li Zehou predlaga *shenmeixue* 審美學 kot veliko boljši in primernejši prevod tega pomena, saj se dejansko navezuje na študij procesa prepoznavanja in dojetanja lepote (Li 2006, 19).

kitajski učenjaki niso utemeljevali istih (ali vsaj primerljivih) estetskih kategorij in konceptov kot teoretiki, ki so določili zahodni tok estetske misli. Medtem ko so estetiko kot teoretsko disciplino »uvozili« z Zahoda, so si mnogi moderni in sodobni učenjaki prizadevali napraviti sintezo med določenimi zahodnimi koncepti na eni strani in nekaterimi ključnimi pojmi, ki so bili utemeljeni v toku zgodovine kitajske estetike na drugi strani. V naslednjem poglavju bomo razpravljali o specifični kitajske estetske tradicije, v okviru katere so nastajali dotični pojmi.

Preden pa se tega lotimo, je pomembno, da vemo, da je vpijanje zahodnih idej znotraj kitajske estetike vodilo k različnim intelektualnim tokovom. Ti so se določali glede na različne poglede na to, ali je lepota subjektivna, objektivna ali oboje, ali na to, kako razviti kitajsko estetiko kot disciplino. Pri definiranju kitajske estetike so bodisi stremeli k sintezi z zahodno estetiko bodisi poskušali najti njeno brezprimerno enkratnost. Med razpravo o teh problemih so se kitajski estetik sklicevali na nemško filozofijo osemnajstega in devetnajstega stoletja, pa tudi na konfucijansko, daoistično in budistično filozofsko tradicijo.

Wang Guoweijev koncept *jingjie* 境界 kot estetsko stanje zavesti je tipičen poskus sinteze med kitajsko tradicijo in zahodnimi idejami. Wang je namreč kitajski budistični koncept *jingjie* interpretiral skozi Kantovo »estetsko idejo« in na ta način znotraj te nove in svojevrstne kitajske estetike ustvaril svež in zelo pomemben koncept. Čeprav ni postregel z nobeno novo teoretsko razlago pojma in čeprav ga je uporabil zgolj v povezavi s poezijo, je *jingjie* »kmalu pridobil splošni estetski pomen, ki hkrati označuje estetsko idejo kot najbolj sublimno stanje duha« (Pohl 2015, 91). Po Wangu je tradicionalna kitajska estetika začela usihati. Hkrati pa je Wang Guowei znotraj tega mišljenjskega polja začrtal prehod k prvenstveno zahodni paradigmi (ibid. 2007, 425).

Srečanje Kitajske z zahodno mislijo in kopico novih, fascinantnih idej je med drugim vodilo k iskanju primerljivih pojmov znotraj kitajske kulturne tradicije. Dekan pekinške univerze v času gibanja 4. maja, Cai Yuanpei (1868–1940), je bil napreden intelektualec, ki je prvi oblikoval idejo kulturnega in estetskega samorazumevanja Kitajcev. Med študijem v Nemčiji se je seznanil z zahodno filozofijo, zlasti s Kantom. Medtem ko je Zahodnjake razumel kot ljudi, ki jih je odločilno izoblikovala religija, je trdil, da je estetika, kot kombinacija ritualov, umetnosti, lepote in etike, na Kitajskem praktični »duhovni« ekvivalent religiji na Zahodu. V tem duhu je poudarjal pomen estetskega izobraževanja kitajske mladine. Takšno izobraževanje naj bi nadomestilo verouk, kot so ga izvajali na Zahodu (ibid. 2006, 91). V kitajski tradiciji se je namreč estetsko izkustvo od nekdaj dojemalo kot najvišje stanje človeškega srca-duha (*xin* 心), ki je ljudem omogočalo izkustvo višje ravni bivanja, s primerljivimi učinki in pomenom, kot je izkustvo religije na Zahodu.

V tistem času sta bila v intelektualnih krogih, kar zadeva razvoj kitajske estetike, v glavnem dva tokova. Prvi je trdil, da bi bilo glede na to, da ima estetika zahodne korenine, odveč razvijati posebno disciplino z imenom »kitajska estetika«, na podoben način, kot bi bilo odveč utemeljevati »kitajsko matematiko« ali »kitajsko logiko«. Drugi tok pa je ugovarjal, da bi bilo kitajsko literaturo in umetnost (in tudi literarno in umetnostno teorijo) glede na njuno dolgo tradicijo koristno in nujno raziskati s primerno in ustrezno metodologijo. Tovrstno teoretsko preiskovanje in raziskovanje bi vodilo k utemeljitvi nove akademske discipline, kitajske estetike, ki bi lahko tako priskrbelo dobro in dragoceno razlagalno orodje za razvoj tradicionalne kitajske misli (Gao 2006a, 28).

Gao Jianping<sup>3</sup> je kot najbolj vplivne učenjake Kitajske dvajsetega stoletja v polju estetike posebej izpostavil Zhu Guangqiana, Zong Baihuaja, Cai Yija in Li Zehouja. Po njegovem mnenju je bil Zhu Guangqian tipičen predstavnik tako imenovane »zahodne estetike na Kitajskem«. Prevedel je številne klasike zahodne estetike (Platona, Croceja, Vica in Hegla) v kitajščino in uvedel znanstveno metodo združevanja zahodne misli in kitajske snovi. Na drugi strani pa je Zong Baihua prvi v kitajščino prevedel Kantovo *Kritiko razsodne moči*. Imel je poseben smisel za raziskovanje umetnosti in zato je izdatno študiral teorijo slikarstva, na drugi strani pa je razkril tudi veliko razliko med kitajskim in zahodnim duhom umetnosti in s tem tudi med obema vrstama estetike.

Zatrjeval je, da zahodno slikarstvo izvira iz arhitekture in zato vsebuje polno znanstvenih implikacij, medtem ko kitajsko slikarstvo izvira iz kaligrafije in vsebuje podobne ritme kot v glasbi in pri plesu. Po njem zahodna estetika temelji na prostorsko-časovni zavesti, v dihotomiji med subjektivnim in objektivnim, medtem ko kitajska estetika implicira razumevanje sveta skozi istovetenje slednjega z naravo. (ibid., 26)

Po mnenju Gaoja je Zong poskušal dopolniti model zahodnih teorij z izvирnostjo enkratnih detajlov iz kitajske umetnosti.

Petdeseta in šestdeseta leta so bila zaznamovana z veliko razpravo o estetiki med Zhu Guangqianom, Cai Yijem in Li Zehoujem.<sup>4</sup> Ozadje razprave je bilo prizadevanje kitajske komunistične partije za ideološko narodno reedukacijo intelektualcev,

3 Poleg Li Zehouja in Wang Kepinga je Gao Jianping eden izmed vodilnih kitajskih estetikov.

4 Li Zehou je začel svojo estetsko misel razvijati v petdesetih letih; v tistem času je bil močno pod vplivom Marxovih *Ekonomsko-filozofskih rokopisov*, v katerih je razvijal teorijo alienacije ali odtujitve. Stremel je k rekonstrukciji Kantove epistemologije skozi Marxove ideje glede družbenega življenja in prakse, torej materialno produkcijske dejavnosti, kot je izdelava in uporaba orodja (Pohl 2005, 92). Na podlagi tega raziše tudi različne koncepte človeške narave, ki jih je najti tako v starodavnem konfucijanstu kot pri zgodnjem Marxu (ibid. 1999, XIV).

s pomočjo katere naj bi idealizem zamenjali z dialektičnim materializmom in s tem okrepili širitev marksistične ideologije na Kitajskem (Rošker 2017, 3). Naslednje pomembno vprašanje v razpravi v petdesetih in šestdesetih letih med Zhu Guangqianom, Cai Yijem in Li Zehoujem se je glasilo, ali je lepota subjektivna ali objektivna, ali drugače, ali je rezultat idealističnega ali materialističnega pogleda na svet. Zhu Guangqian je zagovarjal, da je lepota spoj subjektivnega in objektivnega, Cai Yi je trdil, da je lepota objektivna, medtem ko je Li Zehou vztrajal, da je družbena, objektivna, pa tudi intuitivna (Woei 199, 50).

Na drugi strani pa je imela razprava še en pomemben poudarek. Postavila je teoretske temelje, ki so poudarjali koncepte iz teorije umetnosti in zavračali konceptualizacijo tako imenovane »sloganizacije« (i. e. ideološke propagande) umetnosti. V prvih letih po ustanovitvi LR Kitajske so bili kitajske študije in estetika močno pod vplivom sovjetskih teorij in ideologij. Potem ko so se leta 1956 odnosi med Kitajsko in Sovjetsko zvezo ohladili, so kitajski estetikoski poskusili utemeljiti svoj lastni sistem. Žal je ta poskus znova grobo prekinila »velika proletarska kulturna revolucija«, ki je trajala od 1966 do 1976<sup>5</sup> (Gao 2006b, 109).

Medtem ko sta Zhu in Zong pripadala prvi fazi razvoja kitajske estetike, ki jo je zaznamovalo raznovrstno uvajanje zahodne misli v začetku dvajsetega stoletja, pa sta Cai Yi in Li Zehou predstavnika druge faze, ki je nastopila v zadnji polovici dvajsetega stoletja, v kateri so v ospredje prišle levičarske ideje. S pomočjo materialistične epistemologije in s poudarkom na tem, da je lepota objektivna in »tipična«, sta si prizadevala teoretsko utemeljiti marksistično estetiko. Kot levičarska intelektualca sta si hkrati prizadevala tudi za umetniške intervencije v domeno družbene realnosti (ibid.). Čeprav ta teorija umetnosti ni povsem nasprotovala čustvom in občutkom in čeprav je trdila, da mora biti vsaka umetniška zvrst »tipična«, poleg estetskega elementa na primer določena s svojimi specifičnimi in enkratnimi značilnostmi, sta Cai in Li v bistvu še vedno zagovarjala preseganje individualnosti in čutov v polju umetnosti (ibid.).

Kot materialistični filozof je Li Zehou prav tako trdil, da je lepota objektivna, ker je družbeno uprizorjena, in kot taka mora biti neodvisna od psihologije posameznika. V tem vidiku se je nanašal na Marxovo teorijo, ki trdi, da v zunanjem svetu ni nič lepega na sebi in da zgolj skozi objektivacijo človeškega bistva postane »podružbljeno« in tako lepo. Pri tem naj bi šlo za kolektivni proces, in ne za proces individualne psihologije (Woei 1999, 62). V tem smislu je Li poudaril, da so

5 Kmalu po izbruhu teh nemirov v LR Kitajski je tajvanski filozof in esejist Xu Fuguan objavil enega svojih najvplivnejših del o kitajski estetiki *Duh kitajske umetnosti* (*Zhongguo yishu jingsheng* 中國藝術精神), v katerem razpravlja o kitajski umetnosti in estetiki po vzoru Cai Yuanpeija, torej s poudarkom na duhovni dimenziji in njeni tesni povezavi s kitajsko kulturno identiteto (Pohl 2015, 92).

idealistični estetiki zvedli lepoto na individualni subjektivni smisel za lepoto in jo motrili kot rezultat določenih predempiričnih, subjektivnih »psiholoških funkcij«, ki so, po njihovem mnenju, skupna vsem človeškim bitjem. V tem pogledu so idealisti zanikali objektivni obstoj lepote kot rezultat družbenih in zgodovinskih pogojev (ibid., 60).

Vendar pa je bila glavna skrb v estetski razpravi v petdesetih in šestdesetih letih ustanoviti marksistično estetiko na Kitajskem kot del razširjanja marksistične ideologije po letu 1949. Med vsemi drugimi tako imenovanimi »odprtimi razpravami« o različnih problemih, znotraj katerih je najvišja politična elita odločala o tem, ali so pravilni ali napačni,<sup>6</sup> je bila estetska razprava po zaslugi notranje povezave med umetnostjo in družbo pravzaprav edina izjema. Mao je v svojih *Govorih na Yan'anskem forumu o literaturi in umetnosti* maja 1942 jasno izrazil zahtevo, da je vloga umetnosti služiti ljudstvu in socializmu, v pomenu razrednega boja in potreb revolucije (Li 2006, 32). Z nastopom kulturne revolucije je estetika doživela zaton, vendar so rezultati razprave znova prišli v ospredje v času estetske vročice, kmalu po Mao Zedongovi smrti. Kot je bilo že omenjeno, se je »estetska vročica« pojavila kot ideološko osvobodilno gibanje, ki bi ga lahko označili kot razsvetljenstvo ali renesanso na Kitajskem (ibid., 23).

Estetsko vrenje je po celotni državi postalo izjemno popularno in je povzročilo velikanski val prevodov različnih zahodnih avtorjev o estetiki, kar je bilo pokazatelj, da je estetika postala vodilna disciplina v humanistiki na Kitajskem. V šolah in na univerzah so se pojavile zahteve po poučevanju estetike, knjige o estetiki pa so postale knjižne uspešnice. Tovrstna vrnitev estetske misli je bila plod izčrpanosti in naveličanosti predhodnih vseprisotnih ideoloških prisil in revolucionarnega asketizma. Ljudje so si želeli raziskovati nove načine izražanja lastne individualnosti, in v tem pogledu so se ukvarjali tudi z vprašanjem, kaj je lepota (ibid.).

Osemdeseta in devetdeseta je definiralo sistematično prevajanje zahodnih literarnih teorij, ki so poudarjale vsebino kot jedro interpretacije. Kar zadeva avtohtone diskurze o kitajski estetiki, je Li Zehou v tem obdobju v akademskih krogih, ne samo na Kitajskem, ampak tudi v tujini, pridobil neizmerno pozornost in spoštovanje.

Li Zehoujev teoretski prispevek k teoriji estetike bomo obravnavali v tretjem poglavju, pred tem pa si na kratko oglejmo njegov pogled na zgodovinsko ozadje tradicionalne kitajske estetike, v katerem se večinoma osredotoča na daoistično in konfucijansko filozofijo. Težko bi bilo namreč dojeti glavne metodološke pristope Lijeve estetske teorije, ne da bi poprej razumeli njene značilne poteze.

6 V zadnjem primeru so bili zagovorniki teh mnenj seveda tudi kaznovani.

## Značilnosti tradicionalne kitajske estetike

Zato da bi zagotovili pogoje za globlje razumevanje paradigmatičnih plasti, ki so osnova Li Zehoujeve estetske filozofije, to poglavje vključuje osnovni pregled in kratko razlago zgodovinskega razvoja kitajske estetike, kot jo je Li interpretiral v svojih delih, ki se ukvarjajo z estetiko, zlasti *Pot lepote* (美的历程) in *Štiri predavanja o estetiki* (美學四講). Ta se začne s šamansko kulturo kot začetkom estetskega zavedanja in poteka skozi stoletja, medtem ko nanj vplivajo različni tokovi filozofske misli, vključno s konfucijanstvom in daoizmom. Po antičnem obdobju so nanj močno vplivali tako imenovani pristopi Chu Sao,<sup>7</sup> pozneje pa filozofija budizma Chan.<sup>8</sup> Vsi ti diskurzi so se osredotočali na koncepte lepote, estetskega izkustva in estetske zavesti, pa tudi na njihovo neposredno in nerazdružljivo povezavo z moralnostjo in etičnimi vrednotami tradicionalne kitajske kulture.

Tradicionalna kitajska estetika se dotika vprašanj človeškega obstoja, univerzuma, človeških razmerij in družbe. V tem okviru se estetski problemi ne obravnavajo kot problemi védnosti, v pomenu iskanja odgovorov na vprašanja, kaj sta estetika in lepota – kar je bil pogosto v zahodni estetiki (Sernelj 2015, 78). Tradicionalna kitajska estetika je zgrajena bolj na ozadju človečnosti in razmisleka o človeških odnosih in družbe, kjer so filozofija, estetika in življenjska izkušnja povezane v celoto (Xu 2006, 78). Ni torej naključje, da Li Zehou pripisuje večjo vrednost estetskemu kot kognitivnemu in etičnemu. Zanj estetika ni niti ponotrnanje razuma (kognicije) niti njegova zgotitev (etika), temveč sedimentirani spoj razuma in čutov (Wang 2007, 251).

Ta pogled se močno razlikuje od zahodne estetike, ki je definirana kot »veja filozofije, ki se ukvarja z naravo umetnosti, lepote in okusa, z ustvarjanjem in občudovanjem lepote«.<sup>9</sup> Poleg tega se zahodna estetika jasno razločuje od epistemologije in etike, saj je znotraj njenega konceptualnega okvira umetnost avtonomna entiteta, ker se ukvarja s čuti. Zato je umetnost kot taka po nujnosti osvobodjena kakršnega koli moralnega ali političnega smotra (Gethmann-Siefert 1995, 7).

Kot bomo videli v nadaljevanju, so moralne in etične implikacije tradicionalne kitajske estetike igrale bistveno in poglobitveno vlogo v tradicionalni kitajski družbi in kulturi. Li Zehou je prav tako večkrat poudaril tesno povezavo med estetiko, etiko in epistemologijo (glej na primer Li 1987, 238 ali Li 2001, 87).

7 Kot bomo videli v nadaljevanju, se izraz nanaša na estetiko slovitega pesnika zgodnjega srednjega veka, Qu Yuana (340–277 pr. n. št.).

8 »Po navadi sledim Liu Ganjijevi premisi, ki pravi, da čeprav je kitajska estetika zelo raznovrstna in kompleksna, je v resnici ni več kot zgoraj omenjene štiri vrste (Liu 1995, 181). Toda sam sem dodal še estetiko obdobja Wei-Jin, zaradi njegovih številnih pomembnih prispevkov h kitajski estetiki nasploh.«

9 Definicija 1 »estetike« iz spletnega slovarja Merriam Webster.



Po slovarju *Shuowen* kitajska beseda lepota ali lepo (*mei* 美) pomeni enako kot dobro ali dobrota (*shan* 善) (Shuowen jiezi 2015, Yang bu, Mei).<sup>10</sup> Li Zehoujeva analiza pismenke *mei* 美 je pokazala, da piktogram odslikava človeško bitje, ki na glavi nosi ovno glavo in/ali perje in po vsej verjetnosti izvaja obred, ki predstavlja šamanistično tradicijo zgodnjih družb antične Kitajske. Na drugi strani pa, če pogledamo oba dela piktograma, lahko prikazuje tudi velikega ovna. Velik oven implicira lepoto v smislu zunanje podobe, toda tudi kot njegove notranje lastnosti kot dobre hrane. Oba pomena se nanašata na čutno eksistenco osebe, njenih potreb in občutkov na eni strani, na drugi strani pa njegove družbene eksistence, skupnosti in racionalnosti (Li 1984, 44). Neki drugi vidik lepote v kitajski tradiciji se nanaša na umetniška dela in druge objekte (na primer objekte zunanje narave), ki proizvedejo estetsko ugodje (ibid., 43). Li prav tako poudari, da se celo v sodobni Kitajski besedo lepo uporablja v več kontekstih, ki so povezani s človekovim čutnim izkustvom, etičnimi vrednotami in estetskim ugodjem.

Po Li Zehouju sta se materialni in duhovni produkciji (in estetska zavest) začeli z izdelavo in uporabo orodja. To misel je prevzel od na orodje osredinjenega materializma Engelsa in Plekhanova,<sup>11</sup> ki trdi, da so se vse zgodovinske spremembe zgodile kot posledica razvoja orodja (Woei 1999, 52). S tega vidika je orodje kot predmet, ustvarjen za preživetje, tvoril osnovo prvobitnih družb, pri čemer je njegovo okrasje kot rezultat človeških idej in domišljije vodilo k razvoju religije, umetnosti in filozofije (Li 1984, 17). Zato so se starodavni totemska magija in rituali preoblikovali v politične in družbene institucije, totemske pesmi in plesi pa so se razvili v umetnost (glasba, ples) in literaturo (miti, pesmi, poezija in legende) (ibid.). Čaščenje totemov in šamanskih pesmi je postopoma zamenjalo čaščenje junakov in prednikov; z drugimi besedami, počlovečili so se in racionalizirali. Ta proces preobrazbe se je dopolnjeval od dinastije Shang do dinastije Zhou, sočasno z uvedbo patriarhalnega sistema.

Razvoj estetske zavesti in izkustva je privedel do transformacije realističnih živalskih podob v abstraktne simbole, ki jih še vedno lahko občudujemo na lončevini iz neolitika in na bronastih umetninah iz tistega časa. Ti simboli so vsebovali kompleksen konceptualni pomen. Njihove forme so pomenljive, saj nakazujejo družbeno določene pismenke, zato je predstavljajo izvor estetskih čustev in lepote kot take. Čisto prezentacijo naravnih objektov so zamenjale črte, ki vključujejo značilnosti, kot so simetrija, ravnotežje, stalnost, prekinitev, ritem, spremembo, enotnost itn., izražene

10 美與善同意 (»Mei yu shan tongyi.«) »Lepo in dobro sta eno.«

11 Georgi Valentinovich Plekhanov (1856–1918) je bil prvi Rus, ki se je razglasil za marksista. Strelmel je k razvoju estetske teorije na podlagi znanstvenega socializma in marksistične filozofije, da bi spodbudil proletarsko razredno zavest. Bil je ustanovitelj socialnodemokratskega gibanja v Rusiji (Woei 1999, 52).

na zaokrožen način. Pogosto se bile reprezentacije subjektivnih občutij v gibanju (Li 1984, 27). Ta preobrazba je izjemno pomembna za razumevanje tako kitajske kaligrafije kot tudi kitajske literature, saj obe temeljita na zgoraj navedenih načelih. Kitajske pismenke vsebujejo tako simbolni pomen kot abstraktnost, in kot take imajo v sebi imaginativno ter imitativno razsežnost (ibid., 40). Ustvarjalno bistvo črt je skozi raznovrstnost form omogočilo izraz občutkov, idej in čustev, ki so se pozneje razvijali naprej in se nazadnje spremenili v »umetnost črte« kitajske kaligrafije.

Postopoma je razvila zapletene zakone svoje strukture in sledila nameri proizvajanja »neslišne glasbe in negibnega plesa na papirju, da bi izrazila človeška čustva in ideje« (ibid., 43).

Estetska vrednost in estetska zavest o umetnosti je postala vidna v tako imenovanem obdobju pred dinastijo Qin (770–221 pr. n. št.), ko se je Kitajska ločila od primitivne magije in religije in vstopila v dobo racionalizma (ibid., 46).

Konfucij je spremenil religijski značaj primitivne kulture, rituale in glasbo v pragmatično in ateistično naravo človeških razmerij, družbenopolitičnih konceptov in umetnosti v vsakdanjem življenju ljudi. Osrednje žarišče je bila uporaba morale in etike v procesu izobraževanja in samokultivacije človeških bitij. Religijsko vlogo primitivnih ritualov je spremenil v sfero medosebnih razmerij in jih definiral kot sočlovečnost (*ren* 仁). Prejšnje čaščenje in podreitev bogovom sta se spremenila v nekakšno notranjo, vključeno etiko, ki je postala pomembna tudi v prevladujočem značaju in družbeni vlogi kitajske umetnosti in estetike (ibid., 49).

Umetnost ni bila zunanja forma ritualov, »temveč je morala naslavljati čute in biti splošna, hkrati pa je morala biti povezana z družbeno etiko in posledično s trenutno politiko« (ibid., 50).

Glasbo so dojemali kot najvišjo formo umetnosti, saj je njena harmonična struktura najbolj jasno utelešala integracijo človeškega razuma in čustev. Poleg tega, da je ponujala veselje in ugodje,<sup>12</sup> je vsebovala tudi zmožnost oblikovanja in uravnovešanja družbenih in moralnih čustev posameznika. V tem smislu je Konfucij prvi poudaril družbeni pomen lepote in umetnosti (Liu 1995, 181). Zanj je bila lepota utelešenje *ren* 仁 (sočlovečnosti), ki je bila najvišji cilj konfucijanske filozofije. Konfucijanci so poudarjali funkcionalni značaj in praktičnost umetnosti znotraj izobraževanja in samokultivacije, ki so ju dojemali kot poglobitna procesa pri ustanavljanju moralne in harmonične družbe, ki temelji na človeški racionalnosti in (so)človečnosti. Zatorej sta bili forma in vsebina umetnosti zelo natančno

12 Pomen pismenke yue 樂 je tako glasba kot veselje.

strukturirani in nadzorovani, kar je na primer razvidno iz konfucijanskega razlikovanja med primerno in »neprimerno« glasbo.<sup>13</sup>

V nasprotju s tovrstno praktično naravnostjo umetnosti je v razumevanju zunanjega sveta daoistični pristop predlagal bolj svobodno in bolj avtonomno pozicijo umetnosti in izraza človeških čustev. Daoisti so bili prvi, ki so umetnost, lepoto in svobodo združili z naravnim redom in smotrnostjo. Zavračali so razlikovanje med pravilnim in napačnim *shi/fei* 是非 in hierarhično družbeno strukturo, praktičnost in namenskost in smotrnost umetnosti, ki so bili vsi zelo pomembni elementi v konfucijanski misli.

Najvišji cilj daoistične filozofije je bila uresničitev osebne svobode v skladu z naravo ali Daojem. Po Liju Zhuangzijeve in Laozijeve filozofija predstavljata estetski pogled na življenje. V percepciji sveta sta poudarjala izraz človeške domišljije, čustev in intuicije, kot tudi:

*laissez – faire* razmerje med človeštvom in zunanjim svetom, ki presega uporabnost. Osredotočila sta se na estetsko razmerje, na notranjo, duhovno in bistveno lepoto, na nekognitivne zakone umetniške kreacije. Če se je konfucijanski vpliv na poznejšo literaturo nahajal zlasti v tematiki in vsebini, se je daoistični vpliv nahajal pretežno v zakonih ustvarjalnosti – v estetiki. In pomen umetnosti kot enkratne forme ideologije se nahaja natanko v njenih estetskih zakonih. (Li in Cauvel 2006, 51)

Posledica je bila, da so bili naravnost, spontanost, domišljija in svoboden izraz čustev najpomembnejši doprinos daoistov k starodavni kitajski estetiki.

Sinteza konfucijanske in daoistične estetike se je pojavila v obliki estetike Chu Sao, njen predstavnik pa je bil Qu Yuan (340–277 pr. n. š.) (Liu 1995, 185). Chu Sao se nanaša na južno državo Chu, in na Sao, ki izvira iz slovite Qu Yuanove pesmi *Li Sao* 離騷 (*Srečevanje z žalostjo*). Jug je bil pod vplivom severnega konfucijanstva in kulture, pa vendar tudi šamanistične tradicije, kjer so bili magija in miti še vedno zelo živi.

Li Sao je združevala nebrzdane romantične predstave prvobitnega mita in ognjevit individualni značaj in strasti, ki so se pojavile skupaj s prebujenjem človeške racionalne narave v popolno, organsko celoto, ki je označevala resnični začetek kitajske lirične poezije (Li 1994, 67).

Qu Yuan je sprejel konfucijanski nauk o človečnosti in dobroti, toda zavrnil poslušnost in zmernost. Tako je raje vključil daoistične koncepte svobodnega izraza

13 Npr. 惡鄭聲之亂雅樂也 (Lunyu 2015, Yang huo 18).

individualnih čustev in domišljije, medtem ko je odpravil vprašanja pravilnosti in napačnosti (Liu 1005, 185).

Romantični duh estetike Chu Sao se je nadaljeval in se razvijal dalje tudi v dinastiji Han. Svet ljudi in svet bogov sta se v pozitivni maniri stalila v eno; bogovi niso bili več prevladujoča sila, temveč jih je, ravno narobe, premagalo človeštvo (Li 1984, 74).

Ta transformacija psiholoških stanj se je izrazila v slikovitih prikazih vsakdanjega življenja (žetve, običaji, hrana, bivališča itn.), ki se je združevala z domišljijo, fantazijskim svetom, upanjem, željami, veseljem in ljubeznijo do trenutnega življenja.

Estetika obdobja poznega Wei-Jin pa je bila v popolnem nasprotju z romantizmom Chu in Han. Zaradi skepticizma, ki je prevladoval kot filozofski trend, so bile tesnoba ob minljivosti človeškega življenja, žalost zaradi življenjske negotovosti, izgube bližnjih in doma itn. glavne teme, ki so prevladovale v literaturi in umetnosti. Nekateri najpomembnejši kitajski estetski koncepti, kot so »ritmična vitalnost« (*qi yun* 气韵) in »besede ne izčrpajo pomena« (*yan bu jin yi* 言不盡意) itn., so bili proizvod tega nihilističnega duha obdobja Wei-Jin.

Prevladujoča namera izraziti notranjega duha je dosegla vrhunec v diskurzih budizma *chan* 禪, ki je v sredini dinastije Tang (618–907) postal novi trend v kitajski estetiki. *Chan* je vključeval daoistične ideje ločenosti in umika iz posvetnih zadev, kot tudi daoistično stremljenje k duhovni svobodi, od njega pa se je razlikoval po metodi. Daoisti so se osredotočali zlasti na harmonijo z neomejeno in večno naravo (ali *daojem* 道) za doseganje duhovne svobode in odmaknjenosti, medtem ko so budisti Chan trdili, da sta *dao* in ves zunanji svet zgolj iluzoričen proizvod človeškega uma in kot taka ne obstajata. Tako je filozofija *chan* predlagala umik v pusti notranji svet. Njen prispevek h kitajski estetski sodbi in umetnosti pa je najti v izrazu zavestnega notranjega življenja in v introspekciji subjekta (Liu 1995, 187).

Za konfucijanstvo, daoizem in Chan je estetsko izkustvo izkustvo najvišjega stanja človeškega srca-uma. To stanje se lahko doseže z neprestano prakso (*gongfu* 功夫) in z obvladovanjem umetniških veščin, ki na koncu vodi k utelešenju Daoja (bistva ali noumenona univerzuma). Kot je v »Zgodbi kuharja Dinga« predlagal Zhuangzi: »Všec mi je Dao, ki predhodi vsakršni spretnosti« (Zhuangzi 2015, Nei pian, Yangshen zhu, 2).

Zato Wang Keping (2007, 141) pravi, da je Li Zehou vpeljal koncept tako imenovane praktične estetike, in poudari, da je njeno bistvo prvič razvil v *Štirih razpravah* (glej Li 2001). Po Karlu-Heinzu Pohlu je neprestana praksa vodila k intuitivnemu obvladovanju umetniškega medija: »Zato je prvi ideal tradicionalne kitajske estetike doseči stopnjo umetniške popolnosti v umetniškem delu, ki je, navdano

z 'vitalno resonanco' (*qilun*), videti kot delo narave, a vendarle razkriva občutek duhovnega obvladovanja (Pohl 2015, 6).«

## Li Zehoujeva filozofska estetika in teorija sedimentacije

Glavni koncepti Li Zehoujeve teorije estetike, ki jo na eni strani sestavljajo nekateri poglobljeni tradicionalni kitajski koncepti in na drugi strani več kantovskih in marksovskih pojmov, so počlovečenje narave, naturalizacija ljudi (spoj človeka in narave), tehnološke in družbene formacije, psihološke in čustvene formacije, in, kar je najbolj bistveno, koncept sedimentacije. Vsi se medsebojno povezujejo v celoto njegove estetske misli. Li je zgodovino razumel kot proces, ki je dosegel svoj idealni cilj v domeni estetike, ki ga je razumel kot zvezo narave in svobode.

Kot je bilo že omenjeno, po Liju kitajska estetika ne zadeva ničesar religioznega ali mističnega, temveč temelji na racionalizmu, kot sta ga razvila konfucijanstvo in daoizem. Njuni komplementarni in medsebojno povezani vlogi predstavljata pomembno rdečo nit intelektualne misli, ki se je vlekla skozi vso tradicionalno kitajsko estetsko misel. Kitajsko filozofijo in estetiko so vodili bolj pragmatizem in praktična racionalnost vsakodnevnega življenja, človeška razmerja in politični koncepti, kot pa kakršna koli abstraktna in težko razumljiva racionalistična teorija (Rošker 2006, 186).

Po Liju sled pragmatizma in racionalnosti vodi nazaj k zgoraj omenjeni šamanistični kulturni tradiciji (*wushi chuantong* 巫史传统) dinastij Shang in Zhou, zaradi česar Konfucija ne dojemamo kot izumitelja, temveč kot ustvarjalnega prenašalca ključnih konceptov in nosilcev starodavne kulture, ki se je pozneje predstavljala kot konfucijanska filozofska misel (Chan 2003, 117). Razmerje združitve med Nebom (oziroma naravo) in človekom se je uprizarjalo v šamanističnih ritualih, ki so jih vodili praktični cilji, kot je molitev za dež in podobne pragmatično usmerjene duhovne dejavnosti, in ne prošnja za odrešitev človeške duše. Nebo ni predstavljalo antropomorfnega Boga oziroma bogov, temveč se je človeku razodevalo v obliki funkcije med ritualno uprizoritvijo (ibid.). Tudi pragmatična vsebina ritualov je tako razlog, da jih niso dojemali kot mistične oziroma v nekem smislu metafizične.

Koncept počlovečenja narave<sup>14</sup> temelji na njegovi filozofiji antropološke ontologije

14 Zhu Guangqian je bil prvi, ki je ta termin prevzel iz Marxovih zgodnjih spisov, kjer ga je slednji definiral kot proces transformacije narave skozi človeško delo ali materialne produkcije na naravi in zato njeno počlovečenje. Zhu je uporabil termin počlovečenje za dejavnost zavesti, kot sta umetnost in estetika. Li pa je trdil, da je imel, čeprav je Marx termin uporabil zgolj, kar zadeva ekonomijo, zelo pomembne estetske implikacije. S postopno podreditvijo ali udomačitvijo narave skozi človeško delo so bili ljudje zmožni dojeti tudi njeno estetsko vrednost. (Woei 1999, 79)

(*renlei xue benti lun* 人類學本體論), znotraj katere je študij biti kot izvora (*ben* 本) in telesa (*ti* 體) stvari, kot tudi kitajski monistični ali unarni svetovni nazor (zavrnitev dualističnega pristopa, tj. um/telo, narava/človek, substance/materija itn.), kjer je vse, kar je, povezano z obstojem človeških bitij, razumeti z družbenega in zgodovinskega vidika, in ne metafizičnega (Li in Cauvel 2006, 40).

Zato trdi, da »bit ne more biti ločena od obstoja človeških bitij (ibid.)«. Lijevo antropološka ontologija se osredotoča na družbeno prakso kot konkretni proces zgodovinskega razvoja človeških bitij kot celote (ibid.). Pozneje je svojo antropološko ontologijo spremenil v ontološko teorijo historične antropologije, da bi »še bolj poudaril zgodovinsko specifično naravo, tako materialne baze človeške družbe na eni strani kot raven razvoja psihičnih moči človeških bitij« (Chan 2003, 108).

Družbena bit ljudi je natanko mesto, kjer ljudje kot biološka bitja presežejo svojo biološko naravo. To je proces počlovečenja fizične narave (*ziran de renhua* 自然的人化). Li pri procesu počlovečenja narave prevzame Marxovo idejo dveh ravni, toda, kot bomo videli v nadaljevanju, vključni tudi proces ponaravljenja človeka (*ren de ziranhua* 人的自然化). Prva raven zadeva počlovečenje zunanje narave, tj. počlovečenje gora, rek, sonca in celotnega univerzuma. Znotraj tega procesa je človeštvo ustvarilo materialno civilizacijo. Druga raven zadeva počlovečenje notranje narave, tj. čutov, percepcije, občutkov in želja, s katerimi so ljudje ustvarili duhovno civilizacijo (Li 2004, 31). Počlovečenje narave se je razvijalo skozi produktivno prakso dela, ki jo Li opiše kot izdelovanje in uporabo orodja (*gongju* 工具). Materialno civilizacijo je definiral kot tehnološko in družbeno formacijo (*gongyi shehui jiegou* 工艺社会结构), duhovno pa kot kulturno in psihološko formacijo (*wenhua xinli jiegou* 文化心理结构) osnovne realnosti, kjer

se prva nanaša na materialne pogoje, v katere so vrojeni posamezniki: naravno okolje, fizična struktura človeškega telesa, in raven tehnološkega razvoja v vsakem posameznem zgodovinskem obdobju. Druga se navezuje na duhovne kapacitete posameznikov: razum, čustva in volja. (Chan 2003, 109)

Glavni koncept znotraj tega procesa je koncept subjektivnosti (*zbutixing* 主體性), ki ga Li opredeli kot subjektivno človeško željo in težnjo razumeti resnico, pa tudi kot hrepenenje po dobroti in ljubezen do lepote (Rošker 2006, 182).

Vse to oblikuje kognitivni mehanizem, ki proizvede tehnološko-družbeno in kulturno-psihološko formacijo. Koncept subjektivnosti se manifestira tako na objektivni kot na subjektivni ravni. Pojavi se skupaj z družbeno uresničitvijo materialne realnosti, tj. skozi proces produkcije. Na drugi strani pa vsebuje tudi subjektivno

raven družbene zavesti, ki se manifestira v kulturno pogojenih mentalnih strukturah. Zatorej za Lija subjektivnost ni v prvi vrsti subjektivno zavedanje posameznika v pomenu čutov, občutkov, želja itn., temveč se bolj nanaša na rezultate človeške zgodovine, ki se manifestirajo v globokih strukturah etične in estetske zavesti (Li 2001, 183).

Poleg subjektivnosti kot poglobitnega koncepta znotraj počlovečenja narave, Li vplelje tudi tradicionalni kitajski koncept človeške narave (*renxing* 人性), o katerem razmišlja kot o združitvi čutnosti in racionalnosti, narave in kulture, in tehnološko-družbene in kulturno-psihološke formacije v človeški zavesti. Z drugimi besedami, človeška narava je združitev družbenega in racionalnega (nekaj, kar vpliva na posameznikovo zunanost) ter biološkega in čutnega (na animalistični ravni v posamezniku). Gre za rezultat vzajemnega pronicanja čustvenega življenja in racionalnosti, zlitje naravne in družbene narave, ki je proizvod nepretrgane evolucije (Woei 1999, 106).

To poenotenje se ne uresniči z mehanskim seštevanjem teh elementov, temveč skozi dinamični proces počlovečenja narave, in tako skozi interakcijo med človeškimi subjekti in naravnimi objekti. V tem procesu čutnost in naravnost transformirata racionalnost in družbene dejavnike. (Rošker 2006, 183)

Ta transformacija se prikaže v občutku lepote (*meigan* 美感), ki je rezultat človeških družbenih in produkcijskih praks. Li trdi (v Li and Cauvel 2006, 88), da počlovečenje zunanjega sveta razločuje znotraj zunanje realnosti in preoblikuje svet v lepe objekte in pokrajine, kar nato postane izvor lepote. Po njem sta torej oba procesa rezultat zgodovinske prakse človeške družbe.

Li lepoto razloži v pomenu marksističnega koncepta počlovečene narave:

Narava kot taka ni lepa. Lepa narava je rezultat podružbljene narave, tj. rezultat objektivacije človeškega bistva. Podružbljenje narave je zatorej osnova njene lepote.<sup>15</sup> (Li 2002, 184)

Li zato trdi, da lepota sama po sebi ne obstaja in ni a priori lastna človeški percepciji, lepota pa ni definirana niti zgolj skozi človeško čutnost, temveč je rezultat zgodovinskega procesa materialne in psihološke produkcije.

Naša neposredna (intuitivna) percepcija konkretnih podob vedno že

15 „自然本身并不是美; 美的自然是社會化的結果, 也就是人的本質對象化的結果. 自然的社會性是自然美的根源.“

implicira veliko zelo kompleksne vsebine iz našega družbenega življenja, vključno z našim dojetjem in razumevanjem samega življenja. To pomeni, da percepcija zaobsega naše prepoznanje razmerij med stvarmi.<sup>16</sup> (Li 2002, 7)

Nalaganje in zgostitev družbenega, racionalnega in zgodovinskega v nekaj individualističnega, čutnega in intuitivnega je to, kar Li imenuje sedimentacija, ki se pojavi v procesu počlovečenja narave. Sedimentacija je zlitje družbenega in individualnega v zgodovinskem procesu, ki vodi k psihološki in kulturni formaciji (Pohl 2015, 93). Človeška materialna produkcija z njenim psihološkim ekvivalentom prepušča sediment v človeški razum in je v resnici dinamični proces, ki nenehno poteka znotraj kulturno-psihološke formacije:

Skozi vso zgodovino človeštva so družbene in materialne prakse oblikovale in še naprej oblikujejo človeške kulturno-psihološke formacije skozi procese sedimentacije. Preprosto, naše psihe, vzorci misli, načini obnašanja, naše umetnosti in institucije so proizvodi človeškega delovanja, ki je v interakciji z zunanjim svetom in se skozi zgodovino človeštva spreminja. (Li in Cauvel 2006, 5)

Ta proces sedimentacije (*jidian* 積殿) se je začel z oblikovanjem in uporabo orodja, kot to imenuje Li, ki je zgodnje človeštvo razločilo od živalskega stanja. Uporaba orodja je omogočila ljudem spreminjanje družbenih in naravnih svetov, ki so vzajemno spreminjali tudi njih, tako v psihološkem kot v fiziološkem smislu. Te materialne in psihološke dejavnosti so skozi čas privedle do mentalnih form ali sedimentacij, ki so se izražale skozi kulturne in psihološke formacije. V človeškem razumu se sedimentacija pojavlja na treh ravneh oziroma sedimentih:

1. v biološkem sedimentu oziroma sedimentu vrste, kot forme, lastne vsem človeškim bitjem, npr. kognitivne zmožnosti, kategorije mišljenja itn.;
2. v kulturnem sedimentu, ki zadeva navade razmišljanja in občutenja, ki so tipične za kulturo, v kateri se rodimo;
3. v individualnem sedimentu, ki je naša interakcija s svetom in svetovnim nazorom, ki se nakopiči iz naših življenjskih izkušenj (Cauvel 1999, 158).

Te sedimentacije so nenehno v dinamičnih procesih spreminjanja in medsebojnega

16 „在...各別事物的具體形象的直覺本身中,即已包涵了極為豐富複雜的社會生活的內容,包涵了我們對這種生活的了解和認識,而這,就正是包涵了我們對事物關係的認識。”



vplivanja, in nikakor niso a priori kategorije našega razuma (v Kantovem pomenu), temveč zlitje družbenega in posameznega, ki se pojavi skozi zgodovinsko evolucijo družbe in materialne produkcije. Na drugi strani pa Li zagovarja, da je sedimentacija nalaganje družbeno racionaliziranih, arhetipskih form percepcije zunanjega sveta. Te racionalizirane zunanje forme ne delujejo

kot prisilna moč, ki je od zunaj vsiljena posamezniku, temveč prej kot nekaj, kar je podobno notranji naravi, odtisnjeno, ponotranjeno in »sedimentirano« v utripu, pogledu in občutju posameznika, in kar se izkuša v polni radosti soglasja in »svobode« (Rošker 2006, 185).

Po Liju se proces sedimentacije kot nalaganje takšnih arhetipskih elementov pojavlja na treh ravneh. Vsakič ko ta sedimentacija doseže točko saturacije, vodi k naslednji, višji stopnji ustvarjanja estetskih občutij in objektov. Ta osnovna raven je tako imenovana »osnovna sedimentacija« (*yuanshi jidian* 原始積澱) in predstavlja temelj za »umetniško reprezentacijo« (*yishu jidian* 藝術積澱), ki omogoča ustvarjanje form. Saturacija »umetniške reprezentacije« vodi k »vitalni sedimentaciji« (*shenghuo jidian* 生活積澱), ki je temelj umetniške ustvarjalnosti (ibid.). Estetska senzibilnost je najbolj pomembna človeška sposobnost, ki skozi proces psihološke in kulturne sedimentacije spreminja naše razumevanje sveta (Bruya 2003, 138).

Narava je postala objekt estetskega občudovanja (ali estetski objekt) šele potem, ko je proces počlovečenja narave dosegel določeno stopnjo zgodovinskega razvoja, ko so ljudje naravno okolje dojeli kot vir in orodje človeškega vsakdanjega življenja. Šele takrat so naravni objekti (gore, reke, oblaki, dež, luna itn.) začeli vsebovati bistvo lepote in izražati estetske lastnosti (Li in Cauvel 2006, 72).

Zaznavanje lepote in estetska občutljivost sta se skozi zgodovinski proces počlovečenja narave ukoreninili v našem psihološko-kulturnem sedimentu, medtem ko je naturalizirano človeštvo njegova zrcalna slika. Termin naturalizirano človeštvo se nanaša na tri pomene: (a) na naravo kot življenjsko okolje, (b) na naravo kot predmet občudovanja in zabave, in (c) na medsebojno vključevanje ljudi in narave skozi posebne prakse (npr. *qigong*, meditacija itn.), skozi katere se naučijo prilagoditi svoje telo in duha ritmom narave (ibid., 75). Li Zehoujev koncept »zlitja človeka z naravo« se kaže kot ekvivalent njegovi interpretaciji »počlovečenja narave«, ki pa je v svojem bistvu marksističen pojem.

Po Liju (2001, 87) počlovečenje narave in zlitje človeka z naravo (ponaravljenje človeka) temeljita na klasičnem kitajskem konceptu enotnosti Neba in človeka (*tian ren he yi* 天人合一), ki je tako v konfucijanstvu kot v daoizmu zelo pomemben

in tehten koncept.<sup>17</sup> Ta »enotnost Neba (Narave) in človeka« ni vključevala zgolj »počlovečenja narave« (*zirande renhua* 自然的人化), temveč tudi »ponaravljenje človeka« (*rende ziranhua* 人的自然化). Po Liju je svojevrstni duh kitajske estetike, ki temelji na komplementarnosti konfucijanstva in daoizma, zajet natanko v tej enotnosti. Zato je za Lija teorija enotnosti Neba (Narave) in človeka hkrati teorija transformacije človeka in narave, saj vključuje tako počlovečenje narave kot ponaravljenje človeka. Pravzaprav v teh dveh konceptih vidi »dve različni imeni za isto vsebino<sup>18</sup>« (ibid.). Po Li Zehouju naturalizacija človeštva predstavlja pendant počlovečenju narave. Usmerjena je k človeški izpopolnitvi oziroma k celovitosti človeške narave« (Wang 2007, 251).

Počlovečenje narave se v konfucijanski tradiciji pojavlja kot poudarek na moralnih vrednotah in etiki, medtem ko se ponaravljenje ljudi izraža v daoistični (zlasti Zhuang Zijeji) filozofiji, ki daje velik pomen osebni svobodi:

Ko konfucijanci govorijo o »enotnosti neba in človeka«, ga pogosto primerjajo z medsebojnim vplivanjem med ljudmi, postulati prilagodljivosti in poslušnosti v razmerjih. Toda, po Zhuang Ziju se ta »enotnost Neba (Narave) in človeka« lahko doseže zgolj skozi radikalno negacijo medčloveških odnosov. Konfucijanci določajo pomen posameznika glede na njihova razmerja z drugimi, medtem ko Zhuang Zi išče njegovo vrednost natanko v odsotnosti tovrstnih razmerij.<sup>19</sup> (Li 2001, 187)

Po Liju konfucijansko počlovečenje narave temelji na socializaciji in kultivaciji človeških nagonskih želja in potreb in uravnovešanju ter oblikovanju človeških čustev glede na medsebojne odnose in moralnost. Zato tudi estetske forme (šest konfucijanskih umetnosti) odsevajo tovrstne namere in zahteve.

Daoistično (zlasti Zhuang Zijevo) ponaravljenje človeka temelji na odmiku od človeških zadev in moralnih zakonov ter na združevanju izključno z zakoni narave. Zhuang Zijevo razmišljanje o umetnosti življenja je nevede ustvarilo najvišjega estetskega duha, kar je umetniška udejstvovanja šele omogočilo. Zhuang Zijevo umetnost potepanja brez cilja (*xiaoyao you* 逍遙遊) je sestavljena iz obvladovanja

17 V svojem članku »Ponovno odkritje enotnosti neba in človeka« (2007, 237) tudi Wang Keping poudarja pomembnost tega pojma, ko trdi, da »je v današnjem času težnja k ponovnemu odkrivanju relevantnosti »enotnosti neba in človeka« z branjem novih in tudi modernih sporočil v tem starem konceptu. To je postala odprta dejavnost, ki vsebuje in vabi k premisleku in drugo, k transkulturni razlagi in celo k ustvarjalni transformaciji, zaradi skrite univerzalnosti za skupno dobro.«

18 一個內容兩個名詞而已

19 „儒家講‘天人合一’常常是用自然來比似人事，遷就人事，服從人事；莊子的‘天人合一’，則是要求徹底捨棄人事來與自然合一。儒家從人際關係中來確定個體的價值，莊子則從擺脫人際關係中來尋求個體的價值“。

tehnike (*gongfu* 功夫), estetske popolnosti, svobode in osvobajanja človeškega duha, da bi se doseglo enovitost z Daojem, ki je najvišja estetska izkušnja.

Lijev koncept sedimentacije psihološko-kulturne formacije in tehnološko-družbene formacije je proizvod tako počlovečenja narave kot naturalizacije ljudi. Izraža se skozi estetsko zavest in ustvarjalnost v določenem zgodovinskem obdobju. Sedimentacija je, kot je bilo povedano zgoraj, neprekinjen in dinamičen proces človeške zavesti. V svoji teoriji sedimentacije najde Li nekaj podobnosti z Jungovim konceptom kolektivnega nezavednega in arhetipov, toda, kot bomo pokazali v nadaljevanju, sta si ta dva precej različna.

### Li Zehoujeva sedimentacija nasproti Jungovim arhetipom: vzorčna kontrastivna analiza

Kot je bilo pokazano v prejšnjem poglavju, se Lijeva teorija sedimentacije nanaša na kulturne in psihološke formacije, ki nastajajo in se prenašajo skozi družbeno in biološko evolucijo človeških bitij, in je kot taka posledica materialne in duhovne produkcije zgodovinskega in družbenega procesa. Številni sodobni strokovnjaki, vključno z Wang Kepingom (2007, 250), zagovarjajo močan vpliv zahodne misli na Lijevo teorijo s tem, da poudarjajo, da je Lijeva predpostavka zgodovinske sedimentacije, s katero se metaforično nanaša na skrite strukture človeške inkulturacije, tesno povezana z Jungovo arhetipsko psihologijo, Piagetovo genetsko epistemologijo, Bellovo estetsko hipotezo, in – seveda – z Marxovo praktično filozofijo. Ker se jo je največkrat povezovalo z Jungovim konceptom kolektivnega nezavednega in arhetipov (glej na primer Woei 1999; Wang 2007; Chan 2003 itn.) in ker je pojasnitev paradigmatске razlike med obema konceptoma nujna zaradi daljnosežnih idejnih in medkulturnih implikacij, bomo tu opozorili na glavne nasprotujoče si lastnosti obeh pojmov, torej sedimentov in arhetipov.

Li Zehou je tudi sam ugotovil, da obstajajo nekatere podobnosti med Jungovo teorijo in njegovim lastnim naukom:

Mislím, da ideja C. G. Junga o kolektivnem nezavednem z arhetipi ponuja dragocen pristop k psihološko-čustvenemu vidiku človeških bitij. Jung je menil, da so skozi evolucijo človeških možganov prvobitna družbena izkustva človeške vrste zapustila fiziološke sledi v lobanjskem živčevju in formirala različne nezavedne arhetipe. Te so se skozi dednost prenašale z generacije na generacijo in oblikovale kolektivno nezavedno. Vloga umetnika je vzbujati skrite, vendar mogočne arhetipe v duhovih posameznikov, tako da se ti odzivajo na ostanke prvobitnih izkustev in na moč

teh arhetipov. Jung je v umetnosti in estetskem izkustvu razkril nadindividualno, kolektivno. Njegovi vpogledi imajo mnogo skupnega z mojim naukom o sedimentaciji. (Li 2006, 87)

Jung je na naslednji način definiral svoj koncept kolektivnega nezavednega in arhetipov:

(Poleg našega nezavednega) obstaja še drugi psihični sistem kolektivne, univerzalne in neosebne narave, ki je identičen pri vseh posameznikih. To kolektivno nezavedno se ne razvija individualno, pač pa je podedovano. Sestavljajo ga predobstoječe forme, arhetipi, ki lahko postanejo zavestne šele sekundarno, in ki dajejo dokončno obliko določenim psihičnim vsebinam. (Jung 1990, 43)

Obstoj Jungovega kolektivnega nezavednega pomeni, da je v tem idejnem okviru posameznikova zavest vse drugo kot tabula rasa in nikakor ni imuna na vnaprej določene vplive. Ravno obratno, po Jungu

nanjo v največji meri vplivajo podedovane predpostavke, povsem ločeno od neizbežnih vplivov okolja nanjo. Kolektivno nezavedno v sebi združuje psihično življenje naših prednikov, daleč nazaj do najzgodnejših začetkov. Gre za matrico vseh zavestnih psihičnih pojavov, ki ima zato vpliv, ki v najvišji stopnji ogrozi svobodo zavesti, saj nenehno stremi k vodenju vseh zavestnih procesov nazaj na stare poti. (ibid., 112)

Lijeva sedimentacija je tudi neke vrste »kolektivno nezavedno«, ki pa je predvsem ne moremo razumeti v pomenu Jungovega ahistoričnega diskurza. Jungovi arhetipi so namreč nespremenljive in statične formacije, ki bi jih lahko šteli že za neke vrste transcendentalne forme, katerih obstoj pa Li, kot smo že pokazali, odločno zavrača. Torej Lijeva sedimentacija ni nekaj, kar se biološko »deduje«; je dinamičen, nenehno spreminjajoč se proces psiho-kulturnega razvoja. V tem procesu prevladujoč način produkcije določene vrste družbe proizvede natanko določeno kulturno-psihološko formacijo, ki nato vodi posameznike, ki pripadajo tej družbi, k določenemu videnju realnosti in delovanju. Z drugimi besedami: bistvena razlika med Li Zehoujem in C. G. Jungom je v Jungovem postulatu, ki postavlja, da so arhetipi, pridobljeni v davni preteklosti, a priori prvobitni vzorci, ki obstajajo v našem tako imenovanem kolektivnem nezavednem. Lijeva teorija sedimentacije pa je precej drugačna, ker poudarja dinamični vidik spremembe v našem nezavednem, ki je rezultat vpliva materialnega napredka družbe na psihološko kulturno formacijo našega duha.

Ta psihološko-kulturna formacija je tudi kolektivna, v smislu, da vsi člani določene kulture pridobijo in si delijo isto kulturno kodo, npr. načine vedenja, običaje, vrednostne sisteme itn. Vendar je, v nasprotju z Lijem, Jung svoje arhetipe, ki jih je razumel kot simbole, ki odsevajo vedno enkratno izkušnjo božanskosti in imajo zmožnost človeku dati slutnjo božjega, medtem ko hkrati varujejo posameznike pred njegovim neposrednim izkustvom, obdal z nekoliko mistično in religiozno dimenzijo (Jung 1990, 8).

Ti simboli so vraščeni v širok miselni sistem in predstavljeni skozi religijo ali katero drugo mistično prakso. Po Jungovem mnenju se jih da razkriti v umetniškem ustvarjanju, zlasti slikarstvu, in jih spodbuditi, da preidejo iz kolektivnega nezavednega na zavestno raven. To metodo je uporabljal v svoji terapevtski praksi, da bi na nezavedni ravni pomagal svojim pacientom razrešiti prvobitne religiozne/mistične konflikte. Takšna interpretacija religije in takšen poskus vlečenja vzporednic med mitologijo in posameznikovim duhom pa dokazuje težnjo k močnemu posploševanju, ki zanemarja pomembne kulturne razlike.

To se močno razlikuje od Lijeve interpretacije form in simbolov, ki so se skozi čas sedimentirali v kulturno-psihološko formacijo »kitajskega duha«. Li trdi, da so se totemski rituali, pesmi, ples in miti razvili v politične institucije, poezijo, literaturo, slikarstvo in kaligrafijo zaradi materialne ali (tehnične) produkcije in razvoja družbe, ki je nato hkrati spreminjala duhovno produkcijo človeštva. Na neki način predstavljajo zamrznjene slike pradavnine, vendar zaradi njihovega spreminjanja skozi zgodovinski proces v duhu ljudi ne morejo biti prisotni kot nekaj statičnega in nespremenljivega. Poleg tega, kot smo lahko videli v prejšnjem poglavju, kitajska kultura, na primer zaradi racionalnega duha, ki je prevladoval v dinastiji Zhou, ni utemeljila religije. Ti arhetipi pa so, kot je bilo že povedano, statični vzorci iz pradavnine, ki se pojavljajo v človeškem nezavednem, kar je prav nasprotno Lijevim dinamičnim strukturam sedimentiranih plasti, ki se v naših duhovih nenehno modificirajo. Zato se Lijev koncept sedimentacije v psihološko kulturnih formacijah lahko razume kot kolektivno nezavedno edino v smislu kulturne identitete, ki je pridobljena skozi proces socializacije, ali kot podedovano kulturno kodo družbe, v kateri smo se rodili. Toda ta prirojena kulturna koda ali kulturna identiteta kot kolektivno nezavedno ni zgrajena iz prvobitnih form, kot predlaga Jung v svoji teoriji arhetipov, temveč se nenehno spreminja v sozvočju z materialnim in duhovnim razvojem družbe.

Iz te primerjave je jasno razvidno, da je s pomočjo uvedbe temeljne vloge materialnega in tehnološkega vpliva na sedimentirano psiho-kulturno formacijo v človeškem duhu Li idealistično in spekulativno naravo Jungovega pogleda dopolnil s pomembnimi komponentami iz Marxovega historičnega materializma. Torej, če vzamemo v zakup zgoraj omenjena dejstva, postane površinska podobnost med

Jungovim kolektivnim nezavednim in psihološko-kulturno formacijo dokaj zanemarljiva. Na drugi strani pa je s poudarjanjem pomena vloge, ki jih v teh procesih prevzemajo dejavniki, ki spadajo v sfero človeške psihologije, nadgradil tudi marksistično teorijo družbenega razvoja. Skratka, če upoštevamo zgoraj omenjena dejstva, postane površinska podobnost med Jungovim kolektivnim nezavednim in psihološko-kulturno formacijo, dokaj zanemarljiva.

## Zaključek

Z vidika zgornje primerjave lahko tako pokažemo na nov vidik razumevanja Li Zehoujeve estetike in filozofske misli. Kot je bilo ponazorjeno z Jungovo idejo arhetipov, statična narava zahodnih kategorizacij pogosto ne upošteva kulturnih raznovrstnosti. Filozofija pa bi morala biti vseskozi medkulturna, zlasti estetska misel, kajti področje lepote pripada vsem človeškim bitjem v enaki meri. V tem smislu lahko Li Zehoujev kompleksen, toda zelo odprt sistem nedvomno razumemo kot prispevek k prihodnji medkulturni razpravi o naši skupni estetiki, etiki in epistemologiji.

## Viri in literatura

- Bruya, Brian. 2003. "Li Zehou's Aesthetic as a Marxist Philosophy of Freedom." *Dialogue and Universalism* 5 (11–12): 133–40.
- Cauvel, Jane. 1999. "The Transformative Power of Art: Li Zehou's Aesthetic." *Theory, Philosophy East and West* 49 (2): 150–73.
- Chan, Sylvia. 2003. "Li Zehou and New Confucianism." V *New Confucianism*, uredil John Makeham, 105–28. New York: Palgrave Macmillan.
- Gao, Jianping. 2006a. "What is Chinese Aesthetics." V *Aesthetics and Culture – East and West*, uredila Gao Jianping in Wang Keping, 24–40. Anhui: Anhui jiaoyu chubanshe.
- . 2006.b "Sto let kitajske estetike – oris (Hundred years of Chinese Aesthetics – an outline)." Prevedla Katja Kolšek. *Filozofski vestnik* 17 (1): 103–12.
- Gethmann-Siefert, Annemarie. 1995. *Introduction to Aesthetics (Einführung in die Ästhetik)*. München: Wilhelm Fink.
- Jung, Karl Gustav. 1960. *The Significance of Constitution and Heredity in Psychology*. Collected Works vol. 8. London: Routledge.
- . 1990. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. London: Routledge.
- Li, Zehou 李泽厚. 1984. *Mei de licheng 美的历程 (A History of Beauty)*. Yuanshan: Yuanshan shuju.

- . 1987 *Zhongguo xiandai sixiang shilun* 中国现代思想史论 (*On Contemporary Chinese Intellectual History*). Taipei: Fengyun shidai chuban she.
- . 2001. *Meixue si jiang* 美學四講 (*Four Lectures on Aesthetics*). Guilin: Guangxi shifan daxue chuban she.
- . 2002. *Zou wo zijide lu* 走我自己的路 (*Going My Own Way*). Beijing: Zhongguo mangwen chuban she.
- Li, Zehou in Jane Cauvel. 2006. *Four Essays on Aesthetics, Toward Global View*. Oxford: Lexington books.
- Liu, Gangji. 1995. "Ancient Chinese Aesthetics." V *Asian Thought and Culture – Contemporary Chinese Aesthetics*, uredila Zhu Liyuan and Gene Blockerm, 179–88. New York: Peter Lang Publishing.
- Lunyu 論語 (The Annalects). "Pre-Qin and Han." V *Chinese Text Project*. Dostop 7. avgust 2015. <http://ctext.org/analects>.
- Pohl, Karl-Heinz, ur. 1999. "Identity and Hybridity – Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization." V *Chinese Thought in a Global Context – A Dialogue between Chinese and Western Philosophical Approaches*, 1–10. Leiden-Boston-Köln: Brill.
- . 2003. "Play-Thing of the Times: Critical Review of the Reception of Daoism in the West." *Journal of Chinese Philosophy* 30 (3&4): 469–86.
- . 2007. *Ästhetik und Literaturtheorie in China. Von der Tradition bis zur Moderne*. München: K.G. Saur.
- . n.d. *An Intercultural Perspective on Chinese Aesthetics*. Trier: Trier University. Dostop 1. junij 2015. [https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl\\_Publikation/Intercultural\\_perspective\\_on\\_chinese\\_Aesthetics.pdf](https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl_Publikation/Intercultural_perspective_on_chinese_Aesthetics.pdf).
- Rošker, Jana. 2006. *Iskanje poti* (*Searching for the Way*). Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- . 2017. "Between Tradition and Modernity: Modern Confucianism as a Form of East Asian Social Knowledge." *Asian Studies* 5 (2): 43–62.
- Sernelj, Téa. 2014. "The Unity of Body and Mind in Xu Fuguan's Theory." *Asian Studies* 2/18 (1): 83–95.
- . 2015. "Xu Fuguan's Comparison of the Concept *You* in Zhuangzi's and Kongzi's Aesthetics." V *Modern Confucianism and the East Asian Modernization*, uredili Jana S. Rošker in Nataša Visočnik, 71–85. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Shuowen jiezi 說文解字. (Explaining Graphs and Analyzing Characters). In *Chinese Text project, Dictionaries*. Dostop 7. avgust 2015. <http://ctext.org/dictionary.pl>.
- Xu, Bihui. 2006. "The Rebirth of Traditional Chinese Aesthetic." V *Aesthetics and Culture – East and West*, uredila Gao Jianping in Wang Keping, 208–34. Anhui: Anhui jiaoyu chubanshe.

- Xu, Fuguan 徐復觀. 2001. *Zhongguo yishu jingshen* 中國藝術精神 (*The Spirit of Chinese Art*). Beijing: Huadong shifan daxue chuban she.
- Wang, Keping. 2007. "A Rediscovery of Heaven-and-Human Oneness." *The American Journal of Economics and Sociology* 66 (1): 237–60.
- Wang, Keping. 2014. "Appreciating Nature in View of Practical Aesthetics." *Frontiers of Philosophy in China* 2 (1): 140–49.
- Woei, Lien Chong. 1999. "Kant and Marx in Post – Mao China: The Intellectual Path of Li Zehou." Doktorska disertacija. Amsterdam.
- Zhou, Xiaoyi. 2005. "The Ideological Function of Western Aesthetics in 1980s China." V *Cultural Studies in China*, uredila Tao Dongfang in Jin Yuanpu, 98–115. Singapore: Marshall Cavendish Academic.
- Zhuangzi 莊子. "Pre-Qin and Han." V *Chinese Text Project*. Dostop 7. avgust 2015. <http://ctext.org/zhuangzi> .