



ERNESTA PAUPLIENĖ

Vilniaus dailės akademija, Lietuva  
Vilnius Academy of Arts, Lithuania

# GROŽIO PAIEŠKOS NETOBULUME TRADICINĖJE JAPONŲ KERAMIKOS ESTETIKOJE: KINTSUGI

Finding Beauty in Imperfection  
in the Traditional Japanese Ceramics Aesthetics

## SUMMARY

The article focuses on kintsugi, aka kintsukuroi, the original, traditional way of repairing broken pottery. This tradition has been inspired by the uniqueness of Japanese Zen aesthetics and the concept of beauty. In order to analyze the topic, it is important, firstly, to summarise the distinguishing features of the ascetic beauty concept. The roots of this concept lie in the Japanese aesthetic tradition. This tradition significantly differs from the fundamental classic beauty ideals of the West. The natural character and simplicity of a pottery form acquires an exceptional aesthetic value. From the point of view of the supporters of the Japanese traditional aesthetics, the traces of past times on a pottery vessel enrich the object with new associations. The crack subconsciously reminds viewers of the constant earthquakes in Japan, eruptions of volcanoes, floods or ruthless and destructive wars. The beauty ideals so different from the ones of the Western culture have become exceptionally relevant in postmodern Western art, which has focused anew on the various, previously peripheral non-classical forms of aesthetics and art.

## SANTRAUKA

Šiame straipsnyje daugiausia dėmesio skiriama japonų dėl dzen estetikos ir grožio sampratos ypatingumo susiformavusiai savitai tradiciniam skilusios keramikos taisymo būdai – *kintsugi* arba dar kitaip vadinamam *kintsukuroi*. Norint tai padaryti, iš pradžių svarbu glaustai aptarti japonų estetikos tradicijoje susiformavusius savitus asketiškos grožio sampratos ypatumus, kurie smarkiai skiriasi nuo pamatinių Vakarų klasikinės grožio sampratos idealų. Keramikos dirbinio formos natūralumas ir paprastumas čia įgauna išskirtinę estetinę vertę, o keramikos kūrinyje išlikę laiko pėdsakai japonų tradicinės estetikos šalininkų požiūriu tik

RAKTAŽODŽIAI: *kintsugi*, japonų tradicinė keramika, japonų tradicinė estetika ir menas, forma, komparatyvistinė estetika.  
KEY WORDS: *kintsugi*, Japanese traditional ceramic, Japanese traditional aesthetic and art, form, comparative aesthetics.

praturtina naujų asociacijų meno kūrinį, kadangi jo įskilimas, sutrūkimas iškart pašamonėje sukelia minčių apie nuolat Japonijos salas purtančius žemės drebėjimus, ugnikalnių išsiveržimus, potvynius ar nuožmius destruktivius karus. Šios nuo Vakarų kultūros grožio idealų besiskiriančios ypatybės ypač aktualios dabartiniame postmoderniame Vakarų mene, kuriame atgimsta dėmesys įvairioms anksčiau paribiuose buvusioms neklasikinėms estetikos ir meno formoms.

„Kelionė, tapusi pernelyg lengva ir patogia, praranda savąjį dvasingumą.“<sup>1</sup>

(Daisetz Teitaro Suzuki)

Dabartinėje Vakarų estetikoje ir mene dėl „postmodernaus orientalizmo“ poveikio pradėta itin domėtis įvairiais neklasikiniais Rytų Azijos kultūrose susiformavusiais estetiniais idealais ir meninės kūrybos formomis. Šiuo aspektu Vakarų taikomosios dailės specialistus vis labiau domina ilgai akademinės menotyros periferijoje buvusios rafinuotos kinų ir ypač japonų keramikos tradicijos, kurių savitumas iškart išryškėja lyginant su Vakarų keramikoje vyraujančiais estetiniais principais ir grožio idealais.

Pastaraisiais šimtmečiais Vakaruose įsigalėję į išorinį grožį orientuoti klasikinės estetikos principai smarkiai skiriasi nuo tų, kuriuos regime tradicinėje japonų estetikoje ir mene, kur estetinių požiūrių savitumą stipriai paveikė šintoizmo ir dzen estetikos tradicijos, kurios didžiausią reikšmę grožio sampratoje skyrė nerūškumui, santūrumui, paprastumui, asimetrijai, medžiagos, iš kurios daromas meno kūrinys, natūralių faktūrų grožiui.

Lyginant Vakarų grožio sampratą su savita japonų dzen estetika, matyti, kiek daug susižavėjimo išoriniais dalykais, standartizuotomis ir kanonizuotomis antikios ir renesanso meno formomis, egocentriškumo ir antropocentrizmo yra vakarietiškoje kultūroje. Vakaruose grožis yra didingas ir demonstratyvus. Čia itin svarbus erdvės užpildymas vaizdais ir garsais, kad žmogaus sąmonė, orien-

tuota į „aš“, nepajustų vienatvės ir dvasinio alkio. Jis yra patogus vartoti ir turintis aiškų galiojimo laiką.

Graikijoje ilgą laiką grožis siejosi su tobulumu, naudingumu ir morale, kitaip tariant, su tuo, kas yra gerai. O Rytų Azijos mąstymo tradicijoms „...svetimas gėrio ir blogio, grožio ir bjaurumo supriešinimas, kadangi, priklausomai nuo konkretaus atvejo ir situacijos, tarp jų gyvuoja daugybė sudėtingiausių tarpinių būsenų, kartais netgi viena priešybė natūraliai gali perimti kitos funkcijas. Pavyzdžiui, subanalintas grožis gali virsti banaliu, tada jis vadinasi bjaurumu, o gilus ir išraiškingas bjaurumo apraiškų perteikimas gali įgauti grožio funkcijas ir pan.“<sup>2</sup>

Japonų kultūroje grožio sąvoka labiau vartotina vidinių išgyvenimų raiškiai, dvasiniam nušvitimui apibūdinti, o menas neatsiejamas nuo kasdienybės ir nėra ribos, kuri skirtų meną nuo amato. Vietinė tradicinė religija šintoizmas ir iš Kinijos atkeliavęs dzenbudizmas turbūt labiausiai paveikė japonų estetikos pagrindą. Japonams ypač būdingas artimas santykis su gamta, dermė su aplinka. Kiekvienas daiktas ir veiksmas čia turi savo sezoniškumą, sutampantį su gamtos ritmu. Tiesa gali atsiskleisti stebint gamtos virsmus: nieko nėra amžino, tobulo, užbaigto.

Japonų estetikos idealus nusakančios kategorijos gana sunkiai randa atitikme-

nis kitose kalbose. Vienos dažniausiai pasitaikančių – *wabi*, *sabi* ir *shibui* – turtingos savo prasmėmis ir užuominomis, kartu sukuria gilų dvasinį, estetinį ir psichologinį santykį su menu. *Wabi* estetinė kategorija nurodo skurdo, stokos pozityvumą ir iš jo kylančią ramybę, tylą, vienišumą, kuklumą, nuolankumą, santūrumą, asimetriją ir elegantišką paprastumą. *Sabi* žymi susidėvėjimą ir laiko apnašas, tęstinumą, istoriją, praradimo jausmą, vienatvę ir melancholiją. *Shibui* nusako susilaikymą, santūrumą, neišsakymą, kuklumą, giedrą, ramybę, rafinuotą paprastumą bei kilnų asketizmą. Grožis džen estetikoje yra intuityvus ir spontaniškas, ir suprantamas remiantis šiomis glaudžiai susijusiomis, viena kitą papildančiomis kategorijomis, kurias išties sunku atskirti.

Minėtos estetinės kategorijos ragina kontempliuoti savo paties laikinumą, pasinerti į egzistencinį vienišumą ir atsiduoti švelniam liūdesiui. Gyvenimo neapibrėžtumas, netikėtumo momentas čia vertinamas kaip ypatinga vertybė, įgalinanti stebėtis ir pažinti.

Hisamatsu Shin'ichi išskiria septynias japonų džen meno ypatybes: asimetriją, paprastumą, asketiškas kilnumas, natūralumas, subtilus išmintingumas, nepriširišimas ir ramybė.

Grožis džen estetikoje siejamas su santūrumu, jis, galima sakyti, nebylus ir slėpingas. Jis tarsi virsmas, kelias, vedantis nuo netobulybės į jos priešingybę. Subtilus grožio pajautimas slypi asimetrijoje, askezėje, susitaikyme. Tokios priešybės, kaip, tarkim, grubi vaza ir į ją pamerкта trapi lauko gėlė, estetų pasitelkiamos sukurti užuominą apie pačią grožio prigimtį. Taip pat itin vertinamos

laiko apnašos ant rafinuotų meno kūrinų kaip sugestyvaus grožio apraiška. Sutrūkę, netekę blizgesio, nuo naudojimo nugludinti daiktai atliepia mumyse mūsų pačių trumpaamžiškumą ir kartu žadina permanentinės būties įvairovės vaizdinius. Atmetus išankstines nuostatas ir lūkesčius, iš karto pastebėsime, jog kiekvienas daiktas, kad ir koks tvirtas būtų, tėra pastovumo iliuzija. Visa, kas pakyla iš dulkių, anksčiau ar vėliau į jas sugrįš. Japonams artimas gilus daiktų prigimties pajautimas, jausmingas intymumas.

Sakoma, kad Sen no Rikyū, vienas iškiliausių XVI a. arbatos meistrų Japonijoje, pirmasis paprastai bambuko vazai suteikė ypatingą meninę reikšmę. Ir pirmoji tokia vaza buvo pavadinta Onjoji. Netgi tada, kai ji įskilo ir pradėjo šiek tiek leisti vandenį, tai buvo vertinama kaip natūralus procesas, gražus ir vaizdingas pats savaime. Vienos arbatos ceremonijos metu svečiui pastebėjus, kad tos vazos, stovinčios *tokonomoje*, apačioje renkasi vanduo, jam buvo atsakyta, kad tai ir yra pati vazos esmė<sup>3</sup>. Taigi, galima manyti, kad tik įskilusi toji vaza ir mažas vandens telkinys iš jos atvėrė kelį gilesniam, kontempliatyviu žvilgsniui, estetiniam natūralių procesų išgyvenimui.

Kaip kad nieko nėra tobulo, taip ir grožis, anot D. T. Suzuki, „...nebūtinai žavi tobula forma. Viena iš esminių japonų menininkų ypatybių – įkūnyti grožį netobulume ar net bjaurume.“<sup>4</sup> Vedini gilių įžvalgų japonų menininkai grožio apraiškų ieško dar prieš joms pasirodant, tarsi siekdami užčiuopti tai, kas yra tarp tobulybės ir jos priešybės, tarp gyvybės ir mirties. Regėdami besiskleidžiantį žiedą mes galime išgyventi tapsmą. Taip

pat galime suvokti duotybę, matydami, kaip žiedas nyksta. Tai nuolat kintantis reiškiny, kupinas spontaniškumo ir nenuspėjamumo. Svarbiausias čia yra procesas, judesys, nes tik jį pažinę, pažinsime pirmą pradžią būvį, ir todėl simetrija ir išbaigtumas niekaip neatitinka japonų grožio sampratos.

Kita vertus, asimetriškumo išaukštinimas nepanaikina universalios harmonijos principo, kuris tiesiogiai siejasi su Visatos harmoniškumo idėja. Harmonija – pirmą pradžią pasaulio būseną. Viskas gamtoje paklūsta visai aprėpiančios harmonijos dėsniams, ir asimetriškumas šia prasme tampa aukštesne pastarosios pasireiškimo forma. Menininko tikslas – pastebėti ir parodyti šią harmoniją.<sup>5</sup>

Formos paprastumas ir joje palikti laiko pėdsakai džen estetikoje labiau praturtina meno kūrinį, nei jį naikina. Įskilimas, sutrūkimas gali byloti apie nuolat Japonijos pusiasalį purtančius žemės drebėjimus bei kitas gamtos bei žmonijos stichijas: ugnį, potvynius ar karus. Atsisakydami teatrališko demonstratyvumo, atsitraukime ir tyloje, neneigdami ir nesipriešindami galime išgyventi prigimties esmę, kuriančios ir griaušančios Visatos grožį. Leisti dvasiai tyliai kontemplanuoti savo pačios esatį. Santūriai ir kartu išdidžiai priimti negandas ir tenkintis asketišku būviu pagarbos pilna širdimi. „Iš tikrųjų džen estetikoje skilimas yra esminė žymė, vieta, kur susitinka žmogaus ir ne žmogaus jėgos, apjungiančios materialius atsitiktinumo efektus su iš anksto apgalvotais estetiškais sprendimais.“<sup>6</sup>

Atsitiktinumas keramikoje byloja apie tai, kad yra daugelis veiksnių, lemiančių įvykius, ir gebėjimas su jais susitaikyti bei juos vertinti kaip ypatingą

duotybę prilygsta savojo *ego* atsižadėjimui ir nuolankiam Visatos dėsnų priėmimui. Tai tarsi menininko ir nuo žmogaus nepriklausomų gamtos veiksnių bendras kūrybinis projektas. Keramikos indas šiuo atveju yra penkių kosminių elementų derinys – ugnies (degimas), medžio (pelenai), žemės (molis), metalo (glazūra) ir vandens (aušinimas) sąjunga. Ir tik nuraminęs savo klaidžiojantį protą, peržengęs formą ir pajutęs dvasią kūrėjas gali šias jėgas sutelkti į harmoningą visumą. Tai kartu ir didžiulis darbas su savimi pačiu – pasiekti formai neprieaišų sąmonės būvį.

Japonų keramikoje išskiriami tam tikri skilimai, nutinkantys kūrybos proceso metu „...pradedant glazūros skilinėjimu ant daugybės įvairaus tipo keramikos, ypač seladono, ir baigiant smulkiiausiais skilinėjimais, traukiantis moliui apie mažus akmenis gabalėlius (*ishihaze*) – efektas itin vertinamas Shigaraki keramikoje, ir nuo plauko storumo linijų, ir smulkių skilinėjimų iki kiurais permatomų plyšių, net žiojėjančių skylių, atsirandančių nuo stiprios erozijos.“<sup>7</sup> Yra daugybė terminų, skirtų įvardinti tokius įtrūkimus: *kire*, *hibi*, *ware*, *yamaware*, *shinshoku*<sup>8</sup>. Dėl šių atsitiktinimų keramikos arbatos dubenėliuose itin ryškiai atsiskleidžia gamtos paveikslas. Jei paimtume vakarietišką arbatos puodelį, kad ir iš kurios pusės pažiūrėtume, jis yra labai aiškus ir nuspėjamas, o japonų arbatos dubenėliai savo asimetriška forma, tekancia, kraklėjančia glazūra ir atsitiktinumo ženklais yra tarsi nuolat kintantys, niekada nežinai, ką pamatysi pažvelgęs kitu kampu, kitoje šviesoje. Svarbu, kad glotnus būtų dubenėlio vidus ir kraštelis, o išorė gali varijuoti skirtingomis faktūromis sužadindama įvairius lytėjimo

pojūčius. Pirštų galiukais mes galime leisti į kelionę po įstabaus grožio Japonijos kalnus, tada nuklysti į pievas ar panerti į vandenį, supančius salyną, užčiuopę skilimą galime pajusti gamtos

stichijų galią. Spalviniai sprendimai subtiliai priderinami prie metų ar net paros laiko. Dubenėlis tarsi Visatos ir jos nuolatinio vyksmo simbolis, mūsų pačių prigimties įvaizdinimas.

## KINTSUGI GROŽIO SAMPRATOS SAVITUMAS

*Kintsugi* yra toks procesas, kurio metu įskilusi, nuskilusi ar sudužusi keramika sujungiama naudojant *urushi* (lako) ir ryžių klijus. *Urushi* gaminamas iš tam tikro penkiolikos metų senumo medžio sulos, kuri sukietėja gavusi deguonio<sup>9</sup>. „Sula, skleidžianti itin nuodingus garus, ore įgauna rusvą atspalvį ir kartu sukietėja tiek, kad tampa tokia kieta ir stipri medžiaga, kurią galima poliruoti, drožinėti ar net modeliuoti kokią nors formą.“<sup>10</sup> Iš vieno medžio išgaunama 200 gramų *urushi*<sup>11</sup>.

*Kishōmi urushi* („grynas lakas“) yra pagrindas visų darbų, kai naudojamas lakas suklijuoti tiek originalias duženas (*tomotsugi*), tiek didesnes trūkstamas dalis pakeičiant naujomis (*yobitsugi*) ar įterpiančiomis medžio plokšteles (*mokuhen*). Tai aukštos kokybės natūralus lakas, kurį sumaišius su ryžių klijais gaunamas *nori urushi* (klijų lakas) – itin lipni ir greitai džiūstanti (per kelias dienas) medžiaga. Pastaruoju metu pradėtas naudoti *mugi urushi* – *kishōmi urushi*, sumaišytas su miltų klijais. Masė tokia pat lipni, bet džiūvimo procesas kur kas ilgesnis – iki dešimties dienų<sup>12</sup>. Sujungimas dar padengiamas 23 karatų aukso ar kito metalo dulkėmis, kartais, kada jos visai susijungia su laku ir sutingsta, kad įgautų žvilgesio, įtrinamos šilkininiu audiniu ir padengiamos vienu permatomo lako (*suki*

*urushi*) sluoksniu. Iš esmės *kintsugi* kaip atskira meno sritis neegzistuoja. Procesas paprastai atliekamas panašaus amato specialistų. Dengimo laku technika Japoniją pasiekė iš Kinijos per Korėją kartu su budizmu VI a. viduryje. *Maki-e* – tokia technika, kada daikto paviršius kuriamas jį apšlakstant arba apipurškiant šlapiu laku ir padengiant aukso, sidabro ar kito metalo dulkėmis bei įvairių spalvų milteliais. Tam naudojami dulkių vamzdeliai, purkštuvai (*makizutsu*) ar natūralių šerių teptukai. Procesas trunka iki kelių dienų. Pradėta naudoti Heian periodu (794–1185) širmų, albumų, *inrō* (tradicinė japonų dėžutė smulkiems daiktams, rišama prie kimono juostos), laiškų dėžučių ir rašalo plokštelių dėklų puošybai, ši technika itin išpopuliarėjo Muromachi periodu (139–1573). Šio laikotarpio amatininkai pasiekė tokį aukštą technikos lygį, kad pas juos vykdavo mokytis net iš pačios Kinijos.

Meniniai restauravimo laku aspektai daugiau ar mažiau priklausė nuo estetikos pajautimo, sietino su meistrų ir dirbtuvėmis. Muromachi periodu pretenzingas džen estetikos paprastumas skleidėsi aukštos kokybės juodos spalvos lako paviršiuje su minimaliu arba visai be jokio dekoro. XVI a. antroje pusėje tarp japonų karių elito pradėjo plisti „dekoratyvioji estetika“<sup>13</sup>. „Šiai estetikai būdin-

ga gausiai ir ryškiai naudoti aukso ir sidabro aplikacijas. Prasadėjus Edo periodui (1603–1868), ji pamažu ėmė kisti ir įgavo daugiau santūrumo, kuris labiau atspindėjo rafinuotą klasikinį skonį. Puičiai ši stilių reprezentuoja Hon'ami Kōetsu (1556–1637), japonų amatininko, keramiko, lako meistro ir kaligrafo, žinomo kaip vieno geriausių arbatos meistro Furuta Oribe mokinių, aistra *fūryū* (estetiniam rafinuotumui) ir *suki*. Pastarasis terminas dabar verčiamas kaip „meninis skonis“, bet XVI a. jis taip pat visų pirma reiškė „meilė rafinuotam menui“. Kitas pavyzdys yra *kirei sabi*, „elegantiška patina“, būdinga arbatos meistro Kobori Enshu (1579–1647), simpatizavusio estetiniams idealams, darbams, atspindėjusiems puikų mistikos ir elegancijos balansą. Šie du pavyzdžiai anaipol neatkleidžia viso šios pamatinės estetikos spektro. Jos užuomazgų galima rasti ir *asobi* estetiniuose idealuose, kuriuos pirmą kartą panaudojo Furuta Oribe (1544–1615) kaip aliuziją į žaidimą, malonumą, pramogą. Tokiu būdu sukurdavo kontrastą itin asketiškoms estetinėms kategorijoms sąmoningai siekdamas žaismingo kūrybiškumo ir įvairovės. Iš čia atsirado gerokai laisvesnis, žaismingesnis restauravimas laku, daugiau improvizacijos ir jausmingumo. *Kintsugi* ištakos siekia Muromachi periodą. Kartą Japonijos šiogūnas Ashikaga Yoshimitsu (1358–1408) sudaužė savo mėgstamą arbatos dubenėlį ir labai dėl to susikrimto. Jis išsiuntė jį pataisyti į Kiniją. Gavęs dubenėlį atgal, šiogūnas didžiai nusivylė grubiu duženų sujungimu metalinėmis sąsagomis. Vietos meistrams teko sugalvoti subtilesnį taisymo būdą.

Istorija apie karo vado Toyotomi Hideyoshi (1537–1598) mėgstamiausią

korėjų *ido* stiliaus arbatos dubenėlį rodo, koks stiprus įkvėpimo šaltinis yra griau-nanti jėga ir kaip subtiliai ji pereina į kūrybą. Vieno susirinkimo metu Toyotomi Hideyoshi tarnas netyčia numetė dubenėlį ir jis suskilo į penkias dalis. Visi, buvę šalia, žinodami, kokio ūmaus būdo yra Hideyoshi, sustingo iš baimės. Bet vienas iš svečių – Hosokawa Yusai – leido sau paimprovizuoti šio įvykio tema perkurdamas gerai žinomos tuo metu poemos posmelį. Toks netikėtas poelgis sušvelnino Hideyoshi pyktį. Vėliau dubenėlis buvo sutaisytas, pavadintas Tsutsui Zutsu-Ido vardu ir tebesaugomas kaip svarbus kultūrinis paveldas<sup>14</sup>.

Arbatos ceremonijose visi indai, įrankiai buvo kruopščiai šeimininko parenkami atsižvelgiant į svečius, metų laiką. Jie buvo tarsi užslėptos nuorodos nuotakai ir pokalbių temai, skirtingus meistrus ir jų stilistiką reprezentuojantys simboliai. Arbatos meistrai tikėdavosi, kad jų daiktai juos pergyvens ir, naudojami kitų, primins jų istorijas. Todėl senėjimo ženklai ar atsitiktinumas, paveikęs objekto vaizdą, vertinti kaip itin savitos, nepakartojamos istorijos dalis, perduodamos iš kartos į kartą. Požiūris į defektus, netobulumus, trūkumus atspindi ypatingą japonų estetikos suvokimą, kuriam būdinga gili išvalga ir jautrumas. Laikinumo suvokimas atveria daiktų esmės patyrimo ir intuityvaus pažinimo nepaliaujamą skleidimąsi.

Turintys ilgą istoriją bei itin arbatos ceremonijose vertinami daužti arbatos dubenėliai jose naudojami tik paskutines dvi lapkričio savaites<sup>15</sup>.

Arbata, pirmą kartą patiekta lygiai prieš metus, baigiasi. Ir nors tirštos arbatos te-užtenka trims, kviečiami penki svečiai. Su dideliu dėkingumu ir pagarba jie žino,

kad arbatos, likusios dar nuo šių metų, patiektos viename dubenėlyje, pasimėgauti užteks visiems. Tai stipriausia *nagori* išraiška – nepaprastai gražus bendruomeninis impulsas branginti ir dalintis tuo, kas liko.<sup>16</sup>

Kaip ir dužęs arbatos dubenėlis, iš naujo sukurtas iš to, kas liko.

Vienas puikiausių arbatos dubenėlių, anot kai kurių arbatos praktikuotojų, yra IX a. ryžių dubenėlis iš Korėjos, žinomas kaip Kizaemon-Ido, kuris savo paprastumu ir asketiškumu puikiai atskleidė arbatos meno esmę. Metams bėgant, laikas palikdavo jame vis daugiau pėdsakų, jis buvo vis pataisomas, bet tai ne tik kad nepaveikė jo estetinio vaizdo, bet dargi jį ir praturtino. Ilgainiui arbatos mene tai tapo tam tikra manierizmo forma<sup>17</sup>. Skilimai, susidėvėjimas būdavo išryškunami subtiliu apipavidalinimu išryškinant ir pabrėžiant jų savitumą. Dūžimas tapo neišvengiama duotybe, kurios neneigiant buvo siekiama kūrybiško sprendimo. Iš čia skeidžiasi formos kaip galutinės ir išbaigtos neigimas, toks būdingas japonų dzen estetikai. Forma yra kintanti. Beformiškumas yra aukščiausia formos apraška. Todėl arbatos dubenėlio forma turi būti laisva, asimetriška ir natūrali, o dūžimas tėra judesio, kuriam turime būti dėkingi už esatį, padarinys. Ir skilimo padengimas auksu ar kitu metalu čia turi aiškia simbolinę prasmę – tai permanentinės būties sutaurinimo simbolis.

Taip pat pradėtas vertinti ne tik atsitiktinumas, bet ir sąmoningas, gerai apgalvotas veiksmas, kurio metu kūrinys būdavo pakoreguojamas tokių iškilų arbatos meistrų kaip Furuta Oribe, Sen no Rikyū ir kitų.

Furuta Oribe griovė ir plėtė įprastas dizaino ribas. Išvelgdamas grožį trūkume ir asimetrijoje, jis arbatos ceremonijoms rinkdavosi būtent tokias estetines savybes turinčius daiktus. Kartu nevengė pats suteikti tokių savybių „pernelyg tobuliems“ juos daužydamas ar kitaip pažeisdamas<sup>18</sup>, taip tarsi sukurdavo nuorodas į apgaulingą prieraišumą, trukdantį pažinti pirmapradį būvį. Stokojanti arba netobula forma kreipia dėmesį į vidinius išgyvenimus, žadina gilaus pažinimo siekį.

Kita istorija pasakoja apie tai, kaip arbatos meistras Takeno Jōō (1502–1555), eidamas kartu su Sen no Rikyū, vienoje parduotuvės vitrinoje pastebėjo puikią vazą, nors ir pernelyg simetrišką savo puošniomis vienodomis ašelėmis. Jis nieko nepasakė, manydamas vėliau sugrįžti ir ją išigyti. Deja, Rikyū, turėdamas tokį patį planą, buvo greitesnis. Praėjus kiek laiko Jōō buvo pakviestas Rikyū į arbatos ceremoniją. Tikėdamasis, kad ten bus ir toji vaza, jis paslėpė plaktuką savo kimono planuodamas nudaužti vieną ašelę. Jam atvykus, vaza stovėjo *tokonomoje* jau be ašelės. Ir vėl Rikyū buvo pirmesnis, jis pats sugriovė simetriją, o pažeista vieta glotniam paviršiui suteikė subtilaus žavesio<sup>19</sup>.

## IŠVADOS

Taigi galima teigti, kad dzen estetikos principais besivadovaujantys arbatos meistrai sąmoningai atmesdavo tobulybę

kaip galutinę ir neginčytiną tiesą. Mat tobula forma kreipia dėmesį tik į išorinę formą, už jos daugiau nieko nėra, ji ne-

palieka peno vaizduotei. Žmogus, kamuojamas neramaus, nuolat vertinančio proto, yra priklausomas nuo išorinių aplinkybių. O susitelkimas į dvasinius, esminius dalykus leidžia nepaisyti formos. „...japonų menininkai, daugiau ar mažiau paveikti dzen, savo jausmus linke išreikšti vartodami kuo mažiau žodžių ar teptuko potepių. Kada jie [jausmai] pernelyg išreikšti, nebelieka vietos

užuominoms, o užuominos yra japonų meno paslaptis.“<sup>20</sup> *Kintsugi* šiuo atveju yra tarsi erdvė tarp materialumo ir nmaterialumo. Laikinumo simbolis gyvybės prasme. Skilimas tarsi ženklina kūniškąją baigtį ir dvasios gimtį, jis suteikia ypatingo intymumo išgyvenimą ir puikiai iliustruoja *mushin* – neprieraišumo filosofiją, kurios taip trūksta mūsų kasdienybei.

## Literatūra

- Allen S. Weiss, *Zen Landscapes: Perspectives on Japanese Gardens and Ceramics*. London: Reaktion Books, 2013.
- Allen S. Weiss, *The Grain of the Clay—Reflections on Ceramics and the Art of Collecting*. London: Reaktion Books, 2016.
- Antanas Andrijauskas, *Tradicinė japonų estetika ir menas*. Vilnius: Vaga, 2001.
- Charly Iten, *Ceramics Mended with Lacquer – Fundamental Aesthetic Principle, Techniques and Artistic Concepts. The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics*. New York: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 2008.

- Christy Bartlett, *A Tearoom View of Mended Ceramics. The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics*. New York: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 2008.
- Daisetz Teitaro Suzuki, *Zen Buddhism and its influence on Japanese culture*. Kyoto: The Eastern Buddhist Society, 1996.
- Kintsugi: The Art of Broken Pieces. Daiwa Anglo - Japanese Foundation*. Prieiga per internetą: <http://www.dajf.org.uk/event/kintsugi-the-art-of-broken-pieces>
- Urushi: Japanese lacquer enchantment. *Dentsdelion Antiques*, 2012 rugsėjo–spalio mėn.

## Nuorodos

- <sup>11</sup> Daisetz Teitaro Suzuki, *Zen Buddhism and its influence on Japanese culture*. Kyoto: The Eastern Buddhist Society, 1996, p. 145.
- <sup>12</sup> Antanas Andrijauskas, *Neklasikinės ir postmoderninės filosofijos metamorfozės*. Vilnius: Meno rinkos agentūra, 2010, p. 574.
- <sup>13</sup> Allen S. Weiss, *Zen Landscapes: Perspectives on Japanese Gardens and Ceramics*. London: Reaktion Books, 2013, p. 139.
- <sup>14</sup> Daisetz Teitaro Suzuki, p. 17.
- <sup>15</sup> Antanas Andrijauskas, *Tradicinė japonų estetika ir menas*. Vilnius: Vaga, 2001, p. 155.
- <sup>16</sup> Allen S. Weiss, p. 139.
- <sup>17</sup> Ten pat, p. 141.
- <sup>18</sup> Allen S. Weiss, *The Grain of the Clay— Reflections on Ceramics and the Art of Collecting*. London: Reaktion Books, 2016, p. 76.
- <sup>19</sup> *Kintsugi: The Art of Broken Pieces. Daiwa Anglo - Japanese Foundation*. Prieiga per internetą: <http://www.dajf.org.uk/event/kintsugi-the-art-of-broken-pieces> [žr. 2016 03 10]

- <sup>10</sup> *Urushi: Japanese lacquer enchantment. Dentsdelion Antiques*, 2012 rugsėjo–spalio mėn.
- <sup>11</sup> *Kintsugi: The Art of Broken Pieces*.
- <sup>12</sup> Charly Iten, *Ceramics Mended with Lacquer – Fundamental Aesthetic Principle, Techniques and Artistic Concepts. The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics*. New York: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 2008, p. 20.
- <sup>13</sup> Charly Iten, p. 18.
- <sup>14</sup> Christy Bartlett, p. 8.
- <sup>15</sup> Christy Bartlett, *A Tearoom View of Mended Ceramics. The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics*. New York: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 2008, p. 12.
- <sup>16</sup> Ten pat, p. 13.
- <sup>17</sup> Allen S. Weiss, p. 142.
- <sup>18</sup> Charly Iten, p. 23.
- <sup>19</sup> Allen S. Weiss, p. 141.
- <sup>20</sup> Daisetz Teitaro Suzuki, p. 148.