

Metodološki problemi Xu Fuguanove primerjalne analize Zhuangzijeve estetike in zahodne fenomenologije

Tea SERNELJ*

Izvleček

Članek se ukvarja s Xu Fuguanovo analizo in interpretacijo nekaterih osrednjih konceptov Zhuangzijeve filozofije, ki predstavljajo njegovo estetiko. Po Xuju se Zhuangzijeve estetika nanaša na estetski način bivanja človeka, pri čemer se lepota aplicira v sfero *daota*, v kateri so ljudje zmožni osvoboditi svojega duha in uživati način življenja, ki ga Zhuangzi označuje kot »svobodno in lahkotno tavanje« (*xiaoyaoyou* 逍遙遊). Po Xujevem mnenju je to najvišja in najlepša sfera človeškega bivanja in je kot taka izražena v umetnosti. Xu je v Zhuangzijeveh konceptih postenja srčne zavesti (*xinzhai* 心齋) in sedenja v pozabi (*zuowang* 坐忘) kot dveh metodah za doseganje tega najvišjega nivoja bivanja videl nekatere podobnosti z določenimi koncepti zahodne fenomenologije devetnajstega in zgodnjega dvajsetega stoletja. Čeprav je bil Xu Fuguan pri orisu vzporednic med zahodno in Zhuangzijevo filozofijo zelo previden, je bil mnenja, da med njimi obstaja določena podobnost, še posebej pri vprašanju, zakaj in na kakšen način je človeška zavest (oziroma srčna zavest) zmožna dojemati svet estetsko. Članek želi pokazati nekatere metodološke probleme in nekonsistentnosti Xu Fuguanovega komparativnega pristopa, ki je temelj njegove teorije estetike.

Glavne besede: Xu Fuguan, Zhuangzi, kitajska estetika, medkulturna metodologija

Methodological Problems of Xu Fuguan's Comparative Analysis of Zhuangzi's Aesthetics and Western Phenomenology

Abstract

The present article deals with Xu Fuguan's analysis and interpretation of some of the central concepts of Zhuangzi's philosophy, which constitute his aesthetic thought. In Xu's view, Zhuangzi's aesthetic thought relates to the aesthetic way of human life, where beauty applies to the realm of *dao* in which human beings are able to liberate their spirit and enjoy a way of life denoted as the "free and easy wandering" (*xiaoyaoyou* 逍遙遊). In Xu's view, this is the highest and the most beautiful sphere of human existence, and is as such expressed in art. Xu found in Zhuangzi's concepts of *xinzhai* 心齋 and *zuowang* 坐忘,

* Tea SERNELJ, lektorica za sinologijo, Oddelek za azijske študije, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.
tea.sernelj[at]ff.uni-lj.si



as methods for achieving this highest level of being, some similarities with certain concepts of late nineteenth and early twentieth century Western phenomenology. Although Xu was trying to be careful in drawing parallels between certain Western philosophies and Zhuangzi's thought, he believed that there is a certain resemblance between them, especially regarding the question of why and in which way human consciousness (or the human heart-mind) is able to perceive the world aesthetically. The article aims to show some methodological problems and inconsistencies in this comparative approach, which underlies Xu's aesthetic theory.

Keywords: Xu Fuguan, Zhuangzi, Chinese Aesthetics, intercultural methodology

Uvod

Xu Fuguan je bil pripadnik tako imenovane druge generacije modernih konfucijancev, intelektualnega toka ponovnega obujanja konfucijanstva na Kitajskem v dvajsetem stoletju, ki je poskušal priskrbeti ustrezno idejno platformo za kitajsko modernizacijo. Ideje, na katerih je bila modernizacija postavljena, so prišle z Zahoda, zato je druga generacija modernih konfucijancev poskušala revitalizirati tradicionalno kitajsko misel s pomočjo novih vplivov, prevzetih od zahodnih sistemov (Rošker 2014, 68). To je bil poskus sinteze kitajske in zahodne filozofije, ki bi lahko ponudila boljše razumevanje obeh miselnih sistemov (ibid.). Tako so skozi prizmo zahodne filozofske misli ponovno poglobljeno ovrednotili kitajsko tradicijo, z namenom doseči potrditev in prepoznavnost lastne filozofske tradicije. V tem kontekstu se je večina akterjev druge generacije ukvarjala z zahodno filozofijo osemnajstega in devetnajstega stoletja. Xu Fuguanov angažma pri poskusu ustvarjanja takšne sinteze je najjasneje izražen v njegovem delu *Duh kitajske umetnosti* (*Zhongguo yishu jingshen* 中國藝術精神), ki ga je napisal leta 1966. Ta razprava bo tako v glavnem obravnavala Xujeve analize in interpretacije, vključene v omenjeno delo.

Kot omenjeno v članku o Xujevi interpretaciji koncepta *you* (遊) (Sernelj 2015, 50) je Lee Su San kot Xu Fuguanovo primarno motivacijo za nastanek tega dela poudarila njegovo željo, da bi v njem predstavil bogastvo dolge in prodrone tradicije kitajske kulture in umetnosti. Upoštevajoč dejstvo, da so v Vzhodni Aziji prevladovala močne tendence nagibanja k Zahodu, je želel ponuditi novo platformo za mlade tajvanske intelektualce in intelektualke ter umetnice in umetnike, ki so bili, po njegovem mnenju, preobremenjeni z iskanjem nove identitete. V njegovih očeh bi lahko bila ta nova identiteta ustvarjena na kreativni fuziji kitajske estetske tradicije z določenimi elementi, ki izvirajo iz sodobnih evro-ameriških in japonskih kultur.

Po Xujevem mnenju je bilo dejstvo, da so umetnice in umetniki ter intelektualke in intelektualci nepremišljeno ter množično sprejemali tako imenovane zahodne kulture, problematično, saj naj bi s tem zanemarjali lastno idejno tradicijo in kulturo. Kot konfucijanec si je Xu prizadeval obuditi lepoto in prodornost daoistične in konfucijanske filozofije. Kot tradicionalist in velik oboževalec tradicionalne kitajske umetnosti in literature je le s težavo sprejemal sodobno umetnost, ki so jo sledeč zahodnim modelom ustvarjali tajvanski umetniki in umetnice. Po njegovem mnenju je sodobna umetnost, še posebej avantgardna gibanja, kot so nadrealizem, dadaizem in kubizem, z destrukcijo tradicije in navidezno nezainteresiranostjo nad idejo lepote, vodila v razpad človeške kulture kot celote. Verjel je, da je sodobna umetnost odraz turbulentnega, grotesknega in turobnega primitivnega življenja, ki bo pripeljalo ljudi do konca civilizacije (Lee 1998, 309).

Skozi poglobljeno raziskovanje Zhuangzijeve filozofije je Xu poudarjal, da lahko nekatere konceptualne vsebine, ki jih je najti tako v zahodni sodobni umetnosti kot tudi v filozofiji, najdemo že v Zhuangzijevi misli, predvsem v njegovih idejah subjektivizma in relativizma, v njegovi ideji integrirane individualne osebnosti, še posebej pa v osvoboditvi človeškega duha.

Zato je glavni prispevek dela *Duh kitajske umetnosti* Xujeva interpretacija Zhuangzija skozi prizmo fenomenološke, ontološke in v prvi vrsti estetske misli. Opravil je obsežno in poglobljeno analizo ključnih konceptov Zhuangzijeve misli, ki jih je primerjal s filozofijo nekaterih zgodnjih zahodnih estetikov osemnajstega in devetnajstega stoletja. Njegova komparativna analiza vključuje nekaj manj znanih mislecev, kot so Hamann, Cohen, Solger in Fiedler, kot tudi imena zelo vplivnih teoretikov, kot so Hegel, Kant, Husserl in Heidegger. Xu si je prizadeval poudariti, da so nekatere ideje, ki so jih izoblikovali omenjeni filozofi, primerljive z Zhuangzijevo estetsko mislijo in obratno. Vendar pa ima, kot bomo videli v nadaljevanju, v metodološkem smislu njegov komparativni pristop določene neskladnosti in pomanjkljivosti.

Ali obstaja kitajska estetika?

Estetika (kitajska ali zahodna) kot filozofska disciplina ni zgolj študija lepote. Je filozofska disciplina, ki proučuje aktivnosti človeškega duha ali človeške zavesti, ko ta uživa ali doživlja lepoto (tako naravno lepoto kot lepoto umetniških del). Da bi lahko proučili Xu Fuguanovo interpretacijo Zhuangzijeve estetske misli, bomo najprej poskušali pojasniti odgovor na vprašanje, kaj tako imenovana »kitajska estetika« kot filozofska disciplina pravzaprav je. Ker Xu sam ni podal nikakršne natančne definicije termina, se bomo oprli na razlagi Li Zehouja in Ye Langa, ki veljata za glavna teoretika na področju kitajske estetike.

Po Ye Langu se kitajski estetiki na splošno strinjajo, da je estetika veda o estetskih aktivnostih, ki sodijo med duhovne aktivnosti ljudi (Ye 2010, 115).

Li Zehou pa po drugi strani poudarja, da je treba biti pri razumevanju tega, kaj pravzaprav so duhovne aktivnosti, previden, saj presegajo kategorije čutne percepcije, morale in religije (Li 2006, 20). Trdi, da je to najjasneje izraženo v Zhuangzijevem zavze-manju za popolno enost sebstva in zunanjega sveta. Takšna identifikacija subjekta in objekta lahko nastane zgolj v kreativni intuiciji »čiste zavesti«, ki ne more biti razumljena v okviru psihologije ali logične znanosti. Prav tako je ne moremo umestiti v polje religioznih izkustev, najdemo jo lahko le v sferi estetike (ibid. 2010, 82).

Pa vendar estetiko zanima predvsem proučevanje lepote, ki se manifestira v naravni lepoti in v lepoti umetnosti. Ye meni, da je *Velika razprava o estetiki* (*Meixue da taolun* 美学大讨论), ki je potekala na Kitajskem med letoma 1950 in 1960 in ki se je ukvarjala predvsem z vprašanjem o naravi lepote, ponudila dva odgovora. Nekateri akademiki so zagovarjali tezo, da je lepota objektivna, medtem ko so drugi vztrajali, da je v zavesti opazovalca ali v razmerju med zavestjo in objektivnim svetom (Ye 2010, 113). Slednji odgovor po eni strani pomeni, da je lepota subjektivna, po drugi pa, da ne obstaja lepota *per se*, temveč da se razkrije s človeško zavestjo skozi estetske aktivnosti. Te aktivnosti človeške zavesti so povezane z našimi izkustvi, domišljijo ali transformacijo naravnih in umetniških objektov v estetske objekte. Ye je razlagal, da estetske aktivnosti ljudi spreminjajo naravne prizore, ki jih oživlja in osvetljuje človeška zavest, iz gole substance v idejo-podobo (*yixiang* 意象). Znotraj tradicionalne kitajske estetike je ravno ta ideja-podoba tista, ki določa lepoto. To pomeni, da lahko lepota obstaja zgolj v takšnih idejah-podobah, ki predstavljajo spoj človeških občutkov in konkretnih prizorov zunanjega sveta, ki nas obkroža. V tem spoju človeška notranjost in zunanji svet ustvarjata harmonično enost (ibid.). V tem okviru estetska aktivnost ni določena s konceptualnim mišljenjem ali racionalnim prepoznavanjem, temveč je v osnovi zamejena s človeškim izkustvom in kot takšna nujno subjektivna. Ye nadalje trdi, da estetske aktivnosti ne temeljijo na prepoznavanju, temveč na čistem izkustvu. Poudarja, da skušamo skozi svoje kognitivne aktivnosti najti značilnosti in zakone objektivnih reči in dobiti odgovor na vprašanje, »kaj določen objekt je«. Vendar lahko v polju estetskega izkustva človeški subjekt vzpostavi komunikativno stanje s svetom in s tem izkustvo »kako objekt je« ali »kako obstajati«, in potemtakem kako živeti (ibid., 116). Po drugi strani je podobno tudi Li Zehou trdil, da je lepota kot estetski objekt neločljiva od človeškega subjektivnega stanja zavesti; in je kot taka – zavedno ali nezavedno – nujen produkt človeške srčne zavesti (*xin* 心) (Li 2010, 50).

Zhuangzijeve estetske misel se ukvarja natanko s tem vprašanjem; zato je Xu Fuguan Zhuangzijevo estetiko opredelil kot estetski način življenja. Pravzaprav v svojih

raziskavah (glej Xu 1966) ni uporabljal besede estetika, temveč je raje govoril o najvišji duhovni umetnosti, utelešeni v enosti človeškega duha in *daota*, ki omogoča avtonomno osvoboditev človeškega duha (*jingshen ziyou jiefang* 精神自由解放). Za Xuja omenjeni osvobodjeni duh predstavlja izraz najvišjega duha umetnosti. Proces, ki vodi k področju tega najvišjega duha, je proces umetniške kreativnosti.

Xu Fuguanove primerjave: Zhuangzijevo »svobodno in lahkotno lebdenje« (*xiaoyao you* 逍遙遊) skozi prizmo zahodnih teorij

V tem kontekstu moramo poudariti, da na Kitajskem pred dvajsetim stoletjem beseda za umetnost (*yishu* 藝術) kot splošna kategorija ni obstajala. Na Kitajsko je prišla preko Japonske, kjer so jo prevedli iz angleščine in francoščine. Pred tem so Kitajci uporabljali zgolj ločene in distinktivne besede za partikularne umetniške veščine, kot so literatura (*wenxue* 文學), slikarstvo (*huihua* 繪畫), graviranje oz. kiparstvo (*diao* 雕刻) in tako naprej (Xu 1966, 49). Zato je razumljivo, da Zhuangzi sam ni pisal neposredno o umetnosti ali procesu umetniške kreativnosti. Vendar pa sta tako Konfucij kot Zhuangzi v kontekstu zmožnosti usvajanja (*gongfu* 功夫) določene sposobnosti uporabljala besedo umetniška veščina (*yi* 藝). Po Zhuangziju lahko ljudje preko usvajanja veščin, ki jih uporabljajo v svojih življenjih, dosežejo združitev z *daotom* in s tem osvoboditev duha. Konfucij je po drugi strani poudarjal pomen kulture in izobraževanja, ki jo je mogoče doseči skozi usvajanje šestih umetnosti (ibid.). Zhuangzi pa je umetnost obravnaval zgolj kot del procesa transformacije posameznikovega individualnega duha (ali srčne zavesti). Xu Fuguan je povezal ta proces s prevladujočo zahodno estetsko mislijo, pri čemer je poudarjal naslednje:

Zhuangzijevo razumevanje tega procesa je drugačno od razumevanja ustanoviteljev sodobne estetike, ki so od samega začetka lepoto razumeli kot cilj in umetnost kot predmet njenega umevanja in prepoznanja¹ (Xu 1966, 49).

Ta argument je precej problematičen, če vzamemo v obzir estetsko misel nekaterih zahodnih teoretikov, kot so Kant, Husserl in Heidegger. V njihovih razlagah vsebina estetike ni vezana zgolj na opazovanje (in kognitivno zaznavo) same lepote, temveč tudi na vprašanja, kot je doživljanje človeške zavesti v estetski aktivnosti in občutka svobode, ki se pojavi od znotraj (glej na primer Thomson 2015, 1; Ginsborg 2014, 2.2; Deranty 2015, 2).

1 莊子則不僅不像近代美學的建立者，一開始即以美為目的，以藝術為對象，去加以思考，體認 (Xu 1966, 49).

Za Xuja je Zhuangzijev *dao* kot kozmična kreativnost in bistvo vseh stvari² tudi bistvo duha umetnosti. Zato je o njem govoril v smislu kreativnega koncepta duha umetnosti ali umetnostne kreativnosti. Kot sem že omenila, Zhuangzi ni govoril neposredno o umetnosti, temveč prej o izpopolnjenju življenja. Zatorej ta kreativnost ni nujno izražena v umetniškem delu. Vendar po Xujevem mnenju najvišji duh umetnosti, torej enost z *daotom*, pravzaprav predstavlja temeljno podlago in predpogoj za stvaritev vsakršne umetnine, kajti Zhuangzijevo doživljanje *dao*-ta je neposredno povezano z njegovo realizacijo znotraj izvajanja veščine ali pa same življenjske aktivnosti. Zato sta za Xuja v Zhuangzijevi filozofiji razumevanje umetnosti in *daota* neločljivo povezana³ (Xu 1966, 52). Xu je problem sledenja *daotu* znotraj veščine ter umetnikov proces stvaritve umetniškega dela razumel kot eno in isto stvar, a z različnim ciljem. Umetniku predstavlja cilj stvaritev umetniškega dela in je kot tak omejen na to, medtem ko je za Zhuangzija cilj v tem, da živiš življenje osvobojenega avtonomnega duha. V svoji analizi je Xu poudaril, da je takšno življenje prosto omejitev in kot tako pomeni estetski način življenja. Predstavlja kontinuirano, in ne zgolj začasno stanje. Takšno življenje je življenje osvobojenega človeškega duha oziroma svobodnega in lahkotno lebdečega duha (*xiaoyao you* 逍遙遊), ki tvori končni pomen in najvišji cilj Zhuangzijeve filozofije (ibid., 56).

Zhuangzi je trdil, da je živeti takšno estetsko in umetniško življenje, torej življenje svobodnega in lahkotnega lebdenja, mogoče doseči skozi aplikacijo dveh metod: postenja srčne zavesti (*xinzhai* 心齋) in sedenja v pozabi (*zuowang* 坐忘). Omenjeni metodi sta ontološka in estetska koncepta, ki tvorita jedro Zhuangzijeve filozofije.

Tako kot v večini daoističnih diskurzov je Zhuangzijev *dao* kozmološka kreativnost *per se*, kar pomeni, da kontinuirano ustvarja lepoto iz vsega, kar obstaja: »Nebo in zemlja posedujeta izjemno lepoto, a (o njej) ne govorita«⁴ (Zhuangzi s.d.: *Wai pian*, *Zhi bei you*, 2).

Poleg tega, kot je pokazal Zhuangzi v zamišljenem dialogu med Konfucijem in Laozijem, stanje osvobojenega človeškega duha, doseženega v enosti z *daotom*, prinaša čisto lepoto in radost:

2 V tem smislu *dao* seveda ni zgolj koncept Zhuangzijeve filozofije, temveč predstavlja jedrno idejo vseh drugih klasičnih daoističnih del, še posebej Laozijevega dela *Dao de jing*.

3 V tem oziru se je Xu osredotočal na splošno znano Zhuangzijevo zgodbo o kuharju Dingju v poglavju *Negovanje gospodarja življenja* (*Yangsheng zhu* 養生主) v *Notranjih poglavjih* (*Nei pian* 內篇). Omenjena zgodba obravnava vprašanje, kako lahko človek doseže enost z *daotom* skozi proces usvajanja veščine (*gongfu* 功夫) ali usvajanja (negovanja) življenja samega.

4 天地有大美而不言.

Konfucij je vprašal o lebdenu (*you*) in Lao Dan je odgovoril: to je doseženo v najvišji lepoti in največji radosti. Ko je dosežena najvišja lepota, lahko tavaš z največjo radostjo. To pomeni biti modrec.⁵ (ibid., *Tian zi fang*, 4)

Kot smo videli, sta velika lepota in velika radost pravzaprav bistveni karakteristiki *daota*. Ko je človek skozi dolgotrajno delo (učenja in usvajanja veščin) zmožen razumeti *dao*, lahko odkrije in dojame lepoto ter od nje pridobi radost. Takšna lepota in radost sta neločljivo povezani z *daotom*. Ljudje tako lahko doživljajo *dao* v njegovi celostnosti in povezavi z umetniškim življenjem, ko so v stanju osvobojenega duha (tj. osvobodjeni in lahkotno lebdeči) (Xu 1966, 59).

V tem kontekstu je Xu omenjene starodavne daoistične pristope ponovno skušal primerjati s sodobnimi estetskimi teorijami. Trdil je, da je v zahodni filozofiji umetnosti umetnost razumljena kot potrditev in indikacija človeške svobode, saj predstavlja osvoboditev od končnega (ali omejenega) sveta. Da bi to predstavil bolj jasno, je citiral različne zahodne filozofe. Opozoril je na primer, da je Theodor Lipps (1851–1914) občutek lepote imel za radost (ali prijeten občutek) svobode (Xu 1966, 60). Prav tako je opozoril na Heideggerjevo tezo, ki pravi, da bolj ko je posameznikovo mentalno stanje svobodno, enostavneje lahko ta občuti užitek, ki izhaja iz lepote (ibid.). V tem kontekstu je poskušal poudariti podobnosti med sodobno zahodno in starodavno kitajsko estetsko mislijo, pri čemer je nakazoval, da so bile vse sodobne in uvožene teorije njegovega časa bolj ali manj prisotne že v kitajski antiki.

Xu prav tako navaja razumevanje umetnosti Hermanna Cohena (1842–1918) kot substance ali fuzije znanosti in etike, pri čemer je umetnost nad njima, njen namen pa je generiranje svobodnih aktivnosti (ibid.). V domeni umetnosti človeška zavest izvira iz svobodne aktivnosti, ki izkazuje spontanost. V tem smislu je Xu Fuguan omenjal tudi teorijo Ernsta Cassirerja (1874–1945), po kateri nam umetnost ponuja notranjo svobodo, katere ne moremo pridobiti na nikakršen drug način (ibid.). V takšnem razumevanju umetnosti in svobode je Xu zaznal največjo podobnost z Zhuangzijem.

Prav tako je Xu predstavil pregled Heglovega⁶ razumevanja umetnosti in svobode, kjer trdi, da Hegel v *Predavanjih o lepih umetnostih* poudarja pomembnost lepote in umetnosti v človeških življenjih, ko smo soočeni s težavami, konflikti, krizami

5 孔子曰：「請問遊是。」老聃曰：夫得是，至美至樂也。得至美而遊乎至樂，謂之至人。

6 Hegel je pisal v času intenzivnega razvoja idej o umetnosti. Kant je estetsko izkustvo v glavnem obravnaval v odnosu do izkustva lepote narave, toda za Hegla je estetika postala predvsem proučevanje *umetnosti*. Zanj je umetnost tista, v kateri »najprej nastane zavest absolutna« (Hegel 2008, 169). Svojskost umetnosti je v *čutnosti* medija, v katerem je objektivizirana njegova vsebina (glej Redding 2016, 3.2.2).

in tako dalje. Umetnost in lepota dajeta ljudem moč živeti in sočasno delovati na način, da povečajo svobodo subjekta, kar je po Xujevem mnenju zelo pomembna funkcija umetnosti. Po Xu Fuguanu Hegel v *Fenomenologiji duha* trdi, da je najvišja oblika človeškega duhovnega sveta polje absolutnega duha, kjer je tudi umetnost. Na tej točki Xu poudarja, da bi bila, če enostavno zamenjamo termin absolutno z *daotom*, Heglova teorija precej podobna Zhuangzijevega razumevanju svobodnega in lahkotnega lebdjenja. Ideji, trdi, sta primerljivi, saj obe govorita o polju, v katerem so ljudje lahko osvobojeni in dosežejo popolno svobodo znotraj svojih življenj (Xu 1966, 61).

Vendar tukaj naletimo na bistveno večje poenostavitve metod in predmetov, ki jih primerja. Ne le, da je Xu citate jemal iz njihovega konteksta v besedilu, prav tako ni podal širšega okvirja ali ozadja za teoretske ideje, o katerih je razpravljal. Xujeva manipulacija z besedami v zvezi s Heglovo implikacijo absoluta in Zhuangzijevo idejo *daota* je še posebej problematična. Zdi se, da Xu ni razumel pomena koncepta absolutno, ne zgolj v Heglovi filozofiji, temveč v zahodni filozofiji nasploh. Absolutnega nikakor ne moremo zamenjati z *daotom*, saj koncepta izvirata iz popolnoma različnih referenčnih okvirjev. Absolut je v Heglovi filozofiji ideja brez kakršnegakoli ekvivalenta, saj vsebuje vse faze dialektičnega procesa, ki temelji na interakciji med vzajemno se izključujočimi kontradikcijami. Je abstraktna shema striktno strukturiranega formalnega razvoja z vsemi njegovimi stopnjami in tranzicijami. Heglov absolut je torej statičen in nespremenljiv. Daoistični *dao* pa je po drugi strani enost vseh relativizacij; kontinuirano niha in je dinamičen; je manifestacija procesa soodvisnih in komplementarnih sprememb, harmonična enotnost bipolarnih nasprotij, ki se ne izključujejo, temveč se dopolnjujejo in so hkrati vzajemno odvisna. Kot tak ne more *dao* nikoli obstajati v izolaciji od sveta, ki ga ustvarja. Medtem ko ima Heglov absolut božansko, transcendentno naravo, je *dao* koncept imanentne transcendence.⁷ Tako je, po mojem mnenju, Xujev poskus, da bi enostavno zamenjali oba termina zavoljo tega, da bi dobila enak pomen pri obeh mislecih, precejšnja posplošitev.

Vemo, da lahko najdemo številne podobnosti ter sorodne kontekste (kot so mnjenja) v delih Zhuangzija in Heideggerja, pa tudi v številnih drugih reprezentativnih delih iz zahodne ter kitajske idejne tradicije. Vendar moramo biti izjemno previdni pri tvorjenju splošnih primerjav. V mislih moramo imeti različna idejna ozadja zahodne in kitajske filozofije ter različne referenčne okvire, znotraj katerih koreninijo njihove dotične metodologije.

Kljub temu pa je Xu Fuguan prišel do zaključka, da lahko osvoboditev avtonomnega duha dosežemo le v naši srčni zavesti (*xin* 心). Kot pravi, je ta dosežek

7 Za podrobnejšo razlago paradigme imanentne transcendence glej Rošker 2016, 131–7.

tisti, ki ga je Zhuangzi opredelil kot *slisati dao* (*wen dao* 聞道) in *izkusiti dao* (*ti dao* 體道). Če uporabimo termine iz sodobnega jezika estetike, gre za utelešenje najvišjega umetniškega duha (Xu 1966, 62).

Zhuangzijev simbol te avtonomne osvoboditve duha je izražen v pismenki *you* 遊 in je povezan s pomenom kratkočasiti se ali zabavati se (*xiyou* 嬉遊) ter igrati se (*youxi* 遊戲). Xu je trdil, da igra nima nobenega drugega namena ali cilja kot doseči takojšnje občutke veselja, radosti ter sreče in da je to skladno z inherentno lastnostjo umetnosti. Poleg tega je moč domišljije zelo pomemben pogoj za ustvarjanje lepote umetniških del. Aktivnost čistega občutka igre je sestavljena iz zmožnosti domišljije, ustvarjalnosti in poosebljanja.

V tem kontekstu je Xu nasprotoval razlagam Charlesa Darwina (1809–1882) ter Herberta Spencerja (1820–1903), ki sta trdila, da lahko igro človeških bitij ter igro živali razumemo kot enaki. Na tej točki se je Xu Fuguan bolj strinjal s Friedrichom Schillerjem (1759–1805), ki je menil, da »se človek igra le, kadar je človek v polnem pomenu besede, in da je popolnoma človek le, kadar se igra« (Schiller 2016: Pismo XV). Xu je trdil, da obstaja temeljna razlika med običajno igro ter igrivo ustvarjalnostjo v umetnosti, kar se nanaša na zavesten izraz svobode. A če izločimo namen iskanja védenja ali drugih utilitarističnih pomenov in izkusimo zgolj čisto veselje (ali prijetne občutke), lahko rečemo, da obe obliki igre resnično izhajata iz istega stanja duha.

V povezavi s Schillerjevim citatom, zapisanim zgoraj, je Xu zapisal Zhuangzijevo trditev, da je modrec oziroma pravi človek (*zhen ren* 真人) tisti, ki zmore lahkotno lebdeti (*you* 遊). On ali ona je oseba, ki vsebuje duha umetnosti, in slednji ga oziroma jo hkrati preobraža. V tem kontekstu je Xu trdil, da so si Schillerjevi pogledi na idejo igre ter Zhuangzijevi pogledi na *you* zelo blizu (Xu 1966, 63).

A Xu je poleg tega svaril pred pretiranim poenostavljanjem, ki bi ga lahko prinesli nekoliko redukcionistični pogledi na tisto, kar je Zhuangzi mislil z *youjem*. Za Zhuangzija se to ne nanaša le na akt igre, temveč tudi, še pomembneje, na akt svobode, ki se poraja znotraj takšne igre. Tako je Zhuangzi iz *youja* naredil simbol avtonomnega in osvobojenega človeškega duha, ki je osvobojen pragmatičnih namer. V tem smislu je Xu trdil, da je Zhuangzijevo dožemanje *svobodnega in lahkotnega lebdenja* podobno Kantovemu konceptu nezainteresiranosti v estetskih sodbah, in sicer v sodbah okusa. V tem kontekstu bi morale biti estetske sodbe brez kakršnih koli interesov ali namer, saj užitek nekam vključujemo zato, ker ga sodimo kot lepega, in ga ne sodimo kot lepega zato, ker ga prepoznavamo kot prijetnega. Pomembna lastnost te nezainteresiranosti je, da ne poudarja nikakršnih pragmatičnih aspektov ter namenov (Kant 1987, 90).

Zdi se mi zanimivo, da Xu na tej točki ne omenja Kantovega koncepta svobodne igre. V Kantovi teoriji je harmonična svobodna igra naše domišljije in vedenja tista, ki prinaša estetski užitek ali veselje. V povezavi s tem se zdi smiselno omeniti naslednje:

Kantovo dojemanje svobodne igre veščin (včasih imenovane »harmonija veščin«) je verjetno najbolj osrednje dojemanje njegove estetske teorije. Ampak kakšne so veščine domišljije in dojemanja v »svobodni igri«? Kant opisuje domišljijo in razumevanje v tej »svobodni igri« kot svobodno harmoniziranje, ne da bi bila domišljija omejena z razumevanjem, kot je v kognitivnih procesih. (Ginsborg 2014, 2.3.2)

Po Zhuangziju je prosta osvoboditev človeškega duha, ki prinaša izpolnitev in zadoščenje, dosegljiva skozi držo neuporabnosti (*wuyong* 無用),⁸ kar se zdi precej podobno Kantovemu razumevanju zadoščenja in nezainteresiranosti. Pomen neuporabnosti je zelo pomemben koncept pri Zhuangziju in je povezan z ne-utilitaristično držo do sveta ter do človeških odnosov, z ozirom na prisotne skrbi ter tesnobe glede njih. Poleg tega je to pogoj za doseganje avtonomne osvoboditve človeškega duha. Samo kolikor smo sposobni zavreči utilitarianistično držo ali kakršnekoli namere, lahko vidimo *dao* in s tem lepoto samo. Xu je trdil, da je ne-utilitarianističen pristop nujen pri razumevanju umetnosti. Podobno lahko posameznik ali posameznica uživa v *lahkotnem lebdenju* v skladju z *daotom* le skozi opustitev kakršnekoli namere ali cilja.⁹

Xuju harmonija predstavlja temeljno lastnost umetnosti in na ta način postane pozitiven pogoj Zhuangzijevega *youja*. Po Zhuangziju sta neuporabnost (*wuyong* 無用) in harmonija (*he* 和) v bistvu dva aspekta enega duha (Xu 1966, 69).

Estetika je neločljivo povezana z ontologijo in fenomenologijo, zato je Xu trdil tudi, da je Zhuangzijevo *postenje srčne zavesti* (*xinzhai* 心齋) pravzaprav filozofija človeške zavesti, ki pa ima v tem pogledu veliko skupnega z zahodno fenomenologijo. Tako je primerjal Zhuangzijevo *xinzhai* s Husserlovim dojemanjem človeške zavesti.

8 Glej Zhuangzi s.d. *Nei pian*, *Renjian shi*: 9.

9 A Xu je poleg tega verjel, da ta koncept kljub njegovemu neizmernemu pomenu pri osvoboditvi duha ni tako enostavno prenosljiv na življenje v družbi, kjer ljudje razumejo namen (*yong* 用) kot nekakšen spoj, ki stvari drži skupaj. Xu je v tem smislu prepoznal nekatere omejitve oziroma negativne aspekte Zhuangzijevega *youja*, videl jih je kot narcističen pobeg iz družbe.

Xu Fuguanova interpretacija Zhuangzijeve fenomenologije: onto-estetika¹⁰ *xinzhai* 心齋 in *zuowang* 坐忘

Zhuangzijev ne-utilitarizem, harmonija ter zahteva po svobodi so po Xujevem mnenju koncepti, ki tvorijo osnoven duh umetnosti. Vendar je trdil, da je Zhuangzijev subjekt duha umetnosti pravzaprav srčna zavest človeka, ki je naša notranjost. Kar je Zhuangzi razkril o srčni zavesti, je po Xujevem mnenju duh umetnosti in spontani dosežek umetniškega (ali estetskega) načina življenja, pa tudi umetnost sama. V tej dimenziji, ki jo lahko izkusimo skozi prej omenjeno *svobodno ter lahkotno lebdenje*, je koncept brezsebnega stanja zavesti (*wuji* 無己) osrednjega pomena. V tem kontekstu Xu daje poudarek na naslednji citat: »Če lahko človeško bitje v lebdenju po svetu samo sebe izprazni, kdo mu lahko škoduje?«¹¹ (Zhuangzi s.d.: *Wai pian*, *Shan mu*: 2).

Kot sem že omenila, lahko to stanje končne estetske svobode dosežemo skozi postenje srčne zavesti (*xinzhai* 心齋) ter sedenje v pozabi (*zuowang* 坐忘). Da bi dosegli ti stanji, moramo slediti eni od dveh poti: prva je pot opustitve vseh fizičnih hrepenenj, ki zaslužnjujejo srčno zavest, da bi to lahko postalo prosto svojih okovov. To je neposredna metoda za doseganje uporabnosti ne-uporabnosti oziroma namena ne-namena (*wuyong zhi yong* 無用之用), saj hrepenenje samo izvira iz pragmatične naravnosti. V *xinzhaiju* ni prostora za razvoj koristi ali namena (*yong* 用), zato lahko duh nemudoma doseže svobodo. Druga pot za doseganje teh stanj zavesti pa je, da ko se povežemo z objektom, srčni zavesti ne dovolimo zaplesti se v analitično razmišljanje in s tem do sodb o pravilnem in napačnem, o dobrem ali slabem, ki bi zmotile našo srčno zavest.

Na takšen način bi naša srčna zavest postala zmožna težiti k osvoboditvi ter jo doseči in tako tudi povečati svobodo duha skozi uporabo intuicije ali neposredne percepcije (Xu 1966, 72).

10 Termin sem si sposodila iz članka »Becoming Butterfly: Power of the False, Crystal Image and Zhuangzian Onto-Aesthetics« (Postati metulj: Moč napačnega, kristalna podoba in Zhuangzianova onto-estetika) Sebastiana Hsien-hao Liaoja, ki trdi, da je Zhuangzijeve diskusije o veliki lepoti vedno povezana z veliko oziroma absolutno resnico. In zaradi njegove filozofije, globoko ukoreninjene v *daotu*, ki ustvarja neskončno množico stvari in vedno znova postaja in povzroča, da te postanejo, in potemtakem sama po sebi predstavlja kreativnost, jo lahko dojemamo kot onto-estetiko. Po drugi strani pa je profesor Cheng Chung-Ying prav tako trdil, da je zaradi kitajskih pesnic in pesnikov ter umetnic in umetnikov lepota vedno harmonična izkušnja in reprezentacija dinamične kreativne realnosti, imenovane *dao*, ter to teorijo lepote poimenoval onto-estetika lepote in umetnosti. Predpostavlja, da je kitajska estetika onto-estetska in da je onto-estetika utelešena ter realizirana v tradiciji kitajske estetike. (Cheng 2010, 128)

11 人能虛己以遊世，其孰能害之！

V tem pogledu je Xu našel nekatere podobnosti med Zhuangzijem ter Heideggerjem, ki je trdil, da se, ko psihološko proučimo estetsko opazanje, predpostavlja, da ga lahko subjekt opazuje svobodno (Heidegger 2008, 145). Na primer, ko smo na lepi lokaciji ter opazujemo okolico in izkusimo občutek svobode, lahko čutimo čisto radost lepote (ibid.). Po Xujevem mnenju je Zhuangzi, ko je govoril o *xinzhaiju*, govoril o osvobajanju od védenja. Ko je govoril o *zuowangu*, je govoril o osvobajanju tako od hrepenenj kot od védenja. Na ta način lahko duh v celoti doseže svobodo (ibid.). Xu je trdil, da navadnim ljudem tako imenovani »jaz« pomeni integracijo hrepenenj ter védenja, za Zhuangzija pa se pozabljanje tega »jaza« v *zuowangu* pravzaprav nanaša na osvobajanje tako od psiholoških hrepenenj kot od tistega, kar po navadi razumemo kot intelektualno aktivnost. Tako Xu poudari del Zhuangzijevega citata v Notranjih poglavjih, ki jasno definira pomen sedenja v pozabi:

Moja vez s telesom in z njegovimi deli je splahnela; moji receptivni organi so zavrženi. Zato zapuščam svojo materialno obliko in se poslavljam od svojega védenja. Enak z enostjo, temu pravim sedenje v pozabi.¹² (Zhuangzi s.d.: *Nei pian*, *Da Zongshi*: 9)

Osvobojen od obojega lahko človek doseže praznino (*xu* 虛) ter tišino (*jing* 靜) v brezsebnem stanju srčne zavesti. Xu trdi, da hrepenenje za svojo razširitev potrebuje védenje, védenje pa se pri svojih namerah po navadi nasloni na hrepenenje. Kot takšna sta pogosto soodvisna. Zhuangzijev *zuowang* je enak kot Laozijevo ne-védenje (*wuzhi* 無知) in ne-hrepenenje (*wuyu* 無欲). Hrepenenja ne zanika radikalno ali absolutno, mu pa prepreči kontroliranje človeških osebnosti.

Pozaba znanja je torej metoda izločanja aksiološkega ter konceptualnega védenja. Kar ostane, je čista percepcija zavesti (*chun zhi* 純知覺). Xu je trdil, da je takšna čista percepcija (ali zavest) estetsko opazovanje (*meidi guanzhao* 美地觀照) (Xu 1966, 73).

V Xujevih očeh je to estetsko opazanje ne-analitsko dojemanje stvari (*fenomenov*) skozi intuicijo ali neposredno percepcijo (*zhiguande huodong* 直觀的活動). Takšen pristop je povsem drugačen od pragmatičnega, ki si prizadeva iskati védenje. Preprosto se zanaša na percepcijo, ki se pojavi skozi spontano aktivnost čutnih organov, na primer skozi vid in sluh.

Kot je zapisal Zhuangzi:

12 墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。

Ne poslušaj z ušesi, ampak s svojo srčno zavestjo. Ne poslušaj s svojo srčno zavestjo, ampak s svojim *qijem* (vitalnim potencialom). Poslušanje se konča pri ušesih, srčna zavest se konča pri simbolu. *Qi* (vitalni potencial) je prazen in potemtakem zmožen sprejemati stvari, akumulirana praznina pa je *dao*. Praznina je postenje zavesti.¹³ (Zhuangzi s.d. *Nei pian, Renjian shi*: 2)

Xu je interpretiral percepcijo ušes v Zhuangzijevem citatu *poslušanje se konča pri ušesih* kot zgolj slušnost, percepcijo srčne zavesti v *srčna zavest se konča pri simbolu* pa kot zgolj ustrezno percepcijo slušnosti. V obeh primerih Zhuangzi opisuje ne-analitsko dožemanje. To je še bolj očitno v prvem stavku odlomka, ki napeljuje, naj ne poslušamo »s srčno zavestjo, temveč s *qijem*«, saj je dožemanje srčne zavesti še vedno povezano z védenjem. Za Xuja je torej pomen *qija* (vitalnega potenciala) analogen pomenu *xinzhaija* (Xu 1966, 74). Ta način percepcije je pomemben pogoj za vzpostavitev estetskih opazanj (ibid.).

Za Xu Fuguana razlaganje Zhuangzijevega *xinzhaija* le s stališča posameznika ni zadostno, prav tako kot ni zadostno razlaganje estetskega opazovanja le skozi intuitivno perceptivno aktivnost. Srčna zavest, vpletena v *xinzhai*, je subjekt umeetniškega duha. Povedano drugače: je sama osnova, na kateri lahko vzpostavimo estetsko opazovanje. Da bi ta odnos razložil nekoliko jasneje, je Xu skušal primerjati predstavo o *xinzhaiju* z določenimi aspekti Husserlove fenomenologije.

Xu je poudaril Husserlovo metodo *bracketing* ali *epoché* (postavitve v oklepaj), kjer postavimo v oklepaje naš tako imenovan običajen način videnja realnosti, z namenom osredotočiti se na našo izkušnjo tega videnja. Na ta način postanemo zmožni raziskovati svojo zavest. Po Husserlu je naša zavest vedno namerna v smislu, da je dejavna (vedno nekaj počne) ter referenčna (vedno se na nekaj nanaša). Po Xujevem mnenju se to ne šteje med izkušnje naše zavesti, temveč kot transcendenca, in je v tem smislu podobna Zhuangzijevemu *xinzhaiju* (ibid.).

Na tej točki se ponovno poraja vprašanje, ali lahko Zhuangzijeve *xinzhai* res obravnavamo kot transcendentno stanje. Medtem ko so prevladujoči trendi zahodne filozofije utemeljeni na dualistični razločitvi telesa ter zavesti, kjer lahko do združitve subjekta ter objekta pride le v polju metafizične transcendence, Zhuangzijeve *zuowang* izvira iz holistične kozmologije, kjer sta lahko oba aspekta združena v tu in zdaj totranskega življenja. To je hkrati tudi fokus metode *xinzhai*; Zhuangzi ne opisuje le določenega (estetskega) načina percepcije, temveč tudi predloži način, na katerega lahko dosežemo združitev subjekta in objekta v našem življenju.

13 无聽之以耳而聽之以心，无聽之以心而聽之以氣。聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。

Po drugi stani pa je Xu Fuguan zaznal, da se Zhuangzijeve *xinzhai* pojavi iz pozabljanja védenja in je potemtakem prazen in tih. Po Xujevem mnenju zavest v fenomenologiji izhaja iz postavljanja v oklepaje oziroma postavljanja védenja na stran in je prav tako prazna in tiha (oziroma spokojna). Xu meni, da sta *noesis* ter *noema*,¹⁴ ki se pojavljata v zavesti, medsebojno povezana; imata skupen izvor ter bistvo, saj koreninita v enosti subjekta ter objekta.

V tem pogledu je upravičeno zapisal, da se v Zhuangzijevi »praznini in tišini« *xinzhaija* poraja tudi neločljiva enost srčne zavesti ter vseh drugih stvari. Za Zhuangzijeve »pozabljanjem védenja« stoji aktivnost čiste zavesti, ki je – s Xujevega stališča – enaka kot izvor percepcije v Husserlovi fenomenologiji (Xu 1996, 74). Tudi ta pogled je precej problematičen, saj so lahko aspekti védenja, ki so v Husserlovi fenomenologiji potisnjeni na obrobje (v oklepaje), lahko po potrebi še vedno uporabljeni ali vzeti v obzir, saj še vedno tvorijo osnovno podlago določene, konkretne zavesti. Zhuangzijevo »pozabljanje«, ki je ultimativna stopnja njegove metode *xinzhai*, meri na nekaj povsem drugega, natančneje na drugo polje percepcije, ki je primerljivo s transom in kjer ne le, da ni meje med subjektom ter objektom, ampak niti ni meja, ki bi ločevale sanje in stanje budnosti ali celo meje med življenjem in smrtjo.¹⁵ Poleg tega to ni ločeno stanje zavesti; je tesno povezano ter v neprestani komunikaciji z drugimi bitji in kozmičnimi entitetami.

Skozi analizo omenjenih Zhuangzijeve konceptov je Xu skušal razložiti tudi bistvo intuicije ter razjasniti, kako nam lahko percepcija zagotavlja vpogled v stvari. Poudaril je, da Husserlu intuicija pomeni spoznanje esencialne narave zavesti in predstavlja fenomenološki pristop, ki vodi »nazaj k stvarjem po sebi«. V zvezi s tem je Xu osvetlil dispozicijo praznine in tišine srčne zavesti v Zhuangzijeve *xinzhaiju*. Poudaril je tudi jasnost razumevanja, ki se poraja iz praznine, saj sta praznina in tišina skupni vir vseh stvari na svetu (vključno z vsemi pojavi). Potemtakem, je nadaljeval, lahko čista zavest izvira le iz praznine. Po Xuju to odkritje prinaša konkretnije rešitve nekaterih ključnih vprašanj znotraj fenomenologije. Prav zato, ker je čista zavest nujno prazna, se lahko *noesis* ter *noema* v njej pojavita hkrati. Samo kadar je zavest prazna, lahko govorimo o čistem intuitivnem vpogledu. V tem kontekstu je Xu poudaril, da zahodna fenomenologija išče možnosti vzpostavitve koncepta čiste zavesti. Tako je upravičeno zastavil vprašanje, zakaj, če je tako, Zhuangzijeve srčne zavesti v *xinzhaiju* ne moremo razumeti kot temelja estetskega opazovanja (ibid. 1966, 79).

14 Husserl imenuje notranji proces zavesti *noesis*, njegovo idealno vsebino pa *noema* (Smith 2013, 3. poglavje).

15 Glej na primer Zhuangzijevo zgodbo o metuljevih sanjah, o ribjem veselju ali o sencah sence.

Xujev odgovor je, da je estetska zavest v fenomenologiji enaka Zhuangzijevemu *xinzhaiju*. Estetska zavest je opazovanje objektov, ki so postali estetski objekti prav skozi to dejanje. Potemtakem lahko opazovanje samo pretvori stvari v estetske objekte. Predpogoj za to pretvorbo pa je, da mora biti dejanje opazovanja izpeljano iz enosti subjekta in objekta. Znotraj te enosti so objekti poosebljeni in človeško bitje kot opazovalec je objektivizirano, čeprav se opazovalec tega ne zaveda nujno. Enost subjekta in objekta je mogoča med opazovanjem, saj sta opazovano in opazovalec v neposredni interakciji. Če se lahko ljudje osvobodijo vseprisotnosti sodb (npr. skozi *xinzhai*), lahko osvojijo stanje praznine in tišine duha ter dosežejo estetsko opazovanje. Vendar so za običajne ljudi takšne izkušnje lahko le prehodne in trenutne. A za Zhuangzija je srčna zavest *xinzhaija* subjekt duha umetnosti (ibid., 80).

Na splošno bi lahko trdili, da je Xujeva primerjava Husserlovega fenomenološkega pristopa k raziskovanju človeške zavesti z idejami po Zhuangziju izjemno zanimiva, čeprav Husserl sam ni govoril o izločitvi naših hrepenenj ter védenja za namen raziskovanja naše zavesti. Kot smo videli, je priskrbel metodo postavljanja v oklepaje oziroma potiskanja védenja, ki ga imamo, na obrobje, z namenom osredotočanja na naše izkušnje stvari v naši zavesti, ko se srečujemo z njimi. Njegova fenomenologija nam tako prinaša metodo razumevanja ter raziskovanja naše zavesti, ko se srečujemo s svetom. Kot sem že omenila, to stežka primerjamo z izločenjem védenja v Zhuangzijevo filozofijo *xinzhaija* in *zuowang*.

Na tej točki bi lahko omenili, da je tudi Li Zehou primerjal Zhuangzijevo izločitev misli in čutov v procesu percepcije s Husserlovim dojetanjem čiste zavesti. A Li je jasno poudaril, da je razlika med njunima zadevnima pristopoma ta, da je Husserlova čista zavest epistemološka, medtem ko je Zhuangzijevo *zuowang* estetska ideja (Li 2010, 81). Videti je, da nam je Zhuangzi postregel z metodo izločanja naših hrepenenj ter védenja in pretvarjanja teh v praznino, z namenom doseganja ultimativne svobode našega duha (oziroma zavesti). Čeprav (ali morda zaradi tega, ker) lahko to razumemo oziroma ovrednotimo kot estetsko percepcijo in estetski način življenja, tega ne moremo tako zlahka primerjati s fenomenološkimi predstavami ali dojetanji zavesti.

Po eni strani lahko trdimo, da je, v določenem smislu, Xu nadgradil fenomenološko dojetanje človeške zavesti z osvetlitvijo Zhuangzijeve predstave o praznini. A po drugi strani ne moremo spregledati dejstva, da je Xu v tem procesu izločil (ali pa preprosto ignoriral) teoretski okvir fenomenologije v dojetanju človeške zavesti, ki je, kot je poudaril Li Zehou, epistemološki. Kljub tem pomanjkljivostim pa so Xujeve dodelave Zhuangzijevega *xinzhaija* v kontekstu estetske misli dragocene ter edinstvene in tako vredne nadaljnje pozornosti ter premislekov.

Zaključek

Xujeva poglobljena in obsežna interpretacija Zhuangzijeve estetske misli je neizmerne pomena, saj opozarja na razsežnosti njegove filozofije, kar nedvomno prinaša novo perspektivo v razumevanju človeškega duha. Kljub temu pa se zdi Xu Fuguanova metodologija komparativne analize problematična, saj ni upošteval širšega ozadja zahodnih filozofskih del, ki jih je vključil v raziskavo. Da bi orisal njihovo domnevno podobnost z Zhuangzijevo filozofijo, je komaj kaj osvetlil določene dele teorij, na primer tiste, ki ustrezajo vprašanju, ki jih je skušal poudariti pri Zhuangziju. Po drugi strani pa moramo vzeti v obzir posebne okoliščine obdobja, v katerem so nastala njegova najpomembnejša dela, in njegove razloge za predstavitev teh analiz. V šestdesetih letih dvajsetega stoletja je modni duh zahodnih liberalnih ideologij (ki so jih večinoma uvozili preko Japonske) prevzel misli številnih mladih ljudi na Tajvanu. V tistem času so poskusi doseganja osvoboditve od okovov tradicije in morale, skupaj z željami po vzpostavitvi nove in boljše družbe, oblikovanimi na modelih zahodnih liberalnih demokracij, preplavili (ne-socialistične) vzhodnoazijske družbe. Xu Fuguan je te težnje razumel kot izjemno nevarne, ignorantske in nepremišljene, saj bi lahko vodile do popolnega pozahodenja ter tako do izgube idejnih tradicij (in s tem kulturne dediščine ter identitete) teh družb, ki so bile po njegovem mnenju še vedno vredne ohranitve ter razvijanja. Tako je preko svojih analiz Zhuangzija, še posebej njegove estetske misli, skušal osvetliti daljnosežnost integralne subjektivitete, relativizma in predvsem metod osvobajanja človeškega duha tega starodavnega misleca. Skozi svojo (nekonsistentno izdelano) primerjavo teh elementov z določenimi razsežnostmi zahodne fenomenologije si je Xu želel vzpostaviti platformo, vredno nadaljnjih raziskav, ki bi po možnosti služila tudi kot navdih mladim tajvanskim umetnicam in umetnikom, ki so iskali nove načine razvijanja svoje umetnosti, ne da bi se zavedali, da lahko veliko črpajo iz zakladov svoje lastne estetske tradicije.

Viri in literatura

- Cheng, Chung-ying. 2010. "A Study in the Onto – Aesthetics of Beauty and Art: Fullness (*chongshi*) and Emptiness (*kongling*) as Two Polarities in Chinese Aesthetics." V *Asian Aesthetics*, uredil Ken'ichi Sasaki, 128–38. Kyoto: Kyoto University Press.
- Deranty, Jean-Philippe. 2015. "Existentialist Aesthetics." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2015 Edition), uredil Edward N. Zalta. Dostop 20. avgust, 2016. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/aesthetics-existentialist/>.