

## Rytų Azijos menai Lietuvoje XX–XXI a. sandūroje: jų adaptavimas ir santykis su lietuviškąja pasaulėžiūra bei tapatybe

Loreta Poškaite

XX a. antroje pusėje suaktyvėję kultūrų globalėjimo ir sąveikos procesai vėl paskatino vakariečių žavėjimąsi Rytų menais. Šis reiškinys pastebimas ir Lietuvoje, nepaisant to, kad biurokratinuose valdžios sluoksniuose ir tarp mūsų akademinės bendruomenės junta mas visiška nepagrįstas nusistatymas prieš svetimų, ypač Rytų, kultūrų populiarinimą ir studijas, kaip pavojus prarasti siaurai, provincialiai suvokiamą lietuvių tautinę tapatybę ir kultūrą. Vienas svarbiausių šio straipsnio tikslų yra išsklaidyti tokius nepagrįstus būkštavimus, konkrečių kūrėjų pavyzdžiu parodant, kad svetimos kultūros ir meno integravimas į Lietuvos kultūrinę aplinką jokių būdu nekelia pavojaus tautinės tapatybės praradimui, veikiau atvirkščiai, padeda ją giliau suvokti ir išreikšti. Tuo tikslu bus aptariamos dvi svarbiausios sritys, kuriose bene ryškiausiai matome Tolimųjų Rytų meno įtaką ir skverbimąsi į Lietuvos kultūrą – tai *sumi-e* („tušo paveikslas“) stiliumi tapančios Dalios Dokšaitės kūryba bei jos tapybos studija ir japoniškų sodų kūrimas Lietuvoje. Aptariant Dokšaitės kinišką-japonišką-lietuvišką kūrybą, daugiausia dėmesio bus skiriama ne tiek jos tapybos meno analizei, kiek pačios menininkės santykiui su Tolimųjų Rytų ir lietuvių kultūromis, jai aktualios lietuviškosios tapatybės reflektavimui, kinų-japonų pasaulėžiūros bei meno principų pritaikymui kūrybinėms reikmėms, taip pat ir pedagoginiams tikslams. Tyrime bus remiamasi viešojoje erdvėje paskelbtais jos interviu ir asmeninių pokalbių detalėmis. Analizuojant japoniškų sodų kūrimą Lietuvoje, bus siekiama išryškinti jų filosofijos artimumo ir pritaikymo lietuviškajai pasaulėžiūrai bei apskritai jų „perkėlimo“ į kitos kultūros aplinką problemas. Taip pat bus aptariama japoniško sodo specifika, svarbiausi jo bruožai ir principai. Tyrime bus remiamasi svarbiausiais klasikiniais kinų ir japonų sodų meno veikalais, vienu pirmųjų ir garsiausiu europiečio Josiah Condero (1852–1920) darbu, atskleidžiančiu ir japonų sodo meno receptijos Vakaruose ypatumus bei problemas, taip pat vizualine medžiaga ir informacija apie Lietuvos japoniškus sodus.

Pagrindiniai žodžiai: lietuvių kultūra, tautinė tapatybė, *sumi-e*, šintoizmas, baltų religija, japoniški sodai, akmenys

Stebint Lietuvos didmiesčiuose esančius dekoratyvinių interjero prekių salonus, į akis krenta Rytų Azijos, ypač Kinijos, meno ir kultūros motyvais margintų daiktų gausa, bylojanti apie išaugusį šio stiliaus dekoratyvinių elementų populiarumą ne vien mūsų šalyje, bet ir visame vadinamajame Vakarų pasaulyje. Neatsitiktinai kai kurie orientalistikos istorijos tyrinėtojai kalba apie vadinamosios „kiniškų daikčių mados“ – šinuazri (*chinoiserie*), arba europietiškojo kinų meno imitavimo ir stilizavi-

mo, atgimimą, o galbūt naują bangą. Bet ši situacija yra dviprasmiška. Viena vertus, akivaizdžiai skiriasi šių bangų mastai ir prielaidos. Pirmoji istorinio *chinoiserie* banga, vyravusi Europoje XVII–XVIII a., žymiai giliau ir visapusiškiau įsiliejo į tuometį europietiškaį rokoko meno stilių ir netgi savotiškai paskatino jo ypatumus bei plėtrą. Jis pirmiausia atsirado kaip pasipriešinimas vyravusiam klasicistinio meno racionalizmui, didingumui, monumentalumui, masyvumui, simetriškumui. Kartu jis pasireiškė kaip bandymas praplėsti vakarietiškojo meno motyvus bei formas, pasitelkiant „egzotinių“ Rytų menus<sup>1</sup>. Būtent dėl to *chinoiserie* tapo bene akivaizdžiausia Rytų kultūrų egzotizavimo Vakaruose išraiška. O pastarąjį pagimdė ir gana objektyvios priežastys – Rytų kultūrų (ypač Kinijos ir Japonijos) tiesioginis neprieinamumas daugeliui europiečių ir profesionalių jos tyrimų trūkumas<sup>2</sup>.

Kita vertus, šiandien šios priežastys, kaip ir Rytų, taip pat ir Kinijos, egzotizavimo poreikis, yra beveik išnykę. Kiekvienas gali ne tik nuvykti į tas šalis, bet ir tiesiogiai susipažinti su Rytų menu, mokytis iš jų menininkų, o taip pat iš daugybės knygų apie Kinijos, Japonijos, Korėjos menus. Todėl dabartinę Rytų Azijos meno ir kultūrų elementų populiarumo bangą būtų galima aiškinti veikiau kaip pasaulio globalėjimo, kultūrų sąveikos bei kosmopolitiškėjimo proceso dalį ir kaip natūralią nuoseklų bei vis labiau profesionalėjančio tų kultūrų tyrinėjimo tąsą bei išraišką.

Kita vertus, vis didesnę Rytų Azijos meno populiarėjimą šiandieniam Vakarų pasaulyje lyg ir būtų galima vadinti antrąja *chinoiserie* banga. Bet su sąlyga, kad pati *chinoiserie* sąvoka būtų suvokiama žymiai plačiau – kaip ne vien „kiniškumo“, bet įvairių Kinijos kultūros nulemtų ir kartu savo unikalumą išsaugojusių Rytų Azijos kultūrų mada, kurioje pastarosios, jų artefaktai bei praktika suvokiami ir receptuojami ne kaip kurio nors vieno bendro, esencializuoto „Kinijos“ regiono atšvaitai, o kaip atskiros, gana unikalios ir kartu tarpusavyje susijusios jo dalys<sup>3</sup>. Todėl dabartiniame kontekste *chinoiserie* sąvoką būtų galima vartoti nebent kabutėse, kaip tam tikrą užuominą

<sup>1</sup> Tiesa, pasak išsamiai šiuoazri bangą tyrinėjusios Olgos Fishman, Apšvietos laikotarpio menininkai „susidūrė“ su Rytų menu atsitiktinai, lyg ir specialiai nieiškodami, kai tuometiniai filosofai atsigręžė į Rytų, tiksliau, Kinijos filosofiją ir kultūrą, sąmoningai ieškodami joje alternatyvių idėjų, idealų ir būdų sprendžiant Europos kultūros, politikos ir filosofijos problemas. Todėl, jos manymu, viena svarbiausių priežasčių, kodėl kinų menas buvo integruotas į rokoko meną, – tai estetikos, bruožų ir principų artimumas (asimetriškumas, dėmesys detalėms, žaismingumas, lengvumas, miniatiūriškumas, fantastiniai motyvai, ornamentiškumas, netaisyklingumas, spalvingumas, linijų banguotumas ir dekoratyvumas). Jos įsitikinimu, rokoko menininkai tiesiog integravo tuos bruožus ir principus, kurie buvo jiems artimi (Žr. Фишман 2003, c. 395–399). Kiti šiuoazri tyrinėtojai apibrėžia jį kaip įvairių rytietiško stilių maišalynę, kurioje susipina ir europietiškojo rokoko, baroko, gotikos stiliai, ir kiti rytietiškiems menams artimi stiliai. Tad šiuo atveju O. Fishman ir kitų iškeltas klausimas, ar rokoko stilius yra artimas Rytų menui bei estetikai, atrodo keblus, gal net neišsprendžiamas.

<sup>2</sup> Visos „orientalizmo“ šakos – indologija, sinologija, japonologija ir kt. atsirado gerokai vėliau.

<sup>3</sup> Norėčiau priminti, kad ir XVII–XVIII a. *chinoiserie* iš tikrųjų apėmė ne vien Kinijos meno ir kultūros motyvų kopijavimą, imitavimą bei stilizavimą. Kai kuriose dekoratyvinėse detalėse ir paveiksluose galima atpažinti ir Afrikos (juodaodžių žmonių figūros), ir indų (dekoratyviniai raštai), ir arabų motyvus, kurie šio laikotarpio madoje nebuvo identifikuojami kaip atskirų Rytų kultūrų pavyzdžiai, bet veikiau „suplakami“ į vieną bendrą „egzotinių Rytų“ arba „kiniškumo“ katilą. Pvz., „kiniškuose“ arba „lako“ kambariuose, kuriuos turėjo dauguma tuometinių karalių ir didikų, tarp kiniškų daiktų buvo ir nemažai japoniškų dekoruotų dirbinių, furnitūros pavyzdžių.

ar priminimą, apie šio proceso sąsajas su „Rytų“ ir „Vakarų“<sup>4</sup> santykių praeitimi. Be to, pirmoji *chinoiserie* banga daugiausia apėmė didžiąsias Europos šalis – Prancūziją, Vokietiją, Angliją, Olandiją, Švediją, Portugaliją, taip pat Rusiją, o vėliau Ameriką – ir perėjo keletą stadijų<sup>5</sup>, kurių paskutinę galima būtų įvardinti kaip transformaciją į Japonijos ir japoniško stiliaus „maniją“ Europos mene – japonizmą<sup>6</sup>. Beje, dabartinis susidomėjimas Rytų Azijos menais pastebimas ir mažesnėse Europos šalyse, taip pat ir Lietuvoje<sup>7</sup>. Tačiau šiandien vakariečių santykis su Rytų Azijos menais yra neabejotinai kitoks, nei prieš du ar tris šimtus metų. Šiam pasikeitimui didelės įtakos turėjo minėtasis japonizmas, kuris, kaip pastebi N. Nikolajeva, skyrėsi nuo ankstesnių Rytų kultūrų recepcijos Vakaruose periodų ir to paties *chinoiserie* pirmiausia tuo, kad jame Vakarų ir Japonijos kultūrų bei menų „dialogą tuomet vedė menininkai, kuriuos pirmiausia domino kūrybinės problemos. Jų dėmesys buvo nukreiptas į svetimos šalies

<sup>4</sup> Šios sąvokos šiandien taip pat dažniau vartojamos kabutėse, nes pripažinta, jog tai yra dirbtiniai teoriniai konstruktai, tarnavę tam tikroms ideologijoms ir politikoms.

<sup>5</sup> Antai O. Fishman teigia, kad *chinoiserie* perėjo bent tris etapus: kiniškų daiktukų kolekcionavimo (jų dėjimo į „kiniškus“ arba „lako“ kabinetus, kurie buvo nuo apačios iki pat lubų pripildyti retų kiniško porceliano dirbinių, lakuotų baldų ir skrynių, širmų, taip pat šilkų ir kitų smulkmenų), kopijavimo (kurio poreikis atsirado veikiausiai tada, tai tie kiniški daiktai tapo ne tokie reti ir brangūs dėl padidėjusių prekybos apimčių Europoje) ir stilizacijos, t. y. „á la kiniškų“ daiktų gaminimo. Ji pabrėžia, kad *chinoiserie* reikia suvokti ne kaip iš Kinijos atvežtų daiktų madą, bet pirmiausia ir didžiąja dalimi kaip jų „europietiškas imitacijas“, kuriose matome ne realią, o europiečių įsivaizduojamą, egzotizuotą Kiniją (Фишман 2003, c. 398). Vis dėlto manau, kad tokių jos išskirtų *chinoiserie* raidos etapų istorinė analizė būtų labai problemiška, nes nustatyti jų ribas yra sudėtinga. Neatsitiktinai ir ji, ir kiti tyrinėtojai dažniausiai analizuoja reiškinį daugiau geografiniu požiūriu (paplitimą ir pasireiškimą skirtingose šalyse) arba pagal atskiras sritis (pasireiškimą tapyboje, architektūroje, furnitūroje, sodų aranžavime, taikomojoje dailėje).

<sup>6</sup> Ji taip pat galima laikyti savotiška *chinoiserie* tąsa arba jos istorija miniatiūroje. Nors, kaip minėta, japonų meno pavyzdžių ir stilizavimo galima aptikti ir pačiame *chinoiserie* nuo pat jo atsiradimo (XVII–XVIII a. Europoje tarp didikių moterų net atsirado „japonizavimo mada“ – pomėgis puošti barokinius baldus japoniškais lakuotais paneliais, inkrustacijomis), tačiau ryškiausias suklestėjimas arba tikroji pradžia paprastai laikoma XIX a. antroji pusė, po Japonijos atsidarymo užsienio prekybai 1858 m. ir visapusiško „atsivėrimo pasauliui“ 1868 m. bei įsijungimo į pasaulines parodas (ypač svarbiu stimulu japonizmui tapo II tarptautinė meno paroda Paryžiuje 1867 m., kurioje Japonija dalyvavo kaip oficiali narė). Prancūziška terminą *japonisme* 1872 m. įvedė prancūzų kolekcininkas ir meno istorikas Philippe’as Burty. Tiesa, kaip pastebi vienas iš japonizmo tyrinėtojų Lionelis Lambourne’as, Burty pasitelkė šį žodį įvardinti „naują studijų sritį, nagrinėjančią japonų meno, istorijos ir etnografijos motyvų skolinimąsi“ (Lambourne 2007, p. 6). Kitas žymus Vakarų ir Tolimųjų Rytų menų sąveikos istorijos tyrinėtojas Michaelis Sullivanas pasitelkia net tris japonizmui giminingas sąvokas, kuriomis apibūdina skirtingus japonizmo reiškinius, tiksliau, šio meno įtaką Vakarų impresionistams: 1) *japonaiserie*, kuris jam reiškia japoniškumo atmosferos kūrimą europiečių paveiksluose (t. y. tokių atributų, kaip vėduoklės, moterų kimono, širmos, vazos, naudojimą), 2) *japonisme*, kuriuo jis apibūdina japonų meninio vaizdavimo technikos panaudojimą, kartu pasitelkiant arba nepasitelkiant aukščiau minėtus aksesuarus; 3) *japonerie* – japonų maniera pagamintų smulkmenų apibūdinimas (Sullivan 1989, p. 209).

<sup>7</sup> Tiesa, Lietuvą XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje buvo pasiekusi ir pirmoji *chinoiserie* banga, bet ji nebuvo ryški. Be to, ji labiau išryškėjo būtent vėlyviausios *chinoiserie* stadijos – minėtojo japonizmo pavidalu. Kaip pastebi Laima Laučkaitė-Surgailienė, įvairūs japonų kultūros elementai, ypač moterų tualetų reikmenys – šukos, vėduoklės, kuriuos itin mėgo vaizduoti savo paveiksluose XIX a. pab. Europos tapytojai, aptinkami ir XX a. pradžios lietuvių dailės kūriniuose. XX a. pradžioje Lietuvoje rengtose dailės parodose tarp vietinių ir Lenkijoje gyvenusių tapytojų (Antano Petravičiaus, Kazimiero Alchimavičiaus, Vincento Sledzinskio ir kitų) paveikslų buvo galima aptikti ir neaiškios kilmės kinų paveikslų, o nuo 1908 m. pradėjo veikti nuolatinė japonų menų ekspozicija privačiame Niewiardowskio muziejuje Vilniuje, dar po keleto metų imtos skaityti paskaitos apie japonų meną. Plačiau žr. Laučkaitė-Surgailienė 1998, p. 58–61.

metodų bei meninės išraiškos kalbos įsisavinimą“, ir jie (ypač prancūzų menininkai) „elgėsi kaip japonai: ne pamėgdžioti, ne atkartoti, bet asimiliuoti, įsisavinti pagal savo pačių poreikius ir tokiu būdu „svetimą“ paversti „savu“, palaiapsniui prarandančiu ryšį su pirminiu šaltiniu“ (Николаева 1996, c. 227)<sup>8</sup>.

Kitas svarbus veiksnys, nulėmęs vakariečių santykio su Tolimųjų Rytų menu pasikeitimą, buvo vienos iš Tolimųjų Rytų budizmo formų arba mokyklų – *čan (zen)* išpopuliarėjimas Vakaruose XX a. antroje pusėje. Šis mokymas atnešė į Vakarus ne tik naujas filosofines ir religines idėjas bei su jomis susijusias psichosomatines saviugdos praktikas. Jis pasiūlė ir naujas jo paties pagimdytas menines išvalgas, išraiškos metodus ir menus, nepaprastai išstobulintus Japonijoje. Čia pirmiausia reikėtų paminėti japonų monochrominę tapybą, tam tikrus sodų aranžavimo stilius, gėlių aranžavimą, kurie žymiai efektyviau negu filosofinė doktrina ir filosofinis diskursas perteikė šio mokymo esmę. Dar XX a. pradžioje jie buvo sunkiai suvokiami arba tiesiog nepriimtini daugeliui vakariečių, šiandien jie yra tapę bene svarbiausia Tolimųjų Rytų meno „vizitine“ kortele ir kūrybinio įkvėpimo šaltiniu bei rimtu išbandymu ne vienam Vakarų menininkui, taip pat ir kai kuriems lietuvių menininkams bei šių kultūrų gėrbėjams Lietuvoje.

Deja, ir biurokratinuose Lietuvos valdžios sluoksniuose, ir tarp akademinės bendruomenės vis dar (o gal vis labiau) juntamas visiškai nepagrįstas nusistatymas prieš svetimų, ypač Rytų, kultūrų populiarinimą ir net studijavimą, motyvuojant tai būtinybe saugoti perdėm siaurai, provincialiai ir nacionalistiškai (blogąja prasme) suvokiamą lietuvių tautinę tapatybę ir kultūrą. Tokią nuostatą galėtų iliustruoti Alytaus savivaldybės klerkų atsisakymas kurti prie Alytaus piliakalnio japonišką parką, nes neva tame „projekte nėra tautiškumo“ (Bulota 2008). Todėl vienas svarbiausių straipsnio tikslų yra išsklaidyti tokio pobūdžio nepagrįstus būkštavimus, konkrečių kūrėjų pavyzdžiu parodant, kad svetimoms kultūroms ir meno integravimas į savosios šalies meną jokių būdu nekelia pavojaus prarasti tautinę tapatybę, veikiau atvirkščiai, padeda ją giliau suvokti ir išreikšti. Toliau straipsnyje bus aptariamos dvi svarbiausios sritys, kuriose ryškiausiai matome kinų ir japonų meno įtaką ir skverbimąsi į Lietuvos kultūrą – tai *sumi-e* („tušo paveikslo“) stiliumi tapančios Dalios Dokšaitės kūryba ir japoniškų sodų kūrimas. Pastarasis paskutiniaisiais metais Lietuvoje yra tiesiog itin populiarus<sup>9</sup>. Aptariant Dokšaitės kinišką-japonišką-lietuvišką kūrybą, daugiausia

<sup>8</sup> Tiesa, kaip ji teigia, šiuo atveju „įvyko istorijoje retas užduočių, kurios iškilo Vakarų menui, ir jų sprendimų, kuriuos atrado japonų menas, sutapimas. Jis [japonų menas – L. P.] Europoje pasirodė tuo itin svarbiu momentu, kai formavosi nauja tapybos ir dekoratyvinių-taikomųjų menų poetika bei stilistika“ (ten pat). Vis dėlto, kaip matėme, panašios aplinkybės anksčiau susiklostė ir *chinoiserie* atsiradimui.

<sup>9</sup> Dabar mūsų šalyje yra bent du „pabaigti“ sodai (nes realiai jie niekada negali būti pabaigti) – tai 1996–2002 m. kurtas Kęstučio Ptakauskio „Ryto rasos“ sodas jo sodyboje Alytuje ir 2012 m. japonų Hajime Watanabe bei Hiroshi Tsunoda suprojektuotas sodas Vilniaus universiteto Botanikos sodo teritorijoje Kairėnuose. Dar vienas sodas yra kuriamas nuo 2007 m. – tai „Dainuojančių akmenų slėnio“, arba „Samogitia“ sodas Kretingos rajone, Mažučių kaime, ir vienas – planuojamas kurti artimiausiu metu Vilniuje, 2,5 ha teritorijoje tarp Geležinio Vilko, Žalgirio ir Lvovo gatvių. Pastarojo kūrimą inicijuoja



dėmesio bus skiriama ne tiek jos meno kūrinų analizei ir menotyriniams aspektams, kiek šios menininkės santykiui su Rytų Azijos ir lietuvių kultūromis. Bus siekiama išsiaiškinti, kaip ji pati reflektuoja šiandienos lietuviškąją tapatybę, o taip pat, kaip taiko kinų ir japonų pasaulėžiūros bei meno principus savo kūrybinėms reikmėms ir pedagoginiams tikslams. Siekiant perteikti jos mintis kuo autentiškiau, čia bus plačiai remiamasi jos pasisakymais, užfiksuotais ne viename interviu ar asmeniniuose pokalbiuose su ja. Analizuojant japoniškų sodų kūrimą Lietuvoje, bus siekiama išryškinti jų filosofijos artimumo ir pritaikymo lietuvių pasaulėžiūrai bei pasaulėjautai, kartu paliečiant bendresnes jų „perkėlimo“ į kitos kultūros aplinką problemas. Bus bandoma atsakyti į klausimą, kas yra ar nėra japoniškas sodas, kokie svarbiausi jo bruožai ir principai. Tuo tikslu remiamasi svarbiausiais klasikiniais kinų ir japonų sodų meno veikalais, o taip pat vienu pirmųjų ir žymiausių europiečio Josiah Condero šios srities darbu. Nes šie veikalai puikiai atskleidžia japonų sodų meno recepcijos Vakaruose ypatumus bei problemas.

Dalia Dokšaitė yra kol kas vienintelė Lietuvoje tapytoja, jau beveik 15 metų kurianti išimtinai japoniška ir kiniška monochrominė arba tušo tapybos (jap. *sumi-e*, kin. *shuimo*) technika, pakeitusia aliejinę tapybą. Šios technikos teorijos ji moko ir visus norinčius 1998 m. jos įkurtoje studijoje „Tušo kelias“. Ji taip pat yra vienintelė vakarietė menininkė, priklausanti „*Sumi-bi*“ sąjungai Japonijoje. Šis faktas reikšmingas dėl to, kad japonai, pasak jos, sunkiai įsileidžia užsieniečius. Tačiau japonai ją priėmė ir vertina pirmiausia dėl to, kad ji nesistengia akiai kopijuoti nei japonų, nei kinų meno. Lietuvių tapytoja jiems yra įdomi tuo, kad ji siekia tušu ir teptuku perteikti savąją lietuviškumo dvasią, savąjį pasaulio matymą ir kartu tas svarbiausias *sumi-e* idėjas bei principus, kurie pasižymi universalumu. Štai kaip ji aiškina japonų susidomėjimą jos darbais: „Kitokie darbai, kitas priėjimas. Bet tai yra *sumi-e* darbai. Ir jie medituodavo prie jų. Reiškia, tai yra esmė – kalbėti savo kalba. Ne kopijuoti tai, ką jie daro, nes tai yra jų savastis, o mano savastis yra ta technika išreikšti save ir pajauti tą gelmę. Aliejus man to nedavė“ (Juršienė 2011). Neatsitiktinai ir patys japonai jos tapybą apibūdina ne kaip kinišką ar japonišką, o tiesiog kaip *sumi-e* tapybą. Taip jie lyg ir nori pasakyti, kad ši tapybos technika neprivalo apsiriboti ją pagimdžiusių Rytų Azijos šalių regionu, bet gali būti universaliai naudojama.

Tiesa, šia technika tapantis menininkas susiduria su viena svarbiausių problemų – tai teptuko įvaldymo problema. Iš esmės įvaldyti teptuką reikia viso gyvenimo, nes minima technika reikalauja nuolatinio mokymosi. Kaip teigia menininkė, *sumi-e* technika yra neabejotinai viena sudėtingiausių, turinti neišsemiamus klodus, daugybę niuansų ir reikalaujanti tokio santykio su išraiškos priemonėmis – teptuku, tušu ir popieriumi, kokio neugdo jokia Vakarų dailės tradicija: „Viskas yra taip ir kitaip. Tai ta erdvės pajauta, paprastumas, iki ko kelias ilgiausias. Nes daug pasakyti

taip pat Kęstutis Ptakauskas (kuris plėtoja ir bonsų auginimo tradiciją Lietuvoje), padedant Vilniaus savivaldybei.



Dalia Dokšaitė.  
Kernavės piliakalniai, 2005.  
Tušas, teptukas. 45 x 100 cm

yra nesudėtinga, o keliais žodžiais išreikšti esmę yra nepaprasta. Tai yra tiesiog sielos kalba“ (ten pat). Neatsitiktinai jos studijoje šią techniką įsisavinti tiek techniškai, tiek psichologiškai žymiai lengviau sekasi ne „profesionaliems“, t. y. dailės studijas specialiose ar aukštosiose mokyklose baigusiems, mokiniam, bet nesimokiusiems piešti. Nes pastarieji yra tiesiog „tušti“ kaip tas baltas lapas, pasiruošę priimti žinias ir stropiai mokytis, o pirmieji dažnai galvoja, kad jie jau kažką moka, todėl nebus labai sunku tą mokėjimą papildyti kažkuo nauju.

Japoniškas terminas *sumi-e* yra dažniausiai naudojamas bendrai įvardyti Kinijoje susiformavusią ir japonų perimtą monochrominės tapybos techniką. Kitas, rečiau naudojamas ir japonų vartojamas monochrominės tapybos terminas yra *suibokuga, bokuga*. Tiesa, kai kurie tyrinėtojai pastarąjį daugiau linkę taikyti tik ankstyvesniajai, t. y. iš Kinijos Song ir Yuan dinastijų laikotarpių (X–XIV a.) perimtai, japoniškajai monochrominės tapybos tradicijai, kuri Japonijoje suklestėjo vėlyvuojū Kamakura (1185–1336) ir Muromachi laikotarpiu, dar vadinamai „kiniška tapyba“ – *kanga*. Šią techniką naudojo ir vėlesnė vadinamoji „pietinė“ tapybos mokykla (*nanga*), kuri daugiausia rėmėsi Kinijos Ming ir Qing dinastijų laikotarpių tapybos tradicijomis bei stiliais. Kaip vaizdžiai teigia Yoshiho Yonezawa, „*kanga* absorbavo pačius maistingiausius elementus iš Song bei Yuan laikotarpio importuotų meno kūrinių dietos, tad *kanga* tapytojai, galima sakyti, maitinosi gurmaniškais patiekalais“ (Yoshiho Yonezawa, Chu Yoshizawa 1974, p. 147)<sup>10</sup>. Tačiau būtent pirmąją iš minėtųjų tradicijų – *kanga*, kuri XX a. Japonijoje buvo beveik pamiršta ir tik dabar pradedama

<sup>10</sup> Pagrindiniai *kanga* tapybos objektai buvo bambukai ir akmenys, daoistų ir budistų vienuolių bei visokių ekscentriškų figūros, o vėliau pradėti tapyti ir peizažai. *Nanga* mokyklos tapybos apibrėžimas yra žymiai komplikuočiau. Šio autoriaus nuomone, nors terminologiškai *nanga*, kaip Pietų mokykla, pretenduoja į vadinamosios Pietų kinų intelektualų mokyklos atitikmenį (*nanga*, kin. *nanhua* – tai žodžio *nashuga* (kin. *nanzonghua*) – „Pietų stiliaus tapyba“ – trumpinys), tačiau dažnai japonams ji tiesiog buvo sinonimiška „intelektualų“ tapybai (*bunjinga*) – pirmiausia dėl to, kad jie neperėmė tokio ryškaus Pietų ir Šiaurės intelektualų mokyklų atskyrimo, kuris egzistavo Kinijoje. Pvz., kinų intelektualų Pietų mokykla pirmiausia skyrėsi nuo Šiaurės tuo, kad svarbiausias ir bene vienintelis tapybos objektas buvo peizažai, o Šiaurės mokyklos – gėlės ir paukščiai, augalai, gyvūnai, žmonių figūros ir tik kai kurie peizažai. Japonų *nanga* mokyklos meistrai tapė ir vienos, ir kitos mokyklos siužetus bei objektus, t. y. nedarė skirtumų tarp jų siužeto požiūriu. Taip pat *nanga* atstovai nesistengė atsiriboti ir nuo kinų



Dalia Dokšaitė.  
Žemaitijos alkakalniai, 2005.  
Tušas, teptukas. 45 x 100 cm

gaivinti. Ją suformavusia ankstesne kinų tapybos teorija, taip pat filosofija daugiausia remiasi Dokšaitė savo kūryboje. Kitaip tariant, ji stengiasi suprasti pačias seniausias ir giliausias kinų monochrominės tapybos ištakas bei ją formavusias daoizmo ir čanbudizmo idėjas, ieškodama jų ne japoniškuose, o kiniškuose tapybos teorijos ir estetikos veikaluose.

Ir kinų, ir japonų monochrominėje tapyboje bei jai skirtuose veikaluose pagrindinis tapybos teoretikų dėmesys buvo kreipiamas į teptuko naudojimą arba metodą (*bi fa*), kuris apima ir įvairių stilių potėpius, linijas, išplautas dėmes, ir tuštumų vaizdavimą. Šio metodo pagrindas – tai kaligrafija, kurią taip pat praktikuoja ir dėsto Dokšaitė. Kaligrafija – lyg ir pats paprasčiausias iš visų kinų menų, nes naudoja elementariausias, minimaliausias išraiškos priemones – liniją, kuriai nubrėžti reikalingas teptukas ir tušas. Atsižvelgiant į tai, ją galima vadinti meninės išraiškos ekonomiškumo ir paprastumo viršūne. Tačiau būtent dėl to ji ir yra itin sudėtinga. Kinai šį meną laikė pačiu subtiliausiu, sunkiausiai suvokiamu, itin rafinuotu. Būtent šį kaligrafijos subtilumą gana sunku suprasti vakariečiams, bet lengva – japonams<sup>11</sup>. Šio meno praktikavimas ir suvokimas reikalauja ypatingo jautrumo, kurio stokoja vakariečiai menininkai – nes jo grožis slypi subtiliausiuose išraiškos (linijos, teptuko, tušo) niuansuose<sup>12</sup>. Šia prasme kaligrafijos menas bene geriausiai patvirtina daoistų mintį, kad giliausi ir sudėtingiausi dalykai glūdi paprastume: ji vadinama „tapyba be vaizdinių“, „muzikos kūrinium be garsų“, „scena be aktorių“, „pastatu be medžiagų ir dalių“. Šis menas reikalauja ypatingo vidinio pasiruošimo, susikaupimo ir kūrybos įrankių paruošimo, kitokio santykio su tapybos priemonėmis (teptuku, tušu, popieriumi), kitokio erdvės ir laiko suvokimo. Būtent šiems kaligrafijos meno aspektams Dokšaitė skiria itin daug dėmesio ir savo kūryboje, ir mokydama kitus.

Šiaurės mokyklos tapybos stiliaus bei technikos požiūriu. Plačiau apie japonų *nanga* santykį su kinų Pietų mokykla žr. Yoshiho Yonezawa, Chu Yoshizawa 1974, p. 129, 139, 108.

<sup>11</sup> Pavyzdžiui, vakariečiai turistai Kinijoje negali suprasti, kodėl kaligrafijos ritinėlis be jokio „vaizdelio“ gali kainuoti brangiau, nei nutapytas vaizdas (peizažas ir pan.). Beje, japonų turistams toks kaligrafijos vertinimas yra suprantamas ir nediskutuotinas.

<sup>12</sup> Jos teorijoje galima suskaičiuoti bent 32 taškų rašymo būdus, 18 linijų rašymo būdų, 12 kablukų, beje, kiekvienas iš jų perteikia tam tikrą charakterį, idėją, nuotaiką.

Kalbėdama apie estetinę ir filosofinę tapybos vertę bei tikslą, Dokšaitė stengiasi suderinti skirtingas, bet pačias svarbiausias kinų tapybos sampratas, kurios buvo aprašytos jos mėgstamuose ankstyviausiuose IV–VIII a. kinų tapybos teoretikų darbuose: Gu Kaizhi „Apie tapybą“ (*Lun hua*), „Užrašai, kaip tapyti Debesų terasos kalną“ (*Hua Yuntaishan ji*); Zong Bing „Įvadas į peizažinę tapybą“ (*Huan shanshui xu*), Wang Wei I „Įvadas į tapybą“ (*Xu hua*). Išskirtume šias tapybos sampratas, kurios dažnai koegzistavo vienu metu arba keitė viena kitą: 1) **tapyba turi perteikti sumanymą arba idėją** – *yi* (*xieyi* 写意 – pažodžiui „rašyti idėją“). Ši samprata perteikiama tokiomis formulėmis, kaip „idėja atsiranda pirmiau už teptuką“ (*yi zai bi xian*), „teptukas veikia idėjoje“ (*bi zhou yi nei*), „tapyba pasiekia skambėjimą idėjoje“ (*huaqin yi zai*). Daugelis ankstyvųjų kinų tapytojų pabrėžė, kad, norint suvokti idėją, reikia pamiršti išorinę formą (Lin Yutang, 1967, p. 39–62; panašiai kaip daoistų klasikas Zhuangzi teigė, kad norint suvokti esmę, reikia pamiršti žodžius). Idėja atsiranda savaime, viską lemia „idėjos erdvė“, kuri suvienija tapytojo mintis, jausmus ir vaizduojamąjį daiktą; 2) **tapyba turi perteikti dvasią** – *shen* 神. Tiesa, tą dvasią lemia ir jau minėtos „idėjos erdvės“ buvimas, nors pati dvasia kinų tapybos estetikoje buvo suprantama labai įvairiai; 3) **tapyba turi perteikti principo** (*li* 理) **panašumą**. Šią tapybos sampratą išplėtojo jau vėlesni kinų intelektualų tapybos atstovai, kuriems įtakos turėjo neokonfucianizmo filosofija. Antai vienas žymiausių jos atstovų Su Shi teigė, kad visi tapomi daiktai (kalnai, akmenys, bambukai, drabužiai) neturi jokios pastovios formos, tačiau jie turi pastovų principą – *li* (kuris šiuo atveju nurodo ne į tai, kaip medis atrodo, ar jis vešlus ar ne, bet į tai, kaip jis auga, nyksta, t. y. į daiktų gyvybingumo dėsningumą). Ir jei vaizduojamojo daikto formos netikslumai ar nesilaikymas čia ne vaidina jokios reikšmės (skirtingai nuo pirmojo – akademinio stiliaus mokyklos), *li* pažeidimas yra esminis, jis gali sugadinti visą paveikslą; 4) tapyba turi **perteikti tapytojo atsaką į gamtos sukeltus įspūdžius**; 5) tapyba turi **perteikti Dao** 道 – perteikti jį ne kaip objektą (nes *Dao* nėra nei objektas, nei daiktas, jis neturi nei formos, nei pavidalo), bet kaip tam tikrą visa aprėpiančios visumos ir nekasdieniškumo, pakylėtumo pojūtį. Tapybos teorijoje *Dao* yra nuoroda į ypatingą



Dalia Dokšaitė. Ibaraki prefektūra. Fukuroda krioklys „Drakono“ tiltas, 2007. Tušas, teptukas. 100 x 32 cm

atmosferą, visa aprėpiančią kūrybinę nuotaiką, gamtos harmoniją ir gyvybingumą, jos ritmų kaitą ir pastovumą, arba pastovumą keičiantis, kūrėjo ir kūrinio vienybę.

Apskritai visi šie tapybos apibūdinimai nurodo į vieną ir tą patį dalyką, kurį turi perteikti tapyba – vidinę tikrovę, gelmę, kosmoso paslaptis arba tai, kas slypi už išorinio daiktų pavidalo ir formų, tai aukščiausias tapybos įvertinimas tiems, kurių „idėjos pranoksta teptuko ir tušo ribas“. Kitaip tariant, svarbiausias tapybos tikslas – perteikti tuštumos pilnatviškumą, arba tai, kas slypi už linijos, formos, potėpio. Būtent į šiuos dalykus Dokšaitė kreipia ypatingą dėmesį. Jai labai svarbi tuštumos bei paprastumo, tiksliau, minimalizmo filosofija, kuriai neabejotinai didžiausią įtaką padarė daoizmas ir čan budizmas. Apibūdinama svarbiausius šios tapybos principus ir akcentus, ji teigė, kad „atmetimas to, ko nereikia, esmės, gelmės ieškojimas paprastume. Tai ilgas procesas. Reikia pabrėžti, kad idėjos tapyba ir natūros kopijavimas – skirtingi dalykai. Tai, ką matai, nupiešti nėra sudėtinga, bet apibendrinti, išjausti visa tai ir vienu potėpiu kalbėti – tai jau visai kas kita <...>. Svarbu iškelti sau tikslą: ne nupiešti gražią gėlę, o nupiešti jos idėją, pajauti gyvybinius principus, pajauti ritmą, tapti tuo, ką pieši. <...> Pati technika reikalauja be galo didelio susikaupimo: privalai būti čia ir dabar. Jei tu nuklysi mintimis kažkur, tai atsispindės ir tavo darbe. O kad idėja eitų prieš teptuką, tu turi kartu būti pačioje idėjoje. Kitaip sakant, reikia būti tuo, ką darai. Būdamas tuo, ką darai, tampi spontanišku“<sup>13</sup>. Neatsitiktinai ji dažnai lygina tapybos ir kūrybos procesą su meditacija, kur tęsiasi visą laiką, kad ir ką darytumei, kad ir kur būtumei.

Ir kūryba, ir gyvenimo tikslais bei jo būdu, ypač vadovavimusi daoistiniu „ne-veikimo“ (*wu wei*) principu<sup>14</sup>, Dokšaitė labiau primena nei publikai, nei sau nepataikaujantį ir šlovei abejingą kinų intelektualą (*wenren*). Priminsiu, kad Kinijoje intelektualų kultūra ir tapybos stilius bei tradicijos (vadinamoji „intelektualų tapyba“ – *wenrenhua*) pradėjo formotis maždaug nuo X a., Song dinastijos laikais, o vėliau ją perėmė japonai (japoniškai ji vadinama *bunjinga*). Tiesa, kaip pastebi Yoshiho Yonezawa, šiose dviejose kultūrose intelektualų tradicija gerokai skyrėsi – tiek pačių intelektualų statusu, tiek interesais, tiek tapybos stiliumi. Vienas svarbiausių kinų intelektualų tapytojų broožų – tai „neprofesionalus“ požiūris į tapybą: jiems tapyba buvo kaip pramoga, kinų kultūros tradicijų puoselėjimo ir laisvos saviraiškos būdas, saviugdos priemonė, dvasinė paguoda ir atgaiva<sup>15</sup>. Panašiai ir Dokšaitė demonstruoja

<sup>13</sup> Iš pokalbio su Dalia Dokšaite, 2013 m. gruodžio 27 d.

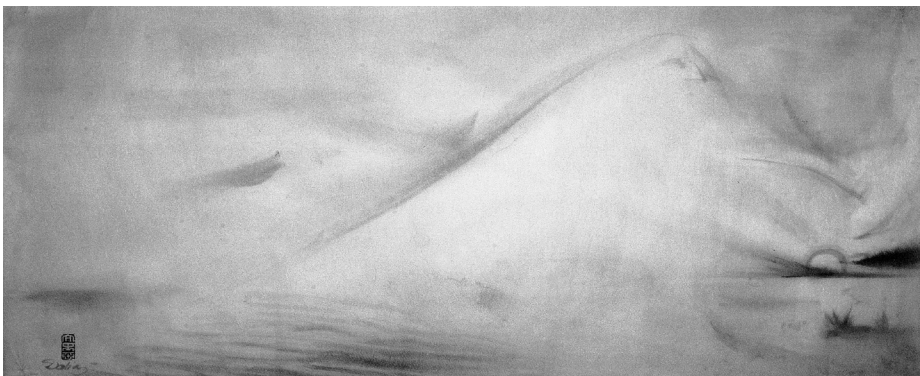
<sup>14</sup> Daoistinio „ne-veikimo“ (*wuwei*) negalima traktuoti pagal vakarietiškojo dualistinio mąstymo kategorijas – kaip pasyvumo arba aktyvumo priešingybės. Jis nėra nei aktyvumas, nei pasyvumas, bet veikiau natūrali arba savaiminga veikla. (Kai kas tai lygina su plaukimu pasroviui – tu lyg ir plauki, bet iš tikrųjų tik pagauni vandens srovę ir stengiesi su ja susitapatinti, jai nesipriešinti. Tik taip gali toli nuplaukti ir išlikti.) Tiksliau tariant, tai yra savaiminis, neintencionalus veikimas, arba išorinės veiklos požymių ir pastangų nebuvimas; nesistengimas ką nors pakeisti, paveikti, įgyvendinti tam tikrų tikslų, ką nors laimėti, pasiekti, įgyti, įrodyti. Plačiau apie šią sąvoką, jos ryšį su savaimingumu (*ziran*) samprata ir pritaikymą meninėje kūryboje žr. Poškaitė 2004, p. 72–85.

<sup>15</sup> „Socialiniu požiūriu kinų intelektualai buvo tie kultūringojo, konfucianistinį išsilavinimą turinčio elito atstovai, kurie kartu buvo ir valdžios atstovai, t. y. biurokratai (tiesa, dažnai laikinai ar visam





Dalia Dokšaitė. Vilnius, 1999.  
Tušas, teptukas. 45 x 100 cm



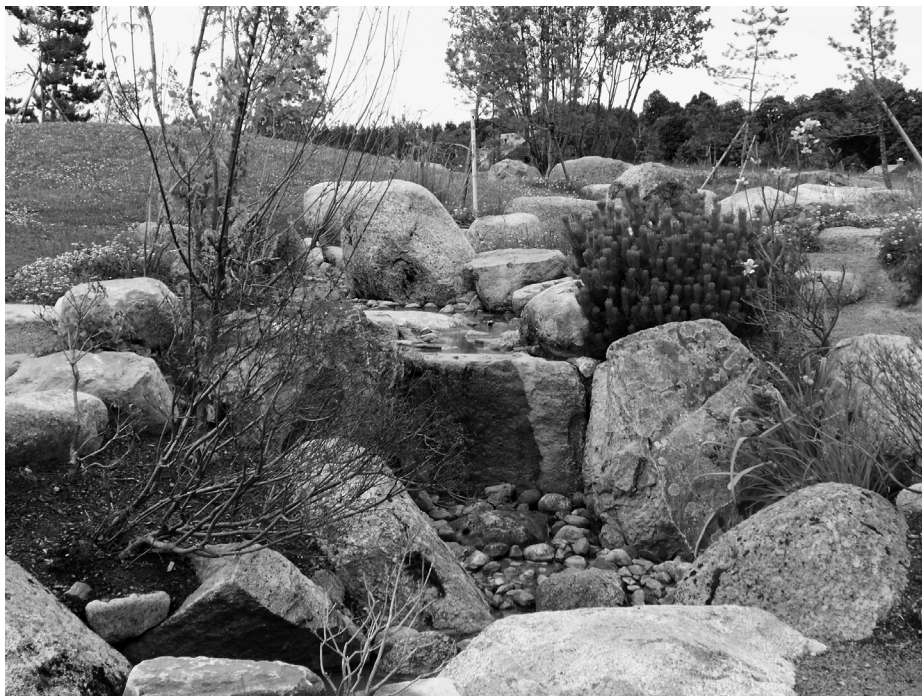
Dalia Dokšaitė. Neringa, 2004.  
Tušas, teptukas. 45 x 100 cm

vidinę ir kūrybinę nepriklausomybę, užsiima savarankiškėmis studijomis ir yra pavertusi savo kūrybą tiesiog gyvenimo būdu, arba malonumu. Čia būtina paminėti vieną svarbų skirtumą tarp kinų intelektualų ir „profesionalių“ tapytojų, kuri perėmė ir japonai. Jis susijęs būtent su tapybos stiliumi: intelektualų tapytojai siekė „tapyti idėją“ (kin. *xie yi*, jap. *sha-i*), t. y. perteikti tapomo daikto esmę arba dvasią, už išorinės formos slypinčią tikrovę, o profesionalių tapytojų tikslas buvo perteikti išorinį daikto panašumą arba formą (kin. *xing si*, jap. *keiji*). Remiantis Dokšaitės žodžiais, jos kūrybiniai tikslai ir stilius atrodo artimesni būtent intelektualų tapybai.

Negana to, visuose savo interviu menininkė pabrėžia, kad ji jokiū būdu nėra fanatiška Rytų Azijos garbintoja ir sekėja. Jos tikslas – surasti Vidurio kelią, t. y. suderinti dviejų skirtingų kultūrų tradicijas ir tame derinyje ieškoti savasties, lietuviškosios tapybės. Ji pabrėžia, kad Lietuva jai yra įdomesnė už Japoniją, o *sumi-e* technikos naudojimas tik padeda giliau ją pajauti bei išreikšti save nemeluojant: „Per tą jautrumą, įsiklausyti į save, pajauti, kas aš esu, kur yra mano gelmė, kokia tos baltų kultūros esmė“ (Juršienė 2011). Beveik visi jos paveikslų ciklai yra susiję su Lietuva ir kitomis lietuvių kultūrai svarbiomis vietomis, kuriose ji rengia kūrybines vasaros stovyklas mokiniams ir ieško senosios baltiškiosios lietuvių kultūros pėdsakų, stengiasi pajauti ir perteikti jų ypatingą dvasią, kultūrinę atmintį ir istoriją: „Lietuvos kelias“ (1996), „Vilnius“ (1999), „Lietuva“ (2004), „Neringa“ (2004), „Žemaitija“ (2005), „...Paukščių taku...“ (2006), „Nuo Rambyno kalno link Baltijos jūros“ (2006). Kita vertus, Lietuvos, kaip, beje, ir Japonijos, vaizdus ji stengiasi perteikti pro japonams itin būdingą sezoniškumo, metų laikų kaitos prizmę (ciklas „Japonija. Keturi metų laikai“, 2007; kaip ir viena jos paskutinių parodų „Keturi metų laikai“, 2011).

laikui atsistatydinė, t. y. tapę „atsiskyrėliais“, arba net nepradėję dirbti valdininkais). Tad tapyba jiems buvo atgaiva nuo nuobodaus ir dažnai asmenybės „prievartaujančio“ darbo arba valstybinės tarnybos, kuri, kita vertus, garantavo jiems pragyvenimą. Todėl profesiniu požiūriu intelektualų tapyba natūraliai buvo laikoma ir itin gerbiama kaip neprofesionalų menininkų tapyba, patys intelektualai, pasak Y. Yonezawos, laikė tiesiog įžeidimu būti pavadintais „profesionalais“ (kas atrodytų gana keista vakariečiams, kur profesionalumas kiekvienoje srityje, ypač mene, labiau vertinamas negu neprofesionalumas). Tiesa, čia reikia patikslinti, kad tas „neprofesionalumas“ pirmiausia reiškė, kad jie iš savo tapybos nepragyveno – netapę už atlygį ir nepardavinėjo paveikslų (nors aišku, kad realiai ne visi taip elgėsi – bet susidariusi bendra nuomonė apie juos). Intelektualai vadino „profesionalius“ tapytojus „grynais technikais“, t. y. techniniais imperatoriaus ir jo aplinkos užsakymų vykdytojais, jo tarnais – nes dažniausiai šie dirbdavo imperatoriaus rūmuose ir tapydavo imperatoriaus bei jo artimųjų portretus, gėles ir kitokius jam malonius dalykus, ir iš to pragyveno. Japonijoje tokios valdininkų klasės, kokia egzistavo Kinijoje nuo jos imperijos pradžios, nebuvo, juolab kad XII a., kai valdančiąją klasę tapo profesionalūs kariai – šogunai. Tad, pasak Y. Yonezawos, Japonijoje nebuvo ir tikrosios intelektualų klasės griežtąja šio žodžio prasme (arba tokios, kaip ji traktuojama Kinijoje). Todėl intelektualais (*bunjin*) Japonijoje veikia buvo vadinami kinų konfucianistinę tradiciją (poeziją ir kitus menus) įsivavinę ir kinų *wenren* gyvenimo būdą perėmę japonai. Atitinkamai ir intelektualo tapytojo samprata Japonijoje buvo menkiau apibrėžta, nes prie jų buvo priskiriami ir profesionalai, ir „neprofesionalai“, nes tie „neprofesionalai“ dažnai tiesiog buvo priversti pardavinėti savo darbus, kad išgyventų. Be to, skirtingai nuo Kinijos intelektualų, prie kurių nebuvo priskiriami daoistai ir budistai vienuoliai ar šventikai (nors praktiškai intelektualų tapybos principai sujungė konfucianizmo, daoizmo ir budizmo filosofines idėjas), Japonijoje intelektualų tapybai atstovavo ir imperatoriaus rūmų didikai, ir samurajai, ir budistų vienuoliai, ir prekybininkai, ir gydytojai. Plačiau apie kinų ir japonų intelektualų tapybos skirtumus žr. Yoshiho Yonezawa, Chu Yoshizawa 1974, p. 12–13, 116, 129–135.





Pripažindama, kad labiausiai kurti įkvepia lietuviškas peizažas, gamta ir jos tėkmė, gimtinės vaizdai, praeitis ir mitologija, ji stengiasi įsiklausyti į lietuviško medžio ošimą ar vos pastebimą žolės virpesį ir perteikti to pirmapradžio jausmo esmę. Ir taip ji siekia išreikšti užmirštas, bet giliai širdyje nujaučiamas savojo lietuviškumo gelmes per japonišką tapybos techniką, kuri neabejotinai remiasi kitokia – japoniška ir kiniška pasaulėjauta, tapytoja neįžvelgia ir nejaučia jokios prieštaros. Atvirksčiai, japoniška kultūra jai atrodo daug kuo artima mūsų baltiškajai kultūrai bei pasaulėjautai: „Abi šias tautas sieja panašus dvasios ir gamtos grožio suvokimas. Harmonija, natūralumas, paprastumas artimas ir lietuvių, ir tekančios saulės šalies gyventojui“ (Tidikytė 2005). Tiesa, kaip pasireiškia ir kokie tie darnos principai – ji nekonkretizuoja, tik pabrėžia harmonijos principo vyravimą įvairiose japonų kultūros srityse ir aspektuose, pradedant jų gebėjimu suderinti kitų ir savosios kultūros pasiekimus, senosios ir naujosios kultūros elementus, įvairius religinius-filosofinius mokymus, pasaulį ir žmogų (gamtą). Ją itin žavi japonų gebėjimas paprastai bei tiesiogiai pajusti tą gamtos žavesį: „Yra medis, yra akmuo, yra mėnulis, jo atspindys tvenkinyje, lietaus šnarėjimas nendrose... Štai ir viskas. Pamatyti tai, pajusti – štai kur stebuklas“ (Dokšaitė 2012). Menininkė netgi siūlė neprarasti amo prieš daugeliui vakariečių imponuojantį japonų arbatos gėrimo meną, primindama, kad lietuviai taip pat turi seną arbatos gėrimo tradiciją, kuri yra „tiesiai iš gamtos“ – tik ją reikia puoselėti.

Akmenų kompozicijos  
japoniškame sode  
Mažučiuose (*Madzuchai*),  
2012. Autorės nuotr.

Šioms Dokšaitės mintims netiesiogiai pritaria ir bene pirmąjį preliminarų lyginamąjį baltų ir japonų šintoizmo religijų tyrimą atlikęs Gintaras Beresnevičius, kuris netgi siūlė pasitelkti šintoizmą, atkuriant bendrus baltiškosios religijos ir kai kuriuos senosios lietuvių elementus. Jis išvelgė tam tikrus lietuvių ir japonų religinių pasaulėžiūrų sutapimus – tokius, kaip kalnų, upių ir ežerų sakralizavimas, šventyklų statymas giraitėse, aukojimai (Beresnevičius 2003, p. 364–379). Pasak jo, „lietuvių religijoje senoji tradicija turi kelis sluoksnius ir vienas jų turėtų būti artimas šintoistiniam“ (ten pat, p. 377). Siekdamas pagrįsti šią mintį, jis nurodė ir kitus, konkretesnius sutapimus bei panašumus tarp šių dviejų religijų: ypatingą dėmesį protėviams, „labai skaidrų santykį“ su mirusiais, kai kurias aukas dievams ir *kami*<sup>16</sup>, laidojimą piliakalniuose ir jų pylimą sakraliniais tikslais (ten pat, p. 372–373). Jis taip pat atkreipia dėmesį į panašumus tarp kai kurių dievybių<sup>17</sup> ir jų statuso. Antai jis pastebi, kad J. Lasickio pateiktame lietuvių dievų sąrašė kai kurios „paslaptingos“ dievybės, tokios kaip Šluotražis, Tiklis, Biržulis, Dvargantis, Atlaibas ir kiti, netelpa į įprastinės dievų hierarchijos struktūrą ir veikiau laikytinos ne dievais, o tam tikromis dvasinėmis būtybėmis („deivilais“), užimančiomis tarpinę grandį tarp dievų ir dvasių. Dėl tokio savo statuso – buvimo dvasinėmis būtybėmis, „kurioms aukojama, kurios garbinamos, nežinant jų (platesnių) funkcijų ar funkcijų apskritai, tačiau pripažįstant jų pagalbą, ne abstrakčiai“, jos yra artimos vienai iš japonų *kami* rūšių (aukų gavėjų, turinčių vardą, bet neturinčių savo aiškių funkcijų), juolab kad, kaip jis teigia, *kami* „samprata panaikina skirtumą tarp dievo ir dvasios“, nes gali būti suprantama ir kaip dievas, ir kaip dvasia, ir kažkas tarp jų ar daugiau<sup>18</sup>. Jis išvelgia panašumų ir tarp jaunimo ritualų<sup>19</sup>, ir pagaliau „bendrą nuotaiką, būdingą japonų ir lietuvių sakmėms, kažkokį sunkiai apčiuopiamą, įvardijamą, bet lengvai atpažįstamą, juntamą grubios estetikos žvilgsnį į aplinką, debesis, ežerus, akmenis“ (ten pat, p. 370). Beresnevičius pabrėžia, kad visi nurodytieji panašumai ir sutapimai, kuriuos jis linkęs laikyti universaliais, „archetipiniais“, nulimtais lietuvių ir japonų religijų priklausymo bendram ir geriau išsilaikusiam eu-

<sup>16</sup> Konkrečiai, tų aukų darymą iš popieriaus ar medžio Japonijoje (simbolinės figūrėlės) ir šiaudų – Lietuvoje (vadina mieji „sodai“ ir kitos figūros, kurių reikšmė, pasak autoriaus, iki šių dienų taip ir nėra visiškai aiški). Žr. Beresnevičius 2003, p. 367.

<sup>17</sup> Japonų mitologijoje žinomas dievas Kiškis ir lietuviškasis Zuikių dievas; japoniškasis vienaakis kalvių dievas Amé-no-mahitocu ir lietuvių dievas kalvis, Teliavelis, kuris, pasak autoriaus, „gana artimas lietuvių Velniui – kalvystės ir metalurgijos išradėjui, kuris, beje, vaizduojamas vienaakis“; japonų sakmėje minima stebuklinga gyvatė – dievybė, auginamą žemių pilname inde, ir lietuviškąjį paprotį laikyti namuose žalčius žemių pripildytame inde (Beresnevičius 2003).

<sup>18</sup> *Kami* samprata, pasak autoriaus, labiau tiktų taikyti ir lietuviškajam Žalčiui apibrėžti, kuris „nėra <...> nei dievas, nei dvasia, nei šventas gyvūnas, jis viskas išsyk, bet nagrinėjant atskirai – nė vienas iš šių apibūdinimų jo neapima“. Žr. ten pat, p. 375, 366–367, 377.

<sup>19</sup> Jaunuolių ir merginų kasmėtinį rinkimąsi Japonijoje ant Cukuba kalno pavasarį, pražyduos sakuruoms, ir rudenį, paraudus klevų lapams, ir jų linksminimąsi, šokimą rateliu aplink laužą bei ėjimą poromis į mišką ar laukus naktį, kuris autoriui primena Joninių-Rasų šventimą ir paparčio žiedo ieškojimą poromis miške (p. 370–371); japoniškosios vaisingumo dievybės gimimo ritualų (*miare*) ir tų pačių Joninių šventimas ant kalvų ir tam tikri jį lydintys ritualai, susiję su vandeniu, rąsto ar rato ridenimu žemyn. Žr. plačiau: ten pat, p. 368–369.

raziniam religinių vaizdinių sluoksniui<sup>20</sup>, yra veikiau preliminarūs ir reikalaujantys žymiai nuodugnesnio tolimesnio tyrimo. Tačiau savo tyrimą jis apibendrina išvada, kad šintoizmas ir baltiškoji religijos yra kaimyninės, vienijamos tos pačios universalios žemdirbiškos mitologijos, taigi priklausančios tai pačiai „tektoninei plytai“. Todėl šintoizmas bent kai kuriais atvejais galėtų būti pasitelkiamas, atkuriant mūsų religinę mitologinę sistemą, ypač „santykio su gamtos objektais ir sakralybės išgyvenimui per gamtą ir žmogaus pagamintus daiktus, kuriant dvasios, deivilo ir dievo definicijas“, nes jis esą įvardijo ir išlaikė daugelį religinio elgesio ir pajautos elementų, kurie mūsų religijoje buvo užmiršti (ten pat, p. 377).

Tokios išvados neabejotinai reikalauja žymiai išsamesnio šių dviejų religijų bei mitologijų lyginamojo tyrimo. Tačiau tolesniam šio straipsnio rutuliojimui man pasirodė svarbi Beresnevičiaus mintis, kad šintoizmo studijos, ypač japoniškasis akmenų ir medžių garbinimas, jų laikymas *kami* apsistojimo vietomis, taip pat galėtų padėti naujai pažvelgti į lietuviškąjį akmenų ir medžių kultą. O tai neabejotinai palengvino japoniškų sodų kūrimąsi Lietuvoje.

Japonų sodai šiandien jau yra tapę daugelio Vakarų Europos miestų ir urbanistinių kompozicijų dalimi<sup>21</sup>, nors dar XIX a. pabaigoje jų menas buvo sunkiai suvokiamas ir priimtinas didžiajai daliai europiečių. Vieniems japoniški sodai atrodė pernelyg švarūs ir tvarkingi, kitiems – keisti, tretiems – labai dirbtini, neva įrodantys japonų neapykantą augalams (turint omenyje tai, kad tie augalai čia buvo ir tebėra griežtai genėjami). Vis dėlto, kaip pastebi L. Lambourne'as, Vakaruose japonų sodai buvo gerokai dažniau kuriami arba imituojami, nei kiniški sodai. Kita vertus, pirmieji iš Europoje kurtų japoniškų sodų buvo būtent vadinamieji „pasivaikščiojimų“ sodai, kurių principai ir kompozicijos yra bene stipriausiai paveikti kinų sodų meno (Lambourne 2007, p. 191)<sup>22</sup>. Kaip tik toks yra sukurtas ir Vilniaus universiteto Botanikos

<sup>20</sup> Pasak Beresnevičiaus, „tokie sutapimai ilgiausiai galėjo išlikti priešinguose Eurazijos kampuose esančiose „salose“, Japonijoje ir baltų kraštuose bei konkrečiai Lietuvoje, nes etninės religijos tiek Japonijoje, tiek Lietuvoje buvo tapusios valstybinėmis ir tai prisidėjo prie tam tikrų eurazinių archajiškumų konservacijos“ (ten pat, p. 366).

<sup>21</sup> Japoniškas sodas buvo įrengtas ir itin simbolinėje vietoje – prie UNESCO pastato Paryžiuje, tarytum simbolizuojas Rytų ir Vakarų kultūrų draugystę.

<sup>22</sup> Kiniški sodai buvo skirstomi labai įvairiai, atsižvelgiant į jų paskirtį: į imperatoriškuosius ir intelektualų sodus, atitinkamai į pasivaikščiojimų ir meditacinius sodus, kurie įprasmino skirtingas sampratas. Japonai perėmė šias sampratas, bet labiau jas išgrynino ir pajvairino, nes šalia imperatoriškųjų rūmų sodų, itin populiarių aristokratinės Heian kultūros kelstėjimo laikotarpiu (X–XII a.), vėliau, plintant budizmui, itin mėgstama buvo komponuoti sodus šventyklų kompleksuose. Todėl japonų sodai gali būti skirstomi atsižvelgiant į įvairius kriterijus: 1) pagal pagrindinę gamtos „medžiagą“, iš kurios jie komponuojami – į **akmenų („sausus“ – *karesansui*)**, **samanų**, **smėlio**, **vandens**, „**peizažinius**“ (pasižymintį ypatinga komponentų įvairove, pradedant tilteliais, pagodomis, žibintais ir baigiant vandens telkiniais su įvairiais tilteliais bei salomis); 2) pagal vietą ir paskirtį – **šventyklų**, **arbatos (roji) arba privatūs** sodai, įrengti asmeninėje namų teritorijoje; 3) pagal funkcijas ir suvokimo būdą – skirti **apžiūrėjimui** (dažniausiai tokie yra mažesni arbatos sodai, kurie paprastai komponuojami aplink vieną pagrindinį takelį, vedantį į arbatos namelį, ir skirti tam, kad padėtų lankytojams atsiriboti nuo gyvenimo šurmilio bei susikaupti arbatos ceremonijai; jiems artimi yra sodai prie šventyklų, o taip pat įrengti prie namų, tokius geriausia apžiūrėti nuo terasos ir kurie tarytum pratęsia gyvenamosios erdvės interjerą, tad gali būti visiškai miniatiūriniai – keliolikos kvadratinų metrų ploto), **meditacijai** (tokie pirmiausia yra akmenų, arba „sausų“ sodai, persmelkti budizmo filosofinių idėjų) ir dideli

sode, kuriame yra įrengti apžvalginiai takai, leidžiantys gėrėtis sodo vaizdais iš įvairių pusių. Jame galima rasti paviljoną, upelį, tvenkinį, o taip pat daugelyje tokių sodų esančią vadinamąją „vėžlio“ salą.

Japoniški sodai buvo kuriami daugumoje Europoje vykusių pasaulinių parodų, kuriose Japonija pradėjo dalyvauti nuo XIX a. antrosios pusės. Pasibaigus parodai, jie toliau augdavo, dažnai prižiūrimi japonų sodininkų, kurie toliau juos kurdavo<sup>23</sup>. Kartais japonų sodus susikurdavo ir patys Vakarų menininkai. Vienas iš jų – tai japonizmu itin užsikrėtęs Claude'as Monet, kuris 1883 m. pradėjo kurti japonišką sodą Giverny, vietoj vietinių augalų sodindamas japoniškas vyšnias (sakuras), abrikosus, vistarijas, vandens lelijas, bijūnus. Tiesa, kaip pastebima, japoniškame sode nebuvo tokių svarbiausių komponentų, kaip akmenys ir akmeniniai žibintai. Be to, tiltelis per vandenį buvo jame nudažytas ne raudonai ar paliktas nedažytas, kaip įprasta japonų soduose, bet žaliai. Todėl vienas iš japonizmo tyrinėtojų L. Lambourne'as padarė išvadą, kad „Monet sodas ne visiškai atitiko japoniškų sodų tradiciją, nors buvo aiškiai jos paveiktas“ (Lambourne 2005, p. 195). Tačiau raudonos spalvos (arba bespalvis) tiltelis dar nebūtinai reiškia didesnę japoniško sodo autentiškumą (ar „japoniškumą“). Antai lietuviškojo, bene didžiausio Europoje dabar kuriamo „Dainuojančių akmenų sodo“ Kretingos rajone iniciatorius Šarūnas Kasmauskas prisipažino, kad kai kartą jam kilo mintis tame sode vieną tiltelį nudažyti raudonai, vienas iš darbuotojų paklausė, kur jis matęs gamtoje raudoną (t. y. nenatūralią) medžio spalvą. Be to, jis nusprendė, kad raudona yra labiau būdinga Kinijai, ir nutarė jos nederinti prie japoniško stiliaus (Paškevičiūtė 2012). O Kęstučio Ptakausko „Ryto rasos sode“ Alytuje kaip tik galima pamatyti tokį raudoną tiltelį, kuris išties gražiai išryškėja jį supančios žalumos ir tyvuliuojančio vandens fone, derėdamas su šalia augančiais raudonlapiais medeliais.

Tad kokie yra svarbiausi japoniškų sodų bruožai? Paprastai japoniškas sodas neišsivaizduojamas be tokių komponentų, kaip akmenys, vanduo, žvyras, samanų, akmeniniai žibintai, tilteliai, arbatos paviljonas, šulinys. Jį charakterizuoja ir asimetriškas visų šių elementų komponavimas, ypač miniatiūriškumas ir apgenėti japoniški augalai, kokių nerasime kiniškame sode. Tačiau, kaip pastebi Davidas A. Slawsonas, kuris nemažai laiko praleido Japonijoje, mokydamasis prižiūrėti ir kurti sodus, vakariečių bandymas daryti grynas japoniškų sodų kopijas Vakaruose dažnai paverčia tuos sodus panašiais į egzotišką muziejinį eksponatą ar Disneilendo stiliaus parką, kokių nepamatysime pačioje Japonijoje (Slawson 1987, p. 15). Jie dažnai kelia

**pasivaikščiojimo arba „landšaftiniai“**, kuriuos galima apžiūrėti iš daugybės pusių ir perspektyvų; pagal reljefo paviršių – **kalvų ir tvenkinių** (tokie dažniausiai yra pasivaikščiojimų sodai), **lygumų** (labiau būdingi mažesnės apimties ar net miniatiūriniais meditaciniams ar arbatos sodams). Nuo šių klasifikacijų priklauso ir kiekvieno sodo komponavimo dėsniai bei principai. Plačiau apie arbatos, zen meditacijos bei pasivaikščiojimų sodus žr. Николаева 1975.

<sup>23</sup> Autorius taip pat pastebi, kad japoniški augalai pradėti gabinti į Europą žymiai anksčiau, nei sodai (nuo XIX a. pirmosios pusės).





nuostabą net patiems japonams. Nes, kaip teigiama pirmajame ir bene žymiausiame japonų veikalė apie sodų meną *Sakuteiki* (XI a.)<sup>24</sup>, vienas svarbiausių dalykų, pradedant kurti, yra būtinybė atsižvelgti į tos vietovės ypatumus ir taikymasis prie aplinkos, gamtos – žemės paviršiaus, vandens telkinio formos (*Sakuteiki* 2001, p. 153).

Upelis japoniškame sode  
Mažučiuose (*Madzuchai*),  
2012. Autorės nuotr.

Tai reiškia, kad negali būti jokių griežtų ir detalių sodo kūrimo taisyklių, nes kiekvienas sodas yra unikalus ir individualus. Tokią nuostatą patvirtina ir lietuvis klaidietis Rokas Vaičius, kelerius metus mokėsis sodų aranžavimo meno Japonijoje pas japoną Watanabe Hajime, kuriantį japoniškus sodus įvairiose Europos šalyse jau 45 metus ir bene daugiausia prisidėjęsio prie jų kūrimo Lietuvoje<sup>25</sup>. Pasak Vaičiaus, svarbiausias šio meno mokymosi principas – darbas su mokytoju ir jo stebėjimas, o ne kalbėjimas, nes kuriant sodą taisyklių nėra. „Pagrindinė taisyklė: žiūrėk – mokykis – suprask“ (Šeškevičienė 2009). Todėl jis mano, kad japonišką sodą sukurti gali bet kas, nes iš esmės jo tikslas – „natūralios gamtos imitacija“, kurioje svarbiausia – rasti ir išlaikyti tinkamą pusiausvyrą tarp tokių pagrindinių sodo komponentų, kaip

<sup>24</sup> Šio veikalė autoriumi laikomas vienas iš keturių įtakingiausių to meto giminių (*shisei*) atstovas Tachibana no Tishitsuna (1028–1094). Veikalas parašytas Heian laikotarpio pabaigoje, kai Japonija jau buvo laikinai nutraukusi ryšius su Kinija ir išgyveno kinų kultūros „virškinimo“, arba adaptavimo etapą. Japonai jau buvo spėję perimti iš Kinijos budizmą, taip pat kinų geomantiją ir ją pagrindžiančią kosmologiją – *yin yang* bei „penkių energijų“ – *wuxing* sampratą, kurių įtaka japonų sodo filosofijai atsispindi ir šiame veikalė.

<sup>25</sup> Jis vadovavo ir japoniško sodo kūrimui Vilniaus universiteto Botanikos sode ir tebesitęsiančiam „Dainuojančių akmenų sodo“ kūrimui Kretingos raj., Mažučių kaime.



Akmenys japoniškame sode  
Mažučiuose (*Madzuchai*),  
2012. Autorės nuotr.

akmenys, medžiai ir vanduo. Kita vertus, negalima sakyti, kad čia nėra jokių taisyklių. Teisingiau būtų sakyti, kad kuriant sodą svarbiausia yra perteikti pačios gamtos taisykles, kurias pavadinčiau „taisyklėmis be taisyklių“ arba „natūralumo taisyklėmis“ (kaip priešybių vienybė, nes natūralumas Vakarų kultūroje paprastai priešinamas taisyklingumui, siejamam su tam tikru racionalumu ar „dirbtinumu“, kaip žmogaus įsikišimu į gamtą).

Ko gero, būtent šis japonų sodo kūrimo principas, reikalaujantis sujungti taisyklingumą su netaisyklingumu, griežtą planavimą su chaotiškumu, arba „natūralumą“ ir „dirbtinumą“, yra bemaž sunkiausiai suvokiamas vakariečiams. Tai puikiai perteikia bene pirmoji vakariečiams skirta išsami knyga apie japonų sodų aranžavimą *Landscape Gardening in Japan*<sup>26</sup>, kurios autorius Josiah Conderas, kaip pastebi Azby Brownas, stengėsi kuo daugiau aprašyti japonų sodų aranžavimo principus, jo komponentų (akmenų, augalų, statinių) formas ir jų dydžius bei derinimą, sudarydamas įspūdį, kad „patys geriausi sodai gali būti sukuriami, tik vadovaujantis sukurtais taisyklėmis“ (Brown 2002, p. 9), ir taip stengdamasis paneigti tuometinę Vakaruose vyravusią nuomonę apie japoniškų sodų chaotiškumą ir įnoringumą ar keistumą<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Ji buvo išleista 1893 m. Tokijuje, o 1912 m. pasirodė naujas papildytas jos leidimas kitu pavadinimu – *Supplement to Landscape Gardening in Japan* Tokijuje.

<sup>27</sup> Toks stereotipinis požiūris į japonų sodus ir jų egzotizavimas neabejotinai susijęs su tuomete japonizmo banga, kuri kaip tik buvo pasiekusi klestėjimo viršūnę.

Tačiau norėčiau atkreipti dėmesį į svarbią šio autoriaus mintį, kad japoniškas sodas vis dėlto yra „daugiau nei paprastas gamtos vaizdų pamėgdžiojimas“, kadangi jis kartu įkūnija tam tikrą poetinę koncepciją arba idėją (ten pat, p. 26). Tą patvirtina ir *Sakuteiki* autorius, kuris siūlė komponuojant sodą stengtis išivaizduoti arba atgaminti atmintyje garsius Japonijos gamtos vaizdus (pavyzdžiui, klevais apaugusį upės krantą, pušimis nusėtas salas) ir suvokti svarbiausius jų bruožus: „Atkurki sode šių peizažų esmę, bet daryki tai ne griežtai, o interpretuodamas“ (*Sakuteiki* 2001, p. 152).

Kitaip tariant, japoniškas sodas (kaip ir kiniškas) išties yra gamtos ir žmogaus kūrybos apjungimas, pirmiausia reikalaujantis intuityvaus gamtos pajautimo, supratimo, asmeninio požiūrio į ją ir visumos matymo, kuris atsiskleidžia kaip tam tikra poetinė koncepcija. Tai patvirtina metaforiški sodų pavadinimai, paprastai turintys perteikti esminę sodo atmosferą arba idėją, siejamą ir su jo bendro plano kontūrų vaizdu (kuris gali priminti kokio nors gyvūno ar kito gamtos objekto, pvz., debesų formos kontūrus). Tarkime, Lietuvoje kuriamo „Dainuojančių akmenų slėnio“ sodo pavadinimas siejamas su per akmenis tekančio vandens kuriamu muzikos įspūdžiu (Kretingos rajone kuriama japoniško sodo oazė 2009), o alytiškio Ptakausko privataus „Ryto rasos sodo“ pavadinimas – su jam gražiausiu ir prasmingiausiu paros metu – ankstyvu rytu, kada autoriui jo sodas atrodo pats nuostabiausias, skleidžiantis šviežumo ir gaivumo pojūtį: „Saulė kyla, visa žolė nubarstyta rasos perliukais“ (Sielas gelbstintis sodas).

Gamtos ir žmogaus kūrybos sintezę kinų ir japonų sodo mene liudija ir *Sakuteiki* pateikiami pačių sodų stilių pavadinimai (Vandenyno, Plačios upės, Kalnų liūtis, Pelkės, Nendrių ir pan.), nurodant, kaip šie stiliai gali būti išgaunami įvairiomis akmenų, augalų ir vandens kompozicijomis. Net ir pats žodis „stilius“ (*yō*) šiame veikale reiškia veikiau „stilizuotos kompozicijos formą, kuri išreiškia tam tikrą natūralaus gamtos vaizdo charakterį, bet jo realiai nekopijuoja“ (*Sakuteiki* 2001, p. 162)<sup>28</sup>. Perfrazuojant kinų sodo meno žinovą ir vienintelio jam skirtą veikalo autorių Ji Cheng, reikia stengtis ne imituoti kalnus ar nendres, bet perteikti patį „kalniškumą“ ar „nendriškumą“, arba esmę, kuri slypi visų komponentų visumoje (Ji Cheng 1988, p. 54)<sup>29</sup>. Būtent šis visumos matymas buvo itin svarbus tradicinėje kinų peizažinėje tapyboje, kuri bene labiausiai paveikė sodų aranžavimo meną. Daugelis kinų suvokė sodą kaip peizažo vaizdo perkėlimą į trimatę erdvę, arba jo „sumaterialinimą“; panašiai japonų „sausai sodai“ turėjo perteikti monochrominių peizažų vaizdus, kurių komponentų visuma išreiškia tam tikrą idėją (*yi*). Bet perteikiant visumą yra svarbi kiekviena detalė – linija, daiktas, jų išdėstymas. Tai galioja ir kuriant sodus,

<sup>28</sup> Beje, šiame veikale taip pat pabrėžiama, kad viename sode galima ir net rekomenduotina naudoti ne vieną, o keletą stilių, atsižvelgiant į tvenkinio formą ir vietovės ypatumus. O visa tai derinant, svarbiausia yra sekti savo intuityva (ten pat, p. 166).

<sup>29</sup> Ji Cheng teigė: „Taip komponuoti akmenis ir vandenį, kad sodas atrodytų nelyg kalnas“. Kitaip tariant, jis siūlė stengtis ne įkūnyti kalnų formas, bet visas formas vienijantį kalnuotumą (ten pat, p. 54).



kaip tiksliai pastebi Vaičius: „Kurti sodą – tas pats, kas paimti teptuką: išeis meno kūrinys arba terlionė“ (Šeškevičienė 2009).

Be to, japonų (kaip ir kinų) sodas perteikia ne vien gamtos grožį, bet ir tam tikrą žmogaus (kūrėjo) santykį su gamta, arba filosofinį požiūrį į pasaulį, laiką, erdvę, judėjimą, tikrovę ir iliuziją, atskirą daiktą ir jo santykį su kosmosu<sup>30</sup>. Todėl jame ypatingą vaidmenį vaidina kosmologinė ir religinė simbolika, persmelkianti visus sodo komponentus ir jų derinimo principus<sup>31</sup>. Japonų soduose itin plačiai naudojama kinų simbolika, bet ne mažiau svarbi ir budistinė simbolika, kuri japonų soduose buvo svarbesnė ir labiau pabrėžiama negu kinų.

Tad kyla klausimas, kas sudaro japonų sodo pagrindą, arba esmę? Nors paprastai teigiama, kad japonų sodų menas rėmėsi kinų sodo meno principais ir idėjomis, tačiau jų pagrindime galima išvelgti tam tikrus skirtumus. Kinų kalboje sodo kūrimas pažodžiui reiškia „kasti vandens telkinius ir statyti kalnus“, bet paprastai kinai sako, kad sodo kūrimas turi prasidėti nuo pastatų: „Jeigu yra paviljonas, jau galime turėti sodą“ (Ji Cheng 1988, p. 19–20)<sup>32</sup>. Tai reiškia, kad kiniškas sodas tiesiog neišsivaizduojamas be pastatų, kurių yra labai daug ir itin įvairios paskirties (salės, bokštai, vartų bokštai, dviaukščiai pastatai, paviljonai, stogu uždengti takai, laivo formos vasaros namukai, bibliotekos, menininkų studijos, belvederiai ir t. t.). Iš esmės vaikščiojimas kiniškame sode yra vaikščiojimas pastatuose ir nuo pastatų link pastatų, tai būtų galima laikyti viena iš priežasčių, kodėl kiniški sodai netapo taip plačiai kopijuojami Vakaruose kaip japoniški – nes tam reikalingi tradicinės kinų architektūros paslapčių žinovai ir meistrai, juolab kad tos architektūrinės konstrukcijos yra žymiai įmantresnės, masyvesnės ir sudėtingesnės nei japonų. Japonams kurti sodą reiškia „dėlioti akmenis“ (*ishi wo taten koto*), ir jau nuo *Sakuteiki* laikų japonų sodo kūrimas prasidėdavo komponuojant akmenis (*Sakuteiki* 2001, p. 153). Būtent jie turėjo sukurti pagrindinę sodo struktūrą. Todėl *Sakuteiki* ypač daug dėmesio skiriama akmenims, kurie yra ir svarbiausių minėtų sodo stilių, ir salų, ir vandens krioklių ar upelių formuotojai, ir pagrindiniai budistinės simbolikos ženklai (reikšmingiausi akmenys siejami su budistinėmis dievybėmis), ir metaforiško vaizdinio kūrėjai (pvz., „sausuose soduose“ akmenys perteikia ir vandens įvaizdį), ir būtini

<sup>30</sup> Galima išskirti kelias sodo sampratas, kurios buvo būdingos kinų sodo menui ir kurias perėmė bei praturtino japonai: 1) sodas – tai imperija miniatiūroje, atskleidžianti imperatoriaus valdomos žemės įvairovę, grožį bei didybę; 2) sodas – tai rojus miniatiūroje, arba sumažinta nemirtingųjų šalies kopija; 3) sodas – tai kosmosas miniatiūroje, komponuojamas pagal tuos pačius kosminius dėsnius, pagal kuriuos santykiauja ir gyvuoji visi daiktai gamtoje. Konkrečiau kalbant, tai yra priešybų vienybės ir kaitos (*yin-yang*), kosmoso „penkialypiškumo“ („penkių energijų“ – *wuxing*) ir gyvybingumo (gyvybinės energijos *qi*) sklaidos dėsniai.

<sup>31</sup> „Kiekvieną sodą galima traktuoti kaip ribinį arba tarpinį reiškinį: tai menas ir ne tik menas, nes gamta suteikia menininkui savo „žodžius“, o jis, naudodamasis jais, išreiškia naują, *žmogišką* turinį“ (Николаева 1975, c. 17).

<sup>32</sup> Kaip teigia Ji Cheng, „svarbiausias dalykas planuojant sodus yra svarbiausių pastatų komponavimas. <... > Kai nustatoma pagrindinių pastatų vieta, tuomet likusioje erdvėje galima statyti paviljonus ir terasas. Jų formą turi atitinkamai derintis, o aplink juos reikia rūpestingai parinkti augalus“ (Ji Cheng 1988, p. 19–20).



išraiškos elementai (dažnai atliekantys skulptūros vaidmenį), ir funkciniai elementai (pvz., šuliniai rankoms plauti arbatos soduose – privalomas elementas). Todėl šiame veikale išskiriama daugybė akmenų tipų (*Sakuteiki* 2001, p. 169,179,183)<sup>33</sup> ir jų derinių stilių, perteikiančių tam tikras daugiasluoksnės karūnos, rašomojo stalo, samčio formas. Dauguma tabu, kuriems *Sakuteiki* skiria ypatingą dėmesį, taip pat siejami su neteisingu akmenų parinkimu arba išdėstymu (ten pat, p. 188–192). Ypač plačiai akmenų komponavimo paslaptis japonų sode aprašė ir Josiah Conderas, kuris suskaičiavo net 138 svarbiausius akmenis, turinčius savo vardus, daugumą iš jų aptarė ir iliustravo piešiniais (Conder 2002, p. 49–61)<sup>34</sup>.

Sausas sodas japoniškame sode Mažučiuose (*MadzuchaŃ*), 2012.  
Autorės nuotr.

Japonų pagarbą akmenims taip pat galima aiškinti kinų kultūros įtaka. Pirma, akmenys, siejami su *yang* (tvirtumu, vyriškumu, šviesumu) ir poruojami su *yin* simboliu vandeniu, perteikia kinams ir japonams svarbią kosmoso kaip priešybų vienybės idėją, kuri yra įkūnijama ir sodų mene. Antra, į akmenis kinai žiūrėjo kaip į

<sup>33</sup> Krioklio akmuo (*mizu ochi no ishi*), suskliaudžiantys akmenys (*waki ishi*), posūkio akmuo (*meguri ishi*), dugno akmenys (*soko ishi*), vandenį skaidantys akmenys (*mizukiri ishi*), pagrindo akmenys (*tsume ishi*), skersnojančios akmenys (*yoko ishi*), slenkstiniai akmenys (*mizukoshi no ishi*), stovintys akmenys (*tasu beki ishi*), atsirėmę akmenys (*fusu beki ishi*).

<sup>34</sup> Jis išvardija 48 akmenis, turinčius religinę reikšmę ir budistinių dievybių vardus; apskritai vardų teikimo akmenims principus, jų vertinimo kriterijus, svarbiausias formas ir kompozicijas. Vėliau atskirai aptaria kalnų, ežerų ir upių, kaskadų salų, slėnių, vandens tvenkinių akmenis, taip pat arbatos sode bei takams naudojamus akmenis.



Tvenkinys japoniškame sode  
Mažučiuose (*Madzuchai*),  
2012. Autorės nuotr.

universalios, visur esančios gyvybinės energijos ypatingą sutelkties formą. Tiesa, juos labiau žavėjo neįprastų formų akmenys, kurie ilgainiui peraugo į akmenų garbinimo („petrofilijos“) tradiciją, atsispindėjusią ir sodo mene. Tam, kad atitiktų estetinius vertinimo kriterijus, jie būdavo subtiliai apdirbami. Svarbiausia jų funkcija soduose buvo perteikti nemirtingųjų salas ir kalnus, dėl ko jie buvo lipdomi į didžiules kompozicijas („netikrus kalnus“). Ir tai būtų galima laikyti antra priežastimi, kodėl kinų sodai negalėjo būti taip plačiai kopijuojami Vakaruose, kaip japonų – nes būtų itin sudėtinga (ar neįmanoma) gauti tokių akmenų. Japonai savo soduose vertino būtent akmenų paprastumą, „netašytumą“ ir „apleistumą“, o zen budistiniuose akmenų soduose jie simbolizavo pačią gamtos esmę arba „kaulus“, kai „nuo gamtos nuimama oda ir viskas, kas gali būti nuimta“, kad sugrąžintų pirmą pradę jos išraišką ir iš jos „ištrauktų“ esmę, o tai padeda ir pačiam žmogui praregėti savo tikrąją (Budos) prigimtį (Berthier 2000, p. 5–6). Bet dar vienas svarbus aspektas, kuriuo japonų požiūris į akmenis skyrėsi nuo kinų – tai akmenų sakralizavimas, arba požiūris į juos kaip į *kami* (dievybių) įkūnytus. Tokį požiūrį suformavo šintoizmas, dažnai mokslinėje literatūroje vadinamas tiesiog įvairių gamtos jėgų ir objektų garbinimu.

Šie dalykai veikiausiai ir paskatino, ir palengvino japoniškų sodų kūrimą Lietuvoje, priimant juos kaip artimus lietuviškajai pasaulėžiūrai bei pagoniškajai religijai.

Japonų „pirmenybės akmenims“ principo buvo paisoma kuriant ir japonišką sodą Kairėnuose, ir kol kas didžiausią Lietuvoje (kaip teigiama, ir Europoje) „Dai-





nuojančių akmenų slėnio“ sodą Lietuvoje Kretingos rajone, Mažučių kaime (dėl to jis dar vadinamas sujaponintu kaimo pavadinimu – *Madzuchai*, o dar kitur – *Samogitia*). Pirmasis iš jų pradėtas kurti (pagal japonų Hajime Watanabe ir Hiroshi Tsunoda projektą) 2008 m., pirmiausia suvežus apie 500 tonų akmenų, iš kurių buvo formuojamas upelis ir kitos pagrindinės sodo struktūros (takai, tvenkinio krantai). O štai žemaitiškasis-japoniškas sodas pradėtas kurti 2007 m. palangiškio Kasmausko iniciatyva<sup>35</sup>, taip pat vadovaujant tam pačiam žymiam japonų sodų meistriui Hajime Watanabe, prie kurio prisijungė dar keletas japonų, nuolat atvykstančių į Lietuvą. Šio sodo pagrindinėms struktūroms suformuoti buvo suvežta apie 12 tūkstančių tonų akmenų, kuriuos siekiama apsodinti, naudojant apie 15 tūkstančių rūšių augalų. Šalia japoniškos azalijos, magnolijos galima pamatyti ir daugybę lietuviškų medžių (beržų, eglių, pušų) ir dekoratyvinių bei miško augalų: žibuoklių, kiškio kopūstų, mėlynių, bruknių, žemuogių, lubinų, pelkinių purienų, geltonųjų vilkdagių, gegužraibių, šilinių viržių, eglių, beržų ir pušų. Visi šie augalai pirmiausia atlieka pagrindinę funkciją – sujungti atskiras sodo dalis, sušvelninti jų linijas,

Takelis ir „pasiskolintas peizažas“ japoniškame sode Mažučiuose (*Madzuchai*), 2012. Autorės nuotr.

<sup>35</sup> Pradinės sodo kūrimo idėjos istorija yra net šiek tiek mitologizuojama: esą viskas prasidėjo nuo vieno Š. Kasmausko sapno, kuriame jis regėjo save kaip žilą senuką, sėdintį ant akmens šalia krioklio, apsupto daugybės akmenų ir augalų. Kitą dieną jam į akis pakliuvo laikraščio skelbimas apie parduojamą žemės sklypą Mažučių kaime, kuris jį labai sužavėjo. O kai jį nusipirko, tai atsitiktinai susipažino su keliais japonais, kurie tuo metu viešėjo Lietuvoje, ir taip nuo jų draugystės prasidėjo sodo kūrimas (Paškevičiūtė 2012).



Akmenys ir beržai  
japoniškame sode  
Mažučiuose (*Madzuchai*),  
2012. Autorės nuotr.

sukurti ir perteikti sezoniškumo, laiko kaitos pojūtį, o svarbiausia – papildyti akmenis. Kol kas jų pagalba suformuoti trys upeliai (iškalbingais pavadinimais „Praeitis“, „Dabartis“ ir „Ateitis“) yra bene svarbiausias ir išpūdingiausias šio sodo akcentas, kuriantis pagrindinį išpūdį – per akmenis tekančio vandens muzikos skambesį, o svarbiausia – suvienijantis visus jo elementus bei implikuojantis laiko kaitos idėją. Jame taip pat galima rasti jau sukurtą „sausą sodą“ (skirtą meditacijoms), bonsai medelių kampelį, paviljoną. Pačioje sodo viršūnėje tyvuliuoja tvenkinys, nuo kurio krantų atsiveria išpūdinga viso sodo panorama ir už jo esantis miško vaizdas, atliekantis savotišką „pasiskolinto vaizdo“ funkciją (man šis vaizdas primena prie Kyoto esančio Shugakuin Rikyu sodo vaizdą nuo jo viršūnės). Tad galima sakyti, kad šiame sode sujungti kelių sodų tipai – „pasivaikščiojimų“ ir „sausas“. Vis dėlto abejoju, ar šis sodas galės būti ramybės oaze jo lankytojams, nes jame numatoma ne tik rengti japonų kultūrą populiariau renginius, bet ir teikti įvairias pramogas turistams<sup>36</sup>.

Vis dėlto aptariant šį sodą, būtina paminėti vieną labai svarbų faktą – kad jis yra kuriamas ypatingoje vietoje, susijusioje su senąja Lietuvos kultūra – prieš m. e. buvusioje senovės baltų religinių apeigų vietoje. Šalia yra senas Kalnalaukio kapinynas. Aukščiausioje kalvoje, kur dabar kuriamas japoniškas sodas, kadaise, kaip manoma,

<sup>36</sup> Plačiau apie sodo panaudojimą ir ateities planus žr. Kretingos rajone kuriama japoniško sodo oazė 2009.

stovėjusi piramidė, kurioje buvo aukojama gamtos dievybėms. Todėl ir dabar vieno ten organizuoto renginio metu – „Orientalistika istoriniuose parkuose“ – buvo atliekamos tam tikros pagoniškos apeigos (Žiemytė 2012), o ateityje planuojama atstatyti senovės baltų religinės paskirties objektus. Tad sodo kūrėjai tiki, kad tokiu būdu šiame sode bus susietas senovės baltų ir japonų kultūrinis paveldas, derinant japoniškus ir lietuviškus augalus, architektūros elementus ir statybines medžiagas. Ko gero, vienas svarbiausių šio sodo tikslų yra ne tik imituoti japoniškus sodus, bet ir jų elementų bei dėsningumą pagalba sukurti ypatingą atmosferą, kuri jungtų lietuvišką ir japonišką pasaulėžiūrą, atskleistų jų artimumą. Tiesa, jo kūrėjai pastebi vieną svarbių skirtumą komponuojant akmenis lietuviškai ir japoniškai: jeigu lietuviai, pasak Kasmausko, mėgsta akmenis dėti stačiai, japonai juos guldo (Paškevičiūtė 2012), nes taip akmuo atrodo žymiai natūraliau, tarytum jis ten ir gulėjo nuo seniausių laikų.

Tai, kad japoniškų sodų kūrimas gali būti ne tikslas savaime, o būdas susikurti sau mielą aplinką ir kartu atskleisti kitokią pasaulėžiūrą, bene geriausiai byloja alytiškio Ptakausko sodo atsiradimo istorija. Kaip jis prisipažino, pradėjo kurti, pagautas impulsyvaus įkvėpimo, kai pamatė vieną nuotrauką su japonišku sodu. Jis net nebuvo lankęsis Japonijoje, ir ilgą laiką neįjutė būtinybės tai padaryti, nes jam neatrodė labai svarbu. Svarbiausias jam buvo pats sodas, kurį jis vadina savo „mažąja Japonija“, ir jo pulsuojama gyvybė bei skeidžiamas natūralumas (žr. Aš niekada nebuvau Japonijoje 2011). Būtent šis sodas padėjo jam suprasti ne tik žmogaus „mažumą“ gamtos akivaizdoje, bet ir būtinybę nuolat su ja bendrauti bei iš jos mokytis. Jo manymu, būtent pastovus, kasdienis žmogaus *apsikeitimas* su gamta ir ypatinga sodo energija, galėjimas jį prisijaukinti ir kartu su juo keistis atskleidžia tikrąją japoniško sodo esmę. Todėl jau nesvarbu, kad sode pastatytas arbatos namelis stokoja bene vieno svarbiausių savo japoniškojo prototipo elementų – sumažinto įėjimo. Jo manymu, toks įėjimas lietuviams lankytojams gali tapti tiesiog dideliu nepatogumu. Norėčiau pridurti, kad toks įėjimas yra glaudžiai susijęs su visa budistine pasaulėžiūra, kuri persmelkia japonų arbatos ceremoniją ir padeda kurti jos ypatingą nuotaiką taip pasiekdamas keliamus tikslus – apsisvalymą nuo savojo „ego“ ir kasdienybės, tikrosios savo prigimties praregėjimą bei geriančiųjų „širdžių bendrumo“ pajautimą.

## Išvados

Kaip parodė pasirinktų bene ryškiausių kinų ir japonų meno taikymo Lietuvoje pavyzdžių analizė, šių iš pažiūros vakariečiams tolimų kultūrų elementų perkėlimas į mūsų kultūrą jokių būdu nereiškia savojo kultūrinio paveldo ar pasaulėžiūros atsisakymo ar sumenkinimo. Atvirkščiai, šie atvejai tik patvirtina daugelio lyginamųjų studijų specialistų pripažintą tiesą, jog geriausiai savąją kultūrą galima pažinti ir įvertinti, žvelgiant į ją iš svietimos kultūros perspektyvos. Todėl dabartiniai kultūrų

tyrinėjimai beveik neįmanomi be lyginamojo požiūrio, kuris padeda išryškinti ir kiekvienos kultūros savitumą, ir universalius daugelį kultūrų jungiančius aspektus. Toks požiūris gali padėti išvengti dažniausiai pasitaikančių kraštutinumų – perdėtos kritikos, savikritikos, idealizavimo ar arogancijos, kurie kyla iš nepagrįstos kitaip gyvenančių, kuriančių ir galvojančių baimės. Nes, kaip pastebi Dokšaitė, „bijoma kitos kultūros tik tada, kai savo nemylti ir nepuoselėji. O jeigu savą gerbi, tai ir kaimyną gerbsi. Juk tai yra pagarba. Ir kažko išmokti reikia, o ne užsidaryti savo kiemelyje. Pažinimas kitų kultūrų tikrai yra reikalingas. Pažinti save per kitą, iš šalies pasižiūrėti į save“ (Juršienė 2011). Šią mintį turbūt geriausiai patvirtina pačios Japonijos istorijos ir santykių su kitomis kultūromis pavyzdys – kuo ji daugiau sugebėjo pasimokyti iš svetimšalių, tuo stipriau suprato ir išryškino unikalias savo kultūros vertybes bei „savitumą“.

## Literatūra

- Aš niekada nebuvau Japonijoje. 2011. Prieiga per internetą: <http://www.sodininkas.com/blog/video/as-niekada-nebuvau-japonijoje/> [žiūrėta 2013 09 01].
- Balckutė, Monika. 2012. Dailininkė D. Dokšaitė visas pasaulio spalvas atranda juodame tuše. 2012 07 09. Prieiga per internetą: <http://www.universitetozurnalistas.kf.vu.lt/2012/07/dailininke-d-doksaite-visas-pasaulio-spaalvas-atranda-juodame-tuse> [žiūrėta 2012 10 15].
- Beresnevičius, Gintaras. 2003. Japonų šintoizmas ir baltų religijos. In: *Kultūrologija 10*. Kultūriniai tapatumai ir pokyčiai. Vilnius: KFMI.
- Berthier, Francois. 2000. *Reading Zen in the Rocks*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Brown, Azby. 2002. Foreword. In: Conder, Josiah. 2002. *Landscape Gardening in Japan*. Tokyo: Kodansha International Ltd, Bunkyo-ku.
- Bulota, Šarūnas. 2008. Alytaus verslininkas nenuleidžia rankų dėl japoniško parko, 2008 08 26. Prieiga per internetą: [www.bonsai.lt/node/169](http://www.bonsai.lt/node/169) [žiūrėta 2012 12 01].
- Conder, Josiah. 2002. *Landscape Gardening in Japan*. Tokyo: Kodansha International Ltd, Bunkyo-ku.
- Dokšaitė, Dalia. 2012. Visata ant teptuko smaigalio. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2012-12-524-dalia-doksaite-visata-ant-teptuko-smaigalio> [žiūrėta 2012 12 27].
- Yonezawa, Yoshiho, Yoshizawa, Chu. 1974. *Japanese Painting in the Literat style*. New York, Tokyo: Weatherhill/Heibonsha.
- Ji Cheng. 1988. *The Craft of Gardens* (transl. By Maggie Keswick). New Haven, London: Yale University Press.
- Juršienė, Jūratė. 2011. Savo darbais lietuvė pakerėjo Japoniją. *Delfi*, 2011 06 09. Prieiga per internetą: <http://alkas.lt/2011/06/09/savo-darbais-lietuve-pakerejo-japonija/#> [žiūrėta 2012 11 28].
- Kretingos rajone kuriama japoniško sodo oazė. 2009. Prieiga per internetą: <http://www.lrytas.lt/print.asp?k=news&id=12426589461240991891> [žiūrėta 2012 10 12].



- Lambourne, Lionel. 2007. *Japanisme: Cultural Crossings between Japan and the West*. London: Phaidon Press Limited.
- Laučkaitė-Surgailienė, Laima. 1998. Rytų dailė XX a. pradžios Lietuvoje. In: *Krantai*, Nr. 3, p. 58–60.
- Lin Yutang. 1967. *The Chinese Theory of Art*. (transl.) London: Heineman.
- Paškevičiūtė, Julija. 2012. Japoniški „Samogitia“ sodo sapnai. In: *Vakarinė Palanga*, 2012 08 22. Prieiga per internetą: [http://www.vakarinepalanga.lt/dialog.print.php?lt=1341486297&site=\\_vakarinepalanga&name=Pliažas](http://www.vakarinepalanga.lt/dialog.print.php?lt=1341486297&site=_vakarinepalanga&name=Pliažas) [žiūrėta 2012 12 05].
- Poškaitė, Loreta. 2004. *Estetinė būtis daoizme*. Vilnius: KFMI.
- Sakuteiki. Visions of the Japanese garden. A Modern Translation of Japan's Gardening Classic* (by Jiro Takei and Marc P. Keane). 2001. Boston, Tokyo: Tuttle Publishing.
- Sielas gelbstintis sodas. Prieiga per internetą: [www.moteris.lt/manonamai/sielas-gelbstintis-sodas.d?id=59667218](http://www.moteris.lt/manonamai/sielas-gelbstintis-sodas.d?id=59667218) [žiūrėta 2013 11 11].
- Slawson, David A. 1987. *Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens. Design Principles, Aesthetic Values*. Tokyo, New York, London: Kodansha International.
- Sullivan, Michael. 1989. *The Meeting of Eastern and Western Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Šeškevičienė, Irena. 2009. Kurti japoniškus sodus mokėsi Tekančios saulės šalyje. In: *Pajūrio naujienos*, 2009 04 24. Prieiga per internetą: <http://www.pajurionaujienos.com/?act=exp&sid=3752> [žiūrėta 2012 12 05].
- Tidikytė, Laimutė. 2005. Tapytoja Dalia Dokšaitė: širdis kalba teptuku. In: *Literatūra ir menas*, 2005 09 09, Nr. 3061. Prieiga per internetą: [http://www/culture.lt/lmenas/?st\\_id=7329](http://www/culture.lt/lmenas/?st_id=7329) [žiūrėta 2012 12 05].
- Žiemytė, Ivona. 2012. Į japonišką sodą rinkosi orientalistai. Prieiga per internetą : <http://www.ve.lt/naujienos/lietuva/vakaru-lietuva/i-japoniska-soda-rinkosi-orientalistai/ve.lt> [žiūrėta: 2012 11 17].
- Николаева, Наталья С. 1996. *Япония–Европа. Диалог в искусстве*. Москва: Изобразительное искусство.
- Николаева, Наталья С. 1975. *Японские сады*. Москва: Изобразительное искусство.
- Фишман, Ольга. Л. 2003. *Китай в Европе. Миф и реальность*. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение.

## East Asian Arts in Lithuania at the Turn of the 21st Century: Their Adaptation and Relationship with Lithuanian Worldview and Identity

### *Summary*

Key words: Lithuanian culture, national identity, *sumi-e*, Shinto, Baltic religion, Japanese gardens, stones

The activity of the globalization and interaction processes of cultures in the second half of the 20th century led to the revival (or new wave) of Western fascination with the Oriental arts. This wave has been also observed in Lithuania in the recent decade despite the fact that among the bureaucratic layers of government as well as in our academic community a completely unfounded prejudices against dissemination of alien, especially Eastern, cultures and studies is felt as the risk of losing narrowly, provincially perceived Lithuanian national identity and culture. One of the main goals of this article is to dispel such unfounded fears taking concrete artists as an example for showing that the alien culture and arts integration in Lithuanian cultural environment does not in any way present a danger to the loss of national identity, on the contrary, it helps to understand and express it. This will be discussed in two key areas where we see the most influence and penetration of the of Far Eastern art into Lithuanian culture – this is Dalia Doksaitė creations in *sumi-e* (ink painting) style and her painting studio and the creation of Japanese gardens in Lithuania. Discussing a Chinese – Japanese – Lithuanian creation by Doksaitė, we will focus not so much on the analysis of her art of painting, but rather of the artist's relationship with the Far East and Lithuanian cultures, her reflection of the Lithuanian identity, Chinese – Japanese worldview and application of the principles of art for creative uses and pedagogical purposes. The study will be based on the details of her public and personal interviews. The analysis of the development of Japanese gardens in Lithuania will seek to highlight their philosophy of proximity and adaptation to Lithuanian worldview and their “transfer” to another culture environment problems in general. It will also discuss the specifics of the Japanese garden, its main features and principles. The study is based on the classical Chinese and Japanese gardens' art works with the work of the first and most famous European Josiah Conder (1852–1920) which reveals the characteristics of Japanese garden art reception and problems in the West, as well as on visual materials and information about Japanese gardens in Lithuania.