

estetyka japońska
antologia

redakcja
Krystyna Wilkoszewska

kraków

Krystyna Wilkoszewska: ESTETYKA JAPOŃSKA. WPROWADZENIE	7	
Sei Shōnagon: MAKURA NO SŌSHI. ZESZYTY SPOD PODUSZKI, CZYLI NOTATNIK OSOBISTY PANI SEI SHŌNAGON	15	CZĘŚĆ I
Kamo-no Chōmei: HŌJŌKI. ZAPISKI Z PUSTELNI	21	
Kenkō: TSUREZUREGUSA. ZAPISKI DLA ZABICIA CZASU	31	
Słowo od tłumaczy	44	
Donald Keene: ESTETYKA JAPOŃSKA	49	CZĘŚĆ II
Ching-Yu Chang: OGÓLNE POJĘCIE PIĘKNA	62	
Toshihiko Izutsu: METAFIZYCZNE TŁO TEORII <i>NŌ</i> . ANALIZA „DZIEWIĘCIU ETAPÓW” ZEAMIEGO	71	I. Teatr
Donald Keene: REALIZM I NIERZECZYWISTOŚĆ W TEATRZE JAPOŃSKIM	89	
Toshihiko Izutsu: ESTETYCZNA STRUKTURA POEZJI <i>WAKA</i>	109	II. Poezja
Donald Keene: ŚWIAT POEZJI <i>HAIKAI</i>	125	
Toshihiko Izutsu: <i>HAIKU</i> JAKO WYDARZENIE EGZYSTENCJALNE	140	

ESTETYKA
JAPONSKA

Prawie wszystkie ogólne stwierdzenia dotyczące estetyki japońskiej mogą być z łatwością podważone, a nawet obalone z pomocą dobrze znanych kontrprzykładów. *Shibui*, jeden z terminów estetyki japońskiej, który przeniknął już do języka angielskiego, przywołuje typową dla sztuki japońskiej skromność i subtelność wyrazu. W jaki sposób jednak pogodzić ten ideał z kwiecistym stylem przedstawień *kabuki* albo z jaskrawą polichromią świątyń w Nikko, uznawanych przez samych Japończyków za szczyt piękna? Nie trzeba dodawać, że gusta Japończyków nie pozostawały niezmiennie przez stulecia, a status społeczny i wykształcenie nie były bez wpływu na upodobania estetyczne. Formułując zatem jakiegokolwiek uogólnienia na temat estetyki japońskiej, należy o tych czynnikach pamiętać. Mimo tych wszystkich wyjątków, które można przywołać, wierzę, że można wyodrębnić pewne ideały estetyczne jako wyróżniki charakterystyczne dla Japonii.

Kilka ogólnych stwierdzeń można chyba sformułować bez obawy popadnięcia w sprzeczności. Po pierwsze, należy wspomnieć ważną rolę, jaką odgrywają czynniki estetyczne nawet w tych dziedzinach japońskiego życia, które pozornie z estetyką nie mają wiele wspólnego. Mimo modernizacji i umiędzynarodowienia współczesnych standardów, turysta odwiedzający Japonię nie może nie zauważyć kwiatów, prawdziwych lub sztucznych, umieszczonych nad głową kierowcy autobusu lub wdzięcznie zwisających z kwietnika nad toaletą, albo artystycznie namalowanego napisu na stacji kolejowej, który okazuje się wskazywać przechowalnię bagażu, bądź też wreszcie irytującego czasem kunsztu pakowania zakupów w sklepie, mimo pośpiechu klienta. Te widoki zdumiewają turystę, który dziwi się, że względy estetyczne mogą być tak wszechobecne, choć mógłby równie dobrze zastanawiać się, dlaczego w jego własnym kraju autobusy, toalety lub przechowalnie bagażu nie są uważane za odpowiednie miejsca dla umieszczania ozdób kwiatowych lub kaligraficznych. Wreszcie, aby powołać się na najśłynniejszy przykład: wspaniały wygląd japońskich potraw chwalony jest

przez wszystkich cudzoziemców pomimo ich często nijakiego smaku. I rzeczywiście, posiłek serwowany w osobnym pomieszczeniu wytwornej restauracji, gdzie każdy szczegół, od kółka poduszek na *tatami* i kwiatów w alkwie aż po najmniejszy talerzyk, został artystycznie zaplanowany, okazuje się przeżyciem natury bardziej estetycznej niż kulinarnej. Wystarczy tylko uświadomić sobie, w jaki sposób podaje się pierwszej klasy chińską kolację w Dżakarcie lub jak podawano ją w minionych latach w Szanghaju, aby zdać sobie sprawę ze specjalnej pozycji estetyzmu w Japonii, który różni ją od innych krajów azjatyckich.

Przykłady te mogą wydawać się anegdotyczne, ale jakkolwiek mało ważne by nie były, pokazują one, jak ważną rolę w dzisiejszym życiu codziennym w Japonii odgrywają upodobania estetyczne, sięgające bardzo daleko w głąb japońskiej historii. Opisy w literaturze pięknej sprzed tysiąca lat, jak również pamiętniki i eseje wyraźnie pokazują, jak bardzo Japończycy zwracali uwagę na kwestie estetyczne. Rycerz europejski nosił rękawiczkę swej damy przy hełmie, ale nie przyszłoby mu do głowy, by poddać ją w pierw oględzinom w celu sprawdzenia, czy spełnia ona jego standardy estetyczne, a tym samym potwierdza, że dama jest warta tego, by za nią umrzeć; wystarczała mu myśl, że owa rękawiczka zdobiła niegdyś jej dłoń, a zbyt skrupulatne sprawdzanie materiału, koloru, wzoru itd. nie zaskarbiłoby mu względów ukochanej. Natomiast japoński dworzanin z jedenastego wieku był nieugięty w oczekiwaniu estetycznej oglądy u kobiety, której miał ofiarować swą miłość. Liścik od niej, pisany kaligrafią mniej doskonałą lub rozczarowanie widokiem jej rękawa, sugerującym, że damie brak doskonałej wrażliwości na dobór kolorów, mogły z łatwością słumić jego żarliwość.

Wyniesienie estetyki na poziomy bliskie religii osiągnięto na dworze japońskim w dzieśiątym wieku. Naturalnie, wiązało się to z wymogami elegancji manier i troską o protokół, które przywodzą nam na myśl Wersal. Na dworze japońskim jednak, inaczej niż w Wersalu, to nie tylko *petit marquis*, dworski fircyk, układał wiersze dla swojej damy, ale wszyscy od cesarza poczynając. Listy przybierały zwykle formę wierszy, przepięknie kaligrafowanych na papierze o odpowiedniej strukturze, atramentem o dobranym odcieniu czerni; zręcznie złożone i przytwierdzone do bukietu świeżych kwiatów, powierzane były paziom ubranym stosownie do godności pana.

Estetyzm rozprzestrzenił się z dworu na prowincję i z wyższych klas do pospólstwa. Kult kwitnącej wiśni, pochodzący z dworu w Kioto, dziś jest powszechny: komunikaty radiowe informują słuchaczy, gdzie kwiaty wiśni są otwarte w 80%, a gdzie tylko w 70% i całe autobusy entuzjastycznych robotników jadą w wyznaczone miejsca. Oczywiście nie wszystkie japońskie domy są zadowolające z estetycznego punktu widzenia, ale gdzie tylko pozwalają na to środki finansowe, próbuje się stworzyć przynajmniej jakiś kącik nawiązujący do prostoty i elegancji tradycyjnej estetyki.

Estetykę japońską można poznać nie tylko na podstawie stosunkowo ubogiej, dawnej literatury poświęconej bezpośrednio temu zagadnieniu, ale także poprzez świadectwa zawarte w literaturze pięknej, krytyce literackiej, dziełach sztuki, a nawet stylu życia Japończyków, tak powszechny zasięg ma bowiem tamtejszy estetyzm. Nasuwa się parę pojęć, według których omówić można estetykę japońską: sugestia, nieregularność, prostota i nietrwałość. Te związane ze sobą koncepcje wskazują na najbardziej typowe formy wyrazu estetycznego,

mimo że, jak zaznaczyłem wcześniej, przesada, jednorodność, nadmiar i trwałość także nie są obce estetyce japońskiej.

SUGESTIA

Poeta i krytyk Fujiwara no Kintō (966–1041), dzieląc poezję na dziewięć kategorii doskonałości, w następujący sposób opisał najwyższą z nich: „Język jest magiczny i przekazuje więcej znaczeń niż wyrażają same słowa”. Aby zilustrować to kryterium, zacytował następujący wiersz:

honobono to
Akashi no ura no
asagiri ni
shimagakureyuku
fune wo shi zo omou

Powoli, powoli
Dzień budzi się nad zatoką Akashi;
I w porannej mgłę
Moje serce podąża za znikającym statkiem
Który chowa się za wyspą.

Piękno tego wiersza leży częściowo w sposobie użycia języka, a nawet pojedynczych dźwięków (na przykład głoska *o* z pierwszego wersetu, powtórzona na końcu), ale najważniejszym jego atutem w oczach Fujiwary no Kintō była zawarta w nim moc sugerowania tego, co niewypowiedziane. Wiersz ten znaczyłby mniej, gdyby był bardziej jednoznaczny: na przykład, gdyby jasno wynikało z niego, że to ukochana poety była na pokładzie znikającego statku, albo, że on sam z jakichś powodów pragnąłby się na nim znaleźć. Wieloznaczność, dobrze znana cecha języka japońskiego, który zwykle pomija podmiot zdania, jest użyta w tym wierszu w celu rozwinięcia trzydziestu jeden sylab *tanki* dla zasugerowania atmosfery i stanu emocjonalnego, który nie jest nigdzie jednoznacznie określony. Uczucie tajemniczości potęguje jeszcze mgła zasnuwająca widok morza o wschodzie słońca podczas znikania statku. Co znaczył ten widok dla poety? Wyraźnie nie pozostawał on jedynie biernym obserwatorem. Ale nawet jeśli w momencie zniknięcia statku poczuł on bolesne ułkanie rozstania, to nie tłumaczy jego powodu.

Oparcie tego wiersza na sugestii, nawet jeśli nie jest zjawiskiem wyłącznie japońskim, z pewnością różni się od popularnych europejskich form wyrazu literackiego. Wieloznaczność nie była wysoko ceniona na przykład przez renesansowych autorów poetyk, którzy kojarzyli ją z humorem kalamburu¹. Jakkolwiek bogate w wieloznaczności są sonety Szekspira, zawsze występuje w nich jakieś stwierdzenie lub zapis doświadczenia. A co jest stwierdzeniem w japońskim wierszu? Na pewno nie jest to prosty zapis przypadkowego zdarzenia w jesienny poranek; przedstawiony obraz z pewnością ma dla poety znaczenie i zakłada on, że również dla czytelnika będzie miał znaczenie, którego natury jednakże nie precyzuje.

¹ Zob. na przykład poglądy Giangiorgio Trissino, w: Allan H. Gilbert, *Literary Criticism: Plato to Dryden*, s. 228–231. [D. Keene nie podaje miejsc i czasu wydania cytowanych dzieł – przypis redakcji]

Element sugestii w tym wierszu jest źródłem jego piękna, mimo to, w porównaniu z późniejszą poezją japońską, poziom zawartej w nim sugestii może wydawać się niski. W końcu dwunastego wieku Fujiwara Shunzei (1114–1204) rozwinął ideał znany jako *yūgen* (tajemnica i głębia). *Yūgen* jako zasada estetyki został zdefiniowany przez Browera i Minera w *Japanese Court Poetry [Japońska poezja dworska]* jako: „Klasyczny ideał złożoności brzmienia przekazywanej za pomocą podtekstów... wierszy typowo w stylu symbolizmu opisowego”². Ideał ten może przypominać „sugestywną nieokreśloność o niewyraźnym, a zatem duchowym efekcie” Edgara Allana Poe. Nieokreśloność podziwiana przez Poego była dzięki językowi japońskiemu z łatwością osiągnana przez poetów japońskich. Brak rozróżnienia między liczbą pojedynczą a mnogą lub między określonym a nieokreślonym przyczynia się do wieloznaczności, przynajmniej w oczach czytelnika z Zachodu przyzwyczajonego do tego typu rozróżnień. Dla japońskiego poety precyzja języka oznaczałaby ograniczenie sugestii, co można łatwo zobaczyć na przykładzie słynnego *haiku* Bashō (1644–1694):

kareeda ni
karasu no tomarikeri
aki no kure

Na suchej gałęzi
Usiadła wrona:
Zmierzch jesienią.

Tłumaczenie przedstawia jedną z możliwych interpretacji japońskich słów, ale dowolność wyboru między liczbą pojedynczą a mnogą staje się wyraźna, gdy spoglądamy na osiemnastowieczne malowidło ilustrujące to właśnie *haiku*, które przedstawia nie mniej niż osiem wron na kilku uschłych gałęziach. Ta, również możliwa, interpretacja wiersza przedstawia krajobraz mniej samotny niż obraz pojedynczej wrony na jednej tylko suchej gałęzi, który pochodzi z innej ilustracji wiersza, za to może sprawiać wrażenie nawet bardziej ponure i posępne. Podobnie ostatnia linijka *haiku*, „aki no kure”, może równie dobrze oznaczać „zmierzch jesieni” – czyli koniec jesieni. Gdybyśmy chcieli koniecznie ustalić, które ze znaczeń było zamierzone przez poetę, czy zmierzch określonego jesienno dnia, czy też koniec jesieni, mogłoby się okazać, że *oba* te znaczenia były zamierzone. Gdyby fraza Bashō była interpretowana jako oznaczająca zmierzch, niezależnie od tego, czy to wczesna czy też późna jesień, mogłoby to sugerować, że wrona (lub wrony) siedziała na uschniętej gałęzi drzewa, które poza tym pokryte było błyszczącymi liśćmi, co daje wrażenie dysharmonii; jeśli natomiast zamierzona scena to nieokreślona pora dnia w końcu jesieni, można założyć, że wrona siedziała w pełni blasku południa, co jest równie nieodpowiednią ewentualnością. Wiele znaczeń i implikacji można wyprowadzić z siedemnastu sylab tego *haiku*, dzięki wieloznaczności języka, ale ostateczne przesłanie Bashō może pozostać nieuchwytnie: co zamierzał powiedzieć przez wzajemną relację dwóch elementów *haiku* i jak daleko poza same słowa sięgają sugestie.

Haiku o siedzącej wronie jest przykładem pokrewnego aspektu estetyki japońskiej, pierwszeństwa monochromii nad jaskrawymi kolorami. To prawda, że wspaniałe przykłady sztuki japońskiej – jak celebrowany zwój *Genji Monogatari* – są pokryte olśniewającymi kolorami, ale mimo to sądzą, że większość japońskich krytyków zgodziłaby się, iż estetyka japoń-

² Robert H. Brower i Earl Miner, *Japanese Court Poetry*, s. 514.

ska preferuje monochromatyzm. Czarna wrona na uschłej gałęzi o takiej porze dnia i roku, gdy znikły wszystkie kolory, sugeruje samotne piękno podziwiane przez niezliczonych poetów japońskich lub surowość japońskich ogrodów zbudowanych z kamieni i piasku czy też niemalowane wnętrza i ściany japońskiego domu. Użycie kolorów może być wspaniałe, ale nieuchronnie ogranicza ono skalę sugestii: jeśli kwiat namalowany jest na czerwono, nie może on mieć już żadnej innej barwy, natomiast czarny kontur kwiatu na białym papierze pozwala nam wyobrazić sobie dowolny, wybrany kolor.

Słowa te mogą wskazywać na estetykę buddyzmu zen. Istotnie, wiele elementów uznawanych za typowe dla japońskiej estetyki pochodzi z zen. Lub, wyrażając się bardziej precyzyjnie, wykazuje zgodność z zen. Prostota grobowca Shinto, nagie linie jego architektury i terenu były wyrazem miejscowych upodobań, które były zbieżne z ideałami zen i uczyniły Japończyków podatnymi na bardziej wyrafinowaną estetykę religii kontynentalnej. Japończycy byli równie wrażliwi na estetykę chińskich artystów i poetów dynastii Sung, którzy także preferowali monochromię. Ale zasady sugestii jako techniki artystycznej nie trzeba się było uczyć z zagranicy.

Sugestia jako technika artystyczna znajduje jeden ze swych najdoskonalszych przejawów w teatrze *Nō*. Nieudekorowana scena, brak rekwizytów i dekoracji z wyjątkiem surowych rysów, obojętność dla wszelkich okoliczności czasu i miejsca dramatu, zastosowanie niezrozumiałego języka i abstrakcyjnych gestów rzadko skorelowanych ze słowami, wszystko to jednoznacznie ukazuje, że teatr ten, w przeciwieństwie do form przedstawiających występujących gdzie indziej (lub do *kabuki* w Japonii) pomyślany jest jako piękna, zewnętrzna forma sugerująca bardziej odległe prawdy lub doświadczenia, których natura może być różna u różnych osób. Ogromna rola sugestii w przeciwieństwie do jednoznacznych opisów osób i sytuacji, z którymi mamy zwykle do czynienia w teatrze, nadaje *Nō* charakter absolutny. Wielu Japończyków nudzi lub wprowadza w zakłopotanie, ale innych porusza w sposób, którego nie potrafią bardziej konwencjonalne, starsze odmiany teatru. To samo dotyczy zachodnich widzów. Jęki i ostra muzyka, które poprzedzają wejście aktorów, mogą irytować współczesnego widza, ale mogą też sprawić, iż poczuje w sposób, którego nie potrafią przekazać same słowa, odległość, jaka dzieli świat umarłych od świata żywych, przerażające przywiązanie do tego świata, które każe duchom powracać, by odczuwać cierpienia przeszłości albo ból narodzin.

Nō może głęboko poruszyć nawet zachodnich widzów zupełnie nieobeznanych z kulturą japońską, ale równie dobrze może zrazić tych, którzy są przywiązani do przedstawiającej formuły teatru. Przedstawienia grane w Europie lub Ameryce były krytykowane za mało znaczącą fabułę i niewłaściwą charakterystykę. Po przedstawieniu w Nowym Jorku, członek Actor's Studio narzekał, że postać Tsunemasy nie zrobiła niczego dla przekonania widzów, że rzeczywiście był on wielkim muzykiem. Takie zarzuty, które wielbicieli *Nō* odrzuciliby z pogardą, nie mogą być jedynie wynikiem niechęci osób nieświadomych tradycji. Sugestii, jako metodzie wyrazu estetycznego, zawsze można zarzucić oszustwo – to, że jest jak nowe szaty cesarza. Mnich Shōtetsu, piszący w XV wieku, przyznał, że większość ludzi nie potrafi docenić tajemniczych mocy sugestii określanej terminem *yūgen*.

Yūgen może być uchwycone przez umysł, ale nie może być wyrażone słowami. Jego charakter może być zasugerowany przez widok przejrzystej chmury zakrywającej księżyc lub jesiennej mgły spowijającej czerwone liście na zboczu góry. Jeśli by spytać, gdzie w tych widokach kryje się *yūgen*, nie ma odpowiedzi i nic dziwnego, że ktoś, kto nie rozumie tej prawdy, będzie wołał widok doskonale czystego, bezchmurnego nieba. Nie-możliwe jest wytłumaczenie, na czym polega urok czy też zadziwiająca natura *yūgen*³.

Może to właśnie miał na myśli Fujiwara no Teika (1162–1241), gdy pisał swój słynny wiersz:

miwataseba
hana mo momiji mo
nakarikeri
ura no tomaya no
aki no yūgure

W tym rozległym krajobrazie
Nie widzę kwiatów wiśni
Ani szkarłatnych liści –
Wieczór jesienią nad
Strzechą chaty przy zatoce.

Teika spogląda na krajobraz, w którym brak jest widoków zwykle podziwianych w poezji japońskiej, ale odkrywa, że to właśnie surowość monochromii pejzażu porusza w nim świadomość głębszego piękna. Gdyby ktoś zaprzeczył istnieniu tego piękna i stwierdził, że wszystko co widział poeta, to nędzna chatka rybaka, a reszta była iluzją, Teika nie mógłby się obronić. Sugestia opiera się na woli uznania, że poza tym, co można dostrzec lub opisać, istnieją ukryte znaczenia. W teatrze *Nō* aktorzy ryzykują niepowodzenie, jeśli publiczność odrzuci to założenie, ale dla japońskiego poety lub znawcy sztuki przyjemność płynąca z sugestii może stać się celem samym w sobie, aż do pominięcia czynników zapewniających zrozumiałość przedstawienia. Możemy to wywnioskować ze słynnego fragmentu *Tsurezuregusa* [Zapiski dla zabicia czasu] Kenkō (1283–1350):

Czy mamy oglądać kwiaty wiśni tylko gdy są w pełni rozwinięte, a księżyc tylko wtedy, gdy nie kryją go chmury? Tęsknić za księżycem patrząc w deszcz, opuszczać żaluzje i nie zdawać sobie sprawy z przemijania wiosny – to porusza dużo głębiej. Gałęzie gotowe, by zakwitnąć czy ogrody pokryte zwiędłymi kwiatami są bardziej godne naszego podziwu⁴.

Bardziej powszechną, zachodnią koncepcją jest ta związana z punktem kulminacyjnym, straszliwy moment, kiedy Laokoon i jego synowie giną w uścisku węża lub ekstatyczny moment, kiedy sopran osiąga górne C; dla Kenkō jednak punkt kulminacyjny jest mniej interesujący niż początki i końce, ponieważ nie pozostawia nic, co dopiero trzeba sobie wyobrazić. Pełnia księżycza bądź kwiaty wiśni w pełnym rozkwicie nie sugerują półksiężycza czy pąków, za to półksiężyc i pąki (lub też zachodzący księżyc i sypiące się kwiaty) sugerują pełnię księżycza i bujny rozkwit. Doskonałość, jak jakaś nienaruszalna sfera, jest odpychająca dla wyobraźni, bo nie pozostawia miejsca na jej przeniknięcie. Jedyne wiersz Bashō poświęcony Górze Fuji opisuje dzień, w którym mgła zasłoniła jej szczyt. Początki, sugerujące to, co ma nadejść i końce, sugerujące to, co było, pozwalają wyobraźni rozwinąć się, wykraczając poza namacalne fakty aż po kres zdolności czytelnika wiersza, widza przedstawienia *Nō* lub znaw-

³ Cytowane w: Tsunoda, de Bary and Keene, *Sources of Japanese Tradition*, s. 285.

⁴ Kenkō, *Essays in Idleness*, przeł. Keene, s. 115.

cy monochromatycznego malarstwa. Początki i końce mają też specjalne znaczenie dla rozwoju samej formy: malarstwo prymitywne albo sztuka współczesna są zdolne poruszyć współczesnych ludzi bardziej niż dzieła Rafaela czy Andrei del Sarto, malarza doskonałego. W ten sposób dziwny zbieg okoliczności ponownie przybliży tradycyjne japońskie upodobania do gustów współczesnego Zachodu.

Nacisk na początki i końce pociąga za sobą odrzucenie regularności i perfekcji. Z najwcześniejszych zachowanych źródeł literackich i artystycznych wiemy, że Japończycy na ogół unikali symetrii i regularności, prawdopodobnie uważając, że stanowią ograniczenie i przeszkodę dla mocy sugestii. Symetria w japońskiej literaturze i sztuce, czy to w zastosowaniu prozy równoległej, czy też konstrukcji architektonicznych rozplanowanych wokół centralnej osi, prawie zawsze stanowi odzwierciedlenie chińskich lub innych kontynentalnych wpływów. W *Fudoki*, słownikach geograficznych sporządzonych na rozkaz cesarza w VIII wieku, odnajdujemy następujące zwroty: „Na wiosnę drzewa wiśniowe wzdłuż brzegu mienia się tysiącami odcieni; jesienią liście na nadbrzeżu barwią się na sto kolorów. Na polach słychać ćwierkanie, na plaży widać tańczące żurawie. Chłopcy ze wsi i córki rybaków zapełniają brzeg; kupcy i rolnicy przepychają swe łodzie tam i z powrotem”. Nieprzerwany nacisk na wyrażenia równoległe, tak naturalne dla chińskiego, jest generalnie obcy japońskiemu, niezależnie od sporadycznych eksperymentów. Ten fragment jest przykładem źle pojętego naśladownictwa pisarstwa chińskiego i kontrastuje z ogólnym zamiłowaniem do nieregularności, a nawet do liczb pierwszych – na przykład trzydzieści jeden sylab *tanka*, klasycznej formy poezji, uporządkowanych jest w wersy po 5, 7, 5, 7 i 7 sylab. Nic dalszego od dwu- i czterowerszy, które składają się na zwykłe formy poetyckie w tak wielu krajach. Nawet wtedy, kiedy Japończycy zamierzali w całości przejąć jakąś chińską koncepcję artystyczną, jak na przykład plan architektoniczny klasztoru, wydaje się, iż odczuwali pewien dyskomfort z powodu przepisanej sztywnej symetrii i szybko starali się złamać monotonię przez przemieszczenie paru budynków na drugą stronę centralnej osi. Soper w ten sposób kontrastuje regularność architektury chińskich świątyń z jej kontynuacją i rozwojem w Japonii:

To, co pozostało po pierwszej generacji, to dostrzegalna nieregularność planu... W Shingon Kongōbuji w Kōyasan środkowa, otwarta przestrzeń jest dość przestronna i płaska, tak iż pozwalałaby przynajmniej na minimalny schemat chiński. Zamiast tego jednak, niejako przez zamierzone odrzucenie, najważniejsze elementy, mimo że zwrócone są na południe, znajdują się na niezależnych osiach⁵.

Kenkō sugerował, dlaczego Japończycy są tak przywiązani do nieregularności:

⁵ Paine i Soper, *The Art and Architecture of Japan*, s. 210–211.

We wszystkim, nieważne w czym, jednolitość jest niepożądana. Pozostawienie czegoś w stanie niedokończonym jest interesujące i daje poczucie, że istnieje miejsce na rozwój.

Albo:

Ludzie zwykle twierdzą, że zbiór książek wygląda brzydko, jeśli wszystkie tomy nie są tego samego formatu, ale na mnie zrobiło wrażenie zdanie opata Kōyū, który powiedział: „Dążenie do gromadzenia kompletnych zbiorów wszystkiego jest cechą mało inteligentnego człowieka. Niedoskonałe zbiory są lepsze”⁶.

Bibliotekarze w czasach Kenkō byli niewątpliwie mniej entuzjastycznie nastawieni do niekompletnych serii niż on sam, ale każdy, kto miał do czynienia z ponurymi tomami kompletnej serii Harvard Classics, wie, że nie zachęcają one do czytania.

Upodobanie do nieregularności przejawia się w Japonii również w doborze ceramiki. Będąc gościem na ceremonii parzenia herbaty i mając do wyboru filiżankę – śliczną, o bladzielonym odcieniu lub delikatną, z porcelany z drobnym wzorkiem, albo nierówne, nieudane naczynie podobne raczej do starego buta – łatwo udowodnić swoją znajomość estetyki japońskiej przez wybór starego buta. Doskonale uformowane, okrągłe naczynie jest nudne dla Japończyka, bo nie przejawia żadnych śladów indywidualności garncarza.

Podobnie perfekcja podręczników kaligrafii jest wykpiwana albo protekcyjnie lekceważona jako coś nadającego się dla Chińczyków; Japończycy wolą krzywe, przesadnie indywidualne znaki pisane przez autora *haiku* lub mistrza ceremonii parzenia herbaty. Tak samo w przypadku ogrodów, geometryczne formy Alhambry czy Wersalu mogłyby się wydawać Japończykowi w mniejszym stopniu miejscem do odpoczynku, a bardziej sztywnym dowodem matematycznym. Ogród chiński, bardziej naturalny niż tradycyjne ogrody europejskie, zainspirował styl romantyczny tak drogi osiemnastowiecznym angielskim architektom pejzażu. Ale Japończycy posunęli się dużo dalej w nieregularności, a nawet ekscentryczności swych ogrodów. Derek Clifford w swej *A History of Garden Design [Historii Planowania Ogrodu]* wyraził dezaprobatę dla ogrodów japońskich, porównując je z bardziej przyjemnymi ogrodami chińskimi; według Clifforda: „Chińczycy zatrzymali się przed ekstremum rozwoju, do którego doszli Japończycy”⁷. Wydaje się, że Clifford nigdy nie widział prawdziwego japońskiego ogrodu, ale słynny ogród z kamieni i piasku Ryōanji, opisany z zachwytem w eseju Sacheverella Sitwella, uznał za odpychający, a nawet niebezpieczny:

To logiczne następstwo wynikające z wyrafinowania zmysłów, dramatyczny świat malarza abstrakcyjnego, świat, w którym plamy na okładce książki mogą człowieka pochłonąć bardziej niż Kaplica Sykstyńska; to postawienie spraw sztuki na ostrzu noża i obalenie i odrzucenie wszystkiego, czym człowiek kiedykolwiek był i co osiągnął na rzecz jakiejś mistycznej, kontemplatywnej ekstazy, czegoś w rodzaju wstrzymanej eksplozji umysłu, rozpadu tożsamości. Dalej już nie można się posunąć, chyba że siedząc na poduszce jak Oskar Wilde i kontemplując symetrię pomarańczy⁸.

⁶ Kenkō, s. 70.

⁷ Clifford, s. 116.

⁸ Clifford, s. 122.

Wątpliwe, aby symetria pomarańczy mogła zaabsorbować uwagę architektów tego niezmiernie asymetrycznego ogrodu. Wspaniała nieregularność rozmieszczenia kamieni wyryka się analizie nawet najbardziej wrażliwego obserwatora. Daleki od bycia jedynie „plamami na okładce książki”, ogród Ryōanji jest produktem systemu filozoficznego – buddyzmu zen – tak samo poważnego jak ten, który zainspirował sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej. Można by wręcz twierdzić, że nawet Europejczyk mógłby czerpać większą przyjemność z codziennej kontemplacji piętnastu kamieni ogrodu Ryōanji niż Kaplicy Sykstyńskiej, bez „obalania i odrzucania wszystkiego, czym człowiek kiedykolwiek był i co osiągnął”. Kaplica Sykstyńska jest wspaniała, ale wymaga od nas podziwu raczej niż uczestnictwa; kamienie Ryōanji, o nieregularnym kształcie i rozmieszczeniu, przez dopuszczenie nas do tworzenia ogrodu mogą poruszyć nawet mocniej. Przyczyną tego może być ponownie fakt, że w kwestii wyrazu artystycznego epoka nasza jest bliższa czasom Ryōanji niż Michała Anioła.

PROSTOTA

Zastosowanie najbardziej oszczędnych środków do uzyskania oczekiwanego efektu, produkt filozofii zen, jest kolejną cechą charakterystyczną ogrodu Ryōanji. Ta sama filozofia wpłynęła na powstanie wielu innych ogrodów – rzeki bez wody, która wije się przez ogród Tenryūji, pieniać się na artystycznie ustawionych skałach, albo pozbawionej wody kaskady, która spada poprzez zielony mech w Saihōji. To upodobanie do prostoty w ogrodach nie ogranicza się tylko do świątyń zen. Wykorzystanie pojedynczej, naturalnej skały jako mostu nad małym stawem lub jako pojemnika na wodę ukazuje zamiłowanie do faktury kamienia nietkniętego ludzką ręką. Nawet pogarda dla kwiatów, jako rozpraszających i zakłócających elementów w ogrodzie, sugeruje nacisk na nagą esencję abstrakcyjnego ogrodu, który nie potrzebuje powierzchniowego wdzięku rabat i dywanów kwiatowych, będących „burzą kolorów”. Prostota i naturalne właściwości wykorzystywanych materiałów być może pierwotnie były podkreślane przez nauczycieli zen, ale teraz stanowią one powszechne ideały Japończyków. Soper zwrócił uwagę, że:

Cechą charakterystyczną budowli zen, ciekawych ze względu na swoje pochodzenie, jest często zupełny brak malowanych dekoracji. Zarówno we wnętrzu, jak i po zewnętrznej stronie budowli pozostaje surowe, niemalowane drewno. Taka surowość z pewnością nie jest chińska i musi tu oznaczać przemyślany wybór ze strony wczesnych japońskich mistrzów zen... zgodny z duchem prostoty właściwym dla nauki zen⁹.

Wczesne świątynie buddyjskie w Japonii malowane były na zewnątrz, zwykle na matowy kolor czerwony (jak to widać dzisiaj w Byōdōin), ale począwszy od wieku trzynastego większość świątyń, bez względu na wyznanie, budowana była z niepolichromowanego drewna. Podobnie pałace i prywatne domy.

⁹ Alexander C. Soper, *The Evolution of Architecture in Japan*, s. 246.

Wyznanie Kenkō na temat jego własnego upodobania do prostoty w dekoracji domu stało się wspólne dla większości Japończyków:

Dom, nad którym z niezwykłą starannością pracowały rzesze robotników, w którym zobaczyć można dziwne i rzadkie, chińskie oraz japońskie meble i gdzie nawet trawa i drzewa w ogrodzie zostały sztucznie wyhodowane, jest przygnębiający i niemiły dla oka¹⁰.

Łatwiej zgodzić się nam z tą opinią dzisiaj, niż zachodnim autorom pół wieku temu. Nie wielu piszących obecnie na temat estetyki japońskiej opisałoby Ginkakuji (Srebrny Pawilon) słowami Sansoma, jako: „pozbawioną znaczenia strukturę, która przeczy swemu imieniu... prostą aż do mdłości”¹¹. Ginkakuji nie robi na mnie wrażenia nic nie znaczącej budowli; z pewnością wolę ją od kunsztownych mauzoleów Tokugawa w Nikkō i wierzę, że większość badaczy Japonii podzieliłaby moje zdanie. Tradycyjnie jednak na Zachodzie to właśnie dom, nad którym „z niezwykłą starannością pracowały rzesze robotników”, był uważany za najbardziej pożądany, jak wiemy ze starych fotografii ukazujących obfitość skarbów, którymi dekorowano salony bogaczy. Ogrody, w których nawet drzewa i trawy zostały nienaturalnie wypielegnowane, nadal przyciągają turystów do wielkich posiadłości Europy.

Prawdopodobnie najbardziej skrajnym wyrazem japońskiego zamiłowania do dyskretnej elegancji jest ceremonia parzenia herbaty. Ideałem poszukiwanym przez wielkiego mistrza Herbaty Sen no Rikyū (1521–1591) było *sabi*, słowo spokrewnione z *sabi* „rdza” albo *sabire-ru* „ulegać zniszczeniu”. Może się to wydawać dziwnym ideałem estetycznym, ale powstał on jako reakcja na prostacką ekstrawagancję zwierzchnika Rikyū, dyktatora Hideyoshi, który zbudował przenośną herbaciarnię ze szczerego złota, do której był tak dalece przywiązany, że zabierał ją wszędzie w czasie swych podróży. *Sabi* Rikyū nie było wymuszoną prostotą człowieka, którego nie stać na więcej, ale odrzuceniem łatwo osiągalnego luksusu, przedłożeniem czajnika pokrytego rdzą nad złoty czy błyszczący nowością, a małej, prostej chaty ponad splendory pałacu. To nie to samo co Maria Antonina grająca rolę pasterki, w rzeczywistości był to powrót do normalnego japońskiego zamiłowania do prostoty, w żadnym wypadku nie afektacja. *Sabi* było akceptowane, ponieważ zgadzało się z głęboko zakorzenionymi poglądami estetycznymi. Ceremonia Herbaty bywa dzisiaj atakowana za wypaczenie ideałów, które niegdyś reprezentowała, ale wydatek sporych sum pieniędzy dla osiągnięcia wyglądu nagiej prostoty zgadza się w pełni z japońską tradycją.

Ceremonia Herbaty rozwinęła się jako sztuka skrywająca sztukę, ekstrawagancja schowana pod płaszczem szlachetnego ubóstwa. Misjonarz portugalski, João Rodrigues (1561–1634), pozostawił pełen uznania opis ceremonii parzenia herbaty, w której uczestniczył, ale nie mógł powstrzymać zdumienia, jakich starań dokładają Japończycy hołdując swej pasji dyskretnego luksusu:

Ponieważ niezwykle wysoko cenią i lubią tego typu spotkania, gdzie pije się herbatę, wydają ogromne sumy pieniędzy na budowę takiego domu, jakkolwiek surowy by on nie był, oraz na zakup sprzętu niezbędnego dla przyrządzenia gatunku herbaty, który podaje się na tych spotkaniach. A zatem są to naczynia, które mimo że

¹⁰ Kenkō, s. 10.

¹¹ G.B. Sansom, *Japan, a Short Cultural History*, s. 401.

wyrobione z gliny, kosztują 10, 20 albo 30 tysięcy *cruzados* a nawet więcej – fakt, który innym narodom może się wydać szaleństwem i barbarzyństwem¹².

Szaleństwo może, ale na pewno nie barbarzyństwo! Wszystkie elementy ceremonii parzenia herbaty dyktowała najbardziej rozwinięta wrażliwość estetyczna. Wystrzeganie się widocznego bogactwa podparte zostało unikaniem kolorów w chacie, zapachów w wystawianych kwiatach, a także smaków w podawanym jedzeniu. Wnętrze chaty, mimo że obejmuje wiele faktur drewna i mat, zwykle pozostaje w odcieniach brązu, czasem z dodatkiem odrobiny bladego koloru w alkwie. Czasem palone jest kadzidło, zwykle o dyskretnym charakterze, ale typowe zapachy zachodnich kwiatów – róż, goździków i bzu – byłyby nie do pomyślenia. To zamiłowanie do skromności może się wywodzić z „klimatu” Japonii. Pewien japoński nauczyciel tłumaczył mi, że ulubione barwy sztuki japońskiej zawdzięczają swe przytłumione odcienie naturalnym barwom muszli. Niezależnie od tego, czy tak jest w rzeczywistości, na pewno łatwo odróżnić druki japońskie z okresu przed wprowadzeniem zachodnich barwników od tych po ich wprowadzeniu. Ale po krótkim okresie fascynacji jaskrawą purpurą, karmazynem czy szmaragdem nowych, egzotycznych kolorów, Japończycy powrócili do morskich muszli. Prawdą jest też, że pejzaż japoński oferuje niewiele jaskrawych, kwiatowych barw, a rodzime kwiaty prawie nie mają zapachu. Estetyczne wybory dokonywane w herbarni mogą zawdzięczać tyle samo naturze co świadomej polityce.

Podobnie japońskie potrawy, nie tylko te podawane podczas ceremonii Herbaty, nie posiadają intensywności smaku spotykanej gdzie indziej. Jak słaby zapach kwiatów śliwy wywołuje większy podziw niż ciężki zapach lilii, tak samo i ledwo dostrzegalne różnice smaku między różnymi rodzajami surowej ryby są cenione ponad miarę. Kuchnia wegetariańska klasztorów zen, choć bywa przedmiotem samouwiełbienia, oferuje skromną skalę smaków, a wyrafinowanie czyjegoś podniebienia testowane jest przez zdolność rozróżniania praktycznie pozbawionych smaku potraw tego samego rodzaju. Taka wirtuozeria robi wrażenie, ale trudno byłoby przekonać Chińczyka czy Europejczyka, że bryła zimnego purée z fasoli pokropiona odrobiną sosu sojowego przewyższa nadmiernie jakoby przesycone smaki *haute cuisine*. Pierwsi Europejczycy zwiedzający Japonię, mimo iż chwalili prawie wszystko, nie mieli zbyt wiele dobrego do powiedzenia na temat japońskiego jedzenia. Bernardo de Avila Girón pisał: „Nie będę chwalił japońskich potraw, ponieważ nie są one dobre, mimo że miłe dla oka, za to opiszę czysty i interesujący sposób ich podawania”¹³. Brak mięsa, zgodny z buddyjskimi regułami, z pewnością ograniczał urok japońskiej kuchni w oczach Portugalczyków i Hiszpanów, ale charakterystyczne zamiłowanie do prostoty i naturalności – nie poddane modyfikacjom smaki warzyw i ryb – było w swej istocie estetyczne.

Nacisk na prostotę i naturalność zachęcał do właściwego znawcom dostrzegania jakości. Niemalowana drewniana kolumna ukazuje naturalne właściwości pnia drzewa, z którego została zrobiona, tak jak surowy kawałek ryby ujawnia jej świeżość dużo bardziej niż gdyby był polany sosem. W teatrze *Nō* brak zwykłych elementów rozpraszających uwagę – dekoracji, świateł itp. – pozwala skoncentrować się na aktorze i wymaga od znawcy dostrzeżenia nie-

¹² Cytat z: Michael Cooper, *They Came to Japan*, s. 265.

¹³ Cooper, s. 194.

NIETRWAŁOŚĆ

wielkich różnic w gestykulacji czy głosie, które odróżniają wielkiego aktora od zaledwie kompetentnego. W ramach granic dozwolonych przez tradycyjną sztukę, Japończycy wysoko cenili zróżnicowanie odcieni. Malarz, poeta czy aktor *Nō* rzadko podejmował ryzyko wyrazistej wypowiedzi, w przeciwieństwie do kontrolowanej prostoty; stąd prawie całkowity brak złego gustu w tradycyjnej Japonii. Prostota jest zasadą estetyczną bezpieczniejszą niż obfitość, ale jeśli ktoś z zewnątrz nie zdoła wyrobić sobie wirtuozerskiej wrażliwości Japończyka, po pewnym czasie może zacząć tęsknić za czymś przekraczającym skromność – czy będzie to blask żyrandola, głębia smaku dobrego wina, czy też przytłaczający dźwięk *Misere* w *Trubadurze*. Wybierając sugestię i prostotę, Japończycy utracili część możliwych efektów artystycznych, ale, gdy odnosili sukces, tworzyli dzieła sztuki, których nie dotyczą zmienne tendencje upodobań artystycznych.

Za zamiłowaniem do prostoty i naturalnych właściwości rzeczy stoi może najbardziej charakterystyczny dla Japonii ideał estetyczny – nietrwałość. Na Zachodzie pragnieniem było najczęściej osiągnięcie artystycznej nieśmiertelności, które prowadziło do wznoszenia budowli z trwałego marmuru. Świadomość, że nawet takie budowle kruszą się i giną, wywoływała łzy w oczach poetów. Japończycy budowali dla nietrwałości, choć paradoksalnie jedne z najstarszych na świecie budowli zachowały się właśnie w Japonii. Japońskie przekonanie, że nietrwałość jest koniecznym składnikiem piękna, nie oznacza oczywiście braku wrażliwości na ból przemijania. Przeciwnie, niezależnie od tematu dawnych wierszy, ich głębsze znaczenie często stanowiło wyraz żalu nad kruchością piękna i miłości. Jednak Japończycy byli głęboko świadomi, że bez tej śmiertelności nie byłoby piękna. Kenkō pisał:

Gdyby człowiek miał nigdy nie zniknąć jak rosa Adashino, nigdy się nie rozwiać jak dym nad Toribeyama, ale istniałby w świecie na zawsze, jakże rzeczy utraciłyby swą moc poruszania nas! Najcenniejszą rzeczą w życiu jest jego niepewność¹⁴.

Kruchość ludzkiego istnienia, powszechny motyw w światowej literaturze, rzadko był postrzegany jako konieczny warunek piękna. Japończycy nie tylko zdawali sobie z tego sprawę, ale też wyrażali swoje upodobanie do tych rodzajów piękna, które najbardziej wyraźnie obnażały swą nietrwałość. Ulubionym kwiatem jest oczywiście kwiat wiśni, właśnie dlatego, że okres jego kwitnienia jest tak dotkliwie krótki, a niebezpieczeństwo, że kwiaty mogą opaść zanim ktokolwiek je zobaczy – tak przerażająco wielkie. Mimo to, dla jednego lub dwóch dni przyjemności płynącej z ich kwitnienia, Japończycy kochają drzewa owocowe, które nie dają owoców, za to przyciągają nieznośne ilości owadów. Kwiaty śliwy wyglądają bardzo podobnie i obdarzone są zapachem tak delikatnym, że nawet mistrz ceremonii Herbaty nie mógłby mieć do niego żadnych zastrzeżeń, mimo to są znacznie mniej cenione, po-

¹⁴ Kenkō, s. 7. Adashino to cmentarz, a Toribeyama mieściło krematorium.

nieważ tak długo pozostają na gałęziach. Samuraj był tradycyjnie porównywany z kwiatem wiśni, a jego ideałem było odejść dramatycznie w pełni sił i piękna, a nie zostać starym, powoli gasnącym żołnierzem.

Wyraźna obecność elementu nietrwałości w pękniętej filiżance do herbaty naprawionej starannie złotem jest ceniona nie dlatego, że czyni ją niezaprzeczalnym antykiem, ale ze względu na to, że bez możliwości starzenia się w miarę upływu czasu i zużycia nie byłoby prawdziwego piękna. Kenkō z aprobatą cytował poetę Ton'a, który powiedział:

Dopiero gdy jedwabny pokrowiec postrzępi się ze wszystkich stron, a masa perłowa odpadnie z wałków, dopiero wtedy zwój wygląda naprawdę pięknie¹⁵.

To upodobanie do nędznego, zniszczonego stanu rzeczy może kojarzyć się z arabską koncepcją *barak*, magiczną właściwością, której rzeczy nabierają przez długotrwałe używanie ich z dbałością. Jest to w oczywistej sprzeczności nie tylko z powszechną na Zachodzie żądzą przedmiotów w idealnym stanie, ale także z pragnieniem unicestwienia czasu przez tak doskonałą renowację obrazów, że oglądający mogą mieć wrażenie, iż zostały namalowane dopiero wczoraj. Przedmiot z błyszczącej, nierdzewnej stali, który nigdy się nie starzeje, byłby z pewnością odpychający dla dawnych Japończyków, których zamiłowanie do rzeczy starych oznaczało obecność nawarstwiania się czasu.

Tradycyjna estetyka japońska nie może być ujęta na zaledwie kilku stronach, ale nawet bez artykułowania jej reguł łatwo jest odczuć ich działanie w przedmiotach wytworzonych lub w takich, których będziemy na próżno szukali. Koneser wirtuoz wydaje się obecnie lokoować swój talent w rozróżnianiu rodzajów piwa czy tytoniu, a rzemieślnik perfekcjonista może zostać zastąpiony przez maszynę, mimo to można powiedzieć, że ideały estetyczne, które przez stulecia formowały japoński gust, znajdują realizację w twórcach jeszcze nieodkrytych i utrzymują swą specyficzną odrębność.

Przełożył z angielskiego *Krzysztof Guczalski*

¹⁵ Kenkō, s. 70.