

Beata Szymańska

## PIĘKNO I PUSTKA (ESTETYCZNA ROLA PUSTKI W SZTUCE CHIN I JAPONII)

Istnieje kwiat pustki, który wyrasta z wielkiej ziemi, istnieje cała ziemia, która rozkwita z kwiatu. Poznajcie zatem tę głęboką prawdę, że kwiat pustki zakwita razem z pustką ziemi.

Dōgen Kigen, *Zwój XIV*<sup>1</sup>

Zestawienie tych dwóch tytułowych pojęć – pustki i piękna – może wydawać się zaskakujące dla człowieka Zachodu, choć fakt, że pojęcie pustki to jedno ze słów kluczy zarówno myśli filozoficznej, jak i wielu nurtów sztuki, jest obecnie dla badaczy Zachodu czymś raczej oczywistym. Wielki filozof szkoły z Kioto Kitarō Nishida, wskazując na element najwyraźniej odróżniający kulturę Zachodu i Wschodu, stwierdził, że o ile na Zachodzie myśl filozoficzna (a ściślej metafizyka) oparta jest na „mocnym” pojęciu bycia, o tyle myśl Chin i Japonii opiera się – jak to określa Nishida – na słabym i pozbawionym formy, ale równie efektywnym pojęciu „pustki”<sup>2</sup>. To przywołanie Nishidy musi tu wystarczyć zamiast dłuższego wywodu, który wskazywałby, iż pojęcie pustki i jej różnorodne interpretacje są kluczowe dla daoistycznej i buddyjskiej myśli Chin, i dalej – dla niejako kontynuującej te wątki Japonii.

---

<sup>1</sup> Dōgen Kigen, *Oko i Skarbnica Prawdziwego Prawa*, tłum. M. Kanert, Kraków 2005, s. 11.

<sup>2</sup> Zob. *Modern Japanese Aesthetics*, ed. M. Marra, Honolulu 1999.

Jednak ciągle jeszcze zdumiewający wydaje się fakt, iż to pojęcie, tak niechętnie przyjmowane w filozofii naszego kręgu kulturowego, było przez całe epoki przetwarzane na język sztuki, a w dodatku wyrażane przez teoretycznoestetyczną świadomość twórców, podczas gdy Zachód niechętnie akceptował związki między artystycznym i filozoficznym dyskursem, choć oczywiście próby połączenia obu tych form pojawiały się niejednokrotnie. Ani filozofujący poeta, ani poetyzujący filozof nie zasługują na wiarygodność. Dobitnie wyraził to Jean-Noël Vuarnet w książce *Filozof artysta*: „Filozof-artysta nie jest raz teoretykiem, raz poetą, a raz praktykiem. [...] Złudna komplementarność umożliwia współistnienie kilku dyskursów i nieomal kilku postaci, lecz nie umożliwia ich harmonii. Jedność pozorów jest tylko maską: one są mnogie”<sup>3</sup>.

A jednak odwoływanie się do pustki i całej związanej z tym pojęciem koncepcji rzeczywistości nie jest niczym osobliwym dla artysty, odbiorcy czy teoretyka sztuki w takich krajach, jak Chiny i Japonia. Dlaczego właśnie tam? Mówiąc w ogromnym skrócie – z dwóch powodów: jednym z nich jest fakt, iż od czasów, kiedy do tych krajów zaczął przenikać buddyzm, pojęcie pustki stało się kluczowe dla określenia natury rzeczywistości: świat w swojej istocie jest pustką (co nie znaczy, że jest nicością). Drugim powodem jest to, że w przypadku obu tych krajów można mówić o szczególnej roli sztuki nie tylko w wyrafinowanym życiu górnych warstw społecznych, ale także (zwłaszcza w Japonii) w codziennym życiu zwykłych ludzi. I tak filozoficzna kategoria dotycząca prawdy o świecie stała się jedną z centralnych wartości estetycznych.

Swój najpełniejszy wyraz pustka jako kategoria estetyczna znalazła w jednej ze szkół buddyzmu: w chińskim buddyzmie chan, który później rozwinął się także w Japonii (zen)<sup>4</sup>. W Chinach na powstanie buddyzmu chan wielki wpływ wywarł daoizm, co jest o tyle istotne, iż w sztuce, zwłaszcza Chin, ale i w Japonii, czasem trudno jest odróżnić, do którego z tych nurtów odwołuje się artysta.

Choć nie sposób tu wskazać najważniejszego przesłania obu tych nurtów – buddyzmu i daoizmu, to trzeba jednak zwrócić uwagę na to, co dla całości tych uwag jest najistotniejsze: w obu nurtach człowiek jest jednością z tym, co stanowi naturę bytu, a co jest niedostępne na drodze dyskursywnego poznania – dao, buddyjska pustka. (Także dao w pewnym szczególnym znaczeniu jest puste. O wiecznym Dao pisał Zhuangzi: „Jeżeli jest początek, to jest coś, zanim jest początek. [...] jeśli jest «byt», to jest też «niebyt» i jest coś, zanim jest niebyt. [...] I jest również coś, zanim jest coś, zanim jest niebyt. Nagle jest «niebyt» i ostatecznie nie wiadomo, co jest, a czego nie ma”<sup>5</sup>). Zarówno w buddyzmie, jak i w daoizmie będzie także rzeczą oczywistą, iż stanowiąc jedność z całością bytu, człowiek może uzyskać wgląd

<sup>3</sup> J.-N. Vuarnet, *Filozof artysta*, tłum. K. Matuszewski, Gdańsk 2000, s. 194.

<sup>4</sup> W dalszym ciągu tego tekstu będę stosować tylko termin zen, choć niektórzy badacze proponują stosowanie zbitki terminologicznej chan/zen.

<sup>5</sup> Zhuangzi, *Prawdziwa księga południowego kwiatu*, tłum. M. Jacoby, Warszawa 2009, s. 38.

w „prawdziwą rzeczywistość” poprzez odrzucenie dotychczasowej wiedzy, przez daoistyczne „zapomnienie”, czy jak w buddyzmie zen, przez „oczyszczenie umysłu” tak, aby prawda pojawiła się w nim spontanicznie, sama przez się.

Chiński termin *chan*, którego *zen* jest japońskim odpowiednikiem, ma w samej nazwie słowo „medytacja” (sansk. *dhjana*). Właśnie medytacja ma doprowadzić do tego, aby umysł uwolnił się od wypełniających go myśli, stał się „pusty”, a wówczas cała rzeczywistość, a także własne „ja” ukażą się w swej prawdziwej istocie, to znaczy jako pustka (chin. *kong* lub *wu*, jap. *kū*, *mu*). Szczególnym rodzajem medytacji może stać się sztuka. To dzieło sztuki staje się przekazem tego, co objawiło się artyście i co w odbiorze, w estetycznej kontemplacji zostanie dostrzeżone i odzute.

„To właśnie nadaje estetycznej istocie tego pojęcia szczególnie ton kontemplacji” – pisał Toyo Izutsu<sup>6</sup>.

Oczywiście ze względu na obszerność i skomplikowanie zagadnienia nie da się w skróconej formie (i nie ma tu takiej potrzeby) analizować wieloaspektowości i niejednoznaczności pojęcia „pustka” oraz omawiać jej znaczenia w filozofii Chin czy Japonii w jej ontologicznym i epistemologicznym aspekcie. Można jednak zauważyć, że pewne jej interpretacje okazują się bardziej przydatne niż inne w odniesieniu do rozważań estetycznych. Tak na przykład nie jest zbyt nośne relacyjne rozumienie pustki (jako istnienia elementów rzeczywistości tylko jako współwarunkujących się wzajemnie bytów – prawo współzależnego powstawania, metafizyka Nagardżuny czy na przykład szkoła huayan-kegon).

Dla uchwycenia zaś roli pustki w sztuce ważne jest to ujęcie, w którym „pustkę” rozumie się jako brak, nieistnienie, i dotyczy to zarówno rzeczywistości, jak i „pustego umysłu” uwolnionego od wszelkich treści. Istotny także jest ten aspekt pustki, który odnosi się do niemożliwości jej opisu w jakichkolwiek kategoriach językowych, tak jak ujmują to daoistyczne traktaty *Daodejing* i *Zhunagzi*, a w buddyzmie przede wszystkim (choć nie tylko) przekaz zen. To bowiem każe poszukiwać takich form zarówno poznania, jak i przekazu tej wiedzy, które nie odwołują się do intelektu – jest to wśród innych możliwości także sztuka. Metaforyczny język sztuki może bowiem „wyrazić to, co niewyrażalne”. (Metaforyczna relacja jest mocniejsza, gdy odnieść ją dla tak charakterystycznego dla buddyzmu Chin i Japonii poczucia, iż „Jedno jest wszystkich, a wszystko jest Jednym”, a każda rzecz jest odzwierciedleniem wszystkich rzeczy, co wyraża znana metafora sieci Indry przekazana przez *Sutrę Girlandy Buddy*: sieć przetykana jest klejnotami, z których każdy odzwierciedla pozostałe).

Także autorzy traktatów zarówno daoistycznych, jak buddyjskich, pisząc o „prawdziwej rzeczywistości”, żeby ją wyrazić, muszą sięgnąć do środków poetyckich – do metafory, porównania, analogii.

---

<sup>6</sup> Toyo Izutsu, *The Metaphysical Background of the Theory of Nōh*, [w:] Toshihiko, Toyo Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, The Hague–Boston–London 1981, s. 28.

Pustka jako wartość estetyczna pojawia się zarówno w poezji, jak i w malarstwie, architekturze i w sztuce ogrodów, tam, gdzie operowanie przestrzenią stanowi istotę rodzaju sztuki. Wyraża się ona pozostawieniem na obrazie pustych przestrzeni, komponowaniem wewnątrz mieszkalnych tak, aby dominowała wolna przestrzeń przy jak najmniejszej ilości przedmiotów, pojawia się też w słynnych ogrodach zen, gdzie na pustej, wysypanej piaskiem powierzchni znajduje się jedynie kilka skał. Odrębny sposób jej ukazania będzie właściwy dla poezji.

Takie operowanie pustką frapowało europejskich malarzy końca dziewiętnastego wieku, kiedy sztuka Orientu zaczęła wywierać wpływ na artystów Zachodu. Henri Matisse pisał: „Zauważyłem, że w dziełach z Orientu puste miejsce pozostawione wokół narysowanych liści jest tak samo ważne jak same liście”<sup>7</sup>. W nawiązaniu do słynnej sutry buddyjskiej – „Sutry serca” mówiącej o tożsamości pustki i formy – powiada się stwierdzenie, iż „barwa jest pustką; pustka jest barwą”<sup>8</sup>. Można by powiedzieć, że malarze „malują i kaligrafują po to, by ujawnić niezamalowane tło”<sup>9</sup>.

Pustka na obrazie i w każdym innym dziele sztuki, podobnie jak samo dzieło, ma szczególny cel: wyrażające ją dzieło sztuki jest zarazem przedmiotem kontemplacji czy nawet – lepiej powiedzieć – medytacji, pozwalając człowiekowi, który podziwia dzieło sztuki, „przeżyć pustkę”, doznać uspokojenia umysłu podobnie, jak to się dzieje w toku rozmaitych technik medytacyjnych. Dotyczy to jednak także artysty. Musi on zwrócić się do samego siebie i w sobie odnaleźć ciszę i spokój. Wielkie dzieła sztuki powstają wówczas, gdy artysta, osiągnąwszy techniczne mistrzostwo, przystępuje do tworzenia dzieł – malowania obrazu, pisania wiersza, komponowania lub wykonywania utworu muzycznego – w stanie umysłu, który w buddyzmie określa się jako „pusty”, stan „bez umysłu” (chin. *wuxin*, jap. *mushin*) osiągnięty przez maksymalne skupienie, koncentrację, w której wszystkie przedmioty myśli zostają usunięte. Właśnie wtedy artysta potrafi zobaczyć, czy może raczej odczuć, istotę rzeczywistości i poprzez stworzone przez siebie dzieło przekazać to odbiorcy.

Tworzący w okresie dynastii Qing Wang Yu pisał: „Czysta Pustka – oto najwyższy stan, do którego dąży każdy artysta. Może go osiągnąć jedynie wtedy, gdy dostrzeże go w swym sercu, niczym w stanie oświecenia chan (zen) pogrąża się nagle w objawioną Pustkę”<sup>10</sup>. Komentując ten rodzaj malarstwa, Cheng pisze: „Wszystko, co zostaje namalowane, jest tylko rodzajem stanu duchowego”<sup>11</sup>.

Taką rolę może spełniać każdy rodzaj sztuki: muzyka, malarstwo, poezja. Zresztą w gruncie rzeczy chińska teoria sztuki (a rozwija się ona od bardzo dawna) nie

<sup>7</sup> Cyt. za: F. Cheng, *Pustka w malarstwie chińskim*, tłum. A. Zemanek, [w:] *Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, Kraków 2007, s. 274.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 277.

<sup>9</sup> A. I. Wójcik, *Ogrody chińskie*, [w:] *Ogrody – zwierciadła kultury*, t. 1: *Wschód*, red. A. I. Wójcik, L. Sosnowski, Kraków 2004, s. 80.

<sup>10</sup> F. Cheng, op. cit., s.287.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 294.

rozdziela od siebie tych dyscyplin tak radykalnie, jak to dzieje się na Zachodzie. Każdy z tych rodzajów sztuki wyraża tę samą prawdę zarazem o artyście i o świecie, w ich prawdziwej i tożsamej ze sobą naturze: artysta i rzeczywistość, którą on wyraża, są jednym. Ukazywano to często na przykładzie tego niezwykłego rodzaju sztuki, jakim jest kaligrafia<sup>12</sup>.

Powstała w klasztorach sztuka kaligrafii nie miała na celu utworzenia jedynie pisma, którego wyrafinowane piękno łączyłoby je z malarstwem. Jej uprawianie było – i jest do tej pory – związane z medytacją i to w podwójnym sensie. Tylko człowiek, którego umysł jest uspokojony i czysty, a więc jest taki jak umysł człowieka oświeconego, może w sposób całkowicie spontaniczny, a zarazem mistrzowski kreślić znaki pisma, tak jakby ono pisało się samo, jakby to pędzel prowadził rękę kaligrafa. Istnieje tu nawet specjalny termin, dotyczący techniki malarskiej, który pojawił się w pismach mistrza Shitao: „pusty nadgarstek” (*xu wan*):

Ów „pusty nadgarstek” wcale nie oznacza bezwładnej ręki trzymającej pędzel. Wręcz przeciwnie, jest on skutkiem olbrzymiego skupienia, Pełni napiętej do granic swych swoich możliwości. Malarz winien przystąpić do dzieła dopiero wtedy, kiedy Pełnia w jego ręce osiąga swój najwyższy punkt i nagle ustępuje Pustce<sup>13</sup>.

Bliskie kaligrafii było malarstwo tuszowe, surowe i oszczędne w środkach wyrazu. Także w odniesieniu do niego można spotkać wiele wypowiedzi malarzy o tym, jak po uzyskaniu wewnętrznego spokoju malują obraz jakby bezwiednie. Rzeczy spontanicznie zaczynają przejawiać swoją „prawdziwą naturę”, świat sam kreuje i wyłania wartości estetyczne. „Gdy wyciągam papier i nanoszę tusz, to tak, jakby w moim nadgarstku kryły się krajobrazy ożywionych bytów tego świata” – pisał malarz Shen Zongqian (1736– 1820) w traktacie o malarstwie<sup>14</sup>. W malarstwie krajobrazowym sama kompozycja obrazu – operowanie przestrzenią, pozostawienie na obrazie pustych miejsc, przesunięcie całego krajobrazu na bok płaszczyzny – kreuje, poprzez pustkę, istotną wartość estetyczną. Równocześnie jednak nie chodzi tu o naśladownictwo natury, wierność przedstawienia.

Kiedy starożytni malowali obraz, nie badali obszaru miasta [...] nie wydzielali zlewiska rzeki, ale zewnętrzną formę przedstawiali w umyśle, w całości poddając ją swojemu własnemu doświadczeniu [...] dlatego za pomocą pędzla wyrażali oni istotę wielkiej pustki, przedstawiając na obrazie scenę i przedmioty zawierające to, czego nie widzi oko<sup>15</sup> – pisał Wang Wei.

---

<sup>12</sup> O pustce w sztuce kaligrafii pisała A. I. Wójcik w artykule: *Pustka jako kategoria estetyczna. W kręgu tuszowego malarstwa buddyźmu chan*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studia Religioznawcza” 2004, z. 37, s. 88.

<sup>13</sup> F. Cheng, op. cit. s. 271.

<sup>14</sup> Shen Zongqian, *Łódź gorczycy. O nauce malarstwa*, tłum. M. Jacoby, [w:] *Estetyka chińska...*, op. cit., s. 222.

<sup>15</sup> Zhong Banhua, *Świadomość przestrzeni wyrażana w chińskiej i zachodniej technice malarskiej*, tłum. H. Wasilewska, [w:] *Estetyka chińska...*, op. cit., s. 296.

A Zhong Baihua komentuje:

Malarstwo nie ma na celu konfrontacji z rzeczywistością [...], ale jest formą wyrażającą za pomocą pędzla istotę wielkiej pustki<sup>16</sup>.

Nie można oczywiście ukazać czystej pustki. Cheng tak to ujmuje:

Dychotomia Pustka – Pełnia z pewnością nie jest chińską specyfiką [...]. Para Pustka – Pełnia nie jest jedynie opozycją dotyczącą form ani zabiegiem wprowadzającym w przestrzeń głębię. W obliczu Pełni Pustka stanowi żywą istotę. Wyłaniająca się z wszelkich rzeczy, występuje ona w samym środku Pełni, wprowadzając tam życiodajne tchnienia<sup>17</sup>.

Natura, będąc w swej istocie pustką, dana w odbiorze codziennego nastawienia (co jest czymś bardzo ważnym dla buddyzmu zen), jest właśnie c z y m ś – przedmiotem doświadczenia. Krajobraz może ukazywać pustą przestrzeń, nie może jednak „być” pusty. Pustka domaga się pełni, a pełnia – pustki, stanowiąc najbardziej podstawowy wyraz uzupełniania się dwóch elementów yin i yang.

„By oddać skutki działania *yin-yang*, Pustka i Pełnia winny być zawarte w Pędzlu. [...] W malarstwie, podobnie jak we Wszechświecie, pustka jest odzieniem yang, a pełnia jest sercem yin”. To słowa Dinga Gao<sup>18</sup>. Podobnie sądził Fan Zhi: „Pustka nie jest więc wcale zewnętrzna w stosunku do pełni, a tym mniej jest ona pełni przeciwstawna. Najwyższe mistrzostwo polega na wprowadzeniu pustki w samo serce pełni”<sup>19</sup>.

Wiele wypowiedzi wskazuje na kreatywną moc tak rozumianej pustki. To puste wnętrza „tworzy” garnek, a „ściany z otworami na okna i drzwi tworzą dom”<sup>20</sup>. Ten negatywny i zarazem twórczy aspekt pustki ukazanej poprzez wzajemnie dopełniające się przeciwieństwa jest treścią sztuki pustki. I choć analogię tę należy stosować z pewną ostrożnością, nasuwa się tu na myśl platońska *χωρα*, „miejsce”, które warunkuje całość – użyjmy tu zgoła nieplatońskiego terminu – „świat przejawiony”, które nie posiadając formy, warunkuje istnienie form, co dzieje się, jak mówi Platon, „w sposób trudny do wyjaśnienia i godny podziwu”<sup>21</sup>.

Tradycyjne zalecenie malarskie mówi, iż na obrazie jedną trzecią ma zajmować pełnia, a dwie trzecie pustka. Elementy krajobrazu są nieliczne, a postacie ludzkie osamotnione i niewiele znaczące. Jeden z krajobrazów, którego temat mówi o człowieku poszukującym w jesiennych górach dao, nie przedstawia w ogóle postaci ludzkiej, a tylko dziki krajobraz i zagubioną w górach chatkę. (Jego twórcą był żyjący

<sup>16</sup> Ibidem, s. 294.

<sup>17</sup> F. Cheng, op. cit., s. 268.

<sup>18</sup> Cyt. za: ibidem, s. 278.

<sup>19</sup> Cyt. za: ibidem, s. 282.

<sup>20</sup> Laozi, *Księga dao i de*, tłum. A. I. Wójcik, Kraków 2006, s. 11.

<sup>21</sup> Platon, *Timajos. Kritias albo Atlantyk*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1986, s. 64.

w dziesiątym wieku buddyjski mnich Ju Ran). Malarstwo krajobrazowe osiąga swój rozkwit w epokach Tang i Song, a jego kontynuacją jest twórczość wielkich malarzy następnego okresu – epoki Juan.

Jeden z najbardziej znanych obrazów Ma Yuana nosi tytuł *Samotny rybak*.

Pośrodku nieco asymetrycznie umieszczono łódź i siedzącego w niej rybaka z wędką. Zaledwie kilka linii wokół łodzi zaznacza fale. Reszta to niezamalowany jedwab, lecz nikt nie może mieć wątpliwości, że rybak znajduje się na bezmiernej płaszczyźnie wodnej<sup>22</sup> – pisał znawca kultury chińskiej Mieczysław Künstler.

Obraz ten uchodzi wśród dawnych i współczesnych komentatorów za najdoskonalszy artystyczny wyraz pustki. Ten motyw bywał przetwarzany w poezji. Poeta z epoki Tang, Liu Zongyuan, pisał:

W górach nawet ptak nie przeleci.  
Na ścieżkach  
ani śladu człowieka.  
Samotna łódź,  
stary rybak w słomianym okryciu  
pod padającym śniegiem  
łowi ryby w lodowatej rzece<sup>23</sup>.

W malarstwie pustka bywała też ukazywana poprzez szczególne usytuowanie przedmiotów, na przykład owoców. Słynny malarz z dynastii Song, Mu Qi, (1220–1280) namalował obraz zatytułowany *Sześć persymonów*, uważany dziś za dzieło zdumiewająco podobne do obrazów współczesnego malarstwa. Przedstawia on jedynie sześć ułożonych w planie poziomym owoców namalowanych tuszem. Za nimi znajduje się puste tło. Równie znany obraz to trzy śliwki umieszczone na pustym tle malarza Shi Tao (1641–1720). Oszczędność środków wyrazu na tym obrazie, siła pustego tła – oto perfekcyjne połączenie przedmiotu i pustki. „Doskonałość kompozycji, w której ustawienie owoców ma w sobie coś z muzycznego rytmu, oraz oszczędność środków wyrazu są w tym dziele niezrównane”<sup>24</sup> – pisał Mieczysław Künstler.

Niezwykłą postacią był tworzący już w epoce Yuan malarz, poeta i kaligraf Ni Zan (1301–1374)<sup>25</sup>. Zarówno jego życie (w późnym okresie swego życia pozbył się całego majątku, w tym wspaniałej kolekcji sztuki, aby wieść ascetyczny żywot, podróżując łodzią i będąc wolnym od wszelkich zobowiązań), jak i pejzaże, które malował, oddają w pełni dzieło artysty przenikniętego duchem daoizmu i buddyźmu chan. Pięknie pisał o tym François Jullien, ukazując artystyczne przetworzenie pustki w malowanym przez Ni Zana krajobrazie:

<sup>22</sup> M. J. Künstler, *Sztuka Chin*, Warszawa 1991, s. 227.

<sup>23</sup> P. Guillermez, *La poesie chinoise*, Paris 1957, s. 143.

<sup>24</sup> M. J. Künstler, op. cit., s. 226.

<sup>25</sup> Pisałam o tym w mojej książce: *Chiński buddyzm chan*, Kraków 2009.

Na pierwszym planie widać kilka wysmukłych, niemal bezlistnych drzew, które stanowią jedyny wyraźny element roślinności. Pod tą grupą drzew niskie skały zaznaczają tu i tam kontury rzeki, podczas gdy niewysokie wzgórza na drugim brzegu przedłużają tę płaską perspektywę. Pustce wody, która rozciąga się w całej części środkowej zwoju, odpowiada nieskończona przejrzystość nieba. Wreszcie, słomiany dach, podtrzymywany tylko przez cztery filary, stanowi jedyny ślad możliwej ludzkiej obecności. Ale nikt pod nim nie szuka schronienia.

Tusz, który posłużył do namalowania tego pejzażu, był mocno rozcieńczony, gama kolorów jest niewielka, i przeważnie wyblakła, kontury nie są ostro zarysowane, rozplywając się w tworzonych przez nie formach. Malarz zrezygnował nawet ze zróżnicowania przedmiotów dalekiego planu, jak to się zazwyczaj czyni, redukując detale lub zacierając kontury: to, co bliższe, i to, co dalekie jest całkowicie jednorodne, 'odbija się jedno w drugim', według tradycyjnego wyrażenia i ma dla widza tę samą wartość. Wzrok wędruje więc od jednego brzegu zwoju do drugiego i tylko pionowe linie delikatnych gałęzi drzew łączą ze sobą obydwie brzożgi, podtrzymując na powierzchni obrazu dwa różne plany. Żadne bardziej impulsywne pociągnięcie pędzla nie zakłóca spokoju panującego we wszystkich częściach obrazu, żaden dekoracyjny element nie urozmaica monotoni całości. Jednocześnie, tak pozbawiony wszystkiego, co byłoby nieprzejrzyste, uwolniony od wszelkiego ciężaru, ten pejzaż sam w sobie nie jest odrealniony (czym odróżni się od swych nazbyt licznych imitacji): naszkicowane formy mają swoją objętość, taszyzm rozproszonych punktów uwypukla plamy mchu, gdzieś tam kilka ciemniejszych linii ukazuje wyraźniej zarys przedmiotów. Nic nie usiłuje nas porwać czy oczarować, nic nie stara się przyciągać naszego wzroku czy przykuć naszej uwagi, a mimo to ten pejzaż istnieje całkowicie jako pejzaż. [...] Drzewa na brzegu rzeki, przestrzeń wody, zamglone wzgórza, pusty pawilon: Pejzaż monotony, monochromatyczny, który zawiera w sobie wszystkie pejzaże, gdzie wszystko się stapia i wzajemnie przenika<sup>26</sup>.

Nastrój, jaki przekazuje artysta, to wyciszenie i spokój. Chong Chung-yuan pisał o Ni Zanie:

W swoich pociągnięciach pędzlem Ni Zan identyfikuje doświadczenie ontologiczne z intuicją twórczą. Jego najgłębsza istota jest czysta i pusta, a jego sposób użycia pędzla jest odzworowaniem tej czystości i pustki. [...] Jego wewnętrzny spokój jest wyrażony poprzez spokój rzeczy. Jednakże obudzenie obiektywnego spokoju nie może mieć miejsca bez uprzedniego obudzenia subiektywnego spokoju. Czym więc jest obudzenie subiektywnego spokoju? Jest osiągnięciem dao<sup>27</sup>.

Ni Zan malował ten sam pejzaż wielokrotnie i początkowo umieszczał w nim niewielkie, niemal ukryte postacie ludzkie. Później obszar wody wyrażający pustkę staje się jeszcze bardziej dominujący, a postacie ludzkie, a także ślady ludzkich siedzib znikają – doskonała pustka, doskonała samotność. „Nikt lepiej niż ni Zan nie ukazał, jak kilka wersji pejzażu może być postrzegana jako zmultiplikowana impresja jednej wizji”<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> F. Jullien, *Pochwała nieokreśloności*, tłum. B. Szymańska, A. Śpiewak, Kraków 2006, s. 18–20.

<sup>27</sup> Chong Chung-yuan, *Spokój duszy*, [w:] *Estetyka chińska...*, op. cit., s. 257, 258.

<sup>28</sup> W. Watson, *Art of Dynastic China*, New York 1979, s. 301.



Krajobraz wydaje się tracić znaczenie. Dominuje tło, ekwiwalent pustej, jasnej przestrzeni. (Warto zauważyć, że pustka, która w wyobraźni Zachodu kojarzy się często z ciemnością, tutaj jest światłem). To puste tło obrazu jest obce malarstwu Zachodu:

Widza europejskiego oglądającego chiński i w ogóle dalekowschodni obraz najbardziej zdumiewa, jak oszczędnie malarz obchodzi się ze swym materiałem [...]. Tło jest namalowane tylko wówczas, kiedy ma spełnić określoną funkcję. Chmury maluje się wtedy, gdy pogoda, deszcz czy burza wiążą się z tematem obrazu, a farby ciemniejsze stosowane są wtedy, kiedy biel ma oznaczać śnieg. Pusta płaszczyzna może oznaczać niebo, lustro [...] albo po prostu może nie oznaczać niczego. [...] Pejzaż składa się z bladych konturów zarysowujących się w nicości dali, z gór i drzew, mostów i postaci ludzkich, które wydobywają się z nicości lustra wodnego i nicości nieba. Kwiat to gałązka kwiecica wylaniająca się ku nam z nicości. Obraz rodzajowy ukazuje pływające na niczym czółno, a w nim rybaka<sup>29</sup>.

Przypatrzmy się teraz tej szczególnej funkcji tła. Jest ono zarazem puste i symbolizuje pustkę, stanowiąc integralny element obrazu, jest t pustką w jej pozytywnym i kreatywnym aspekcie. Można, jak się wydaje, stwierdzić, iż w pierwszym aspekcie jego walor wynika z roli, jaką pełni w tworzeniu jakości postaciowej (*Gestalt*) obrazu. W drugim konstytuuje wartość metafizyczną (o czym jeszcze będzie mowa). Nie ma tu jednak rozbieżności. Zarówno struktura, jak i sam przekaz, jego treść, składają się na estetyczną wartość dzieła, konstytuując przeżycie estetyczne.

Czasami pustka może być wyrażona przez śnieg – zimowy krajobraz.

Śnieg w świetle księżycy  
Wszelkie życie  
stąd znikło.

(Kikaku, 1660–1707)<sup>30</sup>

Nie ma tu nawet kamienia,  
którym można by rzucić w stronę psa.  
Zimowy księżyc.

(Taigi, 1709–1772)<sup>31</sup>

Można wskazać na jeszcze jeden rodzaj pustki – to pustka „wewnątrz rzeczy” (w pewnym sensie wyrazem tego jest *ensō*, o czym jeszcze będzie mowa). To pustka kreująca rzecz, ta, o której mówi *Daodejing* – puste wnętrze garnka, ściany wyznaczające dom. Można tu przywołać określenie Keiji Nishitaniego: „pustka w obrębie świata dostępnego zmysłom”<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Pál Miklós, *Malarstwo chińskie*, tłum. M. Künstler, Warszawa 1987, s. 206.

<sup>30</sup> Cyt. za: R. H. Blyth, *Haiku*, Vol. 4: *Autumn-Winter*, Tokyo 1982, s. 1166.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 1167.

<sup>32</sup> Cyt. za: Keiji Nishitani, *The Space of Poetry*, [w:] *Modern Japanese Aesthetic*, op. cit., s. 217.

W obrazie Nizana pustkę wyraża pusty pawilon, w wierszu Matsuo Bashō puste chaty na plaży:

Daleko na morzu  
wieloryby  
chaty na plaży są puste<sup>33</sup>

Takie wskazania na puste miejsca często pojawiają się w utworach nawiązujących bezpośrednio do medytacji. Wiersz Menga Haorana mówi o pustelni, jaką zbudował sobie mnich Yi Gong po to, aby tam medytować.

Oto chata w pustym lesie.  
Za drzwiami wznosi się szczyt góry  
[...] słońce prześwieca przez przelotny deszcz  
i tworzy cienie na pustym ogrodzie<sup>34</sup>.

Oczywiście tego rodzaju „wewnętrznie pusty” element krajobrazu jest dodatkowo artystycznie doniosły, wzmacniając całość emanującego pustką namalowanego czy opisanego widoku.

Jeszcze jeden sposób przedstawienia pustki to niebo. Poeta i malarz Wang Wei pisze w wierszu *Wspinając się ku świątyni Bain Jiao*:

Przebywając tu w niebie pustki pod obłokami dharmy  
widzi się świat i pojmuje jego pierwotną naturę<sup>35</sup>.

Pojawia się tu metafora „niebo pustki”. Zatrzymajmy się na tym określeniu. Jak pisze Keiji Nishitani, tak naprawdę jedyną możliwością u j r z e n i a nieskończonej pustej przestrzeni jest właśnie niebo. Dlatego „niebo” dla wyrażenia pustki nie jest jedynie metaforą, jest to r z e c z y w i s t y obserwowalny przedmiot. „Nawet jeśli przyjmie się, że wskazuje ono na nieskończoną wieczność, której nie można uchwycić wzrokiem, to istnieje tu relacja mocniejsza niż tylko relacja metaforyczna pomiędzy zjawiskiem ujmowanym przez wzrok a niewidzialną rzeczywistością, na jaką wskazuje<sup>36</sup>. Jest to „widzialne wyobrażenie bez formy<sup>37</sup>”.

Może najbardziej osobliwym sposobem przedstawienia pustki w malarstwie zen jest koło – pusty okrąg – malowane grubą, nieregularną kreską. W języku japońskim to *ensō*, w języku chińskim *yuan xiang*.

<sup>33</sup> Ibidem, s.186.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 182.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>37</sup> Ibidem.

*Ensō* nie jest odwzorowaniem żadnego konkretnego przedmiotu, nie reprezentuje rzeczy, nie odnosi nas do tego świata. Czysty idealny okrąg – nakreślona cyrklem figura geometryczna – może być jedynie przedmiotem intelektualnego poznania, a nie naocznego oglądu. Okrąg *ensō* musi być dany jako obraz, który coś wyraża, a nie informuje. Tylko obraz koła może być malarskim przekazem pustki.

Wywodzący się z chińskiego chan zwyczaj posługiwania się formą okręgu jako środkiem prowadzącym do oświecenia przypisywany jest chińskiemu mistrzowi chan Nanyangowi Huizhongowi, który w rozmowie z uczniem zamiast odpowiedzi narysował w powietrzu koło<sup>38</sup>. Jednak dopiero w Japonii figura koła zyskała swój pełny wyraz w malarstwie.

Figura koła była w buddyzmie chan (i jest dotąd w zenie) uważana za najdoskonalszy kształt. Jego symbolika ma bardzo bogaty zakres, ale najczęściej namalowane koło wyraża pełnię i zarazem pustkę, jest więc wyrazem jedności pełni i pustki, a zatem stanu doskonałego. W późnym buddyzmie chan, a następnie w japońskim buddyzmie zen, okrąg stał się niezwykle charakterystycznym elementem malarstwa. Najwięksi malarze Japonii, tacy jak Hakuin, Bankei czy Torei, malowali *ensō*, któremu niekiedy towarzyszył kaligram oznaczający pustkę. Malowali je po długiej medytacji, i po wielu latach ćwiczeń, jednym pociągnięciem pędzla. Nigdy nie był to okrąg idealny, nie musiał być domknięty, a jego malarska doskonałość przejawiała się w idealnym zrównoważeniu pociągnięcia pędzla. Na przykład *ensō* na jednym ze słynnych obrazów Bankeia (1622–1693) składa się z dwóch odrębnych półokręgów niezachodzących na siebie.

*Ensō* stanowi wyraz wewnętrznego doświadczenia artysty, jego zrozumienia rzeczywistości, a zarazem wskazuje na ograniczenia ludzkich możliwości w stosunku do doskonałości natury Buddy. Doskonałość pustki, jaką wyraża okrąg, jest równoważona przez pozorną nieprecyzyjność, co symbolizuje świat rzeczy niedoskonały i niesymetryczny, a jednak godny podziwu.

Przejdźmy teraz do poezji. Oto kilka przykładów<sup>39</sup>. W Chinach jednym z najbardziej znanych malarzy epoki Tang był Wang Wei (701–761), który był zarazem znakomitym poetą. Pisał on:

Góra, pustka, nie widać nikogo,  
ale słysząc głos człowieka.  
Powrót. Promień słońca przenika w głąb lasu,  
górze znów połyskuje zielony mech<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Zob. H. Dumoulin, *Zen Buddhism. A History*, Vol. 1: *India and China*, trans. J. W. Heisig, P. Knitter, Bloomington, Indiana 2005, s. 217.

<sup>39</sup> W skrótej formie pisałam o tym w mojej książce: *Chiński buddyzm chan*, op. cit.

<sup>40</sup> Cyt. za: F. Jullien, op. cit., s. 85.

Jullien tak to komentuje:

Nic nie przykuwa uwagi, nic niczego nie przesłania przez samą swoją obecność, cokolwiek zaczyna przybierać jakąś formę, wycofuje się i przekształca. Według pięknego wyrażenia chińskiego, wywodzącego się z inspiracji buddyjskiej, umysł ani „nie przywiązuje się do rzeczy”, ani „nie oddziela się od nich”<sup>41</sup>.

Także różnorodne formy poetyckie rozwijane w Japonii, zwłaszcza krótkie – takie jak *waka* i *haiku*, obrazowały pustkę poprzez krajobraz. Oto dwa wiersze. Autorem pierwszego jest Fujiwara Teika (1162–1241).

Kiedy idę  
do rybackiej wioski  
w jesienny wieczór  
nie widać kwiatów  
ani kolorowych liści klonu<sup>42</sup>

Wiersz drugi to słynne haiku poety Bashō (1644–1694):

Już nikt nie idzie  
tą naszą pustą drogą  
wszedł zmierzch jesienny<sup>43</sup>

W tego typu wierszach pustka krajobrazu jest motywem wiodącym, a wyrażenie pustki poprzez krajobraz zostaje uzyskane przez wskazanie na *brak* – w tym przypadku obecności człowieka. Pustka w wierszu może czasem być po prostu nazwana tym właśnie terminem, może ją wyrażać bezpośrednio nazwana samotność, może to być wskazanie na nieobecność jakichś elementów. Jak widać, pustka zawiera się paradoksalnie – używając terminu Ingardena – w warstwie przedmiotów przedstawionych, *których nie ma*.

Nie tylko jednak w klasycznych rodzajach sztuki, takich, jak poezja czy malarstwo, pustka stanowi o wartości estetycznej dzieła. Szczególna rola w tym temacie przypada ogrodom, których projektowanie zarówno w Chinach, jak i w Japonii powierzano największym mistrzom-artystom. Podobnie jak w drodze zen, sztuka ogrodnictwa płynie przede wszystkim z długoletniej, dokonywanej pod okiem mistrza praktyki. I podobnie jak w zen, w traktatach i we wskazówkach mistrzów aż po czasy dzisiejsze zawarte jest przesłanie, iż komponowanie i uprawianie ogrodu

<sup>41</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>42</sup> D. T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*, tłum. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków 2009, s. 15.

<sup>43</sup> A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, Warszawa 1983, s. 206.

nie jest sprawą intelektu, lecz „serca i ciała”, jest intuicyjnym wglądem podobnym do aktu oświecenia w zen po długotrwałej praktyce medytacyjnej<sup>44</sup>.

Twórca ogrodu musi więc poprzez „czysty umysł” wniknąć w istotę zarówno całej natury, jak i w jej poszczególne elementy i dopiero wtedy pojawi mu się wizja – projekt całości ogrodu. Tak stworzony ogród będzie dziełem sztuki.

Najczystszy przykład takiego ogrodu jest istniejący w Kioto ogród Ryoanji, powstały w XV wieku według projektu Sōami, uważany powszechnie za najbardziej reprezentatywny „ogród kamienny” – *sekitei*. Ogród można oglądać jedynie z werandy domu mnichów *hōjō*. Ma on kształt prostokąta, o wymiarach około dwudziestu trzech i dziewięciu metrów, i otoczony jest murem. Na pustej przestrzeni zagrabionego piasku znajduje się jedynie piętnaście kamieni, piasek i nic ponadto. Kamienie to najważniejsze elementy kompozycji, w której istotną rolę pełni też tło – ściana w naturalnym kolorze ziemi. Ponadto ogród sprawia wrażenie większego niż jest dzięki „fałszywej perspektywie” – ogród nie ma kształtu prostokąta, lecz lekko poszerzonego trapezu<sup>45</sup>. Żwir na całej przestrzeni zagrabiony jest w linie proste, tylko koło kamieni rowki układają się w kształt kół i owali, sprawiają wrażenie wirów wodnych. Absolutna prostota, a zarazem wyrafinowanie tego ogrodu i wyważony układ elementów stanowią o jego pięknie. Pustka, jaką on wyraża, to zarazem pustka rzeczywistości i umysłu człowieka, który uzyskał oświecenie.

Kamienie umieszczone na obszarze białego piasku zagrabionego w fale mogą symbolizować nasz mikrokosmos płynący poprzez nieskończony wszechświat, mogą też symbolizować myśli w nieskończonej pustce. Fale piasku mogą oznaczać czystą wodę – znak czystego, pustego umysłu – w której odzwierciedla się rzeczywistość, a kamienie, symbolizujące myśli, stanowią zakłócenie tego czystego odbicia<sup>46</sup>. Takich rozszyfrowań symboliki można spotkać znacznie więcej, jednak trzeba też stwierdzić, iż uniwersalne oddziaływanie piękna tego ogrodu może obyć się bez przypisywania znaczeń jego poszczególnym elementom. Nawet wtedy, gdy odbiór symboli zgodnie z ich pierwotnym znaczeniem jest nieczytelny, ich estetyczne oddziaływanie pozostaje niezakłócone.

Drugim, obok Ryoanji, słynnym „suchym ogrodem” – *karesansui* – jest ogród Daisen-in, mieszczący się w rozległym zespole świątynnym Daitokuji w Kioto. Znajduje się tam słynna „rzeka” – woda, a raczej jej brak, symbolizujący pustkę. W tym przypadku symbolizacja jest podwójna. Całość sprawia wrażenie pustej przestrzeni o niezwykle wyważonej i spokojnej kompozycji. Biały żwir, tak chętnie używany w suchych krajobrazach, odbija światło, rozświetlając cały kamienny pejzaż.

Obydwa te ogrody odzwierciedlają wszystkie cechy charakterystyczne dla estetyki zen – czystość, jasność, świetlistość, pustkę. Wyrażają one to wszystko, co wymyka się traktatom filozoficznym i potocznej mowie: prawdę o rzeczywistości.

---

<sup>44</sup> Pisałam o tym w artykule: *Ogrody zen*, [w:] *Ogrody – zwierciadła kultury*, op. cit.

<sup>45</sup> Zob. J. Tubielewicz, *Nara i Kioto*, Warszawa 1983.

<sup>46</sup> Zob. Ph. Cave, *Creating Japanese Garden*, London 2000.

W przypadku ogrodu jednak estetyczne znaczenie pustki ma nieco odmienny charakter od tego, w jaki sposób funkcjonuje ona w innych rodzajach sztuki. Różnica pomiędzy wspomnianym wcześniej rozumieniem kreatywnej pustki wyznaczającej przedmiot (puste naczynie, pusty dom) a pustką ogrodu jest taka, iż oczywiście, jak to jest w przypadku każdego przedmiotu czy zbioru przedmiotów, istnieje przestrzeń, w jakiej ogród się znajduje, ale to pusta przestrzeń *s a m e g o o g r o d u*, która w estetycznej konkretyzacji odbiorcy wysuwa się na pierwszy plan, jest szczególnie *z n a c z ą c a*. Stanowiąc mały fragment nieskończonej pustej przestrzeni, funkcjonuje ona, jak się wydaje, podobnie jak „puste tło” i „niebo”, jako *pars pro toto* – synekdocha. Ta forma metonimii ma swoje bezpośrednie zastosowanie w obrębie języka, a w przypadku form przestrzennych, w odniesieniu do których ma się do czynienia z szeroko rozumianym przedmiotem, stosuje się raczej pojęcie „symbolu”. Jednak sądzę, iż wprawdzie pustka w dziele sztuki może być wyrażona w sposób symboliczny (w jakimś sensie jest to na przykład *ensō*), ale w przypadku form przestrzennych – tło, niebo, pusty obszar ogrodu – między znaczącym a oznaczanym zachodzi znacznie ściślejszy związek niż w symbolu – właśnie związek metonimiczny.

Przejdźmy teraz do muzyki. Zaczijmy do pewnej opowieści – jest tu mowa o jednym z największych chińskich poetów epoki Song – o Tao Yuanmingu:

Tao Yuanming nie znał się na muzyce, ale miał u siebie lutnię, bardzo prostą, bez strun i zawsze, kiedy dzięki winu doznawał uczucia spełnienia, dotykał lutni, by wyrazić pragnienia swego serca<sup>47</sup>.

Oto muzyka instrumentu bez strun, absolutna cisza, ale cisza, którą muzyk gra. Cisza to pustka, ale podobnie jak pustka w malarstwie, cisza sama, bez muzyki, w której się zawiera, nic nie znaczy. Najmocniej przemawia do słuchacza – powiedzą starożytni artyści Chin – ta cisza, która trwa, kiedy dźwięk stopniowo wygasa, niknie i w płynny sposób przechodzi w ciszę. Ton, który wygasa, który już wygasł, jest najpiękniejszy. Jullien, przytaczając starożytny chiński traktat o muzyce, pisze:

Takie dźwięki tym pełniej przenikają w umysł słuchaczy, im bardziej nie są do końca zaktualizowane. Wtedy mają możliwość dalszego rozwoju, zachowują w sobie jakąś tajemnicę, coś obiecują [...]. Taka muzyka pozostaje obecna w umyśle i jest niezapomniana<sup>48</sup>.

I jeszcze jeden cytat z książki Julliena, który można odnieść do całej ukazywanej tutaj problematyki pustki:

---

<sup>47</sup> F. Jullien, op. cit. s. 58.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 48.

Powstrzymać się od rozpoczęcia gry lub pozwolić, aby ostatnie dźwięki rozplynęły się w tym, co niesłyszalne: muzyka jest schwytna między te dwa dążenia. Zarówno jedno, jak i drugie, odrzucając zmysłową rzeczywistość (przelotną i złudną), zwraca muzykę w stronę rzeczywistości idealnej, obejmującej wszystko. Między odmową zaistnienia a dążeniem do roztopienia się w całości wykonywana melodia zmierza tylko do tego, aby umożliwić przeżycie tej milczącej i doskonałej harmonii, z której wszystko się wylania i do której powraca<sup>49</sup>.

Wreszcie trzeba tu powiedzieć o szczególnym rodzaju pustki, jakim jest bezruch, przerwa w ruchu aktora teatru Nō. Słynny traktat aktora i teoretyka teatru Nō Motokiyo Zoami (1363–1443) znany jako „Dziewięć stopni” (około r. 1427) mówi o bardzo istotnym elemencie estetycznym, jakim jest momentowe zniechęcenie aktora pomiędzy jego sceniczną aktywnością. Analogicznie do ciszy w muzyce jest to pozaprzestrzenny symbol pustki, dojście do pustki poprzez temporalny aspekt rzeczywistości, podczas gdy malarstwo czy mówiąca o pustce poezja to odniesienia przestrzenne.

Estetyczne znaczenie tego pojęcia najdobitniej uwidacznia się w teorii i praktycznej realizacji teatru Nō. W traktacie „Dziewięć stopni” Zeami ukazuje kolejne etapy dotyczące równocześnie wykonania, jak i zdobywania umiejętności przez aktora. Te stadia stopniowo ujawniają zasłoniętą istotę rzeczywistości (Toyo Izutsu trafnie stosuje do tego procesu termin „anagogeniczny”<sup>50</sup>).

Dla moich uwag najważniejszy jest środkowy z etapów – „Kwiat Szlachetnej Głębi”. (Ten termin bywa rozmaicie tłumaczony. Tu przyjmuję przekład Agnieszki Kozyry, która pisała o teatrze Nō w swojej książce *Estetyka zen*<sup>51</sup>). Tu bowiem pojawia się pojęcie bezruchu jako pustki, lub – jeszcze dokładniej – czegoś, co pustka zapośrednicza, co znajduje się „pomiędzy”. Jest to nagle niemal niezauważalne zatrzymanie się aktora w toku gry, p r z e r w a pomiędzy jednym a kolejnym ruchem, niebył, pustka pomiędzy jednym a drugim bytem. Określa to termin *senu-hima*.

„*Senu-hima* – pisze Toyo Izutsu – można zobrazować jako niezapełnioną niczym przestrzeń czy też pustkę (obszar ‘nie-bytu’) pomiędzy dwoma czynnościami (obszar ‘bytu’). Tak postrzegana pusta przestrzeń jest wewnętrznym kontinuum łączącym dwa zewnętrzne, oddzielone od siebie działania”<sup>52</sup>. To pojęcie, które jeśli chodzi o teatr Nō, odnosi się do czasu, ma znaczenie szersze, obejmujące także przestrzeń. Określa to pojęcie *ma*.

Termin *ma* oznacza przerwę, interwał, przestrzeń pomiędzy, pauzę między dźwiękami czy szczelinę w przedmiocie<sup>53</sup>. Analizując chiński ideogram *ma*, Richard Pilgrim wskazuje na to, iż jego składowe elementy to „drzwi” i słońce”, i dalej pisze

<sup>49</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>50</sup> Toyo Izutsu, *The Metaphysical Background of the Theory of Nōh*, op. cit., s. 44.

<sup>51</sup> A. Kozyra, *Estetyka zen*, Warszawa 2010.

<sup>52</sup> Toyo Izutsu, *The Metaphysical Background of the Theory of Nōh*, op. cit., s. 42.

<sup>53</sup> R. B. Pilgrim, *Intervals (“Ma”) in Space and Time*, „History of Religions” 1986, Vol. 25, No. 3, s. 256.

dość malowniczo: „Jeśli przyjąć, że drzwi oznaczają rzeczy lub zjawiska czy zdarzenia tego świata, to otwarcie drzwi to *ma* lub przerwa między rzeczami. Tak więc *ma* to nie tylko pustka lub otwarcie; poprzez nie i w nim prześwieca światło i funkcją tak rozumianego *ma* jest pozwolenie na to, aby światło mogło się przedostać”<sup>54</sup>.

Także i tu ukazana jest „metafizyczno-estetyczna” rola *ma* jako otwarcia się na „prawdziwą rzeczywistość”. Może najlepiej byłoby odwołać się do dwóch pojęć Heideggerowskich: „*aletheia*” i „*prześwit*”, a dosłownie: *Holzweg*, przecinka leśna. To ostatnie określenie – zauważmy – jest niezwykle bliskie metaforyce „sztuki pustki”. Martin Heidegger pisze:

Prawda jako *prześwit* i skrycie bytu dzieje się w poetyzowaniu (*Dichten*) [...]. Istotą sztuki, którą stanowi zarazem dzieło sztuki i artysta, jest odkładanie-się-w-dzieło prawdy. Z poetyzującej istoty sztuki dzieje się jej rozwieranie za jej sprawą otwartego miejsca pośród bytu, miejsca, w którego otwartości wszystko jest inne niż zwykle. To za sprawą dzieła wszystko, co zwyczajne i dotychczasowe, staje się niebytem na mocy odłożonego w dzieło projektu narzucającej się nam nieskrytości bytu”<sup>55</sup>.

Tak właśnie – podsumujmy – ma się sprawa w teatrze Nō, podobnie jak w każdym wielkim dziele sztuki. Zrozumiałe staje się też, dlaczego Zeami umiejętność takiego nagłego i kilkusekundowego znieruchomienia sytuuje na najwyższych szczeblach „dziewięciu stopni” – może tego dokonać aktor, który w swej sztuce osiągnął doskonałość. Jeśli tak nie jest, wówczas tego rodzaju bezruch jest tylko innym rodzajem działania, niczym więcej.

Komentując przesłanie „Kwiatu Szlachetnej Głębi”, a także etapu, jaki po nim następuje, Makoto Ueda pisze: „Inny świat zaczyna przenikać do świata danego zmysłom. Naturalne piękno to nie dość: musi istnieć piękno ponad-naturalne, szczególnie rodzaj piękna dostrzegany tylko przez tych artystów, którzy obdarzeni są niezwyklej wrażliwością. Aktor teatru Nō, przedstawiając styl „Kwiatu Szlachetnej Głębi”, wprawia widza w rodzaj transu, w którym potrafi on dostrzec owo piękno cudowne i niezwykle. Aktor Nō – dodaje Ueda – przynależy do tego i tamtego świata”<sup>56</sup>.

Pojawia się tu niezwykle ważny problem związany z wszystkim rodzajami sztuki, o jakiej tu mowa. Jest to wskazanie na cechy przeżycia estetycznego, określonego w przywołanym tu cytacie jako „rodzaj transu” i „piękno naturalne”. I choć nie wszyscy twórcy i teoretycy „sztuki pustki” tak by to właśnie określili, to wszyscy mówią o pewnej szczególnej wartości estetycznej, najpełniej ujawniającej cel artysty, który ją w swym dziele przywołuje. To *yugen*.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 258.

<sup>55</sup> M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, [w:] eadem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 50.

<sup>56</sup> M. Ueda, *Literary and Art Theories in Japan*, Ann Arbor, Michigan 1991, s. 67.



Jak wiadomo, jest to termin wieloznaczny i mający bardzo długą historię. Jego wyczerpująca analiza nie jest tu jednak konieczna. Wystarczy przypomnieć tu jedno (i dla tych uwag najważniejsze) znaczenie. Filologicznie *yugen* znaczy „dalekie”, „zamglone”, „głębokie”, „ciemne”<sup>57</sup>. *Yugen* oznacza odsłanianie tego, co ukryte, ale zarazem dostępne, co jawi się na poznawczej drodze sztuki i co może przekazać odbiorcy – użyjmy tu terminu Stanisława Ignacego Witkiewicza – „Tajemnicę Istnienia”. *Yugen* więc zarazem odsyła do rzeczywistości, zawiera się dziele i powstaje w momencie przeżycia estetycznego.

Toyo Izutsu pisał:

Zdając sobie sprawę z tego, iż z metafizycznego i epistemologicznego punktu widzenia żadne z możliwych rzeczy i zdarzeń – o których istnieniu w rzeczywistości empirycznej dowiadujemy się dzięki pięciu zmysłom – nie wskazuje ani na jedyny sposób bycia, ani na jedyne egzystencjalne znaczenie [...] poeci i artyści wpatrywali się uważnie w to, co niewidzialne ukrywa się za widzialnym. [...] Tym, co, jak się zdaje, pozwalało im na uznanie *yugen* za wartość, to przede wszystkim ich transcendentalne aspiracje do osiągnięcia nieosiągalnego, do zwiększenia zmysłowych zdolności, a nawet do poszerzenia zakresu poznania<sup>58</sup>.

Artystą, który potrafił ukazać pojawienie się i znaczenie tej jakości był właśnie Zeami.

Przejdźmy więc teraz do zasadniczego pytania: czym jest pustka jako wartość estetyczna? Sądzę, że najlepszym rozwiązaniem będzie tu odwołanie się do Ingardenowskiego pojęcia „jakości metafizycznych”. To pojęcie pojawia się w kilku miejscach książki *O dziele literackim*<sup>59</sup> oraz – fragmentarycznie – w kilku innych tekstach odnoszących się do estetyki. Pozwala ono na rozwiązanie problemu zarówno ontologii tego rodzaju jakości, jak i ich miejsca w estetycznym odbiorze dzieła sztuki, w przeżyciu estetycznym. Ich status ontologiczny jest szczególnie: nie przynależą one ani do przedmiotów, ani do stanów psychicznych podmiotów, u których tego rodzaju przeżycie się realizuje. Jest to „jakaś szczególna ich atmosfera, która wszystko przenika i światłem wszystko rozświetla”<sup>60</sup>.

Tego rodzaju przeżycia są niezwykle głębokie i ważne – to one nadają życiu sens i – jak pisze Ingarden – poprzez nie:

[...] odsłania się nam ‘głębszy sens’ życia i bytu w ogóle, więcej: [...] sam ten zazwyczaj ukryty ‘sens’ one właśnie konstytuują. Przy ich ujrzeniu odsłaniają się nam głębie i praźródła bytu, na które zwykle jesteśmy ślepi i których istnienie w codziennym życiu zaledwie przeczuwamy. Ale nie koniec na tym. W ich ujrzeniu i realizacji w obcowaniu z nimi, sami zstępujemy w praźródła bytu. Albowiem pokazuje się nam w nich nie tylko to, co w innych warunkach jest dla nas zakryte i tajemnicze, a w nich dopiero staje się jawne i widome, lecz one same są tym, co leży u źródeł bytu i stanowi jedną z jego postaci<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> M. Melanowicz, *Literatura japońska od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1994, s. 253.

<sup>58</sup> Toyo Izutsu, *The Metaphysical Background of the Theory of Nōh*, op. cit., s. 27, 28.

<sup>59</sup> R. Ingarden, *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1960,

<sup>60</sup> Ibidem, s. 368.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 369–370.

Takie doznania są czymś nieczęstym i być może nie każdemu dane jest doświadczyć ich. Jest jednak droga ich przekazu: sztuka. Idąc dalej śladem wywodu Ingardena, trzeba stwierdzić, iż jego analizy dotyczyły przede wszystkim dzieła literackiego. Tu już nie ma określonych sytuacji realnie zachodzących w świecie – jakości metafizyczne będą ugruntowane w warstwie przedmiotów przedstawionych, jednak także w innych warstwach dzieła – niekiedy w warstwie brzmień słownych czy uschematyzowanych wyglądów. Zapewne niezwykle doniosłą rolę mogą tu pełnić miejsca niedookreślenia – ta sprawa wymagałaby dalszych rozważań.

Jakość metafizyczna stanowi element harmonijnie współgrający z pozostałymi – jakość metafizyczna staje się wartością estetyczną. Tego rodzaju jakości mają rzecz jasna inny status ontologiczny niż w przypadku doświadczenia konkretnej realnej sytuacji. Pisząc o jakościach metafizycznych u Ingardena, Władysław Stróżewski stwierdza, iż ich realizacja może być zarówno realna, jak intencjonalna<sup>62</sup>, i to niewątpliwie dotyczy interesującego nas tutaj problemu znaczenia pustki w sztuce.

Jakości metafizyczne, a ściślej mówiąc, jedna jakość, nie przynależą więc do samej pustki, nie są stanem psychicznym – sytuują się dokładnie w owym „pomiędzy”.

Trzeba tu jeszcze podjąć jeden problem – symbolu. Jak zwraca uwagę Ingarden, jakości metafizyczne nie odnoszą do ewentualnej symbolicznej funkcji warstwy przedmiotów przedstawionych. Ta sprawa nie jest jednak prosta, może bowiem, jak się wydaje, być i tak, iż wprawdzie przedmiot symbolizowany nie może być unaczyniony, a zatem nie jest przedmiotem przeżycia estetycznego, jednak wskazanie na istnienie tego przedmiotu, jeśli jest wystarczająco nośne, stanowi samo przez się, przez swoją „tajemniczość i niedostępność”<sup>63</sup>, drogę do pojawienia się jakości metafizycznej.

Nawiązanie do poglądów Ingardena, filozofa bardzo przecież odległego od myśli Wschodu, znakomicie pozwala ukazać status pustki jako szczególnego rodzaju doświadczenia, które od dzieła sztuki odsyła do świata, do jego najgłębszej istoty, do jego „prawdziwej natury”. Zacytujmy tu Władysław Stróżewskiego:

Otóż chciałbym zaryzykować przypuszczenie, że autentyczne doświadczenie jakości metafizycznych w dziele pozwala wyjść poza dzieło i odsłonić prawdę o rzeczywistości, o świecie. Dzieło jest drogą, bez której tej prawdy nie bylibyśmy w stanie doświadczyć. Jest jak reflektor wydobywający z mroku jakiś fragment świata i pozwalający dostrzec go w jego prawdzie, rozumianej teraz – po Heideggerowsku – jako *odsłonięcie*<sup>64</sup>.

Trzeba jednak teraz pokazać, dlaczego właśnie pustce może przypadać szczególna rola.

---

<sup>62</sup> W. Stróżewski, *Jakości metafizyczne*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 129.

<sup>63</sup> R. Ingarden, op. cit., s. 377.

<sup>64</sup> W. Stróżewski, op. cit., s. 131.

Chociaż świat empirycznie poznawalny i pustka są ontologicznie równoważne, jednak t o w ł a ś n i e p u s t k a jest tą postulowaną wartością, którą należy rozpoznać na innej niż analityczne dyskursywne poznanie drodze. To pustka jest tą istotą rzeczywistości, która ukazuje się w akcie oświecenia, to „pusty umysł” jest „prawdziwym umysłem”, który może i powinien zostać urzeczywistniony. Jest też pustka, zwłaszcza w koncepcji daoistycznej, kreatywnym aspektem bytu, jest sama czystą twórczością.

Jednym z ważnych aspektów pustki jest fakt, iż jest ona postrzegana jako wyraz Całości, jej drugą stroną – jeśli tak można powiedzieć – jest pełnia. Zwracała na to uwagę Toyo Isutsu, pisząc:

Z estetycznego punktu widzenia metafizyczna wartość nicości znajduje swoje odzwierciedlenie jako estetyczne przedstawienie (image) w ukazaniu nicości, tzn. nie dającej się wyartykułować Całości, jako czegoś, co jest czyste i nieskalane, jako najwyższego Piękna, w jego pierwotnej postaci – wolnej od skażeń i zanieczyszczeń przez byt<sup>65</sup>.

W tym znaczeniu zostaje Pustce przypisana metafizyczno-estetyczna wartość, stwierdza Toyo Isutsu<sup>66</sup>.

Dzieło, które wyraża pustkę, może mieć szczególnie intensywną moc oddziaływania na odbiorcę, oczywiście tego, który jakoś jest gotowy na przyjęcie takiego przesłania. Ostatecznie więc powraca szczególna sprawcza rola sztuki. Język sztuki to w pewnym sensie *upaja* – „zręczne środki” prowadzące do oświecenia tak jak koany i niezwykle wypowiedzi mistrzów zen prowadzące poprzez język poza sam język, poza wszelkie jego znaczenia<sup>67</sup>.

Przypomnijmy: *upaja*, „zręczne środki”, to pojęcie ważne w całym buddyzmie mahajany, a najbardziej znany przykład znajduje się w *Sutrze lotosu*. Mowa jest o tym, jak w czasie pożaru, który nagle wybuchnął w domu, ojciec, aby bezpiecznie wywabić z domu bawiące się dzieci, opowiada im o cudownych przedmiotach znajdujących się przed domem, które otrzymają, kiedy tylko wyjdą na zewnątrz. Opowieść była „zmyślona”, ale miała zbawienne skutki – dzieci ocalały. Oczywiście sztuka to szczególnego rodzaju „zmyślenie”, ponieważ nie pretenduje do prawdziwości wypowiedzi zgodnie z klasyczną definicją prawdy. Jej quasi-sądy nie wprowadzają nikogo w błąd, ale podobnie jak inne „sposoby” stosowane przez mistrzów zen (a powiadają, że posługiwał się nimi sam Budda), mają na celu przekształcenie umysłu tak, aby sam mógł dostrzec istotę rzeczywistości.

---

<sup>65</sup> Toyo Izutsu, *The Way of Tea*, [w:] Toshihiko and Toyo Izutsu, *The Theory of Beauty...*, op. cit., s. 32.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Zob. na ten temat: J. Stalling, *Poetic of Emptiness. Transformation of Asian Thought in American Poetry*, New York 2010, s. 14–115.

Pustka jako element dzieła sztuki pośredniczy w tym akcie, stanowiąc zarazem cel doświadczenia o szczególnych charakterze – dotarcia do tego, czym jest istota i źródło wszystkiego. W gruncie rzeczy, jeśli cel jest zrealizowany w pełni, prowadzi to do oświecenia. Jest to zadanie zarówno dla odbiorcy dzieła, jak i dla artysty.

Jeśli chcecie tak postępować,  
aby wasz poezja była jak najlepsza,  
nie odczuwajcie niechęci  
dla ciszy i pustki:  
Bowiem cisza  
wygląda wszelkie poruszenia,  
bowiem pustka  
mieści w sobie wszystkie możliwe światy<sup>68</sup>

#### BEAUTY AND EMPTINESS. THE AESTHETIC FUNCTION OF EMPTINESS IN CHINESE AND JAPANESE ART

The subject of this article is the aesthetic function of emptiness in the Chinese and Japanese art. The important issue is also the ontological aspect of emptiness – that is considering emptiness as the essence of reality and recognizing this fact with the 'empty mind', which is the aim of the creating and receptive process.

The author will show the role of emptiness in paintings, poetry and garden design. Emptiness plays an important role in music as silence, and in Nō theater – as motionlessness.

The thesis of the article states that the aesthetic value of emptiness can be interpreted by the Roman Ingarden's concept of 'metaphysical qualities'. The author will also show a special metaphorical function of presenting emptiness in paintings and garden design – empty background in a painting and unfilled space in a garden is metonymy (synecdoche) *pars pro toto*.

#### BIBLIOGRAFIA

1. Cheng F., *Pustka w malarstwie chińskim*, Kraków 2007.
2. Dumoulin H., *Zen Buddhism. A History*, Vol. 1: *India and China*, Bloomington, Indiana 2005.
3. Toshihiko, Toyo Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, The Hague–Boston–London 1981.
4. Jullien F., *Pochwała nieokreśloności*, tłum. B. Szymańska, A. Śpiewak, Kraków 2006.
5. Künstler M. J., *Sztuka Chin*, Warszawa 1991.
6. Kozyra A., *Estetyka zen*, Warszawa 2010.
7. *Modern Japanese Aesthetics*, ed. M. Marra, Honolulu 1999.
8. Pilgrim R. B., *Intervals ("Ma") in Space and Time*, „History of Religions” 1986, Vol. 25, No. 3.
9. Stalling J., *Poetic of Emptiness. Transformation of Asian Thought in American Poetry*, New York 2010.

---

<sup>68</sup> Su Dongpo (1037–1101), [za:] F. Jullien, op. cit., s. 106.

10. Suzuki D. T., *Zen i kultura japońska*, tłum. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków 2009.
11. Ueda M., *Literary and Art Theories in Japan*, Ann Arbor, Michigan 1991.
12. Vuarnet J.-N., *Filozof artysta*, tłum. K. Matuszewski, Gdańsk 2000.
13. *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, t. 1, Kraków 2001.
14. Wójcik A. I., *Pustka jako kategoria estetyczna. W kręgu tuszowego malarstwa buddyzmu chan*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studia Religiologica” 2004, z. 37.
15. *Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, Kraków 2007.