

Barbara Cichy

ARTYSTYCZNE WYZNACZNIKI PIĘKNA W KULTURZE JAPONII

Kulturę japońską przyrównać można do wielobarwnej i harmonijnej mozaiki stworzonej na bazie oryginalnych źródeł i inspiracji, a także wpływów selektywnie wybranych i przetworzonych zgodnie z rodzimymi upodobaniami¹. W ciągu stuleci w wyniku tego procesu ukształtowała się unikalna, ceniona na całym świecie estetyka, której znaki rozpoznawcze to między innymi prostota, wieloznaczność, nie trwałość i nieregularność. Ale obok oszczędności, czasem wręcz ascetycznego minimalizmu, dostrzec można tendencje całkowicie przeciwstawne, którym nieobcy jest przepych i nadmiar, bazujące na bogactwie form i środków. Wspomnieć należy ponadto o wyjątkowym stosunku Japończyków do natury, który przyczynił się do utrwalenia takich, a nie innych inklinacji artystycznych, determinujących charakter kultury japońskiej, określanej nie bez powodu przez rodzimych myślicieli i filozofów, w opozycji do intelektualnej i abstrakcyjnej kultury Zachodu, mianem estetycznej².

Również w Polsce estetyka japońska cieszy się coraz większym zainteresowaniem, czego dowodem są liczne publikacje z tej dziedziny autorstwa nie tylko japończyków, ale i filozofów czy historyków sztuki³. Pewną trudność dla zachodnich

¹ Istotną cechą kultury japońskiej jest jej elastyczność i otwartość na wpływy z zewnątrz, przy jednoczesnym dostosowywaniu ich do wzorców rodzimych. Dzięki temu zachowała ona unikatowy charakter, mimo wielu zapożyczeń z Chin (za pośrednictwem Korei) i Zachodu.

² G. H. Blocker, Ch. L. Starling, *Filozofia japońska*, tłum. N. Szuster, Kraków 2008, s. 15.

³ Na uwagę zasługuje przede wszystkim trzytomowa antologia *Estetyka japońska* pod redakcją Krystyny Wilkoszewskiej, zawierająca przekłady esejów dotyczących estetyki i sztuki, a także japońskiej klasyki literackiej. Interesujące pozycje z tej dziedziny to również *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia* autorstwa Beaty Kubiak Ho-Chi i *Estetyka zen* Agnieszki Kozyry.

badaczy stanowi fakt, że nauka o pięknie (*bigaku*⁴) – w rozumieniu dziedziny filozofii – a co za tym idzie akademickie studia jej poświęcone zapoczątkowane zostały w Japonii stosunkowo niedawno, bo w epoce Meiji (1868–1912), kiedy skończyła się trwająca ponad dwa wieki izolacja tego kraju pod rządami rodu Tokugawa⁵. Refleksja estetyczna przed tym okresem oczywiście istniała, czego dowodem jest mnogość terminów związanych z poezją, teatrem, malarstwem monochromatycznym i wieloma innymi gałęziami sztuki. Piękno wyrażały więc, w zależności od okresu, ideały takie jak *miyabi* (elegancja), *aware* (melancholia), *sabi* (patyna, niedoskonałość), *wabi* (szlachetne ubóstwo), *yūgen* (tajemna głębia) czy *iki* (czar, szyk). Jednak pomimo tej różnorodności można zaryzykować twierdzenie, że tradycyjnej estetyce japońskiej wciąż brakuje definicji, istniejące odnoszą się bowiem tylko do poszczególnych właściwości.

Wspomniane kategorie znajdują odzwierciedlenie nie tylko w sztuce, ale i w życiu codziennym. Szczegółne, wielokrotnie opisywane uwrażliwienie mieszkańców Kraju Kwitnącej Wiśni na piękno sprawiło, że potrafili oni odnaleźć je w każdym niemal aspekcie życia, podnosząc do rangi twórczości takie czynności, jak parzenie i podawanie herbaty, projektowanie ogrodów bądź układanie kwiatów. Zwrócenie uwagi na codzienne zjawiska zaspokajało estetyczne pragnienia Japończyków w tym samym stopniu co sztuka, wszak by posłużyć się słowami Tanizakiego Jun'ichirō, jednego z największych pisarzy japońskich, „poczucie piękna wyrasta z realnego życia”⁶.

UWAGI OGÓLNE

Aby zrozumieć w pełni estetykę japońską, niezbędny jest pewien rys historyczny, umożliwiający prześledzenie kontekstu kulturowego, w którym się kształtowała. Rozważania te zacząć należy od starożytności, której analiza wiele wnosi do dyskusji o sposobie rozumienia i postrzegania piękna przez Japończyków. To właśnie w drugiej połowie tego okresu przypadającego na epoki Nara (710–794) i Heian (794–1092), zdominowanej przez społeczność dworską, rozkwitł wszechobecny jego kult, a wrażliwość estetyczna stała się istotnym kryterium oceny człowieka. Życie arystokratów związanych z dworem cesarza w Kioto (Heian Kyō) upływało głównie na obcowaniu ze sztuką, poezją, podziwianiu przyrody. Każdy element życia podporządkowany był ścisłym rygorom estetycznym. Zwracano uwagę na odpowiedni dobór kolorystyczny szat, ale i perfum, gdyż zapach był nie mniej waż-

⁴ W artykule przyjęłam pisownię opartą na ogólnie przyjętej międzynarodowej transkrypcji Hepburna. W przypadku wyrazów, które przeniknęły do języka polskiego, takich jak *Kioto* czy *siogun*, zastosowane zostały spolszczenia.

⁵ Więcej na temat zob. B. Kubiak Ho-Chi, *Japońskie odkrywanie estetyki*, „Japonica” 2003, nr 16.

⁶ Tanizaki Jun'ichirō, *Pochwała cienia*, tłum. H. Lipszyc [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 3, *Estetyka życia i piękno umierania*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 89.

ny niż strój. W niezwyklej stopniu rozwinęła się sztuka epistolarna. Prócz kaligrafii i zawartości listu przywiązywano wagę do jego wyglądu, który winien pozostać w harmonii z panującą porą roku, dnia i nastrojem piszącego⁷. Za sprawą tej niewielkiej i uprzywilejowanej grupy powstała niezwykle wyrafinowana kultura, która pozostawiła po sobie nie tylko liczne arcydzieła literatury czy malarstwa, ale stworzyła także podstawy całej tradycyjnej estetyki.

Na początku wieku XIII władzę w Japonii objęła klasa wojowników (jap. *bushi*), co wiązało się z przeniesieniem siedziby rządu do Kamakury i końcem rządów arystokracji, a także wkroczeniem Japonii w nową epokę średniowiecza⁸ i zmianą struktury społecznej. Bardzo ważną rolę odegrał system feudalny, który nałożył na społeczeństwo sieć wzajemnych powinności, określających na nowo rodzaj relacji między ludźmi, zarówno w sferze politycznej, ekonomicznej, jak i militarnej, uzależniających wasala od suwerena, poddanego od pana, a przede wszystkim żołnierza od wodza. Nowa sytuacja społeczna znalazła odzwierciedlenie także w sztuce, już nieprzepełnionej delikatną, wręcz kobiecą wrażliwością, a zwracającej się konsekwentnie, choć nie gwałtownie, ku odmiennym wartościom, wśród których królowały bezpretensjonalność i prostota. W te niespokojne i pełne wojen czasy doskonale wpasowywała się buddyjska wizja świata podkreślająca kruchość i nietrwałość doczesnej egzystencji. Szczególnie kulturotwórczy okazał się zen (chiń. *chan*), odłam buddyzmu, który przywędrował do Japonii za sprawą mnicha Eisaia (1141–1215), założyciela szkoły rinzai. Ze względu na swój praktyczny charakter i nacisk na samodyscyplinę zen zyskał ogromną popularność wśród samurajów. Dzięki temu mnisi pełniący funkcję doradców politycznych siogunów nie tylko odgrywali znaczącą rolę w polityce, ale mieli także okazję wnieść swój wkład w inne dziedziny życia. Klasztory zen stanowiły wspaniałe centra kultury, w których rozwijała się zarówno nauka, jak i sztuka, kwitło malarstwo i kaligrafia, pielęgnowano drogę herbaty i sztukę ogrodów⁹.

Wraz z umacnianiem się systemu feudalnego i rozwojem handlu do głosu doszła warstwa kupiecka, której wkład w kulturę japońską okazał się na przestrzeni wieków nie do przecenienia. Epoka Edo (1603–1868), która nazwę wzięła od stolicy siogunatu Tokugawa, kojarzona jest przede wszystkim z rozwojem miast i co za tym idzie z narodzinami kultury mieszczańskiej – tworzonej przez mieszczan i dla mieszczan. Jej znaki rozpoznawcze to teatr kabuki, obrazy przepływającego świata (*ukiyo*) i tak zwany *karyūkai* – świat wierzb i kwiatów, czyli świat gejsz¹⁰ – podziwianych, naśladowanych i dyktujących styl kobiet z dzielnic uciech takich jak Yoshiwara, tętniących życiem i stanowiących źródło natchnienia dla artystów.

⁷ Więcej na ten temat zob. I. Morris, *Świat Księcia Promienistego*, Warszawa 1973.

⁸ Przypada ona na okresy Kamakura (1192–1333), Muromachi (1333–1560) i Azuchi-Momoyama (1560–1600).

⁹ Szerzej na temat związku kultury japońskiej z zen zob. Suzuki D. T., *Zen i kultura japońska*, Kraków 2009; Hisamatsu Shin'ichi, *Zen and the Fine Arts*, Tokyo 1982.

¹⁰ Jap. *geisha* – kobiety zajmujące się sztuką i uprzyjemnianiem spotkań towarzyskich, na Zachodzie nagminnie i błędnie łączone z prostytutką.

To, co charakterystyczne, co wyłania się z tego z konieczności skrótowo nakreślonego obrazu dziejów Japonii, to fakt, że od dawien dawna sztuka stanowiła tam centralny punkt odniesienia dla klasy panującej, jak to było w okresie Nara czy Heian, czy też pod rządami samurajów w późniejszych epokach, a także dla tych warstw społecznych, które kreowały klimat artystyczny, inspirując i nadając ton kulturze kraju, co znalazło odzwierciedlenie w konkretnych kategoriach estetycznych.

ESTETYKA CODZIENNOŚCI

Zachodnia estetyka, jak słusznie zauważa Saitō Yuriko, koncentruje się głównie wokół sztuki, w efekcie czego następuje marginalizacja przedmiotów spoza tego kręgu, czyli zarówno obiektów, jak i działań wpisanych w nasze codzienne doświadczenie (takich jak choćby strój, jedzenie itd.), które w przeciwieństwie do zinstytucjonalizowanej sztuki mają charakter egalitarny – są dostępne dla wszystkich. Takie podejście znacznie ogranicza paletę potencjalnych doznań z uwagi na to, że dzieło sztuki zawsze prezentowane jest w określonych z góry, sztywnych ramach, co powoduje świadome ignorowanie pewnych elementów. Pomijane są smaki, zapachy, odgłosy, czyli wszystko to, co należy do estetyki dnia codziennego. Obraz zatem ogranicza się wyłącznie do wizualnych aspektów, nie ma w tej definicji miejsca na przykład na zapach świeżej farby, podobnie jak w przypadku koncertu, podczas którego liczą się tylko dźwięki tworzone przez muzyków¹¹.

Odmienne sprawa ta przedstawia się w obrębie kultury japońskiej, w której samo pojęcie sztuki jest bardziej pojemne właśnie dlatego, że od najdawniejszych czasów była ona ściśle zintegrowana z codziennością. Zaliczają się więc do niej nie tylko tradycyjne formy, jak literatura, teatr, architektura, ale też charakterystyczne dla Japonii aktywności, wśród których wymienić można ceremonię herbaty (*chanoyu*), układanie kwiatów (*ikebana*), projektowanie ogrodów (*teien*) czy sztukę miniaturyzowania drzew i krzewów (*bonsai*). Nie bez znaczenia pozostaje tu wpływ buddyzmu zen, gloryfikujący zwykłe, proste czynności, które tak samo sprzyjają uzyskaniu oświecenia jak medytacja w klasztorze, oczywiście tylko wówczas, gdy poświęca się im należyłą uwagę, nie koncentrując się przy tym na końcowym rezultacie.

Tak więc to codzienność stanowi źródło, z którego nieustannie czerpie artysta. Jeśli przyjrzeć się bliżej poszczególnym dziedzinom japońskiego życia, odkryjemy, że estetyka obecna jest wszędzie, w najbardziej zdawałoby się prozaicznych jego przejawach. Dostrzeżenie, wydobywanie i podkreślenie piękna staje się nadrzędnym celem. Sprzyja temu tak zwana zdolność widzenia wybiórczego, polegająca na dostrzeganiu tylko tego, co piękne w otaczającym nas świecie, przy jednoczesnym eliminowaniu elementów brzydkich. „Charakterystyczne jest – pisze Beata Kubiak

¹¹ Saitō Yuriko, *Everyday Aesthetics*, „Philosophy and Literature” 2001, Vol. 25, No. 1, s. 87–89.

Ho-Chi – że Japończycy potrafią zachwycać się pięknem nadmorskiego krajobrazu, omijając stojący na nabrzeżu blaszany barak, wielki betonowy falochron czy nawet śmieci, które czasami gęsto pokrywają plażę¹².

Doskonałym przykładem estetyzacji codzienności jest japońska kuchnia, o której często mówi się, że nadaje się bardziej do oglądania niż konsumowania. Dostarczając przyjemności podniebieniu, stanowi ona jednocześnie ucztę dla oka. Kto miał przyjemność skosztowania tradycyjnego posiłku zwanego *kaiseki*, wie, że nie tylko smak, ale i zapach, konsystencja i faktura składników skomponowane są tak, aby całość oddawała charakter panującej pory roku. Kształty i kolory bardzo często inspirowane są też popularnymi motywami literackimi, a nawet wzorami tkanin. Potrawy, dekorowane w zależności od sezonu bądź liściem klonu, bądź sosnowymi igłami czy kwiatem wiśni, ułożone w wymyślny sposób na czarnej lakowanej tacy przypominają barwną malarską impresję, odwołując się przy tym w swoim pięknie do wszystkich zmysłów. Ponieważ dania serwowane są jednocześnie, a nie tak jak przyzwyczajeni jesteśmy do tego na Zachodzie, po kolei; jedzący sam dokonuje wyboru, co i w jakiej kolejności skosztować, aby uzyskać szeroki wachlarz smaków.

Integralną i ważną częścią doświadczenia estetycznego spożywania tego rodzaju posiłku jest sposób, w jaki my sami zaaranżujemy sekwencję poprzez podniesienie pałeczkami jednego kawałka jedzenia w określonym czasie. Jedzenie nie jest więc tylko kwestią konsumpcji, ale również podejmowania estetycznych wyborów w celu najlepszego poznania smaku i tekstury każdego składnika. W tym przypadku wrażliwość kucharza znajduje odzwierciedlenie w starannej aranżacji przestrzennej na tacy, ustawia on niejako scenę dla komponowania naszych smakowych symfonii. Tego rodzaju doświadczenie nie byłoby możliwe, gdyby jedzenie zostało przypadkowo wymieszane i podane na talerzu¹³.

W kontekst codziennego życia wpisuje się także *chanoyu*. Herbata w Japonii jest czymś więcej niż tylko popularnym napojem, a jej oddziaływanie wykracza daleko poza rejony kulinarne. Pozornie prosta czynność przyrządzenia i podania herbaty stała się częścią niezwykle wyrafinowanej kultury materialnej i duchowej, obejmującej swoim zasięgiem szereg dziedzin, począwszy od architektury i projektowania ogrodów, kaligrafii i malarstwa, na ceramice i różnorodnych odmianach rzemiosła artystycznego kończąc. Jednak o istocie tej ceremonii, która oczywiście jest pewną formą artystycznego medium, stanowi to, że jej uczestnicy sami współtworzą doświadczenie estetyczne z wielu różnorodnych elementów. Istnieją więc takie, które zostały przygotowane wcześniej przez gospodarza przyjęcia: wystrój pomieszczenia, w którym ma miejsce ceremonia (*chashitsu*), utensylia, *chabana* (kompozycja kwiatowa), przekąski towarzyszące herbacie. Są jednak też i takie, które niejako dzieją się poza naszą kontrolą, jak warunki pogodowe panujące w danym dniu: delikatnie rozproszone promienie słońca, szmer wiatru w konarach drzew czy od-

¹² B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009, s. 36.

¹³ Saitō Yuriko, *Japanese Aesthetics of Packaging*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1999, Vol. 57, No. 2, s. 260.

głos wody kapiącej z bambusowej rynny. Także śpiew ptaków w ogrodzie i spontaniczne rozmowy w pawilonie herbacianym stanowią ważną część *chanoyu*.

W kulturze japońskiej niezwykle ważną rolę odgrywa poznanie zmysłowe, angażujące nie tylko umysł, ale i ciało. Nie inaczej jest w przypadku ceremonii herbaty, na której przebieg składa się szereg czynności, podczas których uruchamiamy nie tylko, co oczywiste, zmysł wzroku (oglądanie zwoju z kaligrafią, utensyliów) i smaku (kosztowanie poczęstunku, picie herbaty), ale też poprzez przekazywanie sobie z rąk do rąk czarki – zmysł dotyku. Słuchamy odgłosów wody gotującej się w żelaznym kociołku, zachwycając się przy tym delikatnym zapachem kwiatów zdobiących *tokonome* (alkowę). W ten sposób, by zacytować słowa mistrza herbaty o imieniu Nakano Kazume, oczyszczamy wszystkie zmysły z zanieczyszczeń, co sprawia, że ostatecznie zostają one usunięte także z umysłu¹⁴.

Sztuka z życiem codziennym splata się w Japonii nieustannie, co dobrze ilustruje architektura, między innymi zaś wspomniana *tokonoma*, wnęka w ścianie o charakterze dekoracyjnym. Jest to niezbędny element *washitsu* – tradycyjnego, wyłożonego matami pokoju, znajdującego się także we współczesnych, budowanych w zachodnim stylu mieszkaniach. Ekspozuje się w niej, w zależności od okazji, zwój z malowidłem (*kakemono*) bądź kamień o jakimś rzadkim i niespotykanym kształcie (*suiseki*), wazon z kompozycją kwiatową, drzewko *bonsai* lub pejzaż na tacy (*bonkei*). Czasem elementy te występują samodzielnie, czasem, uzupełniając się nawzajem, tworzą harmonijną całość, odpowiadającą porze roku i okolicznościom. Zawsze bowiem nacisk kładzie się nie na same przedmioty, ale na kontekst – podkreślając szczególne znaczenie sytuacji, tworząc jednocześnie przyjemną atmosferę określonego miejsca.

W HARMONII Z NATURĄ

Japonia jest krajem wielkiego szacunku dla natury, co z pewnością wyróżnia ją na tle innych narodowości, ale na uwagę zasługuje przede wszystkim fakt, iż taki właśnie stosunek do przyrody znajdował przez wieki i znajduje po dziś dzień swoje odzwierciedlenie w sztuce, ale nie jedynie, bowiem Japończycy z jej podziwiania i kontemplowania czerpią ogromną radość, znajdującą odbicie także w wielu przejawach życia codziennego. Każdy z nich, pisze Nakamura Hajime:

[...] kocha góry, rzeki, kwiaty, ptaki, trawę i drzewa, stara się je przedstawiać we wzorach ubrań, ubóstwa przysmaki, które przynosi każda pora roku. W domu stoją kwiaty ułożone w wazonach, w alkowie cieszą wzrok karłowate drzewka, kwiaty i ptaki są wyrzeźbione na wieńczących drzwi belkach i namalowane na przesuwanych drzwiach. W ogrodach wznoszone są miniaturowe góry, obok których płyną małe rzeki¹⁵.

¹⁴ Suzuki D. T., op. cit., s. 187.

¹⁵ Nakamura H., *Systemy myślenia ludów Wschodu. Indie, Chiny, Tybet, Japonia*, tłum. M. Karter i W. Szkudlarczyk-Brkić, Kraków 2005, s. 351.

Już sam język japoński zawiera elementy akcentujące szacunek do wszystkiego, co nas otacza, nawet jeśli są to tylko zwykłe rzeczy, z którymi stykamy się bezustannie. Japończycy poprzedzają bowiem nazwy różnych przedmiotów honoryfikacyjnym prefiksem „o” (lub też czasem „go” bądź „mi”), tak jak w przypadku herbaty – *ocha*, czy wody – *omizu*, i jest to dla nich coś zupełnie naturalnego i oczywistego. Obce są im znane z europejskiego dyskursu o pięknie dywagacje na temat posiadania lub nie przez dzieła natury walorów estetycznych, ponieważ to właśnie zwrócenie się ku naturze pozwala dotrzeć do istoty piękna tkwiącego w całym otaczającym nas świecie – również tam, gdzie nie przywykliśmy się go spodziewać – w brzydocie i codzienności, w rzeczach małych i pospolitych, bo i one posiadają właściwy sobie sens i wartość. Tego typu podejście nie powinno szczególnie dziwić w kraju posiadającym Rządową Agencję do Spraw Kwitnienia Wiśni, która informuje mieszkańców o przemieszczaniu się „frontu wiśniowego”¹⁶ (*sakura zensen*) z południa na północ. *Hanami*, Święto Kwitnących Wiśni, należące do najstarszych japońskich tradycji, jest jednym z wielu świąt w ciągu roku, podczas których celebrowane są związki człowieka z przyrodą. Nie sposób wyliczyć wszystkich, bo nie tylko *sakura* cieszy się wyjątkową estymą na Archipelagu Japońskim. Wśród majowych świąt króluje *Aoi matsuri* (Święto Malwy), jesienią podziwiany jest księżyc w pełni (*Otsukimi*) i czerwone liście klonu (*Momijigari*). Nawet zima ma swój „kwietny” festiwal, za jaki można uznać *Yuki matsuri*, czyli Święto Śniegu. Odwieczne następstwo miesięcy stanowiło niewyczerpane źródło inspiracji dla wszelkiego rodzaju artystów: malarzy, poetów, pisarzy. Warto przytoczyć tu jako ilustrację słowa rozpoczynające jedno z największych dzieł epoki Heian, *Makura no sōshi*, czyli *Notatnik osobisty* autorstwa Sei Shōnagon:

Wiosną jutrzeńka. Kiedy zarys gór białą wylania się z mroku, świat różowieje, a fioletowe chmury, jak cieniutki baldachim, kładą się na niebie.

Latem są noce. A jeszcze lepiej kiedy księżycowe. Nawet ciemność nie straszy, kiedy rój świetlików w locie cieniutkie krzyżuje promienie. Ale też prześliczne są i tajemnicze dwa świętojańskie robaczki albo nawet jeden, gdy palą nikiłą smużkę, by utonąć w mroku. Deszcz letnią nocą także jest cudowny...

Jesień to są wieczory. Kiedy w słońca ostatnim promieniu szczyty gór wydają się bliskie, a wrony łącząc się w pary lub trójki zwołują się na nocleg. Lecą tam w pośpiechu. To też jest piękne. A jeszcze bardziej dzikich gęsi sznur, który wysoko staje się tak drobny. Kiedy już słońce zajdzie za horyzont, a wiatr się zerwie, rozdzwonią cykady – co czuję wtedy, słowem nie wypowiem...

¹⁶ Pierwsze kwiaty wiśni pojawiają się nawet już w ostatnich dniach stycznia na subtropikalnej wyspie Okinawa, by końcem kwietnia, po „wędrówce” z południa na północ kraju, rozkwitnąć na Hokkaidō.

Zima to rano biały po bezsennej nocy. Popatrz, spadł śnieg – i o tym pomilczę... Świat oszroniony biało, a nawet bez szronu – niech będzie tylko mroźny, wnet rozpalą ogień, będą nosić węgle. To wszystko rodzi pokój, bo zgadza się z czasem. Ale w południe, kiedy mróz jest lżejszy, głośno ogień w piecyku. Biały zostaje popiół. Tak być nie powinno...¹⁷

Specyficzny stosunek Japończyków do świata natury wynika przede wszystkim z głęboko zakorzenionego przeświadczenia, że nie jest ona przeciwnikiem człowieka, a środowisko nie jest przedmiotem podboju. Dlatego człowiek nie stara się jej za wszelką cenę podporządkować, a raczej dąży do harmonijnej z nią koegzystencji. Budzi to tym większy nasz szacunek, kiedy uzmysłowimy sobie, że ze względu na usytuowanie geograficzne i klimat życie na Wyspach nigdy nie należało do najłatwiejszych, o czym świadczy różnorodność wszelakich klęsk, od tajfunów, powodzi, po trzęsienia ziemi, nękających Japończyków od zawsze i niemal na co dzień. A przecież, jak zauważa żyjący na przełomie XII/XIII wieku buddyjski mnich Kamo no Chōmei w swoich *Zapiskach z pustelni (Hōjōki)*: „Ciężko żyć na tym świecie, gdzie i ludzie, i ich domy tak właśnie trwają krótko i tak szybko przemijają”¹⁸. Mimo to człowiek nie odgradzał się od przyrody, lecz raczej pragnął odnaleźć w niej miejsce dla siebie, czyniąc przy tym jak najmniejszą szkodę. Taką postawę zaobserwować można także dziś, kiedy tradycyjna Japonia powoli odchodzi w przeszłość. I choć nie oparła się gwałtownemu rozwojowi przemysłu, to nadal pozostaje krajem, którego mieszkańcy darzą naturę olbrzymim szacunkiem i miłością, pamiętając o tak istotnej równowadze między tym, co materialne, i tym, co duchowe.

Uzasadnienia tej niezwyklej relacji szukać należy głównie w najważniejszych systemach religijno-filozoficznych Japonii. Podkreślają one jedność rzeczywistości, a tym samym jedność człowieka i natury, której jest on częścią. Jest to podejście zupełnie odmienne od zachodniej wizji świata, brak w nim bowiem miejsca na jakikolwiek dualizm. I tak jedną z podstawowych cech sintoistycznych¹⁹ wierzeń stanowi przekonanie, że we wszystkich rzeczach i przedmiotach mieszkają duchy zwane *kami*, obecne przede wszystkim w naturze, również blisko związane z ludźmi. Rytuał związany z tymi wierzeniami polega na wezwaniu bóstwa, ducha przypisanego do określonego miejsca. Cześć oddaje się zazwyczaj jakiemuś przedmiotowi ze świata przyrody – może to być kamień, drzewo, góra bądź rzeka, strumień. Z przekonaniem o „boskości” przyrody dobrze współgra filozofia buddyjska, na któ-

¹⁷ Sei Shōnagon, *Zeszyty spod poduszki, czyli notatnik osobisty Pani Sei Shōnagon*, tłum. A. Żuławska-Umeda, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006, s. 15–16.

¹⁸ Kamo no Chōmei, *Zapiski z pustelni*, tłum. K. Okazaki, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, *Wymiary przestrzeni*, op. cit., s. 25.

¹⁹ *Shintō* (dosł. „droga bogów”, „droga duchów”, „nauka bóstw”) to rodzima religia japońska, w której szczególną rolę odgrywał kult przyrody. Właściwie termin ten obejmuje szereg starożytnych wierzeń religijnych mieszkańców Archipelagu Japońskiego i został wprowadzony jako przeciwstawny dla *butsudō*, czyli „drogi buddów”, po ugruntowaniu się buddyzmu, który w połowie VI wieku przywędrował z Korei.

rej przyswojenie i adaptację zasadniczo wpłynął ten właśnie sposób myślenia. Taki punkt widzenia rozwinął w człowieku poczucie integralnej przynależności do świata naturalnego. Zwłaszcza biorąc pod uwagę fakt, iż w sintoizmie praktycznie brak rozważań eschatologicznych – próżno szukać pojęć takich jak karman czy reinkarnacja, piekło i niebo – gdyż od początku koncentrował się on na doczesności.

Przekonanie, że rzeczywistość stanowi nierozzerwalną i harmonijną całość, to także istotny element taoizmu, który wprawdzie narodził się w Chinach, ale wywarł inspirujący wpływ również na kulturę japońską. Wizja świata wyłaniająca się ze słynnych taoistycznych traktatów autorstwa Laozi²⁰ czy Zhuangzi²¹ mówi o „Wielkiej Całości” – *Dai Yi*, co oznacza, że wszystko jest *dao* [tao]. Również w buddyzmie, zwłaszcza zen, istotne jest przeświadczenie o pierwotnej substancjalnej tożsamości wszystkich elementów bytu, co znajduje wyraz w określeniach takich jak „wszystko jest naturą Buddy” czy „wszystko jest pustką”.

Japończycy raczej nigdy nie starali się odnaleźć w naturze jakiegoś wyższego porządku czy też ładu – na co słusznie zwraca uwagę Paul Varley²² – tak jak to miało miejsce w kulturze chińskiej, przesiąkniętej na wskroś konfucjanizmem. Nie interesowało ich poszukiwanie odzwierciedlenia doskonałego porządku społecznego w harmonii natury. Piękna dopatrywali się nie w tym, co stałe i niezmiennne, a w tym, co przemijające i kruche, taką właśnie naturę, uchwyconą w jej przelotnych mgnieniach, przedstawiali w sztuce.

ETYCZNY WYMIAR ESTETYKI

W tradycji japońskiej obserwujemy wyraźne przenikanie się sfery etyki i estetyki. Japońska estetyka nie tylko zaspokaja potrzeby ludzkie, ale w pewnym sensie odpowiada również na potrzeby samych obiektów, poprzez uwrażliwienie i szacunek dla ich naturalnych właściwości. To właśnie te właściwości determinują projekt, bowiem zasada, którą kierują się twórcy, polega nie na ingerencji i zmienianiu specyfiki danego materiału, ale raczej na podkreślaniu i wydobywaniu jego charakteru.

Już w pochodzącym z XI wieku traktacie *Sakuteiki* (*Notatki o urządzaniu ogrodów*), poświęconym sztuce ogrodowej, znajdujemy odzwierciedlenie takiej postawy. Oprócz drobiazgowej charakterystyki poszczególnych odmian kamieni autor Tachibana no Toshitsune formułuje szereg cennych rad dotyczących ich możliwych ustawień i kompozycji, przestrzegając jednocześnie przed nieprawidłowym ułożeniem (na przykład kamienia pionowego w pozycji horyzontalnej), które mogło naruszyć „ducha kamienia” i sprowadzić na projektanta nieszczęście. O tym, że to artysta dostosowuje się do natury, a nie odwrotnie, świadczą też reguły kompono-

²⁰ Istnieją rozbieżności co do dat jego życia, podaje się przedział od VII do IV wieku p.n.e.

²¹ Najprawdopodobniej żył w IV wieku p.n.e., za panowania władców Huei z Liang (370–319 p.n.e.) i Hsüan z Chi (319–301 p.n.e.).

²² P. Varley, *Kultura japońska*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2006, s. 130.

wania przestrzeni ogrodowej, pochodzące ze wspomnianego traktatu, mówiące o tym, by uwzględnić naturalne ukształtowanie terenu i jego otoczenie²³.

Podobnie rzecz wygląda w przypadku ikebany. Pomimo tego, że sztuka „żyjących kwiatów”, gdyż tak należy tłumaczyć ów termin, rozpoczyna się od ścięcia kwiatu – a więc *de facto* pozbawienia go życia – to jej nadrzędnym celem pozostaje ukazanie jego naturalnego piękna, które reprezentuje najgłębszą istotę przyrody. Ten, kto wkracza na drogę kwiatów (*kadō* – nazwa stosowana zamiennie dla określenia tejże sztuki), powinien odczytać i zrozumieć przekaz tkwiący w kwiecie powoju, gałązce wiśni czy uschniętym liściu wykorzystanym do kompozycji. Bardziej poetycko ujął tę myśl Matsuo Bashō, napominając, by od sosny uczyć się sosny, a od bambusa – bambusa.

Wydobycie naturalnych walorów produktu to idea obecna w kuchni japońskiej ceniącej przede wszystkim prostotę i minimalizm. Ograniczenie wszelkiego rodzaju dodatków w postaci przypraw, a także wyrafinowanych technik przyrządzania, pozwala w pełni docenić smak i aromat serwowanych potraw.

Postawę pokory i szacunku względem przedmiotu ujawnia również tradycyjna sztuka pakowania (*tsutsumi*), wykorzystująca najczęściej takie materiały, jak bambus, papier, a nawet słomę czy drewno, oczywiście podkreślając przy tym ich cechy charakterystyczne. Z elastycznego i giętkiego bambusa pleciono koszyki, w jego liściach i łodydze często umieszczano produkty żywnościowe, papier czy słomę skręcano, zwijano, nierzadko w niezwykle finezyjny sposób. W Japonii sztukę pakowania wyniesiono na wyżyny perfekcji, nierzadko można odnieść wrażenie, że opakowanie jest cenniejsze niż zawartość – mimo że ukrywa, zasłania, nie stanowi przeszkody stojącej na drodze do obiektu, którą należy szybko usunąć. Od względów praktycznych nie mniej istotna pozostaje jego estetyczna wartość. Wręczając komuś pięknie zapakowany prezent, dajemy wyraz szacunku, życzliwości i uwagi, z jaką traktujemy obdarowywaną osobę. Nie dziwi więc, że ważnym elementem kultury japońskiej stała się *furoshiki* – chusta służąca tradycyjnie nie tylko do pakowania, ale i przechowywania, a także przenoszenia przedmiotów. Dawniej korzystano z niej w publicznej łaźni, do transportu niezbędnych drobiażków bądź do siedzenia. Stopniowo rozszerzał się wachlarz zastosowań *furoshiki*, a wraz z nim rozwijało się wzornictwo i rozmaite techniki wiązania, dzięki którym powstają małe dzieła sztuki.

Szacunek (*kei*) to również jedna z czterech kluczowych zasad²⁴ ceremonii herbaty, która jest wszak czymś więcej niż tylko wyszukany rytuał. Dzięki niemu dostrzegamy wartość otaczającej nas przyrody i ludzi, pośród których żyjemy. Znajduje to wyraz w sposobie obchodzenia się z utensyliami, ostrożnym i pełnym uwagi, a także w szeregu czynności niezbędnych do przygotowania ceremonii.

²³ G. Nitschke, *Japanese Gardens*, Köln 2007, s. 60.

²⁴ *Wa, kei, sei, jaku* („harmonia”, „szacunek”, „czystość”, „spokój”) – zasady, którym podporządkowane są wszelkie wymogi etykiety *chanoyu*, wprowadzone przez mistrza Sen no Rikyū (1522–1591).

Wykonując je z pełną uwagą, wkładając w to całą naszą wiedzę i umiejętności, a przede wszystkim całe nasze serce, zgodnie z ideałem znanym jako *kokoro ire*²⁵, kreujemy jedyną w swoim rodzaju atmosferę wzajemnej życzliwości, troski, dzięki której można osiągnąć spokój i zaznać wytchnienia od zgiełku świata. Pięknie ujmują to Sen Sōshitsu XV, wielki mistrz herbaty szkoły *urassenke*²⁶:

Trzymam w dłoniach czarkę herbaty, jej zieleń jest odbiciem całej przyrody. Przymykając oczy odnajduję w głębi swego serca zielone góry i czystą wodę. I gdy tak siedzę samotnie w ciszy, pijąc herbatę, czuję jak góry i woda stają się częścią mnie samego. Co jest najcudowniejsze dla ludzi takich jak ja, którzy idą ścieżką herbaty? Odpowiadam: jedność pomiędzy gospodarzem i gościem, stworzona dzięki „spotkaniu serca z sercem” i wspólnemu picciu herbaty²⁷.

KANONY PIĘKNA

Estetyka japońska opiera się na harmonii kontrastów, tym bardziej więc trzeba zachować ostrożność przy formułowaniu jakichkolwiek uogólnień. Po jednej stronie sytuują się tendencje, w których króluje przepych, obfitość form, upodobanie do tego, co ostentacyjne i zbyt kowne, po drugiej naturalność, oszczędność środków, wyciszenie, czyli cechy najczęściej i najchętniej przytaczane w dyskusjach dotyczących japońskiego pojmowania piękna. Tę swoistą polaryzację zaobserwować można w wielu dziedzinach sztuki, od malarstwa, przez teatr i architekturę, na ceremonii herbaty kończąc. I tak barwne, dekoracyjne malarstwo w rodzimym stylu *yamatoe* odpowiada całkowicie odmiennej wrażliwości niż późniejszy o kilka wieków monochromatyczny styl malarstwa tuszowego, w którym za pomocą kilku czarnych kresiek prezentowano całą gamę symbolicznych znaczeń. Przepych *kabuki* kontrastuje z surowością teatru *nō*, podobnie jak dwie, znajdujące się w Kioto, perły architektury japońskiej, wyłożona cienkimi listkami złota Kinkakuji (Świątynia Złotego Pawilonu) i emanująca skromną elegancją Ginkakuji (Świątynia Srebrnego Pawilonu), zachwycają swoją odmiennością. Również *chanoyu* to zjawisko heterogeniczne, w którym na jednym biegunie sytuuje się splendor towarzyszący ceremonii, na drugim zaś bezpretensjonalność i prostota, której kwintesencję stanowi niewielka, kryta strzechą chatka – miejsce rytuału.

Japonia nie jest tu wyjątkiem, piękno pod każdą szerokością geograficzną pojmowane jest zawsze z pewną dozą subiektywizmu, w zależności od kontekstu historycznego i ideowego. Niemniej jednak wydaje się, że można wskazać takie preferencje estetyczne, które pozostają niezmiennie bez względu na upływ czasu i upodobania. Co charakterystyczne, wiele wskazuje na to, że w ich kształtowaniu

²⁵ *Kokoro* oznacza „serce”, „umysł”, *ire* wskazuje na czasownik *ireru*, czyli „wkładać”.

²⁶ Tradycja wywodząca się od Sen no Rikyū.

²⁷ Sen Sōshitsu XV, *Smak herbaty, smak zen*, tłum. M. Godyń, Łódź 1997, s. 82.

ogromną rolę odegrała natura, od najdawniejszych czasów niewyczerpane źródło natchnienia i inspiracji. Poczucie integralnej przynależności człowieka do przyrody, uważna obserwacja i wyczulenie na zmiany w niej zachodzące odcisnęły niezaprzeczalne piętno na japońskiej wrażliwości estetycznej²⁸. Jednak natura stała się wzorem do naśladowania w nieco innym niż na Zachodzie – wykraczającym poza *mimesis* – sensie. Głównym celem artystów, rzemieślników (to rozróżnienie nie funkcjonowało w Japonii do epoki Meiji) było nie realistyczne przedstawienie obiektów ze świata przyrody, ale umiejętne sugerowanie, przy wykorzystaniu „środków”, którymi natura się posługuje. Stąd też ich wytwory ujmują raczej jej ducha niż zewnętrzną szatę. Nie bez znaczenia pozostaje także położenie geograficzne, wzmagające poczucie nietrwałości, którą to cechę również warto wymienić jako istotny element piękna, znajdujący uzasadnienie w większości systemów religijnych i filozoficznych Kraju Wschodzącego Słońca. Owa świadomość niestałości, przemijalności wszystkiego nosi nazwę *mūjokan*²⁹ i ma swoje korzenie w buddyzmie. Jeśli dodamy jeszcze sugestię, nieregularność, prostotę, uzyskamy kanon wartości, które Donald Keene, światowej sławy badacz kultury japońskiej, uznał za najbardziej reprezentatywne dla tamtejszej estetyki³⁰.

SUGESTIA I PROSTOTA

Sztuka japońska stanowi niemałe wyzwanie dla wyobraźni, o czym przekonać się można podziwiając wręcz ascetyczne, utrzymane w odcieniach czerni i szarości malarstwo tuszowe, w którym dbałość o detale ustępuje urywanym, jak gdyby tylko zaznaczonym pociągnięciom pędzla. Delikatne pejzaże zatopione we mgłę i chmurach z rzadka przedstawiają postacie ludzkie, a większa część przestrzeni pozostaje pusta. Ich siła oddziaływania opierała się właśnie na mocy sugestii – przeświadczeniu, że poza tym, co bliskie, dostrzegalne, istnieje coś więcej. Prowadząc odbiorcę do jego własnej interpretacji, zmuszają go niejako do dokończenia tego, co bezpośrednio i jednoznacznie w dziele nie zostało wypowiedziane.

Także literaturze, a zwłaszcza poezji, sugestia jako środek artystycznej ekspresji nie pozostaje obca, a w zasadzie jest nawet koniecznością, biorąc pod uwagę, że najpopularniejsze jej formy: *waka*³¹ i *haiku*³², liczą odpowiednio trzydzieści jeden i siedemnaście sylab.

²⁸ J. Tubielewicz, *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996, s. 73.

²⁹ Sam termin *mujō* jest tłumaczeniem sanskryckiego słowa *anitya* i oznacza „nietrwałość”, „niestałość”, „przemijanie” wszelkich bytów.

³⁰ D. Keene, *Estetyka japońska*, tłum. K. Guczalski, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, *Wymiary przestrzeni*, op. cit., s. 50.

³¹ *Waka* – termin, który w znaczeniu ogólnym obejmuje poetyckie formy liryczne bądź stosowany jest do pieśni krótkiej (*tanka*) o budowie sylabicznej 5-7-5-7-7, dominującej w epoce Heian.

³² *Haiku* – forma poetycka o budowie sylabicznej 5-7-5, wywodząca się z zartobliwej pieśni wiązanej (*haikai no renga*).

Poeci posługujący się krótką formą i ograniczonym zbiorem słów „poetyckich” nie mogli – i zapewne nie chcieli – poprzestać na conceptach i obrazach, stworzonych za pomocą ubogich środków. Musieli więc komponować w taki sposób, żeby związki frazeologiczne, zamykane w bardzo krótkiej formie, wyrażały coś więcej niż tylko to, co można opisać, naśladować „naturę”³³.

Piękno odnajdywali artyści zatem w księżycu wyzierającym zza chmur, ciszy jesiennego zmrzchu, tafli stawu skrytej pod wodorostami, czyli wszędzie tam, gdzie nie wszystko jeszcze wybrzmiało, gdzie pozostaje miejsce na tajemnicę. Bo czyż, posługując się słowami mnicha buddyjskiego, znanego pod imieniem Kenkō, „mamy oglądać kwiaty wiśni tylko wtedy, gdy są w pełnym rozkwicie, zaś księżyc wyłącznie wtedy gdy nie skrywają go chmury?”³⁴. Wspomnieć należy w tym miejscu również o *nō*, bowiem jako teatr symbolu cenił on nie realizm i konwencjonalne formy przekazu, a właśnie sugestię. Sprzyjały temu minimalizm scenografii i choreografia oparta na niewielkiej ilości gestów i ruchów. Nie bez znaczenia pozostaje sama specyfika języka japońskiego, a także pewne cechy uwarunkowane kulturowo, bowiem jak słusznie zauważa Beata Kubiak Ho-Chi:

Japończycy unikają bezpośredniego wyrażania uczuć i myśli. Bezpośredniość nie jest uznawana za cnotę. Często od rzeczy wyrażonych *explicite* ważniejsze jest to, co nie zostało powiedziane czy napisane. Bardzo często takie niedopowiedzenie bywa kłopotliwe i Japończyk, pomimo że wychowany został w kulturze wysokiego kontekstu, w której komunikacja słowna nie odgrywa najważniejszej roli, gubi się w domysłach i nie zawsze jest pewny, czy do końca właściwie zrozumiał intencję swego interlokutora³⁵.

Upodobanie Japończyków do prostoty należy po części tłumaczyć wpływami buddyzmu zen, którego związek ze sztuką, choć dyskutowany, zdaje się obecnie nie budzić większych wątpliwości. To zen i charakterystyczny dlań stosunek do świata kształtował smak artystyczny średniowiecznej Japonii, okresu, w którym – jak już zostało wspomniane – uprzywilejowaną pozycję zyskała klasa wojowników, przez następne kilkadziesiąt lat współtworząca i kształtująca nie tylko życie polityczne, ale i kulturalne tego kraju. Surowość i prostota nie dotyczyły wyłącznie sfery obyczajowej – stały się również dominującymi ideałami w dziedzinie sztuki, jak choćby w przypadku słynnych kompozycji ogrodowych z okresu Kamakura i Muromachi, których głównym wyróżnikiem była skrótowość i symbolizm. Najbardziej odpowiadające duchowi zen ogrody to nie realistyczne w każdym calu imitacje krajobrazowe charakteryzujące się bogactwem i różnorodnością formy, ale *karesansui* – ogrody suchego krajobrazu i *sekitei* – ogrody kamienne (najsłynniejsze z nich to

³³ M. Melanowicz, *Yūgen w poezji i teatrze japońskim. Wyrażanie niewyraźnego*, [w:] *Dialog. Komparatystyka. Literatura. Profesorowi Eugeniuszowi Czaplejewiczowi w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. E. Kasperski i D. Ulicka, Warszawa 2002, s. 326–327.

³⁴ Kenkō, *Zapiski dla zabicia czasu*, tłum. H. Lipszyc, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, *Wymiary przestrzeni*, op. cit., s. 39.

³⁵ B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska...*, op. cit., s. 39.

Ryōanji i Daisen in w Kioto). Główne elementy tego typu ogrodów, zachwycających swą ascetyczną prostotą i niezwykłym, jakby „milczącym” pięknem, stanowią głązy, kamienie, piasek i żwir. Mają one sugerować, a nie przedstawiać, zaś interpretacja symboli opiera się na intuicji tego, kto je ogląda.

NIETRWAŁOŚĆ I NIEREGULARNOŚĆ

Jednym z najpopularniejszych symboli Japonii jest *sakura*, której ulotne piękno zachwyliło mieszkańców Archipelagu już w epoce Heian, kiedy to narodził się ten niezwykły kult. Kwiaty wiśni opadają, będąc jeszcze w pełni rozkwitu, po zaledwie kilku dniach i w tym właśnie tkwi ich urok, opiewany przez poetów, a celebrowany przez zwykłych ludzi wraz z nadejściem wiosny. To tylko jeden z licznych przykładów, które można przytoczyć jako ilustrację tezy, że Japończycy o wiele bardziej cenią efemeryczność, tymczasowość niż trwałość. Innym będzie tradycyjna architektura korzystająca z materiałów powszechnie uznawanych za nietrwałe, takich jak drewno czy glina, co wynikało z przekonania, że i ona prędzej czy później nie oprze się potędze natury.

O tym, że wszystko przemija, przypomina nieuchronne następstwo pór roku, których opisy³⁶ uzyskały w literaturze japońskiej wysoką rangę estetyczną. Symbolizują nie tylko nietrwałość otaczającego nas świata, ale także, o czym szczególnie warto pamiętać, świata, którego taką samą częścią jak przyroda jesteśmy my sami. Smutek i ból, którego możemy wskutek tego doświadczyć, nie powinien jednak przysłańać piękna wiążącego się z ową zmiennością. Bo przecież, zauważa Sen Sōshitsu XV: „Na wiosnę zakwitają kwiaty, latem wieje od morza chłodna bryza, w jesieni księżyc jest czysty jak kryształ, a zimą pada śnieg. Ta odwieczna kolejność rzeczy jest czymś cudownym”³⁷.

Z takimi preferencjami estetycznymi współgra upodobanie do tego, co nieregularne, a nawet niedoskonałe. Właściwie w każdej dziedzinie sztuki, czy to *ikebana* (asymetryczny układ gałęzi), *karesansui* (nieparzysta ilość kamieni w kompozycji) czy ceramika (niedokładnie wykonana czarka do herbaty), unika się jednolitości, monotonii, bo ta nie sprzyja rozwijaniu wyobraźni, nie inspiruje odbiorcy. Czasem piękno skrywa się tam, gdzie pozornie go brak, w półmroku, jakby powiedział zapewne Tanizaki, ale by je odkryć, niezbędna jest pewna doza wrażliwości, a także określone predyspozycje kulturowe.

Ktoś powiedział: „czegokolwiek by to dotyczyło – doprowadzenie dzieła do samego końca nie jest wskazane. Pozostawiając je w stanie niedokończonym, dajemy mu swobodę i mamy wrażenie, jak gdyby dziełu przedłużono życie”³⁸.

³⁶ Każda z pór roku kojarzona jest z innym zestawem symboli, na które składają się charakterystyczne dla niej kwiaty (wiosna – wiśnia, śliwa), zwierzęta (jesień – ważki, jelenie) czy zjawiska pogodowe (lato – pora deszczowa, burze).

³⁷ Sen Sōshitsu XV, *Smak herbaty, smak zen*, op. cit., s. 69.

³⁸ Kenkō, *Zapiski dla zabicia czasu*, op. cit., s. 38.

GŁÓWNE KATEGORIE ESTETYCZNE

Omówienie tak ogromnej ilości terminów, z jaką mamy do czynienia w przypadku estetyki japońskiej, wymagałoby niewątpliwie wielotomowej edycji i długoletnich studiów, tym bardziej że bardzo często wymykają się one prostemu i jednoznacz-
nemu opisowi, co nie powinno dziwić, znając upodobanie Japończyków do wielo-
znaczności. Tutaj wspomniane, a właściwie zasygnalizowane, zostaną tylko katego-
rie zdecydowanie najważniejsze, bez których znajomości dyskurs o pięknie byłby
w ogóle niemożliwy, mianowicie *miyabi*, *aware*, *yugen*, *wabi*, *sabi* i *iki*. Nie wy-
czerpują one całkowicie tematu, ale dają pewien obraz tradycyjnej estetyki japoń-
skiej poprzez wskazanie kluczowych tendencji kształtujących się na przestrzeni
wieków, począwszy od epoki Heian (*aware*, *miyabi*), przez Kamakura i Muromachi
(*wabi*, *sabi*, *yūgen*), na Edo (*iki*) kończąc.

MIYABI

Zaliczmy do nich z pewnością pierwszą z wymienionych kategorii, która ukształ-
towała się w czasie prymatu kultury dworskiej, czyli w epoce Heian. Słowo *miyabi*
tłumaczyć można jako „elegancję”, „dworskie piękno”, „wytworność”, stanowiło
ono zatem synonim nie tyle dobrego, co nienagannego smaku arystokratów. Okre-
ślało pełen wdzięku sposób zachowania (mianiery, styl bycia, sposób wysławiania),
ale było także ideałem estetycznym obowiązującym w sztuce, przede wszystkim
w poezji, co przyczyniło się do znacznego zubożenia motywów, jako że istniały
ściśle ustalone kanony tego, co za piękne mogło uchodzić, na przykład opadające
kwiaty wiśni, jesienny księżyc czy zachód słońca³⁹. Uosobieniem tak cenionych
w owym okresie cech jest tytułowy bohater pochodzącej z XI wieku powieści *Genji
monogatari*⁴⁰ (*Opowieść o księciu Genjim*), autorstwa Murasaki Shikibu (ok. 978–
ok. 1016). Ten odznaczający się nieprzeciętną urodą młodzieniec, biegły we wszyst-
kich dziedzinach sztuki – wyśmienity kaligraf, muzyk i tancerz – a także niedościg-
niony kochanek, zyskał nawet, ze względu na tak liczne przymioty, przydomek
Hikaru, czyli Promienisty.

AWARE

Kolejna szczególnie ceniona w starożytności wartość to *aware*. W najprostszym
sensie to coś w rodzaju wykrzyknika „Ach!”, wyrażającego bezpośrednie doznanie
emocjonalne: zdumienie, zdziwienie. Jako przymiotnik, w odniesieniu do rzeczy

³⁹ M. Melanowicz, *Historia literatury japońskiej*, Warszawa 2011, s. 120.

⁴⁰ Fragmenty tłumaczeń *Genji monogatari* na język polski zob. *Dziesięć wieków Genji mono-
gatari w kulturze Japonii*, red. I. Kordzińska-Nawrocka, Warszawa 2008; *Estetyka japońska.
Antologia*, t. 1, *Wymiary przestrzeni*, op. cit.

wywołujących wzruszenie i poruszenie, bardzo często pojawiał się w dziełach literatury klasycznej i znaczył wtedy tyle, co „wzruszający”, „smutny”. We wzmiankowanym powyżej *Genji monogatari* występuje aż ponad tysiąc razy, co skrupulatnie policzył Ivan Morris⁴¹. Jeśli zaś występował we frazie *mono-no aware*, tłumaczyło się go, w zależności od kontekstu, bądź jako „patoś rzeczy”, bądź „melancholia”, „urok chwili”, ale także na wiele innych sposobów mieszczących w sobie szeroką gamę odcieni emocjonalnych, od pogodnych, po skrajnie pesymistyczne. „Katalizatorem” tego rodzaju odczuć najczęściej jest przyroda, skłaniająca do zadumy, wywołująca smutek, gdy uświadomimy sobie przemijalność wszystkiego, co nas otacza. Melancholijne głosy ptaków, poranna kropla rosy na listku, wiosenny poranek – wszędzie tu możemy się doszukać echa *aware*⁴².

YŪGEN

Pod terminem *yūgen* kryje się jedna z ważniejszych kategorii japońskiego średnio-wieczna. Precyzyjna charakterystyka tego ideału, który można tłumaczyć zwrotem „tajemna głębia”⁴³, jest w zasadzie niemożliwa ze względu na szeroki zakres znaczeniowy, ewoluujący w zależności od epoki i kontekstu, w jakim się pojawiał. Ponadto – jak zauważa Suzuki Daisetsu – może go opisać tylko ten, kto go doświadczył⁴⁴. Kategoria *yūgen* ukształtowała się pod koniec okresu Heian, u schyłku kultury dworskiej, popularność zawdzięczała wpływom zen, a przejawiała się przede wszystkim w poezji, monochromatycznym malarstwie tuszowym, jak również w ceremonii herbaty. Szczególnie ważną rolę odegrała u Zeamię, wybitnego aktora, pisarza i współtwórcy teatru *nō*, który uważał *yūgen* za ostateczny ideał wszystkich sztuk⁴⁵. Jako taki mieści w sobie prostotę, spokój, subtelność, a także sugestywność i symbolizm nastrojowy. Za pomocą paru gestów, słów czy kilku pozornie niedbałych kresek odsyła odbiorcę ku temu, co wieczne i nieskończone. Dzieło sztuki, w którym realizuje się *yūgen*, staje się swego rodzaju miejscem ujawnienia czegoś niemożliwego do oddania w racjonalnym opisie i co poza sztuką pozostaje niedostępne.

⁴¹ I. Morris, *Świat Księcia Promienistego*, op. cit., s. 191.

⁴² Hisamatsu Shin'ichi, *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Tokyo 1963, s. 13–17.

⁴³ Jest to termin pochodzenia chińskiego zapisywany dwoma znakami: *yū* (chiń. *you*) oznaczającym „głębnię”, „coś niewyraźnego, dalekiego” i *gen* (chiń. *xuan*), który także konotuje ciemność, mgłę, czerń i tajemniczość.

⁴⁴ Suzuki D. T., op. cit., s. 319.

⁴⁵ Zagadnieniu *yūgen* w twórczości Zeamię poświęcony jest artykuł zatytułowany *Zeami and the Transition of the Concept of Yūgen: Note on Japanese aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1971, Vol. 30, No. 1, którego autorem jest Tsubaki A. T.

WABI SABI

Wabi i *sabi* to pojęcia bliskoznaczne, które często opisuje się razem, mimo pewnych różnic⁴⁶. Oba odnoszą się do specyficznej wrażliwości estetycznej, która wyraża się w preferowaniu naturalności tego, co niedoskonałe, a także w unikaniu symetrii i regularnych kształtów. *Wabi* oznaczało początkowo „samotność”, „opuszczenie”, także „ubóstwo” i było terminem związanym głównie z literaturą. Na wyżyny sztuki wyniósł *wabi* w XVI wieku Sen no Rikyū (1522–1591), czyniąc zeń centralny ideał herbaty niedostatku – *wabicha*. To również swego rodzaju postawa życiowa charakteryzująca się pokorą, umiarem i prostotą. *Sabi* zaś sugeruje starość, patynę, upływ czasu, co doskonale obrazują utensylia herbaciane, często niedokładnie wykonane, piękne w sposób nieoczywisty i wymagający. To także samotność, o której pisał Bashō, ale rozumiana w nieco innym sensie niż *wabi*, związana z nieobecnością człowieka i wywołana pięknem przyrody.

IKI

Najmłodszą z wymienionych tutaj wartości estetycznych jest *iki*, termin, a w zasadzie swego rodzaju filozofia życia, charakterystyczna dla zdominowanego przez mieszczan okresu Edo. Na Zachodzie kategoria ta zasłynęła dzięki studiom zatytułowanym *Struktura iki*, autorstwa Kukiego Shūzō (1888–1941), choć pytanie, na ile udało się przybliżyć *iki* osobom spoza kręgu kultury japońskiej, wciąż pozostaje aktualne, tym bardziej, że niesłuchanie trudno znaleźć odpowiednik tej kategorii na gruncie europejskim⁴⁷. *Iki* znajduje wyraz w formach artystycznych – literaturze, *ukiyoe*, architekturze, wzornictwie, ale nieobce są mu również naturalne (związane z cielesnością) ekspresje poprzez odwołania do specyficznego, pełnego elegancji, ale i swego rodzaju śmiałości, sposobu zachowania niektórych gejsz, a także ich wyglądu (uczesania, ubioru, makijażu, sylwetki). Agnieszka Kozyra tak oto ujmuje ten fenomen: „Piękno *iki* odnosi się do wyrafinowanej nonszalancji zabarwionej seksualną witalnością, jednak nieprzekraczającą granic dobrego smaku, oraz do swoistego stoickiego dystansu wobec świata, który nie wyklucza jednak empatii i zdolności do poświęceń”⁴⁸. *Iki* pojawia się tam, gdzie zaistnieje pełna napięcia relacja między kobietą a mężczyzną, znika natomiast wraz z jej realizacją. Konstytuuje ją zalotność, kokieteria, a nawet erotyzm, ale i hardość, buta, a także wyrzeczenie i rezygnacja.

⁴⁶ Więcej na temat analizy kategorii *wabi sabi* zob. B. Cichy, *Wabi sabi. Estetyczny ascetyzm w sztuce zen*, „Estetyka i Krytyka”, nr 22 (3/2011).

⁴⁷ Terminem o podobnym zakresie znaczeniowym jest francuski *chic*.

⁴⁸ A. Kozyra, M. S. Zięba, *Japońska filozofia*, [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, [online], <http://ptta.pl/pef/pdf/japonskafilozofia.pdf> [dostęp: 20.03.2012].

BIBLIOGRAFIA

1. G. H. Blocker, Ch. L. Starling, *Filozofia japońska*, tłum. N. Szuster, Kraków 2008.
2. B. Cichy, *Wabi sabi. Estetyczny ascetyzm w sztuce zen*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 22 (3).
3. Hisamatsu Shin'ichi, *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Tokyo 1963.
4. Hisamatsu Shin'ichi, *Zen and the Fine Arts*, tłum. G. Tokiwa, Tokyo 1982.
5. Kamo no Chōmei, *Zapiski z pustelni*, tłum. K. Okazaki, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006.
6. D. Keene, *Estetyka japońska*, tłum. K. Guczalski, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006.
7. Kenkō, *Zapiski dla zabicia czasu*, tłum. H. Lipszyc, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006.
8. *Dziesięć wieków Genji monogatari w kulturze Japonii*, red. I. Kordzińska-Nawrocka, Warszawa 2008.
9. A. Kozyra, *Estetyka zen*, Warszawa 2010.
10. A. Kozyra, M. S. Zięba, *Japońska filozofia*, [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, [online], <http://pitta.pl/pef/pdf/j/japonskafilozofia.pdf> [dostęp: 20.03.2012].
11. B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009.
12. B. Kubiak Ho-Chi, *Japońskie odkrywanie estetyki*, „Japonica” 2003, nr 16.
13. Kuki Shūzō, *Struktura iki*, tłum. H. Lipszyc, [w:] *Estetyka japońska*, t. 3, *Estetyka życia i piękno umierania*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
14. M. Melanowicz, *Historia literatury japońskiej*, Warszawa 2011.
15. M. Melanowicz, *Yūgen w poezji i teatrze japońskim. Wyrażanie niewyraźnego*, [w:] *Dialog. Komparatystyka. Literatura. Profesorowi Eugeniuszowi Czapplewiczowi w czterdziestelecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. E. Kasperski i D. Ulicka, Warszawa 2002.
16. I. Morris, *Świat Księcia Promienistego*, tłum. T. Szafar, Warszawa 1973.
17. Nakamura Hajime, *Systemy myślenia ludów Wschodu. Indie, Chiny, Tybet, Japonia*, tłum. M. Kanert i W. Szkudlarczyk-Brkić, Kraków 2005.
18. G. Nitschke, *Japanese Gardens*, Köln 2007.
19. Saitō Yuriko, *Everyday aesthetics*, „Philosophy and Literature” 2001, Vol. 25, No. 1.
20. Saitō Yuriko, *Japanese Aesthetics of Packaging*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1999, Vol. 57, No. 2.
21. Sei Shōnagon, *Zeszyty spod poduszki, czyli notatnik osobisty Pani Sei Shōnagon*, tłum. A. Żuławska-Umeda, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006.
22. Sen Sōshitsu XV, *Smak herbaty, smak zen*, tłum. M. Godyń, Łódź 1997.
23. Suzuki D. T., *Zen i kultura japońska*, tłum. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków 2009.
24. Tanizaki Jun'ichirō, *Pochwała cienia*, tłum. H. Lipszyc [w:] *Estetyka japońska*, t. 3, *Estetyka życia i piękno umierania*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
25. Tsubaki A. T., *Zeami and the Transition of the Concept of Yūgen: Note on Japanese Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1971, Vol. 30, No. 1.
26. J. Tubielewicz, *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996.
27. P. Varley, *Kultura japońska*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2006.