UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
W KRAKOWIE

Wydział Filozoficzny

Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji

Mit „sztuk zen": miejsce i rola zen w kształtowaniu się kultury artystycznej Japonii na wybranych przykładach

mgr Michał Andrzej Sokołowski

Rozprawa doktorska
wykonana pod opieką
dr hab. Anny Iwony Wójcik
w Zakładzie Filozofii Kultury
Instytutu Filozoficznego

Kraków 2018

Spis treści

I. Wstęp 1

II. Wprowadzenie filozoficzne 11

II.1 Buddyzm chan w Chinach 13

II.2 Buddyzm zen w Japonii 34

III. Sztuka zen 76

III.1 Ceremonia herbaciana 89

III.2 „Ogrody zen": *karesansui* oraz *roji* 148

III.3 Poezja *haiku* 180

III.4 Kaligrafia i malarstwo tuszowe 216

III.5 *Bushidō* 283

III.6 Sztuka miecza oraz *kendō* 313

III.7 *Kyūdō* 339

III.8 Teatr *nō* 364

III.9 Teatr tańca *butō* 407

IV. Podsumowanie i wnioski 439

Wykaz wybranych terminów w zapisie japońskim 490

Ilustracje 503

Bibliografia 510

I. Wstęp

W XX wieku Japonia włożyła wielki wysiłek w zinterpretowanie i przedstawienie światu swojej filozofii, religii, kultury i sztuki. Suzuki Daisetsu Teitarō (1870-1966)[1] oraz myśliciele związani z tak zwaną szkołą z Kioto, tacy jak Nishida Kitarō (1870-1945), Hisamatsu Shin'ichi (1889-1980), Nishitani Keiji (1900-1990) czy Abe Masao (1915-2006) budowali mosty ze światem Zachodu, przedstawiając mu filozofię zen i tłumacząc światu sztukę i kulturę japońską, często odwołując się przy tym do samego zen, w którym widzieli sedno kultury japońskiej – co z perspektywy przebogatej historii i tradycji tego kraju może wydawać się uproszczeniem i jedną z wielu możliwych linii interpretacji. Już wcześniej, w drugiej połowie XIX wieku, która była dla Japonii momentem otwarcia się na świat po ponad dwustu pięćdziesięciu latach *pax Tokugawa* - Japonia zaczęła budować swoją nowoczesną tożsamość, poprzez konfrontacje i porównania z Zachodem. Znajdziemy to w książkach Okakury Kakuzō (1862-1913) czy Nitobe Inazō (1862-1933). Również wówczas kulturze japońskiej wnikliwiej przyglądać zaczęli się cudzoziemcy. Od Lafcadio Hearna (1850-1904) po Eugena Herrigela (1854-1955) i współczesnych jej znawców – nie można przeceniać ich wpływu, nie tylko na nasze rozumienie Japonii i „japońskości", ale również rozumienie jej przez samych Japończyków. Jednym z celów niniejszej rozprawy będzie przyjrzenie się temu elementowi interpretacji, czy momentami, formułując to mocniej, kreacji, zgodnie z którym Japonia budowała swój wizerunek wobec świata i samej siebie.

Tradycyjne sztuki japońskie znalazły w XX wieku swoich wielkich mistrzów, gotowych przedstawić je światu; wymienić tu można choćby mistrza szkoły ceremonii herbacianej Urasenke, Sen Sōshitsu XV (ur. 1923)[2], który z wielką pasją, ale i też subtelnością, i ostrożnością przedstawił w swoich książkach ceremonię herbaty w całej jej głębi i prostocie zarazem. Książki pisali współcześni mistrzowie sztuk walki, tacy jak Onuma Hideharu w przypadku *kyudō*.

[1] Suzuki Daisetsu Teiatrō swoje książki w językach europejskich wydawał jako Daisetz T. Suzuki. Tutaj przyjęto pisownię zgodną z transkrypcją Hepburna.

[2] XV Hōunsai Hansō Sōshitsu, inne imiona: Genshū, Sōkō, Genshitsu, Kyoshin, XV głowa rodu Urasenke, wielki popularyzator drogi herbaty na całym świecie, wyróżniony przez cesarza orderem za zasługi w dziedzinie kultury (*bunka kunshō*), ambasador dobrej woli przy ONZ, pełnił obowiązki głowy rodu do 2002, kiedy przekazał je synowi, Zabōsai Sōshi (ur. 1956), inne imię Gemmoku, znanemu jako Sen Sōshitsu XVI – za: Urszula Mach-Bryson, *Urasenke – tradycja pewnego domu* [w:] Ewa Pałasz-Rutkowska (red.), *Polska i Japonia. W 50. Rocznicę wznowienia stosunków oficjalnych*, Warszawa 2009, s. 311, 312.

Pytaniem możliwym do postawienia byłoby: dlaczego Japonia? Nie brakuje książek poświęconych różnym aspektom życia, kultury, ekonomii i społeczeństwa japońskiego. Japonia jest przebadana – i pozostaje obca zarazem. Także, a może przede wszystkim – samej sobie, być może coraz bardziej. Alex Kerr pisze:

Zachodni turyści w Japonii, przerażeni brakiem poszanowania dla środowiska i dziedzictwa miast, ciągle zadają pytanie: „Dlaczego Japończycy, modernizując, nie umieją zachowywać tego, co cenne?". Otóż Japonia jest krajem, w którym dawny świat stracił zupełnie znaczenie (…) Na Zachodzie współczesne ubrania, architektura itp. rozwinęły się w sposób naturalny z europejskiej tradycji, stąd znacznie mniej rozbieżności pomiędzy kulturą dawną a współczesną. Rewolucja przemysłowa w Europie następowała stopniowo, w przeciągu setek lat. I dlatego prowincja angielska i francuska są stosunkowo mało zniszczone, wiele średniowiecznych miast stoi tam do dziś, a mieszkańcy historycznych okolic w dalszym ciągu traktują je z dbałością i respektem.

W przeciwieństwie do Europy w Chinach, Japonii i Azji Południowo-Wschodniej zmiany dokonały się w sposób gwałtowny. Co więcej, pod wpływem zupełnie obcej kultury. Zarówno współczesny ubiór, jak i architektura nie mają nic wspólnego z tradycyjną kulturą azjatycką. I choć Japończycy podziwiają i uznają za piękne stare miasta jak Kioto czy Nara, to w głębi serca wiedzą, że nie mają one żadnego związku z ich teraźniejszym życiem. Krótko mówiąc, miejsca te stały się miastami iluzji, historycznymi parkami tematycznymi. We wschodniej Azji nie ma odpowiedników Paryża czy Rzymu – Kioto, Pekin czy Bangkok zamieniono w cementowe dżungle. Jednocześnie wsie zostały zalane tablicami reklamowymi, słupami elektrycznymi i domami z aluminium[3].

Alex Kerr, jest bardzo surowym krytykiem współczesnej kultury japońskiej; sam podkreśla, że jego krytyka wypływa z troski i połączona jest z nawoływaniem do zatrzymania się i powrotu do korzeni. Rozwija on myśl mistrza kompozycji kwiatowych *ikebana,* Toshirō Kawase, który komentując współczesną *ikebanę* stwierdza, że brakuje jej *jistu* – realności. Kompozycje nie mają już innego celu niż dekoracja, nikt nie zastanawia się nad naturą roślin czy kwiatów, wykorzystując je wyłącznie jako materiał. Alex Kerr stwierdza, że całej japońskiej konstrukcji społecznej brakuje *jitsu*[4]. Postrzega on również współczesną Japonie jako przypadek nie do końca udanej, gdyż jedynie powierzchownej, modernizacji – pisze on, że stała się „poprzemysłowym krajem z przedprzemysłowymi wyobrażeniami" [5], który nie umie się zatrzymać w zadumie i prowadzony przez warstwę urzędników działa niejako na autopilocie[6].

[3] Kerr, op. cit., s. 22, 23.
[4] Alex Kerr, *Psy i demony. Ciemne strony Japonii,* Kraków 2008, s. 376.
[5] Ibidem, s. 44.
[6] Ibidem, s. 21.

Raz ustanowione *kata,* sposoby i wzory działania, pozostają niezmienne, pomimo zmieniających się okoliczności zewnętrznych – większość współcześnie obowiązujących *kata* zostało ukształtowanych w powojennej Japonii w latach 1945-1965 i pomimo kryzysu lat dziewięćdziesiątych pozostało w niezmienionej formie[7].

Krytykuje współczesną kulturę japońską, zarzucając jej infantylizację i zastąpienie kategorii estetycznych takich jak *wabi* (surowy, naturalny) lub *shibui* (spokojna elegancja), wszechobecną dominacją *kawaii* (słodki)[8]. Bezpośrednie ostrze krytyki wymierza również w popularyzatorów japońskiej kultury: „ludzie piszący o filozofii zen, o kwiatach, o ceremonii herbacianej, architekturze, wzornictwie, nadal piszą, jakby nie zauważyli, że dzieje się źle"[9]. Przytaczając to stanowisko, w pracy poświęconej między innymi właśnie filozofii zen i ceremonii herbacianej, warto zwrócić uwagę na to, iż pisanie o tradycyjnej kulturze japońskiej i formach sztuki łączonych z filozofią zen nie musi równać się zamykaniu w wieży z kości słoniowej i przymykaniu oczu na współczesność – jednak pełne zrozumienie kultury u jej źródeł jest nieodzowne również, gdy chcemy pisać o jej współczesnych przejawach.

Z drugim komponentem pracy – buddyzmem zen – świat zachodni zapoznawał się w XX wieku, nie tylko za sprawą filozofów ze szkoły z Kioto oraz Suzukiego D. T. – którzy, nawet jeśli byli praktykami zen (a większość z nich była), w pierwszej kolejności pozostali filozofami, ale także dzięki pismom mistrzów zen takich jak Suzuki Shunryū (1904-1971), czy Harada Shōdō (ur. 1940) oraz Philip Kapleau (1912-2004), amerykański mistrz zen, którego zasługi w jego krzewieniu w Stanach Zjednoczonych i na Zachodzie są nieocenione. Buddyzmem zen interesowało się wielu zachodnich myślicieli; jak Alan Watts (1915-1973) czy Thomas Merton (1915-1968), mnich trapista, którego przyjaźń i korespondencja z Suzukim D. T. oraz własne prace w ożywczy, być może wręcz „burzycielski" sposób prezentowały zen.

Naturalnie również Polska wydała wielu wybitnych japonistów; żeby tylko wspomnieć Wiesława Kotańskiego, Jolantę Tubielewicz, Agnieszkę Kozyrę, Jadwigę Rodowicz-Czechowską, Esterę Żeromską, Agnieszkę Żuławską-Umedę. Docenić należy również prace i działalność Krystyny Wilkoszewskiej, Beaty Romanowicz, Stanisława Tokarskiego, Beaty Szymańskiej, Leszka Sosnowskiego, Przemysława Trzeciaka i wielu innych.

[7] Ibidem, s. 40.
[8] Ibidem, s. 308.
[9] Ibidem, s. 374.

Jednymi z całościowych koncepcji „sztuki zen" są te przedstawione przez japońskich filozofów: Hisamatsu Shin'ichi i Hasumi Toshimitsu (ur. 1923). Hisamatsu Shin'ichi[10] stworzył rozbudowaną charakterystykę estetyki zen opartą o siedem cech: Asymetrię, Prostotę, Wyniosłą Suchość, Naturalność, Tajemną Głębię, Wolność od Przywiązania oraz Spokój. Te siedem cech powinno być traktowane jako perfekcyjna, dopełniająca się wzajemnie całość. Sztuką zen są te dzieła, które spełniają warunki tych siedmiu charakterystyk jako nierozerwalnej całości. Hisamatsu podkreślał, że istotą sztuki zen jest manifestacja Prawdziwej Bezforemnej Jaźni. Swojej analizie Hisamatsu poddawał m.in. obrazy, ogrody kamienne czy utensylia herbaciane.

Również Hasumi Toshimitsu[11] opisywał japońską sztukę zen w kategoriach duchowych – jako wzajemnie dopełniającą się ekspresję osobistego doświadczenia oraz doświadczenia uniwersalnie ludzkiego – objawienie Nicości w jednostkowym bycie. Podkreślał, że sztuka japońska nie może być rozumiana jedynie w kategoriach estetycznych, lecz jako wszechstronny stosunek do świata obejmujący kwestie duchowe. Sztukę japońską utożsamiał on właśnie ze sztuką zen, wśród jej cech wymieniając intymną więź ze światem immanentnym, dążenie do prostoty, intuicję, osobliwy stosunek Japończyków do określonych idei (przez co rozumiał postrzeganie Boga jako Absolut i Nicość) oraz naczelną zasadę harmonii. Wymieniał również kategorie stanowiące idee stojące za japońską „sztuką bez sztuki". Są to: nieograniczoność, niedokończoność i naturalność, przy czym niedokończoność i naturalność mogły być traktowane jako podkategorie. Zdaniem Hasumiego Toshimitsu dla Japończyków sztuka (czyli *de facto*: sztuka zen) stanowi drogę do Absolutu. Hasumi Toshimitsu w swojej książce wspominał m.in. o ceremonii herbacianej, *haiku*, malarstwie tuszowym, sztuce ogrodów, czy sztuce walki na miecze.

Z kolei dla Okakury Kakuzō [12] wyrazem ogólnej myśli estetycznej Wschodu była asymetria, unikanie monotonii, prostota, ascetyzm, czystość i wyrafinowanie – w najdoskonalszy, jego zdaniem, sposób przejawiające się w ceremonii herbacianej.

Sen Sōshitsu XV za kluczowy ideał estetyczny przejawiający się w różnych sztukach japońskich uznaje powściągliwość – jak pisze: „Japończycy cenią sobie ekspresję przejawiającą się w braku ekspresji"[13]. Przykładem jest teatr *nō*, w którym najgłębsze uczucia wyraża się szeptem, malarstwo zenistyczne z rolą pustki i tego, co nienamalowane, gra na japońskich

[10] Zob. Hisamatsu Shin'ichi, *Zen and the fine arts*, Tokio 1982.
[11] Zob. Hasumi Toshimitsu, *Zen in Japanese Art. A Way of Spiritual Experience*, New York 1962.
[12] Zob. Okakura Kakuzō, *Księga herbaty,* Warszawa 1987.
[13] Sōshitsu Sen XV, *Smak herbaty, smak zen*., Łódź 1997, s. 79.

instrumentach jak *shamisen* czy *biwa*, gdzie równie ważne, co dźwięk są momenty ciszy, wreszcie *haiku* opisujące punktowo jedną chwilę, wycinek rzeczywistości. Tę samą powściągliwość odnajduje on w sztuce herbaty.

Niezwykle interesującą propozycją całościowego ujęcia problematyki sztuki zen jest książka Agnieszki Kozyry *Estetyka zen*[14], oparta na myśli Nishidy Kitarō, który w oryginalny sposób przekładał filozofię zen na język filozofii zachodniej. W książce Agnieszki Kozyry nacisk został położony na aspekty myśli filozoficznej zawarte w pracach mistrzów zen - pokazując reprezentację takich - charakterystycznych dla buddyzmu zen – treści, jak: „jedno jest wszystkim", „wszystko jest jednym", „forma jest pustką", „pustka jest formą", „jedność przeciwieństw", „wieczne teraz", wreszcie „wolność oświecenia". W swojej książce Agnieszka Kozyra koncentruje się na sztukach takich, jak malarstwo tuszem, ogrody kamienne, teatr *nō* i ceremonia herbaty.

Mimo tak wielu badań i opracowań – kwestia tradycyjnych sztuk japońskich oraz ich związków z zen nie jest tematem wyczerpanym. W większości dotychczasowych publikacji poświęconych sztukom zen dominuje tendencja do traktowania ich jako zjawiska stosunkowo jednolitego: mocno historycznie osadzonego obiektywnego faktu kulturowego. Punkt wyjścia stanowi zdefiniowanie „sztuki zen" – poprzez sformułowanie zestawu powiązanych ze sobą cech i charakterystyk niezbędnych, by móc o niej mówić. Potrzebne wydaje się wykonanie pół kroku wstecz – podstawowym celem przyświecającym ponownemu przeanalizowaniu historii, charakterystyk i filozofii stojącej za poszczególnymi formami sztuki japońskiej łączonymi z filozofią buddyzmu zen, jest - obok zebrania w całość dotychczasowej wiedzy z różnych źródeł – przyjrzenie się temu, jak sam koncept „sztuki zen" i jej znaczenia dla kultury artystycznej Japonii historycznie się kształtował.

Sztuki zen nie są zjawiskiem jednolitym i łatwo poddającym się sztywnym kategoryzacjom. Tak na poziomie chronologii historycznej, jak i kategorii estetycznych, wreszcie zaś na poziomie „ideowym" trudnością graniczącą z niemożliwością wydaje się spreparowanie sztywnego zestawu warunków pozwalających w jednoznaczny sposób każdą dziedzinę i dzieło sztuki skategoryzować i określić, czy przysługuje jej, lub nie, miano sztuki zen.

[14] Zob. Agnieszka Kozyra, *Estetyka zen,* Warszawa 2010.

Możliwe jest wskazanie co najmniej trzech kategorii osób istotnych dla ukształtowania współcześnie rozumianego fenomenu sztuk zen. Pierwszą z nich są mistrzowie poszczególnych szkół buddyzmu zen, wykorzystujący w swojej praktyce elementy różnych form sztuki japońskiej. Drugą grupę stanowią artyści, mistrzowie rozmaitych sztuk japońskich, instytucjonalnie związani ze szkołami buddyzmu zen, często wyświęceni na mnichów, niekiedy jednak zachowujący status świeckich. Trzecią grupę tworzą badacze akademiccy, analizujący wpływy buddyzmu zen na kulturę japońską i interpretujący, również przez odniesienie się do przykładów postaci z dwóch pierwszych kategorii, różne formy kultury artystycznej Japonii. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że zarysowane tu linie podziału mają charakter częściowo umowny, a granice potrafią być płynne: w przypadku jednej osoby trudno oddzielić pisma, poglądy i nauczanie „artysty" od tych „mistrza zen", albo praktyka – oba elementy tożsamości mogły być też jednakowo istotne. Również badacze japońscy najczęściej przyjmowali postawę zaangażowaną, nie unikając afiliacji ze szkołami buddyzmu zen, łącząc działalność naukową z praktyką – zarówno medytacyjną jak i praktyką niektórych, badanych i opisywanych przez siebie, form sztuki japońskiej.

Dziedzinami sztuki japońskiej najmocniej i najczęściej łączonymi z zen są ceremonia herbaciana (znana jako *chanoyu*, czyli dosłownie wrzątek na herbatę, albo jako *chadō* - droga herbaty), poezja *haiku*, tak zwane „ogrody zen" (dosłownie *zentei*) czyli ogrody suchego krajobrazu *karesansui* oraz ogrody przy pawilonach herbacianych *roji* (dosłownie goła ziemia), malarstwo tuszowe (*sumi-e* albo *suibokuga,* znane także jako *zenga*, czyli obrazy zen), kaligrafia (*shodō*, czyli „droga pisma", znana także jako *bokuseki,* czyli „ślad tuszu", albo *hitsuzendō* – droga pędzla zen), sztuki walki łączone z *bushidō*, takie jak „droga miecza" *kendō* czy „droga łuku" *kyūdō* oraz teatr *nōgaku*. Wybór w niniejszej pracy właśnie tych form kultury artystycznej Japonii podyktowany jest faktem, iż właśnie na nich koncentrowała się uwaga zdecydowanej większości postaci przynależnych do opisanych powyżej trzech kategorii – mistrzów zen, wybitnych artystów oraz badaczy kultury japońskiej. Na tych dziedzinach sztuki skupiały się, przełomowe dla percepecji „sztuk zen" na Zachodzie, prace Suzukiego Daisetzu i Hisamatsu Shin'ichi. Również one były najczęściej opisywane, w odniesieniu do buddyzmu zen, na Zachodzie oraz w literaturze polskojęzycznej. Do listy tej dołączony został teatr tańca *butō* – jest to jedyna w tym zestawie sztuka awangardowa, powstała w XX wieku. Jego związki z zen są wprawdzie mocno dyskusyjne i nieporównywalnie słabiej ugruntowane niż w przypadku sztuk

wcześniej wymienionych, sam fakt jednak, iż – mimo odmiennych źródeł – bywa z zen łączona[15] pokazuje pojemność, niejednoznaczność i żywotność samej kategorii „sztuki zen". Można na tej podstawie pokusić się o stwierdzenie, iż proces narracyjny zakorzeniający kulturę japońską we – współcześnie rozumianym – buddyzmie zen, nie został zakończony. Refleksja ta stanowić będzie wprowadzenie do rozważań zawartych w *Podsumowaniu i wnioskach.* Obszerność dokonanego wyboru uzasadniona jest celem badawczym, gdyż pozwoli przyjrzeć się zjawisku „sztuk zen" w możliwie kompleksowy sposób, osadzając je w kontekście przeobrażającej się kultury japońskiej.

Należy przy tym pamiętać, iż lista ta nie wyczerpuje bogactwa sztuk, które w Japonii postrzegane są jako „droga" – i z reguły wówczas, w mniejszym lub większym stopniu, bywają łączone z „duchem zen". Wymienić by tu można na przykład również sztuki takie, jak: *ikebana*, czyli inaczej *kadō* – „droga kwiatów", *kōdō* - „droga kadzideł" oraz sztuki walki takie jak *jūdō*, dosłownie „droga miękkości", czy *aikidō* „droga zjednoczenia z energią/droga harmonijnego ducha". Wspomnieć można również o poezji starszej niż *haiku*, takiej, jak *waka*, czy *renga*, z której *haiku* się wywodzi, wreszcie zaś o bogactwie tańców i przedstawień scenicznych.

Opisane wyżej dziedziny wiele łączy. Większość z nich swoje początki wywodzi z „japońskiego średniowiecza" (epoki Kamakura 1185-1333 oraz Muromachi 1336-1573)[16], kiedy rządząca Japonią klasa - regenci z rodu Hōjō w epoce Kamakura oraz samurajowie z rodu Ashikaga w epoce Muromachi - chętnie wspierała szkoły buddyzmu zen, zaś życie kulturalne elit zdominowała sztuka kojarzona z estetyką zen. W rozwój większości wymienionych form sztuki zaangażowani byli mnisi zen: zarówno bezpośrednio - samemu tworząc - jak i pośrednio, będąc religijnymi nauczycielami twórców, dla których ich nauki stanowiły filozoficzno-teoretyczną podstawę. Dyscypliny te – często już poprzez nazwę – określają się, wcześniej przywołanym, mianem „drogi"[17], co podkreśla z jednej strony filozoficzne konotacje (związane również z,

[15] na przykład*:* książka Sondry Fraleigh *Tańcząc w stronę mroku: butō, zen i Japonia*

[16] Nakamura Hajme pisze: „Skłonność do uznawania religijnego znaczenia życia świeckiego rodzi chęć poszukiwania idealnej „drogi" w sztuce i rzemiośle. Stąd wielość różnych „dróg": droga ceremonii herbacianej (sadō), droga układania kwiatów (kadō), droga kaligrafii (shodō), droga malarstwa (gadō), droga sztuk militarnych (budō), droga szermierki (kendō), droga jūjutsu (jūdō), droga łucznictwa (kyūdō), droga medycyny (idō). „Drogi" te pochodzą z przełomu okresu Azuchi-Momoyama i Tokugawa, czyli z końca XVI wieku". (Hajime Nakamura, *Systemy myślenia ludów Wschodu: Indie, Chiny, Tybet, Japonia*, Kraków 2005, s. 480.)

[17] Należy zauważyć, że jest to pojęcie istotne w wielu kulturach azjatyckich: sanskryckie *mārga* oznaczało drogę wyznaczoną przez Buddę Siakjamuniego, prowadzącą do ucieczki od cierpienia, taoistyczne *dao* w Chinach oznaczało podstawę istnienia człowieka i świata, zaś w konfucjanizmie związane było z drogą wartości moralnych. Jednym z podstawowych znaczeń słowa *dō* w Japonii jest podążanie drogą buddów, *butsudō,* a terminem *dōjin,*

wpływającym na charakter buddyzmu zen, taoizmem) jak i konieczność ich praktykowania i doskonalenia się przez całe życie. Owo pojęcie drogi czy ścieżki umożliwia znacznie szerszą interpretację niż zachodnie pojęcie filozofii i pozwala na włączanie w nią zjawisk i czynności zupełnie z filozofią na Zachodzie nie kojarzonych. Podążanie drogą to praktyka, zaś praktyką w tym ujęciu może być właściwie każda czynność, której będziemy oddawać się z całkowitym oddaniem i w pełnej koncentracji, doskonaląc przy tym rzemiosło – a przez to własnego ducha. Odpowiedni stan umysłu ma umożliwiać przekształcenie codziennych czynności w czynności znaczące lub wręcz zbliżające do jakiejś formy *sacrum*.

Jak zostało zaznaczone, zarysowana problematyka badawcza niewątpliwie ma charakter bardzo obszerny. Jest to jednak konieczne, jeśli celem jest przyjrzenie się sztuce zen nie jako wyabstrahowanemu konceptowi, do którego zdefiniowania i zilustrowania wystarczy sięgnąć po swobodnie wybrane przykłady z różnych epok i dziedzin sztuki – lecz jako kategorii żywej i dynamicznej, rozwijającej się poprzez wieki. W tym celu należy ponownie przeanalizować jej zasadność w odniesieniu do poszczególnych form i dzieł sztuki, zwracając uwagę na to, w jaki sposób związki tych poszczególnych form sztuki z filozofią buddyzmu zen różnią się między sobą, w jakim stopniu zen faktycznie wpłynął na ich kształt, jakim przemianom sztuki te podlegały, jak wpłynęły na kształtowanie się kultury artystycznej Japonii i jakie jest ich znaczenie dla współczesnego rozumienia kultury Japonii na świecie.

Celem niniejszej rozprawy jest pokazanie miejsca i roli zen w kształtowaniu się kultury artystycznej Japonii poprzez przedstawienie historii i znaczenia samego **mitu zenistycznej kultury japońskiej.** Mit rozumiany jest tutaj jako narracja, która wyodrębniając pewne elementy przekazu, nadaje im formę symboliczną i ponadczasową [18]. Słowo „mit" użyte jest tu z premedytacją – jako coś wymykającego się prostym regułom falsyfikacji: kategoriom „prawdziwości" lub „fałszu". Leszek Kołakowski zwracał uwagę, iż nieporozumieniem jest rozpatrywanie rzeczywistości mitycznej w kategoriach prawdy i fałszu, gdyż „nie mamy do

człowiek drogi określano często wyznawcę Buddy. (Anna Zalewska, *Pojęcie drogi w kulturze japońskiej na przykładzie Komentarza na temat kaligrafii,* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), *W kręgu wartości kultury Japonii. W 140. Rocznicę urodziny Nishidy Kitarō,* Warszawa 2013, s. 334.)

[18] Por. np. Paul Ricœur, *„Mit będę traktował jako rodzaj symbolu, jako symbol rozwinięty w formie opowieści i artykułujący się w czasie i w przestrzeni, które nie dadzą się przyporządkować czasom i przestrzeniom znanym z historii i geografii wedle wymogów metody krytycznej"* (Paul Ricœur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 21.)

czynienia z przyporządkowaniem sądu do sytuacji, którą opisuje, ale z przyporządkowaniem potrzeby do obszaru, który ją zaspokaja[19].

Mit jest zakorzeniony w historii i kulturze narodu, nie przedstawiając jednak faktów historycznych, lecz pewne ich symboliczne znaczenie, reprezentację wartości i zestawy znaczeń istotne w danym społeczeństwie[20]. Proste stwierdzenie, iż coś przebiegało inaczej, niż przedstawia to warstwa mitologiczna nie obala samej wartości mitu, ani nie czyni go „fałszywym". Jak pisze Anna Siewierska-Chmaj „definiowanie mitu w kategoriach prawdy i fałszu, racjonalności i irracjonalności jest bezcelowe, istotniejsze wydają się funkcje mitu, pozwalają bowiem dostrzec jego obecność w czasach nowożytnych, ujawnić jego aktywność i witalność, a także zdolność do kreowania pamięci zbiorowej i wpływania na bieg historii"[21]. Można uznać, że nie będzie przesadą stwierdzenie, iż Suzuki Daisetsu Teitarō był centralną postacią dla stworzenia mitu kultury Japonii jako wyrastającej i nierozerwalnie splecionej z zen – a narracja ta została wsparta przez wielu badaczy w samej Japonii i za granicą. W ostatnich latach mit ten jest w wielu pracach współczesnych badaczy kultury japońskiej dekonstruowany[22] – poprzez pokazywanie innych źródeł i czynników wpływających na kulturę japońską, podważanie historyczności zenistycznych interpretacji różnych sztuk japońskich czy udziału łączonych z buddyzmem zen osób w ich powstawaniu, wreszcie wskazywanie samych momentów reinterpretacji. Nie obala to jednak wartości badawczej samego mitu, czyniąc wręcz jeszcze ciekawszym pytanie czemu zawdzięczał on swój oszałamiający sukces i skąd czerpał – i w dalszym ciągu czerpie – swoją zaskakującą żywotność. Właśnie również kompatybilność zen z kulturą japońską i rozumieniem w Japonii „drogi", sztuki, rozwoju duchowego i artystycznego, sprawia, iż jej różne formy kultury artystycznej – niezależnie od swojej historii – doskonale wkomponowują się w, związany z buddyzmem zen, paradygmat interpretacyjny. Analiza tego

[19] Leszek Kołakowski, *Obecność mitu,* Warszawa 2005, s. 15, przypis za: Anna Siewierska-Chmaj, *Mity w polityce: funkcje i mechanizmy aktualizacji,* Warszawa 2016, s. 52.

[20] Zestawić to można z wąskim rozumieniem tradycji jako tych elementów przeszłości, które zostają wybrane i w szczególny sposób wyróżnione przez współcześnie żyjących ludzi. W skrajnych przypadkach dochodzi do konstruowania lub pozorowania tradycji *de facto* nieistniejących – jednak, jak podkreśla William Isaac Thomas: „Jeśli ludzie uważają pewne rzeczy za realne, to są one realne w swoich konsekwencjach" (W. I. Thomas, D. S. Thomas, *The Child in America*, New York 1928: Knopf, s. 572), zob. więcej: Piotr Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa,* Kraków 2009, s. 248 – 251.

[21] Anna Siewierska-Chmaj, op. cit., s. 55.

[22] W kolejnych rozdziałach przytaczane będą opinie Suzukiego Daisetsu odnośnie historii buddyzmu zen oraz poszczególnych form sztuki japońskiej: są one kluczowe dla stworzenia samej narracji „sztuk zen". Krytyczne omówienie poglądów Suzukiego Daisetsu na temat buddyzmu zen i - mających być z nim powiązanych - sztuk japońskich, zostanie przedstawione w ostatnim rozdziale niniejszej pracy.

fenomenu z zastosowaniem metodologii właściwej dla badań kulturoznawczych jest kolejnym celem pracy. Stosowanym narzędziem badawczym jest analiza treści, obejmująca zarówno teksty źródłowe jak i analizę porównawczą istniejących opracowań oraz znaczeń przypisywanych formom, jakimi posługują się wybrane formy sztuki.

W pracy do transkrypcji wyrazów japońskich zastosowano międzynarodową transliterację Hepburna[23]. Przyjęto wschodnioazjatycką form zapisu imion i nazwisk japońskich, zgodnie z którą nazwisko stoi przed imieniem[24]. Nazwy miejsc, takich jak Tokio czy Kioto, pozostawiono w przyjętej w języku polskim wersji, podobnie jak popularne spolszczone terminy japońskie (np. siogun). W przypadku publikacji obcojęzycznych, tłumaczenia w cytatach – jeśli nie jest zaznaczone inaczej – zostały dokonane przez autora.

[23] Z wyjątkiem fragmentów cytowanych, gdzie pozostawiono oryginaną formę zapisu z danej publikacji.

[24] Wyjątkiem jest zapis tytułów w języku polskim, w których zachowana jest kolejność z wydania polskiego oraz cytaty, gdzie zachowana jest kolejność i transkrypcja oryginalna

II. Wprowadzenie filozoficzne[1]

Mnich zapytał: „Czym jest Budda?"
Touzi odparł: „Budda".
Mnich: „Czym jest Dao[2]?"
Touzi: „Dao".
Mnich: „Czym jest zen?"
Touzi: „Zen".[3]

Jak wspomniane zostało we *Wprowadzeniu,* powszechne jest przekonanie, że zen stanowi serce kultury japońskiej a przynajmniej, że wpływał na nią w takim stopniu, iż niemożliwe jest pełne jej zrozumienie w całkowitym oderwaniu od zen. Najsłynniejszym wyrazicielem tego poglądu był zapewne Suzuki Daisetsu. Podkreśla on, że w Chinach zen połączył się z wierzeniami i praktykami taoizmu, oraz z konfucjańskim przesłaniem moralnym, co sprawiło, że nie oddziaływał on na kulturę tak silnie, jak stało się to w Japonii, gdzie przeniknął całe życie Japończyków[4].

Najprościej rzecz ujmując, jak pisze Suzuki D. T., „zen jest jednym z wytworów chińskiego umysłu, który powstał w rezultacie zetknięcia się Chin z myślą Indii"[5]. Phillip Kapleau rozwija tę myśl, pisząc: „religia ta, mająca za podstawę najwyższe nauki Buddy, została przeniesiona z Indii do Chin, gdzie ukształtowały się metody charakterystyczne jedynie dla zen, aby przez następne stulecia rozwijać się dalej w Japonii, Korei, Wietnamie. Buddyzm zen stał się w ten sposób sumą duchowych doświadczeń trzech wielkich cywilizacji azjatyckich"[6]. Nakreślenie zarysu tego, jak pewne myśli przewodnie wyniesione z nauk Buddy, wchodząc w dialog z taoizmem, tworzą specyficznie chińską odmianę buddyzmu, jaką był buddyzm chan, by następnie zostać przeniesione na Wyspy Japońskie i tam dalej rozwijać się jako buddyzm zen, może być pomocne w zrozumieniu ducha wszystkich sztuk japońskich. Jednak z uwagi na ogrom materiału, niejednoznaczność ocen, interpretacji, treści ideowych wypracowanych przez wieki zarówno przez samych nauczycieli buddyjskich, jak i tych, którzy ich nauki badali używając do

[1] W rozdziale tym wykorzystane zostały fragmenty z: Michał Sokołowski, *Sztuka ceremonii herbacianej: filozofia, rozwój, przemiany,* Kraków: Uniwersytet Jagielloński 2014.
[2] zapisywane także jako Tao
[3] Suzuki, *Zen i kultura...*, s. 22.
[4] Ibidem, s. 12.
[5] Ibidem, s. 1.
[6] Philip Kapleau, *Trzy filary zen,* Warszawa 1999, s. 15.

tego kategorii i koncepcji pochodzących z tak różnych dziedzin nauki jak filozofia i psychologia, kulturoznawstwo i religioznawstwo aż po współczesne podejścia szeroko rozumianych nauk kognitywnych, jest to zadanie, którego wykonanie rozsadziłoby nakreślone wcześniej ramy pracy badawczej. Dlatego w następnej części pracy jedynie w skrótowy sposób przywołana zostanie historia powstawania nauki chan w Chinach i zen w Japonii, a także krótko przypomniane zostaną kluczowe postaci, stanowiska i koncepcje, które szczególnie mocno wpłynęły na to, w jaki sposób kształtował się ów nurt kultury.

II.1 Buddyzm chan w Chinach

Mimo, że buddyzm ma swoje korzenie w Indiach, historia zen zaczyna się w Chinach, wraz z przybyciem Bodhidharmy[1] – zdaniem Suzukiego Daisetsu indyjska gleba była zbyt metafizyczna, zbyt bogata w romantyczne wyobrażenia, by mógł na niej wyrosnąć zen w swojej czystej postaci[2].

Zgodnie z tradycją, buddyzm trafił do Chin za czasów dynastii Han, a za symboliczną datę można uznać rok 67, gdy cesarz zezwolił na budowę buddyjskich klasztorów. Rozkwit nastąpił w III i IV wieku, kiedy zaczęto na wielką skalę tłumaczyć teksty buddyjskie, przy której to okazji należy wspomnieć osobę Kumaradżiwy (344-413) kierującego pracami nad tłumaczeniami. Mimo uniwersalnego charakteru buddyzmu, trafiając do Chin zawierał on wiele zaleceń trudnych do zaakceptowania przez mieszkańców Państwa Środka, wśród których można wymienić zachęcanie do porzucenia domu i rodziny, klasztorne zalecenia celibatu, transcendentalizm, tendencję do ucieczki ze świata i negowania życia. Wszystkie one uderzały w podstawowe konfucjańskie koncepcje rodziny, nauki i doskonalenia się, obowiązków wobec społeczności, w której się żyje i szacunku dla przodków. Różnił się również od taoizmu zasadniczo dominującym nastrojem, w buddyzmie przepełnionym wizją świata jako miejsca pełnego cierpienia, do tego będącego *mają* – iluzją, podczas gdy taoizm nawoływał do życia w sposób radosny, w zgodzie z naturą, bez wartościowania, ciesząc się drobiazgami. Mimo to

[1] Należy w ty miejscu zaznaczyć, iż jak pisze John R. McRae: „Obraz Bodhidharmy, który został nam przekazany jest rezultatem długiego procesu hagiograficznego i nie jest „biograficzny" w sensie bycia mniej lub bardziej „dokładnym" opisem życia człowieka. Raczej, jest to wyidealizowany obraz mędrca, ludzka demonstracja oświeconej charyzmy, żywot indyjskiego świętego na chińskiej ziemi. Jest fundamentalnie niemożliwe odtworzenie jakiejkolwiek oryginalnej lub dokładnej biografii człowieka, którego życie służy jako ślad dla tej hagiografii – gdzie „ślad" jest terminem zapożyczonym od Jacquesa Derridy w rozumieniu pozbawionego początku rozpoczęcia fenomenu, wyobrażonego, ale intelektualnie nieosiągalnego pochodzenia.", John R. McRae, *Seeing through Zen: Encounter, Transformation, and Genealogy in Chinese Chan Buddhism,* Berkeley and Los Angeles, 2003, s. 24. Bernard Faure pisze, że jego biografia stała się wynikiem nieświadomego duplikowania procesu hagiograficznego, a postać Bodhidharmy powinna być rekonstruowana jako tekstowy i religijny paradygmat, a nie historyczna figura. Zaznacza, iż wiele problemów dotyczących Bodhidharmy odnosi się także do innych prominentnych mnichów z chińskiej tradycji chan. W istocie, jak stwierdza, większość buddyjskich szkół została zorganizowana przez drugą lub trzecią generację następów mistrza, uznawanego za założyciela – którego istnienie jednak z reguły jest słabo udokumentowane historycznie, a na sam zostaje retrospektywnie awansowany na honorową pozycję, aby zapewnić większą legitymizację, stanowiąc niejako „pustą przestrzeń" na którą można rzutować wszystkie niezbędne elementy „biograficzne" – jego „biografia" krążąc wokół niejasnych źródeł, wkrótce obrasta legendą. Opisy życia mistrzów chan takich jak Bodhidharma, Jianzhi Sengcan czy Huineng stanowią rekonstrukcję z VIII wieku. zob. Bernard Faure, *Bodhidharma as textual and religious paradigm,* University of Chicago Press: *History of Religions*, Vol. 25, No. 3 (Feb., 1986), s. 187-198. Więcej na ten temat zob. McRae, tamże, Faure, tamże.

[2] Suzuki, *Essays…*, s. 166.

istniały również liczne podobieństwa między myślą taoistyczną, a buddyjską, które buddyzm wykorzystywał rozprzestrzeniając swoje nauki w Chinach i jednocześnie przyswajając sobie pewne pojęcia i terminologię taoistyczną. Znajdujące się ponad słowami *Dao* pojmowane na sposób taoistyczny, określane jest jako puste, zaś cała wypływająca z niego rzeczywistość jest w ciągłej przemianie, a jej ruch ma charakter spontaniczny, co w przełożeniu na ludzkie działania wyraża się w postulacie nie-działania (chin. *wuwei,* jap. *mui*). Korespondowało to z przedstawianiem dharm jako pustych oraz buddyjską koncepcją nietrwałości. *Dao* bywało tłumaczone w chińskich tekstach jako dharma albo oświecenie, czyli *bodhi*, zaś *wuwei* przyrównywane było do nirwany. Wśród wielu zbieżności z kształtującym się w Chinach buddyzmem chan wymienić można: nacisk na intuicyjne działanie, negatywny stosunek do możliwości wyrażenia najwyższej prawdy za pomocą słów, wskazywanie na zmienność całej rzeczywistości, podkreślanie wartości spontaniczności, dążenie do uzyskania pierwotnej mądrości i przeświadczenie o ontologicznej jedności jednostki ze światem. Również język taoistycznego filozofa Zhuangzi (369-286 p.n.e.) wpływał na późniejsze przypowieści mistrzów chan.

Według tradycji uczniem Kumaradżiwy był Sengzhao (384-414), będący nauczycielem szkoły *madhajamaki*, który w swoich tłumaczeniach kontynuował posługiwanie się taoistycznymi pojęciami w rozważaniach nad istotą pustki i zmienną naturą rzeczywistości. W jego sentencjach znaleźć można już, charakterystyczne dla późniejszego zen, umiłowanie paradoksu jako sposobu wyrażania niewyrażalnego[3]. Jego listy i traktaty przedstawiają także syntezę buddyzmu z myślą chińską, połączenie buddyjskiego przesłania wyzwolenia z mądrością *Dao* i *Wielkiej Nauki*[4].

Innym uczniem Kumaradżiwy był Daosheng (360-434), który także należał do wczesnej generacji chińskich buddystów, łączących Prawo Buddy z chińską myślą – wyróżnił się doktryną natychmiastowego oświecenia, która niektórym każe w nim widzieć prekursora szkoły[5] chan – jednak sam Daosheng powoływał się na autorytet swojego mistrza Kumaradżiwy i jego komentarzy do *Sutry Wimalakirtiego;* nie uważał się za innowatora i nauczał zgodnie z

[3] Heinrich Doumolin, *A history of Zen Buddhism,* New York 1965, s. 60.
[4] Ibidem.
[5] Należy tu zaznaczyć, że w Chinach, inaczej niż w Japonii (gdzie poszczególne szkoły buddyjskie były zinstytucjonalizowanymi organizacjami) szkoły opierały się na ciągłości pewnej tradycji intelektualnej.

buddyjską tradycją[6]. Stosował on taoistyczne terminy *wuwei* i *wuxin* – nie-działania i nie-umysłu i opierając się na *Sutrze Nirwany* głosił, że każda odczuwająca istota ma naturę Buddy (*foxing*), zaś uzyskanie wiedzy o tym, to oświecenie, a zarazem nirwana, w czym łączył taoistyczne przekonanie o wrodzonej mądrości z buddyjską nauką o naturze buddy.

Jak pisze Agnieszka Kozyra:

Wiele wskazuje na to, że w Chinach zostały wyakcentowane te elementy doktryny buddyjskiej, które były bliskie taoistycznej wizji rzeczywistości. Można to porównać do sytuacji, gdy na obraz zostaje skierowane światło punktowo, tak, że pewne części są wyeksponowane, a inne pozostają w cieniu. Tak się stało w przypadku sanskryckiego pojęcia asamkrta (dosł. nieaktywne, niestworzone) odnoszącego się do aspektu nieaktywności, charakterystycznej dla stanu "oświecenia", które zostało uznane w Chinach za niezwykle istotne, ze względu na podobieństwo do taoistycznej koncepcji ‘nie-działania' (chiń. wuwei, jap. mu'i)[7].

Za pierwszego patriarchę buddyzmu chan i dwudziestego ósmego patriarchę buddyzmu indyjskiego (na temat których brak jest jednak świadectw historycznych) uchodzi na wpół legendarny Bodhidharma (jap. Bodai Daruma) mający żyć w latach 470-543, który w 520 roku miał spotkać się z cesarzem Wu Di. Słynną rozmowę pierwszego patriarchy buddyzmu chan w Chinach, Bodhidharmy z cesarzem Wu Di w następujący sposób opisuje mistrz Dōgen (1200-1253):

Gdy pierwszy patriarcha przybył do Linling[8] i spotkał się z [cesarzem] Wu z Lingów,

[Cesarz] Wu z Lingów zapytał: „Od kiedy wstąpiłem na tron buduję klasztory, kopiuję sutry i czynię ze świeckich mnichów, a wszystkich tych czynów nie można spisać. Jakaż jest w tym zasługa?”.

Mistrz odpowiedział: „Nie ma żadnej”.

Cesarz zapytał: „Dlaczego nie ma żadnej?”.

Mistrz odparł: „Te [dobre uczynki] wywołują jedynie niewielkie skutki w świecie bogów i ludzi, stając się przyczynami zbrukań i namiętności. Są niczym kroczenie za cieniem; istnieją, ale nie są prawdziwe”.

Cesarz zapytał: „Jakież są zatem prawdziwe zasługi?”.

Mistrz odpowiedział: „Czysta mądrość jest wspaniała i pełna, [jej] natura zaś sama z siebie (ze swej natury) pusta. Takiej zasługi nie szuka się w świecie (nie można jej posiąść w świecie)”.

Cesarz zapytał: „Jakaż jest więc pierwsza i najważniejsza święta prawda?”.

Mistrz odparł: „Wielka i pusta (przezroczysta, niezachmurzona, czysta). I nie jest święta (przekracza dychotomię świętości i nie-świętości)”.

Cesarz zapytał: „Któż więc zwraca się do mnie? (czyż nie jest to nie-pustka)”.

[6] Ibidem, s. 62, 65.

[7] Kozyra, *Filozofia zen*., s. 224.

[8] Nanjing, czyli Nankin

Mistrz odrzekł: „Nie wiem".

Cesarz nie zrozumiał, Mistrz zaś poznał, że rdzeń [jego umysłu] nie [poruszył się] w zgodzie [z jego własnym].

Dlatego tego właśnie dnia, 19 dnia 10 miesiąca, potajemnie udał się do Jiangbei [na północ od rzeki Jiang]. 23 dnia 12 miesiąca tego roku przybył do Louyangu. Zatrzymał się w klasztorze Shaolinsi na górze Chongshan, gdzie siedział w milczeniu, całe dni zwrócony twarzą do ściany. A władca [dynastii] Wei [Xaiowen Di (jap. Kōbuntei)], głupiec, nie zdawał sobie nawet sprawy, jak wielkim było wstydem, [że nie wiedział, iż w jego państwie przebywa ktoś taki jak Bodhidharma][9].

Szósty patriarcha buddyzmu chan, Huineng (jap. Enō, 638-713), komentując to stwierdzał:

Rzeczywiście żadne cnoty nie zostały tu osiągnięte; proszę nie wątpić w słowa starożytnego mędrca. Umysł cesarza Wu był w błędzie i nie rozpoznał on prawdziwego nauczania. Wznoszenie świątyń, wyświęcanie mnichów, rozdawanie danin i dobroczynnych posiłków nazywamy poszukiwaniem błogosławieństw. Samych błogosławieństw nie można uznać za osiągnięte cnoty. Cnota leży w ucieleśnieniu zalet, a nie w kultywowaniu błogosławieństw[10].

Warto przytoczyć tę rozmowę, gdyż stała się ona zaczątkiem dla przyszłej tradycji *kōanów* (chiń. *gongan*), pozornie absurdalnych pytań i odpowiedzi, stanowiących element literatury chan/zen i często przedstawianych jako mające burzyć utarte schematy myślenia, uwalniając od myślenia dyskursywnego. Odbywszy tę rozmowę Bodhidharma miał przepłynąć na liściu trzciny rzekę Yangzi[11] i osiąść w klasztorze Szaolin, gdzie przez dziewięć lat medytował w pozycji siedzącej, aż na ścianie jaskini utrwalił się jego cień. Od samych treści nauczania Bodhidharmy ważniejszy dla rozwoju buddyzmu chan był sposób przekazu i nacisk kładziony na „wskazywanie bezpośrednio na umysł", zawarty w przypisywanym mu wierszu zawierającym postulaty chan:

Specjalny przekaz poza nauką.

Nie polegając na słowach i piśmie,

Wskazując bezpośrednio na umysł,

Widzi się własną naturę i osiąga się naturę buddy[12]

---

[9] Dōgen, *Oko i Skarbiec Prawdziwego Prawa. O praktykowaniu Drogi. Zwoje I-XVI.,* (tłum. Maciej Kanert), Kraków 2005, s. 308, 309.

[10] Huineng, *Sutra Szóstego Patriarchy Hui-nenga wraz z jego komentarzem do Sutry Diamentowej*, (przekład angielski Thomas Cleary, Red Pine, przekład polski Bon Gak), Warszawa 2007, s. 29.

[11] Motyw ten zyskał popularność w malarstwie. Charles Lachman stwierdza, że pierwszy raz pojawia się w „biografii" Bodhidharmy w 1108 roku, lecz aż do XIII wieku nie został rozprzestrzeniony. Mógł on stanowić odniesienie do Buddy i jego decyzji opuszczenia gór, pokazywał zdolność pokonywania przeszkód i samodeterminację. Liść trzciny ma również bogate znaczenie symboliczne, zob. więcej. Faure, *The Hidden Life of a Zen Patriarch,* Japan Review, No. 23 (2011), s. 63- 65.

[12] Beata Szymańska, *Chiński buddyzm chan*, s. 62.

Współczesny mistrz zen Shibayama Zenkei (1894-1974) rozbija słynny czterowiersz Bodhidharmy na cztery kluczowe maksymy zen:

1. Przekaz poza pismami
2. Nie opieranie się na literaturze
3. Bezpośrednie wskazywanie na umysł
4. Osiągnięcie Stanu Buddy przez wgląd we własną Naturę[13]

Komentując je, Shibayama Zenkei podkreśla, że *satori* nie jest osiągalne na poziomie scholastycznym, a doświadczenie wyrażone w formie konceptualnej może doprowadzić do tego, że zostanie zapomniane i stanie się martwe, podczas gdy my za jego prawdziwy wyraz weźmiemy jego konceptualizację[14]. Prawdziwe życie i duch zen nie opierają się na literaturze, tym, co wyrażone w piśmie czy mowie, gdyż funkcjonuje to w obrębie dualistycznych ograniczeń [15] . Doświadczenie Prawdy wymaga wyjścia „ze ślepej uliczki dualistycznego ludzkiego intelektu"[16]. Co istotne, o Prawdzie tej, czyli o absolutnie Podstawowej Naturze, nie mówi on, iż trzeba ją „poznać", lecz, że trzeba w nią „wejrzeć". Różnica polega na użyciu odnoszącego się do zmysłu wyrażenia „widzieć" zamiast, związanego z poznaniem intelektualnym „wiedzieć"[17].

Uczniem Bodhidharmy, zgodnie z przekazami, był drugi patriarcha buddyzmu chan w Chinach, Dazu Huike (jap. Eka Daishi, 487-593). Z nim związana jest, również przytaczana przez Dōgena, historia: wyruszył on na poszukiwanie Bodhidharmy, znalazł go – ten jednak odmówił przyjęcia go na ucznia i nie wpuścił nawet do swojej celi. Huike stał przed celą mistrza, wyprostowany, czekając na świt, aż śnieg zasypał go po pas. O świcie Bodhidharma zapytał go czego tu szuka, jednak usłyszawszy jego prośbę, znowu ją odrzucił, zarzucając mu bycie posiadaczem niewielkiej cnoty i małej mądrości i radząc, by nie oddawał się cierpieniu na próżno. Wówczas Huike wyjął nóż i na znak swojej determinacji odciął lewą rękę w okolicy łokcia, po czym złożył ją przed mistrzem – dopiero wówczas Bodhidharma przyjął go na ucznia[18].

Następcą Huike był Jianzhi Sengcan (jap. Konchi Sōsan, ok. 529-613). Miał on przybyć do Huike prosząc go o uzdrowienie z trądu. Ten rzekł „Przynieś mi swoje grzechy tutaj, a ja

[13] Zenkei Shibayama, *Milczenie Kwiatu: eseje zen,* Kraków 1998, s. 16.
[14] Ibidem, s. 17.
[15] Ibidem, s. 18.
[16] Ibidem, s. 20.
[17] Ibidem, s. 21.
[18] Dōgen, op. cit. s. 321.

oczyszczę cię z nich". „Gdy szukam swoich grzechów, widzę, że są nieuchwytne", odpowiedział Sengcan. „Skończyłem cię oczyszczać. Powinieneś odtąd przyjąć schronienie w Buddzie, Dharmie i Sandze i tam pozostać", odparł Huike[19]. Sengcan zapytał wówczas czym są Budda oraz Dharma, na co Huike odpowiedział: „Umysł jest Buddą, Umysł jest Dharmą: Budda i Dharma nie są od siebie różne. Tak samo można powiedzieć o Sandze". Nowo przyjęty uczeń rzekł „Dzisiaj pierwszy raz zrozumiałem, że grzechy nie są ani we mnie, ani poza mną, ani gdzieś pomiędzy; tak jak Umysł, a więc także Budda i Dharma; nie różnią się od siebie[20].

Nie zachowały się prawie żadne źródła dotyczące życia i nauczania Trzeciego Patriarchy, do tego stopnia, że niektórzy badacze wątpią w jego istnienie. Może mieć to jednak związek z prześladowaniami buddyzmu w latach 574-577, kiedy za cesarza Wu z północnej dynastii Zhou zamykano klasztory, niszczono buddyjskie teksty oraz posągi, a także siłą zmuszano mnichów i mniszki do powrotu do stanu świeckiego, wówczas też zniszczeniu mogły ulec materiały związane z Trzecim Patriarchą.

Jego następcą był Dayi Daoxin (jap. Dōshin, ok. 580-651). Miał on poprosić mistrza Sengcana, „Błagam cię mistrzu, wskaż mi drogę do wyzwolenia" - „Czyżby ktoś wziął cię w niewolę?" – zapytał w odpowiedzi Sengcan. Nikt – odparł Dayi. „Zatem, dlaczego miałbyś poszukiwać wyzwolenia?" – odparł mistrz Sengcan[21].

Cesarz Taizong pragnąc spotkać się z Dayi, trzykrotnie wysyłał do niego posłańców z zaproszeniem do pałacu, Dayi za każdym razem jednak odmawiał, miał nawet odpowiedzieć cesarzowi poprzez posłańca, że jeśli chce jego głowy, musi ją uciąć, jednak jego umysł wówczas do niego nie przyjdzie. Za trzecim razem cesarz miał wysłać posłańca z zaproszeniem i zakazem odmowy pod groźbą ucięcia głowy mistrza, gdy jednak Dayi bez wahania posłusznie pochylił głowę każąc ciąć, posłaniec wyjawił, że cesarz jednocześnie zakazał skrzywdzenia Dayi.

Za czasów Czwartego Patriarchy doszło do pierwszego rozłamu w buddyzmie chan, jednak szkoła *niutou*, założona przez Niutou Faronga[22] (jap. Gozu Hōyū 594-657), zniknęła po

[19] Rozmowa ta stanowi niemal powtórzenie tej, którą przeprowadzić miał wcześniej Huike z Bodhidharmą. „Mój umysł nie jest spokojny – proszę, pomóż mi go uspokoić!" – miał poprosić mistrza Huike. Wówczas Bodhidharma odrzekł „Przynieś mi swój umysł, a to zrobię", na co jednak Huike odpowiedział „Jak bardzo bym nie go nie szukał, umysł nie jest 'rzeczą', którą mogę znaleźć". „Zatem uspokoiłem twój umysł" – podsumował Bodhidharma. Odpowiedź ta miała przynieść Huike oświecenie. (McRae, op. cit., s. 23)

[20] Suzuki, *Essays…*, s. 195.

[21] Ibidem, s. 196.

[22] Niutou było nazwą góry, na której przebywał

ośmiu pokoleniach mistrzów. Szkoła ta skłaniała się ku dawnemu chanowi i kładła nacisk na kontemplację pustki.

Piąty patriarcha, Hongren (jap. Kōnin, 602-675), w poprzednim wcieleniu miał sadzić sosny na górze Xi i tam spotkać czwartego patriarchę, który jednak powiedział mu, że jest za stary, by przekazać mu Prawo, ale jeżeli się odrodzi, będzie na niego czekać. Urodził się ponownie z nieznanego ojca i został porzucony, przeżył jednak siedem dni bez uszczerbku aż rodzice matki zaopiekowali się nim – w wieku siedmiu lat został zaś oddany pod opiekę czwartego patriarchy. Nastąpiło to po rozmowie, która potwierdziła jego wyjątkowe dyspozycje.

Patriarcha spojrzał nań i zapytał: „Jak się nazywasz?"

Mistrz odpowiedział" Mam [jap. *u*] nazwisko, [jak. *shō*], ale nie jest to [jap. *ze*] moje prawdziwe i trwałe [jap. *jō*] miano"

Patriarcha zapytał: „A jakie jest to miano?"

Mistrz odpowiedział: „To [miano] to Natura Buddy."

Patriarcha powiedział: „Ty nie masz [jap. *mu*] Natury Buddy."

Mistrz odrzekł mu: „Ponieważ Natura Buddy jest pusta, mówisz, panie, że jej nie mam."

Patriarcha dostrzegł, jak wielkim naczyniem dla Prawa może stać się mistrz, uczynił go swoim bliskim uczniem i przekazał mu w końcu Oko i Skarbiec Prawdziwego Prawa. Mistrz osiedlił się na górze Dong w Huangmei, gdzie urzeczywistniał głęboką [Drogę Buddy][23].

Na górę Huangmei dotrzeć miał także przyszły szósty patriarcha w Chinach, późniejszy Dajian Huineng (638-713). Zapiski biografii i wykładów Huinenga zostały określone mianem sutry, terminem w literaturze buddyjskiej tradycyjnie zarezerwowanym jedynie dla nauk buddy. Huineng, który we wczesnym dzieciństwie stracił ojca, mieszkał w biedzie ze swoją matką; był niepiśmienny i zarabiał zbierając drewno na opał. Usłyszawszy w lesie *Sutrę Diamentową* doznał oświecenia i w poszukiwaniu mistrza znalazł klasztor na górze Huangmei, kierowany przez Piątego Patriarchę Hongrena, z którym odbył następującą rozmowę:

Piąty patriarcha zapytał go „Skąd przyszedłeś?"

Szósty patriarcha odpowiedział: „Jestem człowiekiem z Lingnan".

Piąty patriarcha zapytał go: „Czego tu szukasz?"

Szósty patriarcha odpowiedział: „Chcę stać się buddą".

Piąty patriarcha rzekł: „Ludzie z Lingnan nie mają Natury Buddy (są nie-Naturą Buddy, są *mu* Natury Buddy). W jakiż [więc] sposób chcesz stać się Buddą? (…)

[23] Dōgen, op. cit., s. 83.

Szósty patriarcha powiedział: „Chociaż ludzie mają północ i południe (w świecie ludzkich pojęć istnieją pojęcia północy i południa), to Natura Buddy nie ma północy i południa (w świecie Natury Buddy nie istnieją jakiekolwiek różnicujące pojęcia)”[24].

Wówczas Hongren, dostrzegłszy jego mądrość, przyjął go do klasztoru, gdzie pracował fizycznie rąbiąc drewno i młócąc ryż. Kiedy Hongren postanowił ustąpić ze stanowiska, ogłosił konkurs na wiersz mający najlepiej wyrazić mądrość chan, którego zwycięzca miał zostać jego następcą. Faworytem był wszechstronnie wykształcony mnich Yuquan Shenxiu (606-706), jego wiersz brzmiał następująco:

Ciało jest jako drzewo Bodhi
Umysł jest jak czyste lustro.
Pilnuj, aby było ono zawsze czyste
Aby nie osiadł na nim kurz[25].

Hongren nie był jednak z niego do końca zadowolony i nakazał mu napisać następny wiersz, czego Shenxiu nie potrafił długo uczynić. Huineng był niepiśmienny, nie mógł więc przeczytać zapisanego wiersza Shenxiu; usłyszał jednak recytujących go mnichów. Poprosił ich wówczas, by zapisali jego własny wiersz, będący swoistą polemiką.

Bodhi nie jest drzewem
A umysł nie jest lustrem.
Skoro umysł jest pustką -
Gdzież miałby osiadać kurz?[26]

Wzbudził on podziw mistrza i sprawił, że to jego Hongren wybrał na swojego następcę, jednocześnie nakazując udać mu się na południe, by uchronić przed zemstą zwolenników Shenxiu. Doprowadziło to do rozłamu w buddyzmie chan i podziału na Szkołę Północą i Południową, które podzielały przekonanie o pierwotnej tożsamości umysłu i natury buddy, lecz różniły się w sposobie docierania do niego: Szkoła Północna uznawała, że oświecenie można

[24] Ibidem, s. 86-89.
[25] Huineng, *Sutra Szóstego Patriarchy* (tłum. Beata Szymańska), [w:] Marta Kudelska (red.), *Filozofia Wschodu. Wybór tekstów,* Kraków 2002., s. 377.
[26] Ibidem, s. 377.

osiągnąć jedynie za pomocą długotrwałego wysiłku, zaś Południowa kierowana przez Huinenga[27] głosiła drogę natychmiastowego oświecenia, następującego w momencie, w którym urzeczywistniła się tożsamość własnego umysłu i natury buddy. Możliwe jest to w każdym wcieleniu i w każdym momencie. Huineng miał uznawać zasadność stosowania zarówno podejścia natychmiastowego, jak i stopniowego, podkreślając, że istnieją różne rodzaje umysłowości odpowiednie dla danego podejścia (mimo, że drogę natychmiastową stawiał wyżej), a sama natura oświecenia jest ta sama. Według niego, prawdziwe nauczanie nie jest ani natychmiastowe, ani stopniowe; to ludzkie usposobienia są szybkie lub powolne. To, co zagubieni praktykują stopniowo, przebudzeni osiągają natychmiast. Jednak, gdy pozna się własny pierwotny umysł, nie ma już żadnych różnic[28].

Heinrich Doumolin zdecydowanie podkreśla, że również Północna Szkoła Shenxiu przynależy do buddyzmu zen zapoczątkowanego przez Bodhidharmę – Shenxiu swoje poglądy opierał na *Sutrze Laknavatara*[29], mówiącej o stopniowych ćwiczeniach i gwałtownym oświeceniu i przykładał dużą wagę do praktyk przygotowawczych. Tak zwane *kleśa*, czyli uciążliwości takie, jak niewiedza, pragnienia, przywiązania były przez nich postrzegane jako faktycznie istniejące; trzeba je zatem wymazywać krok po kroku. Mimo to, północna szkoła również znała natychmiastowe oświecenie - Shenxiu brał jednak pod uwagę różne usposobienia i umiejętności swoich uczniów, uznając, że nie można wszystkich kierować w ten sam sposób[30]. Mistrzów Huinenga i Shenxiu przedstawia się jako pozostających poza całym konfliktem – to ich uczniowie, przekonani o własnej ważności toczą ze sobą wojnę[31].

Huineng ukrywał się przez jakiś czas przed zwolennikami Shenxiu, w końcu jednak rozpoczął nauczanie. Związana z tym jest historia, kiedy w prowincji Kuang spotkał mistrza Yin-tsunga wykładającego *Sutrę Nirwany.* Usłyszał tam następującą kłótnię:

Jeden mnich rzekł: „Porusza się chorągiew".

Drugi mnich rzekł: „Porusza się wiatr".

---

[27] Bernard Faure stwierdza, iż prawdziwym założycielem Szkoły Południowej był Heze Shenhui (684-758) (mający przez jakiś czas być uczniem Shenxiu), którego starania zapewniły oficjalne uznanie Huinenga za Szóstego Patriarchę, zob. Faure, *Bodhidharma as textual….*, s. 197, 198.

[28] Huineng, op. cit., s. 33.

[29] Sutra Lankawatara (tłum. Łukasz Trzciński), [w:] Marta Kudelska (red.), Filozofia Wschodu. Wybór tekstów, Kraków 2002., s. 243-250.

[30] Doumolin*, A history of Zen Buddhism*, New York 1965. s. 86, 87.

[31] Huineng, op. cit., s. 153.

Gdy tak spierali się to w tę, to w drugą stronę i nie ustawali, Szósty Patriarcha powiedział „To nie poruszenie wiatru, to nie poruszenie chorągwi. To wasz umysł, o szlachetni, się porusza".
Dwóch mnichów natychmiast się na to zgodziło[32].

W swoim nauczaniu Huineng podkreślał, że pierwotna natura jest buddą i nie istnieje budda poza pierwotną naturą[33]. Stan buddy urzeczywistniany jest wewnątrz naszej pierwotnej natury; gdy natura ludzi jest w stanie zamętu, są zwykłymi ludźmi, gdy jest oświecona, są buddami[34].

Umysł jest tak rozległy, że przenika cały wszechświat i – używany we właściwy sposób – wie wszystko; widzi wówczas, że wszystko jest jednym a jedno jest wszystkim. Substancja umysłu pozbawiona przeszkód to *pradźnia*[35]. W chwili pobudzenia wglądu prawdziwej *pradźni* natychmiast znikają wszystkie błędne poglądy i poznawszy własną naturę, natychmiast urzeczywistnia się stan buddy[36]. Urzeczywistnienie możliwe jest tu i w tym świecie. Jak pisze Huineng „poszukiwanie oświecenia poza światem przypomina poszukiwanie rogów na głowie królika" [37] . „W niedoścignionym oświeceniu nie istnieje zupełnie nic; jednak ta nic niezawierająca prawda znajduje się wszędzie wokół nas"[38], dodaje. Jak pisze również:

Powinieneś wiedzieć, że Budda zlitował się i wskazał na prawdziwą błogość nirwany, ponieważ wszyscy ludzie w stanie zamętu uznają połączenie pięciu skupisk za formę ich własnej istoty, rozróżniają wszystkie zjawiska jako formy zewnętrznej materii, lubią życie i nie lubią śmierci, nieustannie przeskakują z myśli do myśli, nie poznając nierzeczywistej natury snów i iluzji; nadaremnie wplątują się również w błędne koła, myślą o wiecznej błogości nirwany jako o czymś bolesnym i spędzają swe dnie na szaleńczych poszukiwaniach[39].

[32] Dōgen Kigen, *Oko i Skarbiec Prawdziwego Prawa. Tom II. Zwoje 17-40* (tłum. Maciej Kanert), Kraków 2014, s. 17. Historia przytoczona także w: Wojciech P.P. Zieliński (wybór i transkrypcja), *Mała Księga Zen, opowieści i koany*, Poznań 2011, s. 41, 42. Sheng-Yen (imię świeckie Zhang Baokang, 1930 – 2004), mistrz buddyzmu chan w tradycji *caodong* i *linji,* przytacza dalsze rozwinięcie tej historii, w której uczennica drugiego patriarchy szkoły *caodong*, imieniem Miao-Hsin, usłyszawszy mnichów rozmawiających o tej historii powiedziała: „No, ciekawe ile jeszcze wy będziecie się tak poruszać!", dodając „Po co to całe gadanie o poruszającej się fladze, poruszającym się wietrze, poruszającym się umyśle? Nie ma nic, co by się poruszało.", czym zbiła z tropu zgromadzonych. (Szeng-jen, *Osiąganie Umysłu Buddy,* Warszawa 1998, s. 99, 100.
[33] Huineng, op. cit., s. 21.
[34] Ibidem, s. 31.
[35] Ibidem, s. 22.
[36] Ibidem, s. 26.
[37] Ibidem, s. 27.
[38] Ibidem, s. 127.
[39] Ibidem, s. 55.

Zgodnie z tradycją chan/zen, Huineng dystansuje się także od praktyki opartej jedynie na studiowaniu sutr. Jak mówi:

Pisma sutry są widzialne dla fizycznego oka, jednak nauczanie jest widzialne dla oka wglądu. Bez oka wglądu postrzegać tylko literaturę, a nie nauczanie, a jeśli nie postrzegasz nauczania, nie rozumiesz, co Budda miał na myśli. Jeśli nie rozumiesz, co Budda miał na myśli, wtedy recytowanie sutr nie sprowadzi stanu buddy[40].

Huineng zapytał mnicha z północy o nauczanie moralności (sanskr. *śila),* kontemplacji (sanskr. *dhjana*) i mądrości (sanskr. *pradźnia*), a mnich odrzekł: „Według mojego mistrza, moralność to nie czynienie niczego, co byłoby złe; mądrość to praktykowanie czynienia dobra; a medytacja to oczyszczenie serca". Huineng odparł „Mój pogląd jest inny. Całe moje nauczanie wyrasta z koncepcji samej Jaźni a ci, którzy zapewniają o istnieniu czegoś jeszcze, zdradzają się ze swoją ignorancją. Moralność, Kontemplacja i Mądrość – wszystkie są formami samej Jaźni. Gdy nie ma w niej nic złego, posiadamy moralność, gdy jest wolna od ignorancji, jest to mądrość, gdy nie jest niczym zakłócana; jest to medytacja. Oto co nazywam wejrzeniem w swoją własną Naturę[41]. Pustka, jak podkreśla Huineng, nie jest tożsama z nicością, a celem medytacji nie jest po prostu pozbycie się wszystkich myśli:

Nie sądźcie, że kiedy mówię o pustce, mam na myśli nicość. To bardzo ważne, abyście tak nie sądzili, bo kiedy człowiek siedzi nieruchomo i zachowuje umysł opróżniony z wszelkich myśli, może popaść w „nicość zobojętnienia". Bezgraniczna pustka wszechświata może pomieścić miliony rzeczy o różnych kształtach i formach, takich, jak słońce, księżyc i gwiazdy, góry, rzeki i strumyki, lasy i krzewy, dobrzy ludzie i źli ludzie, dobre i złe zasady, raje i piekła, wielkie oceany i wszystkie góry Mahameru. (…) Kiedy niemądrzy ludzie osiągają jakąś wiedzę, to tylko o niej mówią, podczas kiedy ludzie mądrzy zachowują ją w swoim umyśle i urzeczywistniają w praktyce. Istnieją też głupcy, którzy siedzą nieruchomo i próbują utrzymać umysł pozbawiony wszelkich myśli, powstrzymując się od myślenia o czymkolwiek, mówią przy tym o sobie, że są wielcy. O nich nawet nie warto wspominać. Winniście wiedzieć, że pojemność naszego umysłu jest wielka, ponieważ obejmuje ona cały Wszechświat, gdziekolwiek sięga Dharma. Kiedy posługujemy się umysłem, możemy każdą rzecz rozważyć, kiedy posługujemy się Umysłem, w jego całej pojemności, możemy poznać wszystko[42].

[40] Ibidem, s. 99.
[41] Suzuki, *Essays…*, s. 217.
[42] Huineng, *Sutra Szóstego Patriarchy* (tłum. Beata Szymańska), [w:] Marta Kudelska (red.), *Filozofia Wschodu*…, s. 382, 383.

Suzuki Daisetsu Teitarō podkreśla, iż pustka, *siunjata*, jest doświadczana, gdy staje się zarówno podmiotem, jak i przedmiotem doświadczenia - w świadomości *siunjaty* przekraczamy dychotomiczny podział na doświadczającego i doświadczenie[43]. Poznanie i zobaczenie *siunjaty* to moment, w którym *siunjata* poznaje i widzi samą siebie. Jeśli to jednak sama *siunjata* widzi i wie, jak mogą o tym mówić ludzie? Odpowiedź jest prosta – pisze Suzuki D. T. – my sami jesteśmy *siunjatą*[44]. *Siunjata* przebudzona, świadoma samej siebie ma inną nazwę: *tathata,* takość, będąca postrzeganiem rzeczy takimi jakimi są. *Tathatā* jest *siunjatą*, a *siunjata tathatą*; rzeczy są *tathatā* (takie, jakie są), dzięki byciu *siunjatą* (pustką)[45]. Również Masao Abe podkreśla, że gdy buddysta mówi na przykład, iż biurko jest puste, nie ma na myśli, że jest fantomem, zjawą czy duchem, czymś nierealnym, lecz jest puste, gdyż nie posiada specyficznej dla siebie tożsamości – ma formę, lecz nie ma własnej natury. Wszystko ma swoją formę, lecz nie ma własnej natury, nie jest bytem samym w sobie - zatem jest puste[46].

Nauczanie Huinenga kładzie nacisk na to, że uczucia same w sobie nie są dobre ani złe, a intencja - zarówno dobra jak i zła – rodzi skutek karmiczny i nie zbliża do wyzwolenia, które jest możliwe, gdy czyny wypływają prosto z umysłu, bez jakiegokolwiek dążenia. Ponieważ brak w czystym umyśle pojęcia „ja" jest on zarazem doskonale rozumiejący innych ludzi i ukierunkowany na nich. Hunineng zastąpił sanskrycki termin *pradźnia* rdzennie chińskim pojęciem *wunian* (nie-myślenie, jap. *munen*). Jak podkreśla Beata Szymańska nie-myślenie nie oznaczało jednak braku świadomości czy braku myśli, lecz nie zatrzymywanie się na przedmiocie myślenia – nie wyłączenie świadomości, a najwyższy stan poznawczy, pozasłowny i pozajęzykowy[47]. Umysłu nie należy opróżniać czy oczyszczać – trzeba go po prostu puścić. Huineng dokonał trawestacji czterech ślubowań bodhisattwy przyjmowanych w buddyzmie mahajany. Ich tradycyjne brzmienie:

Istoty czujące są niezliczone, ślubuję je wszystkie wyzwolić.

Iluzje są nieprzebrane, ślubuję je wszystkie wykorzenić.

Nauki są niewyczerpalne, ślubuję je wszystkie studiować.

Stan Buddy jest niedościgniony, ślubuję go osiągnąć.

[43] Suzuki, *The Philosophy of…*, s. 5.
[44] Ibidem, s. 5, 6.
[45] Ibidem, s. 7.
[46] Abe, op. cit., s. 99.
[47] Szymańska, *Chiński buddyzm chan*., s. 90.

Przekształcił wzmacniając akcent położony na własny umysł:

Istoty w moim umyśle są niezliczone; ślubuję je wszystkie wyzwolić.

Ułomności mego umysłu są nieskończone; ślubuję położyć im wszystkim kres.

Nauki mojej własnej natury są niewyczerpane; ślubuję je wszystkie studiować.

Stan buddy mojej własnej natury jest niedościgniony; ślubuję go osiągnąć[48].

Suzuki Daisetsu sugeruje, że opisywanie w źródłach Huinenga jako niewykształconego, niepiśmiennego wieśniaka mogły służyć podkreśleniu kontrastu względem Shenxiu, będącego wcześniej konfucjańskim uczonym. Huineng w swoich naukach cytuje różne sutry i jest zaznajomiony z literaturą mahajanistyczną, co może sugerować, że źródła przedstawiają go jako mniej wykształconego niż był w rzeczywistości[49]. Zdaniem Suzukiego D.T., to właśnie Huineng doprowadził zen do pełni doskonałości: Bodhidharma z powodzeniem dostarczył naukę z Indii do Chin, jednak potrzeba było ponad dwóch wieków, zanim nabrał dojrzałości i zyskał sposoby ekspresji właściwe chińskiemu umysłowi[50]. Śmierć Huinenga w 713 roku oznaczała koniec instytucji Patriarchatu[51] i początek dojrzałego buddyzmu chan. Od tej pory każdy uczeń, który otrzymywał przekaz oświecenia, stawał się kolejnym „patriarchą" w swojej własnej linii przekazu Dharmy. Zen podzielił się także na wiele szkół, spośród których wywodzą się, istniejące do dziś, japońskie *sōtō* i *rinzai*.

Wartymi wymienienia następcami Huinenga byli Mazu Daoyi (jap. Baso Dōitsu, 709-788)[52], jego uczeń Nanquan Puyuan (jap. Nansen Fugen, 748-835) i jego uczeń Zhaozhou Congshen (jap. Joshū, 778-987), z którymi związanych jest wiele anegdot i przypowieści chan[53]. Paradoksalne wypowiedzi mistrzów wielokrotnie stawały się *kōanami*, w których na pytania uczniów odpowiadali oni bez związku, żartobliwie lub nonsensownie.

[48] Huineng, op. cit., s. 40, 41.

[49] Suzuki, *Essays…*, s. 208.

[50] Ibidem, s. 219.

[51] Należy w tym miejscu zaznaczyć, że cały schemat genealogiczny – obejmujący siedmiu Buddów przeszłości, dwudziestu ośmiu indyjskich patriarchów (od Buddy do Bodhidharmy) oraz sześciu chińskich mistrzów chan – został opracowany w Chinach dopiero pomiędzy 801 a 952 rokiem, McRae, *Seeing through Zen…,* s. 4.

[52] Przypisywane któremu jest założenie szkoły *hongzhou,* która zdominowała ruch chan między połową VIII a połową IX wieku. Za jej spadkobierczynie uznawana jest szkoła mistrza Linji.

[53] Przytaczając te historie warto pamiętać, iż biografie chińskich mistrzów chan w większości stanowią projekcję ideałów późniejszej epoki – jak podkreśla John R. McRae to co znamy jako „klasyczny" okres chan w Chinach jest w istocie jego późniejszym wyobrażeniem i przedstawieniem – historie opisujące życie mistrzów z czasów dynastii Tang pojawiają się dopiero w Okresie Pięciu Dynastii (907 – 960 n.e.) i późniejszej dynastii Song (960- 1279), McRae, op. cit., s. 79, 80.

Według tradycyjnych przekazów Mazu Daoyi miał być uczniem mistrza chan Nanuye Huairanga (jap. Nangaku Ejō 677-744)[54] . W *Zapisie przekazu lampy* (chiń. *chuandeng lu*) Huairang zobaczywszy Mazu siedzącego w pozycji medytacyjnej, zapytał go, co próbuje osiągnąć poprzez siedzącą medytację. Mazu odpowiedział, iż probuje urzeczywistnić stan Buddy. Wówczas Huairang wziął kawałek dachówki i zaczął polerować go na kamieniu, a zapytany przez Mazu co robi, odrzekł, że próbuje wypolerować ją na lustro. Gdy Daoyi stwierdził, iż przecież niemożliwe jest jest by zrobił lustro poprzez polerowanie cegły, Hairang odrzekł „A jak ty urzeczywistnisz stan Buddy poprzez siedzącą medytację?". Wówczas Mazu zapytał co zatem powinien robić, na to Nanuye odparł „Kiedy wóz ciągnięty przez wołu zatrzymuje się, uderzasz wóz czy wołu?". Mazu milczał, na Huairang kontynuował „Czy praktykujesz siedzącą medytację czy też praktykujesz siedzenie jak Budda? Jeśli ćwiczysz się w siedzącej medytacji, to medytacja ta nie jest ani siedzeniem, ani leżeniem. Jeśli ćwiczysz się w siedzeniu jak Budda, wiedz, że Budda nie ma ustalonej formy. Nie powinieneś ani chwytać, ani porzucać nietrwałej Dharmy. Jeśli siedzisz jak Budda to właśnie zabijasz Buddę; jeśli jesteś przywiązany do formy siedzenia, to nie przeniknąłeś zasady, której ona dotyczy".[55] Wówczas Mazu poczuł się jakby wypił ghee[56]. Jest to archetypowy przykład dialogu między mistrzem a uczniem, w którym uczeń próbuje urzeczywistnić oświecenie poprzez swój wysiłek, a mistrz zamiast wyjaśnić mu w prosty sposób problem, zachowuje się w sposób mający wytrącić go z utartych torów myślenia i prowokuje dialog, w którym ukazuje uczniowi paradoks jego dążenia do niemożliwego celu. Naley jednak pamiętać, na co zwraca uwagę John R. McRae, że jest to tekst literacki o określonej historii, której przeobrażenia można prześledzić, wskazując jego wcześniejsze wersje i nawiązania. Nie należy traktować go jako autentycznego opisu oświecenia Mazu, zważywszy, iż źródła historyczne wskazują, iż mógł nigdy nawet nie spotkać mistrza Nanuye Huairanga. Niezależnie jednak czy do spotkania doszło, czy nie[57], istotniejszym jest, iż z jakiś powodów tradycja chan rozwinęła obraz spotkania między nimi, udramatyzowała i rozpowszechniła[58].

[54] Który jednak za życia nie zyskał wielkiej sławy i w najwcześniejszej wersji biografii Szóstego Patriarchy Huinenga nie jest wymieniony wśród jego uczniów: zyskał sławę dopiero jako nauczyciel Mazu i pośrednik między nim a Huinengiem.
[55] John R. McRae, *Seeing through zen…*, s. 80.
[56] Klarowane masło indyjskie
[57] Nawet zaś jeśli, jeszcze bardziej wątpliwym jest, aby Mazu został wówczas następcą Huairanga i bezpośrednim drugim pokoleniem uczniów Huinenga.
[58] McRae, op. cit., s. 81, 82.

Zdaniem Johna R. McRae tradycja tych dialogów nie wywodzi się, a przynajmniej nie wyłącznie, ze spontanicznej ustnej wymiany zdań, lecz w istocie ze zrytualizowanych konwersacji, którym spontaniczność została przypisana w wysoce skonwencjonalizowanym kontekście buddyzmu chan dynastii Song (960-1279) [59]. Większość czytelników podchodzi do nich nieco naiwnie, biorąc je za przedstawienia historycznych wydarzeń, jednak wrażenie żywej bezpośredniości zyskiwane przy czytaniu tych tekstów jest zamierzonym i wypracowanym efektem literackim[60]. Owe „dialogi w czasie spotkania" (chin. *jiyuan wenda*), skodyfikowane, stały się podstawą *yulu* (jap. *goroku*) dosłownie *Zapisanych wypowiedzi*, antologii słów i czynów mistrzów chan, stanowiących również element innego rodzaju literatury chan– tekstów przekazu Dharmy, nie nastawionych na jednego mistrza, lecz na ukazanie linii przekazu Dharmy chanu. Stały się one podstawą literatury *gonganów.*

W swoim nauczaniu Mazu miał podkreślać, że każdy człowiek ma naturę Buddy i może dostąpić oświecenia, które ma charakter nagły i całkowity. Oto inny zanotowany w tradycji przykład takiego oświecenia:

Pewnego dnia, kiedy Mazu spotkał się ze swoim uczniem (a później mistrzem i jego następcą[61]) Baizhangiem (720-814), ujrzeli przelatujące nad nimi dzikie gęsi.

Mazu zapytał „Co to jest?"

Baizhang odpowiedział „Dzikie gęsi".

Mazu zapytał „Dokąd one poleciały?"

Baizhang odparł „Poleciały".

Wtedy Mazu chwycił Baizhanga za nos tak mocno, że ten krzyknął z bólu. I właśnie wtedy Baizhang uzyskał oświecenie[62].

Ta historia z kolei związana jest z innym jego uczniem, następnie wybitnym mistrzem, Nanquanem oraz jego uczniem Zhaozhou:

[59] McRae, op. cit., s. 93, Powołuje się przy tym na prace innych uczonych, przypis za aut.: T. Griffth Foulk, "*Myth, Ritual, and Monastic Practice in Sung Ch'an Buddhism*" 159–60 i 179–81.

[60] Ibidem, s. 99.

[61] Jednym z kilku, m.in. obok Nanquana.

[62] Szymańska, op. cit., s. 112, Zieliński, op. cit., s. 79. Jak pisze w komentarzu do tego *kōanu* Tenkei Hayakujō [Mazu – przyp. aut.] mija się z istotą sytuacji mówiąc, że gęsi odleciały, a Baso [Baizhang – przyp. aut.] trzyma się mocno i przytrzymuje ucznia, który aż krzyknął z bólu. „Tak naprawdę nie istnieje nic poza tym, aby wiedzieć, że to co jest bolesne boli, a to co swędzące, swędzi. Ten ból, który nie został wywołany przez buddów, mistrzów zen ani też Baso, istnieje sam w sobie. Teraz poznałeś już „gęsi", których pierwotna istota pozostała nieporuszona. *A powiedziałeś, że „odleciały"?"* – dokąd one odleciały? Czy znacie już dzikie gęsi z czubka własnego nosa? Naciskany w ten sposób, nagle zrozumiał to, co wiedział od początku, dlatego przeżył wgląd". (*Zapiski z Błękitnej Skały*, Warszawa 2017, s. s. 169)

Pewnego dnia Nanquan odbył ze swoim uczniem, później słynnym mistrzem chan, Zhaozhou Congshenem, następującą rozmowę (…)

Zhaozhou zapytał mistrza: Co jest Drogą (Tao)?"

Nanquan odpowiedział „Zwykły umysł jest drogą".

Zhaozhou spytał „Jak mam to osiągnąć?"

Nanquan odparł „jeśli będziesz chciał to osiągnąć – oddali się od ciebie".

„Ale jeśli nie będę do tego dążył, nigdy nie uzyskam właściwej wiedzy" – powiedział uczeń.

Mistrz odparł „Droga (Tao) nie należy ani do wiedzy, ani do niewiedzy. Wiedza jest iluzją, niewiedza głupotą. Jeśli rzeczywiście osiągniesz prawdziwe Tao, zobaczysz, że jest ono jak wielka, nieskończona pustka. Jak więc może w nim być coś właściwego lub niewłaściwego."

Po tych słowach mistrza Nanquana Zhaozhou uzyskał oświecenie[63].

A oto przypowieść, w której Zhaozhou sam jest już starym mistrzem:

Joshu (Czao-czou) spytał raz nowego mnicha:

- Czy byłeś już tu kiedyś?

Tak, panie, byłem – odparł mnich

Na co mistrz rzekł:

- Napij się herbaty.

Kiedy indziej, gdy przyszedł inny mnich, Joshu zadał mu to samo pytanie:

- Czy byłeś już to kiedyś?

Tym razem odpowiedź była odmienna:

- Nie byłem tu nigdy, panie.

Stary mistrz, jednakże rzekł tak jak przedtem:

- Napij się herbaty.

Inju (mnich zarządzający klasztorem) spytał potem mistrza: „

- Jakże to, ofiarowujesz tę samą szklankę herbaty, bez względu na to, jaka jest odpowiedź?

- O, Inju! – zawołał stary mistrz.

- Słucham, mistrzu – odparł niezwłocznie mnich.

Na co Joshu rzekł:

- Napij się herbaty[64].

Szkołę *linji*, która zasłynęła z rozpowszechnienia praktyki *kōanów,* założył Linji Yixuan (jap. Rinzai, zm. 867). Linji miał stosować wszystkie wprowadzone przez poprzedników metody

[63] Szymańska, op. cit., s. 118.

[64] Daisetz Teitarō Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu zen,* Kraków 2011, s. 99-100.

nauczania, takie jak uderzenia, krzyk, czy zaskakujące odpowiedzi[65]. Podzielał on przekonania poprzedników o obecności w każdym natury buddy i możliwości osiągnięcia natychmiastowego oświecenia. Podkreślał też znaczenie życia niewymuszonego, w swojej prostocie i naturalności przypominającego ideały taoistycznych mędrców. Jak pisze Alan Watts:

W buddyzmie nie ma miejsca na czynienie wysiłków. Po prostu bądźcie zwyczajni i przeciętni. Wypróżniajcie się, oddawajcie mocz, ubierajcie się i jedzcie. Kiedy jesteście zmęczeni, idźcie się położyć[66].

W tym miejscu należy jednak zaznaczyć, że nie należy mylić postawy zen z naturalizmem albo libertynizmem i uleganiem wszystkim swoim skłonnościom – podkreśla to Suzuki Daisetsu Teitarō, pisząc, że istnieje różnica między działaniem ludzkim a pozbawionym zahamowań działaniem zwierzęcym, przytaczając jednoczenie następującą historię:

spytano kiedyś wybitnego nauczyciela:

- czy kiedykolwiek starasz się ćwiczyć w prawdzie?

- tak.

- a jak to robisz?

- kiedy jestem głodny, jem. Kiedy jestem zmęczony, śpię.

- to robią wszyscy. Czy można powiedzieć, że ćwiczą się tak samo jak ty?

- nie.

- dlaczego nie?

- ponieważ kiedy jedzą, to nie jedzą, ale myślą o innych sprawach, przez co się rozpraszają. Kiedy śpią, to nie śpią, ale śnią o tysiącu i jednej rzeczy. Oto dlaczego nie są do mnie podobni[67].

Przed upraszczającą interpretacją ostrzega także współczesny nauczyciel buddyjski Suzuki Shunryū:

Praktyka nie oznacza, że wszystko co robicie, nawet położenie się, jest zazen. Wasze ograniczenia nie ograniczają nas – oto co rozumiemy przez praktykę. Gdy mówisz „Cokolwiek robię, jest to Naturą Buddy, tak więc wszystko jedno co robię, i nie ma żadnej potrzeby praktykowania zazen" to jest już dualistyczne rozumienie naszego codziennego życia. Jeśli naprawdę wszystko jedno, wówczas nie potrzebujecie nawet o tym mówić. Tak długo, jak przejmujecie się co robicie, rozdwojenie istnieje. Jeśli nie przejmujecie się tym, co robicie, nie będziecie tak mówić. Kiedy jecie, będziecie jedli. To wszystko. Jeśli mówicie „to wszystko jedno: oznacza to, że szukacie pewnego usprawiedliwienia, by zrobić coś na swój własny sposób, swoim małym umyłem[68].

[65] Metoda „dziwnych słów i niepojętych czynów" w Japonii znana jest jako *kigen kikō.*

[66] Alan Watts, *Droga Zen*, Poznań 1997, s. 130.

[67] Suzuki, op. cit., s. 106.

[68] Shunryū Suzuki, *Umysł zen, umysł początkującego,* Jaworze 2010, s. 60.

Musicie być wierni swojej własnej drodze, aż w końcu osiągnięcie punkt, w którym zobaczycie, że konieczne jest, byście całkowicie zapomnieli o sobie. Zanim osiągnięcie ten punkt, myśl, że cokolwiek robicie, jest zen, lub że to wszystko jedno, czy praktykujecie czy też nie, jest zupełnym nieporozumieniem[69].

Linji był znany z okrzyku *katsu*. Pewnego razu powiedział on swojemu uczniowi, Sansho: „Kiedy odejdę, nie dopuść do zniszczenia mojego skarbu, jakim jest oko prawdziwej mądrości". – Jakże bym śmiał do tego dopuścić? – zapytał uczeń. – Jeśli ktoś cię o nie zapyta, co odpowiesz? – odparł Linji. Sansho natychmiast wydał okrzyk swojego mistrza. – Kto się dowie, że mój skarb, jakim jest oko prawdziwej mądrości, zostało zniszczone przez tego ślepego osła? – zapłakał Linji[70]. Historia ta pokazuje, że to samo wyjaśnienie udzielone przez mistrza nie będzie właściwym, jeśli uczeń powtórzy je, zamiast zrealizować we własnym doświadczeniu. Dopiero samodzielne uzyskanie wglądu pozwala na udzielenie odpowiedzi, która zostanie uznana przez mistrza. Słowa zen muszą być żywe; powtórzenie czyichś wyjaśnień, nawet autorstwa oświeconego mistrza, przekształciło by je w martwą ideę[71].

Linji miał zachęcać także do uwolnienia się od wpływu mistrzów i doktryn i bezpośredniego poszukiwania prawdy, co dobrze wyrażają jego słowa: „Jeśli spotkasz Buddę, zabij go!". Komentując ten *kōan* Nishitani Keiji stwierdza, że, aby powrócić do swojej istoty, musimy doznać przemiany myślenia na gruncie karmy i nicości. Musimy zabić całkowicie swoje ego. To oznacza konieczność zabicia także Buddy, patriarchów i wszystkiego innego; żeby „prawdziwe ja" wróciło do swojej istoty, musi zabić każdego „innego", tym samym zabijając też samego siebie[72]. Linji pisał o tym tak:

Podążający drogą, jeśli chcecie widzieć tę Dharmę jasno, nie dajcie się zwieść. Niezależnie od tego, czy zwracacie się na zewnątrz czy do wewnątrz, cokolwiek napotykacie – zabijcie to. Jeśli spotkacie Buddę, zabijcie Buddę; jeśli spotkacie patriarchów; zabijcie patriarchów; jeśli spotkacie archatów, zabijcie archatów; jeśli spotkacie swoich rodziców, zabijcie swoich rodziców, jeśli spotkacie swoich krewnych, zabijcie swoich krewnych; wówczas pierwszy raz zobaczycie jasno. I jeśli nie zależycie od rzeczy, to jest wyzwolenie, to jest wolność![73]

---

[69] Ibidem, s. 62.

[70] Zieliński, op. cit., s. 103. Podobny wydźwięk ma historia opisana w *Hekiganroku*, w której na pytania mistrza Bokushu, mnich dwukrotnie odpowiada okrzykiem „Katz!". Bokushu pyta wówczas: „Po trzech albo czterech okrzykach, co wtedy?", na co skonsternowany mnich zamilknął. Bokushu zbeształ go mówiąc: „Ty kradnący oszuście!". (*Zapiski z Błękitnej Skały*, s. 41, 42). Użycie jako odpowiedzi uznanego w tradycji zen okrzyku może być jedynie nieszczerą próbą oszukania mistrza i samo w sobie nie oznacza jeszcze zrozumienia pytania. Dlatego też podczas *dokusan* mistrz każdorazowo weryfikuje odpowiedź ucznia, sprawdzając jej autentyczność.

[71] Suzuki, *Essays…*, s. 310.

[72] Keiji Nishitani, *Religion and nothingness,* Berkley 1983, s. 263.

[73] Rinzai, *Zen Mistrza Rinzai* (przeł. Bunyū), mahajana.net (data dostępu: 26.05.2017), s. 24.

Nie był w tym stosunku odosobniony, Suzuki Daisetsu przytacza również wypowiedzi innych mistrzów zen o podobnym wydźwięku: „Czyść dokładnie usta, gdy wypowiesz słowo Budda", „Jedno jest słowo, którego nie lubię; jest nim Budda", „Przechodź szybko, gdzie nie ma Buddy, ale też nie zatrzymuj się, tam, gdzie jest" – podkreślając, że tym, czego mistrzowie nie lubią nie jest sam Budda, ale ograniczenia narzucane przez to słowo[74]. Podobny wydźwięk ma jego stwierdzanie: „Szukać Buddy to zgubić Buddę. Szukać Drogi, to zgubić Drogę. Szukać patriarchów to zgubić patriarchów. Czcigodni, nie dajcie się zwieść."[75].

Jak pisze Abe Masao, zen nie naucza, że osiągnięcie Ostatecznej Rzeczywistości jest możliwe dzięki wierze w Buddę – wręcz przeciwnie, wiara w niego może prowadzić do mniejszego lub większego uprzedmiotowiania, wówczas zaś Budda nie mógłby być Ostateczną Rzeczywistością. Dlatego w zen podkreśla się, że trzeba przekroczyć nawet buddów i patriarchów, zostawić za sobą zarówno światową moralność jak i religijny pietyzm, świeckie i święte, immanentne i transcendentne[76]. Dlatego możliwe jest znalezienie w *kōanach* wskazówek takich jak te, aby napotykając na swojej drodze buddę, patriarchów, archatów, rodziców czy krewnych – zabić ich[77].

Linji w swoim nauczaniu podkreślał, że najważniejsze jest znaleźć dobrego nauczyciela i nie tracić czasu, uganiając się za przyjemnościami, gdyż czas jest cenny, a chwile płyną szybko. Mówił o czterech żywiołach, które ograniczają na płaszczyźnie materialnej: ziemi, wodzie, ogniu i powietrzu. Bycie ograniczonym przez ziemię tłumaczył jako chwilę zwątpienia w sercu, chwilę pragnienia w sercu przyrównywał do topienia się w wodzie, chwilę złości w sercu do bycia palonym w ogniu, zaś chwilę radości w sercu do bycia niesionym przez wiatr. Ci, którzy to sobie uświadomią, nie będą dłużej na łasce zewnętrznych okoliczności[78].

Linji zwracał uwagę na kluczowe znaczenie praktyki medytacyjnej jednak, żeby ta mogła odnieść skutek, musi być wykonywana prawidłowo i z pełnym zaangażowaniem. Jak głosił:

Są ogolone głowy, który opychają się jedzeniem i siadają, żeby robić zazen. Powstrzymują przepływ (serca) i nie pozwalają mu działać. Nie znoszą hałasu i szukają ciszy. To są praktyki innych dróg[79].

Stary Mistrz powiedział: „Jeśli spotkasz człowieka Drogi na drodze, przede wszystkim nie próbuj zbliżyć się do Drogi."

[74] Suzuki, *Wprowadzenie do…*, s. 94.
[75] Rinzai, op. cit., s. 34.
[76] Abe, op. cit., s. 57.
[77] Ibidem, s. 55.
[78] Rinzai, op. cit., s. 16.
[79] Ibidem, s. 18.

Dlatego mówi się:
„Jeśli próbuje się osiągnąć Drogę,
Nie można nią iść.
Dziesięć tysięcy dzikich fantazji pojawia się,
Goniąc w głowie jedna drugą.
Kiedy miecz mądrości błyska,
Wtedy zupełnie nic nie ma.
Nawet zanim światło zaświta,
Ciemność jest już rozjaśniona."
Z tego powodu inny stary Mistrz powiedział:
„Zwykłe serce jest Drogą."[80]

Pozwólcie odpocząć myślom nieustannie poszukującego umysłu, a nie będziecie różni od Buddy i patriarchów. Chcecie poznać Buddę? To nikt inny niż wy, którzy stoicie przede mną, którzy stoicie przede mną, słuchając teraz Dharmy. Ponieważ brakuje wam wiary w siebie, zwracacie się na zewnątrz i biegacie w kółko szukając. Nawet jeśli tam coś znajdziecie, to tylko słowa i litery, a nigdy umysł żyjącego patriarchy. Nie dajcie się zwieść[81].

Oświadczał również: „Nic nie jest bardziej wartościowe niż być człowiekiem, który nie ma już nic do szukania"[82]. Po wielkim prześladowaniu buddyzmu w Chinach w roku 945 najsilniejszą szkołą buddyzmu został buddyzm chan. W okresie Pięciu Dynastii (907-960) powstało pięć szkół chan, wśród których najważniejszą była szkoła *linji*. W okresie Song trzy spośród pięciu szkół całkowicie upadły – przetrwała tylko szkoła *linji* i *caodang*[83].

W Chinach do klasztorów chan zaczęły stopniowo przenikać elementy innych szkół, zwłaszcza buddyzmu Czystej Ziemi, głoszącego, że wystarczy powtarzać z pełną wiarą imię Buddy Amitabhy (znanego w Japonii jako Amida), by odrodzić się w szczęśliwej krainie Czystej Ziemi – praktyka ta znana jest w Chinach jako *nianfo* (jap. *nenbutsu*). Brak wojen religijnych sprzyjał mieszaniu się i łączeniu różnych wierzeń powodując powstawanie kompleksów świątyń konfucjańsko-taoistyczno-buddyjskich. Alan Watts rozpatruje to w kategoriach kryzysu buddyzmu chan w Chinach – mimo, iż paradoksalnie towarzyszył temu bezprecedensowy wzrost popularności - twierdząc, że popularność zawsze odbija się na jakości, a powstanie zorganizowanego ruchu religijnego prowadzi do standaryzacji metod nauczania i problemów związanych ze wzrostem liczby członków, wśród których pojawiają się chłopcy bez powołania,

[80] Ibidem, s. 20.
[81] Ibidem, s. 8.
[82] Ibidem, s. 11.
[83] Doumolin, op. cit., s. 126.

wysyłani do klasztorów przez rodziny[84]. Jego zdaniem, społeczność zen przestawała być stowarzyszeniem dojrzałych mężczyzn zainteresowanych sprawami duchowymi, a stała się eklektyczną szkołą z internatem dla dorastających chłopców. Z drugiej strony część badaczy w opiniach jakoby buddyzm w Chinach po dynastii Song przestał się rozwijać i został „skażony" synkretyzmem poprzez włączenie elementów Czystej Ziemi, widzi element współczesnej japońskiej narracji, mającej na celu przedstawienie Japonii jako kluczowego depozytariusza „czystej" tradycji zen[85].

[84] Watts, op. cit. s. 133.

[85] Zob Sharf, op. cit., s. 48, 49. Również John R. McRae pisze o wielkim sukcesie późniejszej szkoły *chan* w Chinach, zob. McRae, op. cit. Nauki japońskiego buddyzmu Czystej Ziemi mają swoje źródło, podobnie jak w Chinach w treści trzech sutr: *Sutrze kontemplacji buddy niezmierzonego życia* oraz dwóch sutrach *Sukhawatiwjuha,* przedstawiających historię ślubowań Amidy (imię, które przyjął Dharmakara osiągnąwszy stan buddy), których efektem było stworzenie Czystej Krainy, w której zagwarantował odrodzenie wszystkim istotom, które tego pragną. Odrodzenie w tej krainie jest tożsame z pewnością oświecenia (*avaivartika*). Wśród praktyk prowadzących do tego celu kluczową była recytacja imienia Amidy: *namu amida butsu* (chwała buddzie Amidzie). Ścieżka ta uchodziła za łatwą, gdyż opartą na wierze. W Chinach mnich Tanluan (ok. 488-554) dokonał fundamentalnego dla tradycji Czystej Ziemi rozróżnienia na działanie „własnej siły" (chiń. *zìlì*, jap. *jiriki*), które w przyszłości zostanie skojarzone ze szkołą zen oraz „innej siły/siły Innego" (chiń. *tālì*, jap. *tariki*). Z kolei mnich Daochuo (562-645) dokonał podziału na drogę mędrców (chiń. *shèng-dào*, jap. *shōdō*), opartą na trudnych praktykach i własnej sile i drogę Czystej Ziemi – opartej na innej sile i łatwych praktykach. W czasach upadku (nauk buddyjskich) (chiń. *mòfǎ*, jap. *mappō*), tradycyjne praktyki buddyjskie miały już nie zapewniać osiągnięcia urzeczywistnienia. W Japonii najważniejszymi prekursorami szkoły Czystej Ziemi byli mnisi Genshin (917-1017), Hōnen (1133-1212) i Shinran (1173-1263). Genshin, mnich szkoły *tendai,* został prekursorem amidyzmu w Japonii. W swoim dziele *Ōjōyōshū* (*Podstawy dotyczące odrodzenia w Czystej Ziemi*) podkreślał, iż człowiek może osiągnąć zbawienie (odrodzenie w Czystej Krainie) za sprawą łaski Amitaby, uznawał jednak, iż Stan Buddy można osiągnąć także dzięki „trudnej metodzie". Japońska tradycja Czystej Ziemi swoje usamodzielnienie zawdzięcza Hōnenowi. Uznawał on, iż praktyka recytacji bierze swoją moc z przyrzeczenia Amidy – twierdził, iż powinniśmy żywić pewność, że już jednokrotna recytacja umożliwia odrodzenie w Czystej Ziemi (zarazem sam recytował ją kilkadziesiąt tysięcy razy dziennie – stanowiło to jednak potwierdzenie wiary, warunkującej właściwą praktykę). Jak pisał: „Jako swoją wiarę przyjmij, że narodziny są osiągane po jednej wypowiedzi; jako swoją praktykę kultywuj *nenbutsu* w ciągu całego życia.". Jego uczeń, Shinran zradykalizował stanowisko filozoficzne mistrza, uznając, iż indywidualne starania ludzi (*jiriki*) są nie do pogodzenia z łaską i mocą Amidy (*tariki*). Recytowanie z myślą, iż zapewni to odrodzenie w Czystej Krainie byłoby formą polegania na własnej sile. Również idea daru (w postaci łaski Amidy) wyklucza możliwość zasłużenia sobie na niego, gdyż byłoby to formą transakcji wymiennej. Niezbędne jest by uświadomić sobie, iż własnymi staraniami nie jesteśmy w stanie w żaden sposób zapewnić sobie pomocy, należy zatem porzucić jakiekolwiek kalkulacje mające zapewnić własną korzyść, uświadomić sobie, że samoocalenie jest poza naszym zasięgiem, w ostatecznej rozpaczy uznać się za targanego namiętnościami i bez szans na ratunek, a wówczas, porzuciwszy osobiste starania, otrzymuje się łaskę całkowitego zawierzenia (*shinjin*) buddzie Amidzie – *tariki* zastępuje działanie *jiriki.* Formuła *namu amida butsu* nie stanowi recytacji rozumianej jako własna praktyka, gdyż przekonanie, że lepiej jest wypowiadać imię Amidy niż nie wypowiadać, lub że lepiej jest wypowiedzieć je 100 niż 10 razy byłoby przejawem wiary we własne siły, co zaprzeczałoby prawdziwej praktyce. Początek prawdziwej wiary jest początkiem prawdziwej praktyki, wypowiedzenie *namu amida butsu* ma charakter spontaniczny. Osoba w stanie łaski Amidy (*shinjin*) nie praktykuje więcej recytacji, lecz wypowiadając imię Amidy, wyraża wdzięczność i głosi jego chwałę, za: Ichirō Ishida, Delmer M. Brown, *Zen Buddhism and Muromachi Art*, The Journal of Asian Studies, Vol. 22, No. 4 (Aug., 1963), s. 417-432, Association for Asian Studies, Robert Szuksztul, *O darze i obdarowanym, czyli problem z soteriologią Shinrana*, Estetyka i Krytyka, nr 22 (3/2011), s. 205-215, *Powierzenie wiary i praktyki. Obiektywny aspekt doktryny Shinrana na podstawie tekstu Kyōgyōshinshō,* The Polish Journal of the Arts and Culture", nr 2 (2/2012), s. 89-111., *Formuła namu amida butsu i problem ekspresji w japońskim buddyzmie Czystej Ziemi,* The Polish Journal of the Arts and Culture, nr 2 (2/2012), s. 65-88.

II.2 Buddyzm zen w Japonii

Gdy czerpię wodę, księżyc jest w mych rękach;
Gdy zrywam kwiat, zapach jest moją szatą[1].

W okresie dynastii Song chiński buddyzm chan rozwija się już prężnie w Japonii jako buddyzm zen. Jak pisze Nakamura Hajime buddyzm trafił na Wyspy Japońskie jako synteza religii, sztuki i filozofii, wobec której Japończycy przyjęli postawę emocjonalną, biorąc zeń jedynie to, co im odpowiadało[2]. Wydaje się, że szczególnie dobrze widać to właśnie na przykładzie buddyzmu zen, który istotnie, w oczach wielu Japończyków, stał się z czasem syntezą japońskiej religii, sztuki i filozofii. Nauki szkoły *linji* jako zen *rinzai*, dotarły wraz z mnichem Eisaiem (Zenkō Kokushi 1141-1215), który pod patronatem cesarskim, założył, między innymi, klasztory w Kioto i Kamakurze, zaś nauki szkoły *caodong* trafiły do Japonii jako zen *sōtō*, w 1227 roku, za sprawą mnicha Dōgena, który założył klasztor w Eiheji. W XIII-wiecznej Japonii kształtujące się szkoły buddyzmu zen stanowiły część szerszego nurtu – Nowego Buddyzmu (jap. *Shin Bukkyo*) epoki Kamakura[3].

Eisai urodził się w rodzinie kapłanów sintoistycznych w miejscowości Kibitsu, w prefekturze Okayama. Mając czternaście lat przyjął święcenia w świątyni szkoły *tendai* (chin. *tiantai*) Enryakuji, gdzie praktykowali najwybitniejsi twórcy buddyzmu japońskiego. Czując, że takie studia nie okazały się dlań wystarczające, udał się w 1168 roku do Chin, gdzie studiował m.in. pod kierunkiem Chōgena (1121-1206) na górze Tiantai. Powtórną podróż do Chin odbył w latach 1187-1191, przyjął wówczas przekaz nauki szkoły *rinzai* od mistrza Xuan Huaichanga (jap. Koan Ejō)[4]. Podczas swoich podróży do Chin odwiedził wiele różnych szkół buddyjskich, ostatecznie koncentrując się na chan, zaś po powrocie do Japonii założył pierwszą świątynię szkoły *rinzai*,

[1] Shibayama, op. cit., s. 79.
[2] Nakamura, op. cit., s. 515.
[3] Wśród szkół powstałych w tym czasie, przeciwstawianych „starym" szkołom takim jak *tendai* czy *shingon,* wymienia się przede wszystkim, obok buddyzmu zen *rinzai* oraz *sōtō,* szkoły Czystej Ziemi Hōnena (*jōdo-shū*) i Shinranra (*jōdo-shinshū*) oraz szkoły wywodzące się od Nichirena (1222-1282). Wśród cech charakterystycznych dla tych szkół wskazuje się na m.in. na akcentowanie kluczowego znaczenia pojedynczego rodzaju praktyki, przy odrzuceniu lub deprecjonowaniu znaczenia pozostałych form. Owym „wyłącznym wyborem" (*senchaku/senju*) w przypadku szkół Czystej Ziemi była recytacja *nenbutsu,* w szkole Nichirena recytacja inwokacji z *Sutry Lotosu*: *Namu Myōhō Renge Kyō* (pl. *Chwała Sutrze Lotosu Najwyższego Prawa*), zaś dla Dōgena medytacja zazen – *shikantaza* (skupianie się tylko na gorliwym siedzeniu). Zob. więcej. Jacqueline I. Stone, *Original Enlightenment and the Transformation of Medieval Japanese Buddhism,* Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999, s. 55 – 58.
[4] Myōan Eisai, *Kissa yōjōki. Zapiski o zdrowotnym działaniu herbaty,* Poznań 2008., s. 11, 12.

Shōfukuji w Hakacie na wyspie Kiusiu (1191)[5]. Wprawdzie Eisai zapoczątkował szkołę zen w Japonii, sam jednak nie uważał się za twórcę odrębnej linii przekazu, a współcześni mu również cenili skuteczność jego modłów o wyzdrowienie, pogodę czy jego znajomość architektury – nie starał się też uczynić zen jedyną nauką:

Uczniowie Eisai, zmarłego prefekta i założyciela świątyni Kenninji, nie wybierają, która z licznych nauk jest słuszna, a która nie, uczą się także zasad dyscypliny, dbają o godność, zajmują się i naukami tendai, i shingon, i zen. Zalecają także recytację *nembutsu*[6].

Kojarzony jest on także z uprawą herbaty, wprawdzie już Kūkai (Kōbō Daishi 774-835), założyciel szkoły *shingon* w Japonii, miał sprowadzić nasiona herbaty i posiać na terenach świątynnych[7]. O znaczeniu Eisaia dla herbaty w Japonii mowa będzie w dalszej części.

Jak pisze Nakamura Hajime: „japoński sposób myślenia koncentrujący się na życiu w świecie doczesnym, tu i teraz, przekształcił podstawowe doktryny buddyjskie"[8], dodając, że „japoński buddyzm głęboko przenika aktywizm, behawioryzm i tendencje pragmatyczne, związane z koncentrowaniem się na świecie doczesnym"[9]. Cechy te najmocniej zdają się uwidoczniać w nauczaniu Dōgena[10].

***

Dōgen zasłynął nie tylko sprowadzeniem do Japonii zen *sōtō*; jak podkreśla Abe Masao, poza głębią własnego religijnego wejrzenia, swoimi filozoficzno-spekulatywnymi kompetencjami

[5] Doumolin, op. cit., s. 140.
[6] Myōan Eisai, op. cit., s. 13.
[7] Doumolin, op. cit., 141.
[8] Nakamura Hajime, *Systemy myślenia ludów Wschodu: Indie, Chiny, Tybet, Japonia*, Kraków 2005., s. 358.
[9] Ibidem., s. 361. Wśród cech charakterystycznych dla Japończyków, które wpłynęły na specyficzną recepcję buddyzmu na Wyspach Japońskich, Nakamura Hajime wymienia traktowanie świata fenomenów jako absolutu, skupienie się na świecie doczesnym, akceptację naturalnych skłonności człowieka, duże znaczenie cnoty współczucia, ducha tolerancji, różnorodność kulturową i słabość postawy krytycznej (Nakamura, op. cit., s. 346-394)
[10] Z drugiej strony, Dōgen był jednym z nielicznych w Japonii krytyków, doktryny *hongaku shisō* (inherentnego oświecenia), mającej kluczowy wpływ na japońskie szkoły zenistyczne, i podkreślającej wrodzoną Naturę Buddy, co mogło prowadzić do utożsamienia „niewiedzy" z „inherentnym oświeceniem". Owe zrównanie ideału buddy i bodhisattwy ze zwykłym człowiekiem miało prowadzić, (jak pisze Maciej Kanert referując poglądy japońskich przedstawicieli „buddyzmu krytycznego") do stwierdzenia braku konieczności praktyki religijnej, usprawiedliwienia niemoralnych uczynków i całkowitej akceptacji rzeczywistości społecznej jako emanacji ostatecznej rzeczywistości, z którą nie należy walczyć, Zob. więcej. Maciej Kanert, *Doktryna hongaku shisō jako ajęzykowy paradygmat buddyzmu japońskiego* [w:] Elżbieta Przybył (red.), *Ostatnie przed wielkim milczeniem: język i religia*, Kraków 2001, s. 67 – 80.

przewyższał zarówno poprzedników jak i następców. W oparciu o osobiste doświadczenie, w radykalny sposób zreformował on buddyzm mahajany, doprowadzając doktrynę do jej szczytowego punktu. Jego rozumienie natury Buddy, bytu, czasu, śmierci i moralności pozostaje wyzwaniem również dla współczesnych filozofów[11].

Zdaniem Nakamury Hajime, Dōgen całkowicie odrzucił negatywny i statyczny charakter filozofii indyjskiej[12], jednocześnie będąc krytycznie nastawiony do chińskiego buddyzmu chan i biorąc z niego jedynie te elementy, które spełniały kryteria jego własnego sposobu myślenia[13].

Dōgen w wieku dwóch lat stracił ojca, zaś w wieku siedmiu lat matkę. Obserwując dym znad kadzidła na jej pogrzebie, miał uświadomić sobie nietrwałość wszystkiego we wszechświecie, co skłoniło go w przyszłości do wkroczenia na ścieżkę mnicha buddyjskiego[14]. Dziełem życia Dōgena jest zbiór zwojów *Shōbōgenzō* (*Oko i Skarbiec Prawdziwego Prawa*). Tytuł jest cytatem z Buddy Siakjamuniego:

Posiadam bramę do Oka i Skarbca Prawdziwego Prawa, Tajemnego Umysłu Nirwany prawdziwej postaci rzeczywistości i pozbawionej kształtu rzeczywistości, którą przekazuje się nie opierając się na piśmie i poza nauką doktryny. Tobie ją przekazuję[15].

Znajdują się tam również elementy autobiograficzne – Dōgen opisuje swoją naukę pod okiem mistrza Zenkō (Butsujubō Myōzen, 1184-1125) z klasztoru Tōzan Kenninji w Kioto, z którym udał się w podróż do Chin. Poznał tam buddyzm *caodong* i pod okiem mistrza Tiantong Ruringa (jap. Tendō Jō) osiągnął oświecenie, po czym powrócił nauczać do Japonii. Dōgen wrócił do Japonii w 1227 roku, nie przywiózłszy ze sobą żadnych nowych sutr czy obrazów. W świątyni Kenninji złożył szczątki swojego towarzysza podróży Myōzena. Zdaniem Heinricha Doumolina nie miał intencji zakładać nowej szkoły, lecz jedynie pragnął poświęcić swoje życie realizacji Dharmy poprzez medytację[16].

[11] Masao Abe, *A Study of Dōgen, his philosophy and religion,* Albany 1992, s. 11.
[12] Nakamura, op. cit., s. 350. Odrzucenie indyjskiego pesymizmu dobrze oddaje też następujący cytat Dōgena: „Doczesne życie nie jest niczym innym jak życiem samego buddy. Jeśli więc ktoś by je nienawidził i próbował je porzucić, jest to jednoznaczne z utraceniem żywota buddy. Jeśli zaś ktoś zanadto trzymałby się doczesnego istnienia, jest to jednoznaczne z utraceniem żywota buddy" (*Shōbōgenzō, op. cit., Shōji* – przypis za: Nakamura, op. cit., s. 365.)
[13] Ibidem, s. 349
[14] Abe, op. cit., s. 111.
[15] Dōgen, *Oko i Skarbiec Prawdziwego Prawa. O praktykowaniu Drogi. Zwoje I-XVI* tłum. Maciej Kanert), Kraków 2005, s. 7.
[16] Doumolin, op. cit., s. 157.

W *Oku i Skarbcu Prawdziwego Prawa* Dōgen opisuje także dzieje buddyzmu chan, w formie przyjmowanej w tradycyjnum przekazie nauki tej szkoły: od Buddy Siakjamuniego, który przekazał prawo Mahakaśjapie, poprzez Bodhidharmę, z którym dotarł on do Chin, mistrza Huike, któremu przekazał Prawo Buddy do szóstego patriarchy Huinenga. Zwraca uwagę, że jego nauka – w przeciwieństwie do wcześniejszego buddyzmu – nie była związana z drobiazgami i była jasna[17].

Odnosi się do istniejących już w Japonii szkół buddyzmu: *tendai*, opartego na *Sutrze Lotosu*, sprowadzonej do Japonii przez mistrza Saichō (767-822), *kegon* (chiń. *huayan*) opartego na *Sutrze Girlandy Kwiatów*, sprowadzonego do Japonii przez Shinshō (chiń. Shenxiang) w 736 roku oraz buddyzmu ezoterycznego *shingon*, czyli „szkoły prawdziwych słów" – pisze, że buddyści nie powinni spierać się o wyższość i niższość nauk, lecz skupić się na tym, czy praktyka jest prawdziwa, czy fałszywa[18]. Jednocześnie walczył on z rozpowszechnionym w Chinach przekonaniem o jedności i równości trzech nauk: buddyzmu, konfucjanizmu, taoizmu. Opisywane przez niego prawo, przekazywane jest – jak pisze – tylko przez buddę buddzie (czyli przez oświeconego oświeconemu), nie ma w nim żadnych skrzywień, gdyż jego wzorem jest stan skupienia – stan, w którym samemu osiągnęło się Przebudzenie [19].

Dōgen odrzucił wszystkie działające w Japonii szkoły buddyzmu jako nieautentyczne, przekonany, że wprowadza i ustanawia w Japonii prawdziwy, czysty buddyzm, w oparciu o nauki i doświadczenia zdobyte w Chinach. Podkreślał bezpośredniość przekazu Dharmy od buddów i patriarchów, i znaczenie siedzącej medytacji zazen jako jedynego właściwego wejścia na drogę Dharmy. Sprzeciwiał się zarazem mówieniu o „sekcie zen", podkreślając, że żaden budda ani patriarcha nie mówił o sekcie zen i jest to po prostu słuszna i właściwa Dharma[20]. Abe Masao przyrównuje rolę i znaczenia Dōgena do Bodhidharmy: drugi sprowadził zen do Japonii, pierwszy zaś do Chin[21].

Jak nauczał, Praktyka Drogi sprawia, że wszelaki byt objawia się ponad przebudzeniem, po wejściu w stan przebudzenia, a zrzuceniu więzów ułudy i przywiązań towarzyszy przekroczenie samego oświecenia i stanie się jednym z buddą i całym wszechświatem. Wówczas

[17] Dōgen, op. cit., s. 17.
[18] Ibidem, s. 28.
[19] Ibidem, s. 12.
[20] Abe, op. cit., s. 17.
[21] Ibidem, s. 18.

rozgraniczenia na życie codzienne i praktykę oraz na wszechświat i stan przebudzenia przestają być istotne[22].

Z trzech podstawowych elementów praktyki buddyjskiej: przestrzegania wskazań i przepisów dyscypliny klasztornej oraz moralności, mądrości, i praktyki medytacji to ta ostatnia jest dla Dōgena najważniejsza – to na niej skupia się *Oko i Skarbiec Prawdziwego Prawa*. Pisze:

Zaprawdę wiedz, że [siedząca medytacja] to Pełna Droga (cała nauka) Prawa Buddy. Nie można wypowiedzieć niczego, co mogłoby się z nią równać[23].

Jest tak dlatego, że wszyscy buddyści tak do tej pory czynili i że siedząca medytacja nie była ścieżką praktyki jednego czy dwóch buddów, ale wszystkich buddów i wszystkich patriarchów[24]. Praktyka siedzącej medytacji, nawet wykonywana przez chwilę przez jednego człowieka łączy się z całym bytem i dociera do każdego zakątka czasu, urzeczywistniając nauczanie buddy w przeszłości, przyszłości i teraźniejszości. Człowiek i wszelki byt są jedną praktyką, jednym i równym przebudzeniem[25]. Odpiera on zarzuty tych, którzy mówią, że nie można osiągnąć Przebudzenia jedynie „siedząc po próżnicy": kto uważa, że stan skupienia wszystkich Buddów jest siedzeniem po próżnicy i nierobieniem niczego, ten lży Wielki Wóz, czyli buddyzm mahajany. Jak pisze „W Prawie Buddy praktyka i przebudzenie są jednym" i nie można oczekiwać przebudzenia poza praktyką, sama praktyka zaś jest już bezpośrednim inherentnym przebudzeniem[26].

Dōgen komentując przytaczaną wcześniej rozmowę między Mazu Daoyi a jego mistrzem Nanuye, podkreśla, że siedząca medytacja nie jest oczekiwaniem na stanie się buddą. Jeśli człowiek podczas medytacji, nawet na krótką chwilę, odciśnie na trzech uczynkach (ciałem, mową i umysłem: a zatem poprzez właściwą postawę, milczenie i myślenie nie-myśleniem) Pieczęć Buddy, praktykując zazen z najwyższym skupieniem, wówczas cały wszechświat stanie się Pieczęcią Buddy, czyli oświeceniem, a cała pustka stanie się Przebudzeniem[27]. Praktyka siedzącej medytacji umożliwia zrealizowanie stanu wielkiego wyzwolenia i objawienie swojej

[22] Dōgen, op. cit., s. 13.
[23] Dōgen, *Oko i Skarbiec Prawdziwego Prawa. O praktykowaniu Drogi Zwoje I-XVI*, s. 33.
[24] Ibidem, s. 33.
[25] Ibidem, s. 22.
[26] Ibidem, s. 34.
[27] Ibidem, s. 19.

prawdziwej natury[28]. Nawet jednak przywiązanie do Stanu Buddy stanowi dla praktykującego ograniczenie, które należy porzucić by móc iść dalej – stanem wszystkich buddów jest stan „ponad”[29]. Jednocześnie Dōgen podkreślał, iż medytację można urzeczywistniać w każdej czynności codziennego życia; może nią być nawet zamiatanie terenu świątyni i mycie podłogi[30]. Równie istotne co zazen jest właściwe nastawienie, czyli szczere i głębokie pragnienie praktyki.

Osoba, która odczuwa głębokie pragnienie praktyki i z wysiłkiem angażuje się w nią pod kierunkiem nauczyciela, z pewnością osiągnie oświecenie. W zasadzie całą uwagę należy poświęcić temu wysiłkowi i praktykować z całej mocy. Cały czas należy jednak pamiętać, że przede wszystkim musi istnieć szczere pragnienie poszukiwania Drogi.

(…) Bez wzbudzenia tej przenikającej całe serce woli kroczenia Drogą Buddy – jakże ktokolwiek mógłby przeciąć więzy nieskończonego kręgu narodzin i śmierci, odnieść sukces w tym najważniejszym z zadań? Ci zaś, którzy mają tę wolę, nawet jeśli ich wiedza i zdolności są mniej niż przeciętne, nawet jeśli są głupi lub źli, z pewnością osiągną oświecenie[31].

Dōgen dokonuje istotnej interpretacji natury Buddy – Tathāgaty, w swoim tłumaczeniu ustępu z *Sutry Nirwany*, mówiącego o tym, iż wszystkie istoty czujące posiadają naturę Buddy – Dōgen przełożył tradycyjne „wszystkie istoty czujące posiadają naturę Buddy” na „wszelkie istnienie jest naturą Buddy” wykorzystując dwoistość znaczenia znaku *yū*, który może być czytany zarówno jako „mieć”, jak i „być” i uznając, że takie tłumaczenie pełniej wyraża buddyjską prawdę. Również termin „istot czujących” (sanskr. *sattva,* jap. *shujō*) bywał interpretowany wąsko lub szeroko, ograniczając go lub nie, tylko do istot ludzkich. Tłumaczenie Dōgena kładzie dodatkowo nacisk na szeroką interpretację tego terminu. Tradycyjne czytanie całości sugerowało również, iż wszystkie istoty czujące mają naturę Buddy w charakterze potencjalności stania się buddą: są pogrążone w iluzji, ale w przyszłości mogą osiągnąć oświecenie dzięki swojemu potencjałowi. Zgodnie z takim rozumieniem, natura Buddy może by uznana za coś możliwego do zdobycia i osiągnięcia przez podmiot, czyli istoty czujące. Byłoby to wypaczaniem idei buddyzmu, poprzez wprowadzenie dychotomicznego podziału na podmiot i przedmiot, potencjalność i rzeczywistość, teraźniejszość i przyszłość.

[28] Ibidem, s. 20.
[29] Ibidem, s. 21.
[30] Nakamura, op. cit., s. 364.
[31] Dōgen, *Elementarz…,* s. 50, 51.

Przytacza przy tym słowa Buddy Siakjamuniego: „wszystkie odczuwające istoty, cały byt (jest) całkowicie posiada Naturę Buddy. Ten, który przyszedł jest obdarzony trwałą [naturą], która nigdy nie podlega zmianom”[32].

Dōgen pisze, że wszystkie żyjące istoty w znaczeniu używanym na Drodze Buddy to wszystkie istoty posiadające umysł, czyli Naturę Buddy, ponieważ umysł nie jest właśnie niczym innym jak żyjącymi istotami. Dodaje, że również istoty pozbawione umysłu są żyjącymi istotami, ponieważ żyjące istoty są właśnie umysłem – przeciwstawia się tu nauce pierwotnego buddyzmu, zgodnie z którą jedynie istoty obdarzone jakimś rodzajem świadomości są odczuwającymi istotami[33]. „Trawy, drzewa i cała ziemia są umysłem. A ponieważ są umysłem, są też żyjącymi istotami. Ponieważ są żyjącymi istotami, posiadają Naturę Buddy. Słońce, księżyc i wszystkie gwiazdy są umysłem. A ponieważ są umysłem, są też żyjącymi istotami. Ponieważ są żyjącymi istotami, posiadają Naturę Buddy” – pisze Dōgen[34].

W rozumieniu Dōgena natura Buddy nie jest potencjalnością zawartą, jak nasiono, w czujących istotach. Wszystkie czujące istoty – *de facto* zaś wszystkie byty, ożywione i nieożywione - są naturą Buddy. Nie jest to ich potencjalność możliwa do osiągnięcia w przyszłości, lecz pierwotna, fundamentalna natura wszystkich bytów[35]. Podejście Dōgena kładzie nacisk na konieczność przezwyciężenia egocentryzmu, antropocentryzmu czy nawet umieszczania w centrum czujących istot i sięgnięcia do wymiaru bytu jako całości[36]. Żeby przełamać ludzką skłonność do postrzegania w kategoriach podmiotu i przedmiotu (w tym przypadku podmiotu posiadającego naturę Buddy) Dōgen podkreśla niepodzielność całego istnienia i natury Buddy; przytacza wypowiedzi mistrzów mówiących o *mubusshō*, braku natury Buddy – w istocie chodzi o skupienie się nie na posiadaniu lub nie, natury Buddy, lecz naturze Buddy jako takiej – niesubstancjalnej; można powiedzieć o braku natury Buddy, *mubusshō,* ponieważ naturą Buddy jest pustka[37]. Przytaczana przez Dōgena koncepcja *mubusshō*

[32] Ibidem, s. 73.
[33] Jak pisze Nakamura Hajime, również buddyzm indyjski przyznawał pewną duchowość trawom i drzewom, jednak w myśli filozofów indyjskich nie mogły one osiągnąć oświeconej mądrości (*vidyā*) w obecnej formie (Nakamura, op. cit., s. 355). Być może nacisk kładziony w japońskim zen na inkluzyjną, obejmującą wszystkie byty możliwość stania się buddami wynikał z zakorzenionej warstwy wierzeń sintoistycznych.
[34] Dōgen, *Elementarz…,* s. 102. Krytyka takiego podejścia, zob. Paul L. Swanson, *Why They Say Zen is Not Buddhism: Recent Japanese Critiques of Buddha-Nature* [w:] Jame Hubbard, Paul L. Swanson (red.), *Pruning the Bodhi Tree. The Storn Over Critical Buddhism*, Honolulu 1997, s. 3 – 29.
[35] Abe, *A Study of…*, s. 41, 42.
[36] Ibidem, s. 50.
[37] Ibidem, s. 53.

wymierzona jest zarówno w nihilistyczny, jak i eternalistyczny pogląd dotyczący natury Buddy, podkreślając jej niedualistyczny i niesubstancjalny charakter.

Jak podkreśla Dōgen, jeżeli istniałaby Natura Buddy poza wszystkimi żyjącymi istotami, byłaby sługą demonów; żyjące istoty ze swej natury nie posiadają Natury Buddy, znajdującej się poza żyjącymi istotami. Dlatego prawdziwe są również słowa mistrza Daiyuana z góry Daiwei (jap. Daien z góry Daisan), że „wszystkie żyjące istoty nie posiadają Natury Buddy" oraz Baizhanga Huaihai (720-814, jap. Hyakujō):

Nauczanie, że wszystkie odczuwające istoty posiadają Naturę Buddy, jest ubliżaniem Buddzie, Prawu i Wspólnocie Mnichów. Nauczanie, że wszystkie odczuwające istoty nie posiadają Natury Buddy jest również ubliżaniem Buddzie, Prawu i Wspólnocie Mnichów[38].

Zatem, jak pisze Dōgen, tak mówienie, że posiada się Naturę Buddy, jak i utrzymywanie, że jej się nie posiada, jest łganiem - a jednak nie wolno tego też nie mówić[39].

Komentując słynny *kōan* Zhaozhou „Czy pies posiada Naturę Buddy?" Dōgen pisze, że k*ōan* ten koncentruje się, podobnie jak w przypadku historii piątego i szóstego patriarchy, na „posiadaniu" i „nieposiadaniu" (jap. *mu,* oznaczające negację). Terminy te wskazują na pewne aspekty Natury Buddy: to właśnie postrzeganie *yū* oraz *mu* w kategorii bytu albo niebytu Natury Buddy, czyni te *kōany* trudnymi. Zhaozhou odpowiada „Nie" (jap. *mu*) co można rozumieć w ten sposób, iż wszystkie żyjące istoty są absolutnym niebytem, jest więc nim również Natura Buddy – Natura Buddy jest negacją (*mu*), podobnie jak pies. W innych okolicznościach Zhaozhou może jednak odpowiedzieć „Tak, posiada" (afirmacja, *u*), gdyż byt psa jest bytem Natury Buddy[40].

W innej historii, mistrz Zhangsha Jingcen (jap. Chōsha Keishin), został zapytany „Gdy przetnie się dżdżownicę na pół powstają z niej dwie i obie się ruszą. Zastanawiam się, w której z nich jest Natura Buddy?" Mistrz odpowiada, by mnich nie oddawał się fałszywym wyobrażeniom (albo nie opowiadał głupstw), na co ten, nadal drążąc temat, pyta, dlaczego obie się poruszają; mistrz odpowiada, że nie rozpadła się jeszcze materia. Dōgen tłumaczy, że właściwe pytanie mnicha powinno brzmieć „Gdy przetnie się Naturę Buddy powstają z niej dwie. W której

[38] Ibidem, s. 105.
[39] Ibidem, s. 105.
[40] Ibidem, s. 110-112. Dennis Genpo Merzel komentuje ten *kōan* „Czasami na *daisan* [także *dokusan;* formalna rozmowa mistrza z uczniem – przypis aut.] ludzie mówią: „Nazywam się tak i tak, pracuję nad *mu".* Zawsze, gdy to słyszę mam ochotę powiedzieć: „Nazywam się *mu,* pracuję nad Genpo!". Twoim prawdziwym imieniem jest *mu,* a pracujesz nad tym, czym myślisz, że jesteś. Jak powiedział zenji Dogen: „Studiować Drogę Buddy to studiować siebie", to pracować nad samym sobą." (Dennis Genpo Merzel, *Oko nigdy nie śpi*, Warszawa 2010, s. 175, 176.)

znajduje się dżdżownica?" Mistrz zakazuje oddawania się zbędnym rozmyślaniom i mówi, że obie się poruszają, gdyż nie rozpadła się jeszcze materia – nie można powiedzieć, że Natura Buddy i materia objawiają się jednocześnie, ani że jedna się objawia a druga nie, nie wolno też powiedzieć, że materia jest właśnie Naturą Buddy, dlatego Zhangsha nie mówi, że dżdżownica posiada Naturę Buddy lub że dżdżownica nie posiada Natury Buddy, a jedynie „nie oddawaj się fałszywym wyobrażeniom"[41]. Fałszywym jest pogląd, że Natura Buddy istnieje za życia, a znika w śmierci – za życia posiada się Naturę Buddy (jest *u* Natury Buddy) i nie posiada się Natury Buddy (jest *mu* Natury Buddy) – w przypadku śmierci podobnie. Gdy nie rozpadła się jeszcze materia, istnieje Natura Buddy i nie istnieje zarazem[42].

Dopełnieniem idei Dōgena, iż „wszelkie istnienie jest naturą Buddy" jest jego koncepcja „jedności praktyki i urzeczywistnienia". Jednym z problemów poruszanych przez Dōgena jest to jak wyjaśnić, iż każdy jest pierwotnie obdarzony naturą Buddy, a jednocześnie niezbędna jest praktyka. Dharma (jako natura Buddy) jest stale obecna w każdej osobie, ale jeśli ktoś nie praktykuje, nie będzie się manifestować – mówi Dōgen[43]. Jednocześnie, jak podkreśla, nie ma żadnej różnicy pomiędzy praktyką, oświeceniem i nirwaną[44]. Złudzenia i cierpienie są wynikiem braku pełnego urzeczywistnienia i fałszywej idei Rzeczywistości – Dōgen odrzuca wizję oświecenia jako czegoś spoza świata ulotnych zjawisk – pełne oświecenie jest możliwe tu i teraz, w doskonałej praktyce wolnej od zorientowanych na cel działań. Tak jak podkreślanie jedności wszelkiego istnienia z naturą Buddy służyło przezwyciężeniu dualizmu podmiotu i przedmiotu, tak koncepcja „jedności praktyki i urzeczywistnienia" służy przezwyciężeniu dualizmu potencjalności i realności – natura Buddy stanowi podstawę wszelkiego istnienia, nie jest zaś czymś do osiągnięcia, do czego dąży się w przyszłości[45].

Wprawdzie jedną z najważniejszych zasad buddyzmu zen jest ta mówiąca, że „umysł jest właśnie (tu-i-teraz) buddą" nie należy tego rozumieć, w ten sposób, że nasza świadomość jeszcze przed wzbudzeniem w sobie chęci przebudzenia jest niczym innym niż Buddą[46]. Dōgen krytykuje tych, którzy nie praktykują Drogi Buddy, przekonani, że pojęli zasadę, iż umysł jest buddą i niczego im nie brakuje, bo Prawo Buddy jest ze swej natury zawarte w „ja". Podkreśla, że

[41] Ibidem, s. 115.
[42] Ibidem, s. 116.
[43] Dōgen, *Oko i Skarbiec…Zwoje I-XVI*, s. 23.
[44] Abe, op. cit., s. 29.
[45] Ibidem, s. 66.
[46] Dōgen, *Oko i Skarbiec…Zwoje I-XVI*, s. 137.

praktykujący porzucają przeciwstawne sobie pojęcia „ja" oraz „innego" a gdyby osiągało się przebudzenie po prostu poprzez wiedzę, że „ja" jest buddą, to Budda Siakjamuni nie kłopotałby się nauczaniem[47].

Dōgen potępia fałszywą, jak pisze, naukę o wieczności umysłu i przemijalności ciała – w Prawie Buddy mówi się o jedności ciała i umysłu oraz o niedwoistości natury i kształtu. Nie rozdziela się natury i kształtu, więc nie można mówić, że ciało ulega zniszczeniu, a umysł jest wieczny – życie-i-śmierć są nirwaną, co znaczy, że z punktu widzenia mądrości Przebudzenia świat życia-i-śmierci nie różni się od świata nirwany[48].

Błędem jest myśleć, iż życie płynie wyłącznie od narodzin do śmierci. Żyjemy i umieramy w tym samym czasie, nie ma życia wolnego od śmierci ani śmierci wolnej od życia – są to dwa sposoby wyrażenia jednej i tej samej rzeczywistości. W każdym momencie w pełni żyjemy i umieramy – uświadamiając sobie, nie mający końca ani początku proces samsary jako prawdziwej Śmierci *w danej chwili*, uświadamiamy sobie nirwanę jako prawdziwe Życie. Jest to punkt zwrotny w przejściu od, będącej problemem, samsary, do, będącej jego rozwiązaniem, nirwany[49]. Dla Dōgena życie i śmierć są takimi samymi przejawami dynamiki wszechświata, są nierozdzielne; życie jest nie-życiem, śmierć jest nie-śmiercią[50]. Nie jest tak, że żyjemy i musimy umrzeć – nasze życie samo w sobie jest życiem-i-śmiercią, a jego nietrwałość wynika z zanurzenia w samsarycznym kręgu narodzin i śmierci. Dlatego celem buddyzmu nie jest pokonanie śmierci, lecz wyzwolenie się z kręgu narodzin i śmierci[51]. Buddyzm Dōgena nie jest ani zorientowany na przeszłość, ani na przyszłość, lecz na absolutną teraźniejszość. Cała przeszłość, teraźniejszość i przyszłość są w pełni zawarte w „Jaźni, istniejącej zanim pojawiły się jakiekolwiek oznaki wszechświata", w tym konkretnym miejscu i czasie (*nikon*)[52].

W swojej najbardziej znanej wypowiedzi Dōgen głosi, że poznać naturę Buddy, to poznać samego siebie, dodając, że oznacza to jednocześnie zapomnienie samego siebie. Oświecenie jest poza dychotomią podmiotu i przedmiotu, zatem poprzez zazen odrzuca się własne ciało-umysł i

[47] Ibidem, s. 44.
[48] Ibidem, s. 38.
[49] Ibidem, s. 111, 112.
[50] Ibidem, s. 115.
[51] Ibidem, s. 172.
[52] Abe, *A study of…*, s. 105.

staje niepodzielnie jednym z niezliczonymi bytami, obejmując całość czasu[53]. Każda pojedyncza chwila obejmuje całość czasu[54]. Jak pisze:

Stan Buddy jest czasem. Kto chce pojąć Stan Buddy, może poznać go, poznając objawiający się nam czas. Ponieważ czas jest czymś, w czym jesteśmy zanurzeni, Stan Buddy nie jest czymś, czego powinniśmy poszukiwać w przyszłości, ale zostaje urzeczywistniony tu, gdzie obecnie jesteśmy[55].

Również Suzuki Daisetsu Teitarō podkreśla, iż z perspektywy zen czas i wieczność są jednym; nauka zen bywa błędnie interpretowana jako unicestwienie czasu i zastąpienie wiecznością, stan absolutnej ciszy i nicości – zapomina się wówczas, że jeśli czas jest wiecznością, to wieczność jest czasem[56]. „Podnoszę palec, a wieczność tańczy na jego czubku. Przekładając to na pojęcie przestrzeni, w jednym palcu zawierają się trzy tysiące światów[57]" – pisze Suzuki D. T. Dla zen, jak dodaje, nie jest to symbolizmem, lecz rzeczywistym doświadczeniem.

Jak podkreśla Abe Masao, buddyzm nie postrzega czasu jako obiektywnego ani niezależnego od naszej świadomości – czas i przedmioty są nierozdzielne, nie ma czasu poza przedmiotami. Dlatego Dōgen może pisać, że nawet góry i morze są czasem. Aby przebudzić się do prawdziwej rzeczywistości należy przedrzeć się przez powszechne rozumienie czasu[58]. Nirwana nie jest po prostu bezczasowa - jest poza czasem i wiecznością; zawiera je, nie będąc przez nie ograniczona[59].

Aby osiągnąć oświecenie trzeba przełamać egoizm i ukierunkowanie na siebie. Zapomnienie siebie nie ma jedynie wymiaru psychologicznego, nie jest też całkowitą abnegacją albo śmiercią „ego", lecz jest całkowitym odrzuceniem dualizmu „umysłu-ciała"[60]. Egocentryczna praktyka, ukierunkowana na własną korzyść, jest zawsze nieautentyczna, dlatego szczera praktyka wymaga „porzucenia" siebie"[61]. Dōgen pisze także: „Nie wolno tracić czasu,

[53] Abe, op. cit., s. 78, 79.
[54] Ibidem, s. 131.
[55] *Shōbōgenzō, Busshō,* przypis za: Nakamura, op. cit., s. 349.
[56] Suzuki, *The Philosophy of Zen,* s. 8.
[57] Ibidem, s. 9.
[58] Masao Abe, *Zen and…*, s. 163, 164, 165.
[59] Ibidem, s. 166.
[60] Abe, *A study of…*, s. 124.
[61] Ibidem, s. 194.

trzeba zgasić ogień płonący na głowie. Nie czekajcie na Wielkie Przebudzenie. Wielkie Przebudzenie jest [niczym] zwykły, codzienny posiłek”[62].

Podsumowując poglądy Dōgena, które okazały się kluczowe dla dalszego rozwoju myśli zenistycznej w Japonii, można wskazać kilka istotnych punktów w jego myśli: stanowisko, iż natura Buddy nie jest czymś, co się „ma” (gdyż Buddą wyłącznie się jest), iż bycie Buddą to bycie-takim-jakim-się-jest, a zatem zmiennym, nietrwałym i ograniczonym (zgodnie ze stanowiskiem, iż „praktyka i osiągnięcie to jedno”), uznanie, że poznanie siebie to zapomnienie o sobie („odrzucenie ciała i umysłu”) i nacisk na to, by nie myśleć, że jest coś, co się osiąga poza samą praktyką. W ten sposób Dōgen rozwinął w Japonii, znaną z chińskiego buddyzmu chan i kojarzoną ze szkołą *caodang*, praktykę „cichej iluminacji” (chiń. *mozhao ming*), która w Japonii stała się wyróżnikiem szkoły *sōtō*.

***

W epoce Kamakura zen, dzięki swojej prostocie, bezpośredniości i technikom zwiększającym koncentrację i uważność, szybko zyskał sporą popularność wśród elity samurajów, przyczyniając się do kształtowania samurajskiego etosu znanego później jako *bushidō*. Wśród przyczyn, dla których zen tak szybko zyskał popularność, Stephen Turnbull zwraca uwagę na to, że - w przeciwieństwie do innych szkół buddyjskich dążących do przebudzenia przez studia i obrzędy - zen głosił, że nie należy go poszukiwać poza sobą i w innym świecie, gdyż każdy ma naturę Buddy, zaś dyscyplina i samozaparcie są ważniejsze od studiowania tekstów[63]. Jednocześnie zen kładł nacisk na intuicję i działanie oraz obiecywał możliwość osiągnięcia przebudzenia w tym, a nie przyszłym życiu. Zen wkroczył do niemal każdej dziedziny życia, wpływając na kształt między innymi architektury, poezji, malarstwa, ogrodnictwa i ceremonii herbacianej.

Buddyzm chan/zen, już w Chinach będący rezultatem przefiltrowania indyjskiej myśli buddyjskiej przez chińską tradycję intelektualną, również w Japonii przesiąknął unikalną, rodzimą specyfiką. Stając się w jeszcze większym stopniu bardziej praktyką aniżeli spekulatywną filozofią i łącząc się z japońską wrażliwością i estetyką, zachował żywotność, pozwalającą mu zdominować w stopniu, w jakim nigdy nie doszło do tego w Chinach, kulturę artystyczną kraju. Piszą o tym H. Gene Blocker z Christopherem L. Starlingiem:

[62] Ibidem, s. 293.
[63] Stephen Turnbull, *Samurajowie i sacrum*, Kraków 2012, s. 148.

W zenie znajdujemy wszystkie specyficzne cechy buddyzmu japońskiego: stanowisko antymetafizyczne, antytranscendentalne, nacisk kładziony na patrzenie z punktu widzenia chwili, estetyzujące, celebrujące cudowność i bogactwo „zwykłej", „zdroworozsądkowej" rzeczywistości. Gdybyśmy nawet poświęcili tysiąc żywotów, to nie odnajdziemy żadnej Rzeczywistości przekraczającej nasze codzienne doświadczenie. Istnieje tylko jeden świat, a właściwym punktem widzenia jest jego bezpośrednie postrzeganie w danym momencie czasu, z wysoce estetycznej perspektywy Buddy, w całej jego wspaniałości. Szczególna siła buddyzmu japońskiego opiera się na kierowaniu uwagi na codzienność, naturę. Jest to uwaga przepojona najwyższym zachwytem estetycznym i potrzebą jej celebrowania, tak jak w ceremonii parzenia herbaty, sztuce łucznictwa, pielęgnacji ogrodów, podczas podziwiania kwitnienia wiśni czy światła księżyca, itd. Inaczej niż indyjscy transcendentaliści, Japończycy uczynili buddyzm religią „tu i teraz"[64].

Zen utrzymuje, że przekazuje istotę ducha buddyzmu wprost od jego twórcy i początków takiego sposobu przekazu doszukuje się już w działalności Buddy i legendzie o tym, jak pewnego dnia udzielił on zgromadzonym wokół siebie uczniom kazania, cały czas milcząc, jedynie unosząc w pewnym momencie do góry kwiat. Jedynym, który pojął ten przekaz był Mahakaśjapa, który ujrzawszy to, uśmiechnął się, i to jego Budda wyznaczył na swojego następcę. Według nauk mahajany nauczanie i praktyka Buddy Siakjamuniego było związane także z historycznym i społecznym kontekstem czasów, w których żył, a jego nauczanie mogłoby się różnić w innych okolicznościach, dlatego najważniejsze jest oddanie jego przesłania i intencji, z jakimi kierował swoje nauczanie [65]. W buddyzmie zen nacisk położony jest na „bezpośredni przekaz z umysłu do umysłu" i przebudzenie się do swojej prawdziwej natury, tak więc bezpośredni przekaz ma tu pierwszeństwo względem sutr i świętych tekstów, kluczowych w innych szkołach[66].

Suzuki D. T stwierdza, iż wprawdzie zen rozpatrywany pojęciowo staje się czymś pozbawionym sensu i absurdalnym a w oczach tych, którzy go nie doświadczyli jest co najwyżej śmieszny, tym niemniej jego wyznawcy twierdzą, że wszystkie jego paradoksalne wypowiedzi nie są sprytnym sposobem unikania odpowiedzi czy ukrywania sensu, lecz wynikają z niemożności wyrażenia najgłębszych prawd zen za pomocą języka - jedynym sposobem ich zrozumienia jest doświadczenie ich. Dlatego też Linji mówi: „Nie mam żadnej Dharmy do dania ludziom. Ja tylko leczę choroby i rozwiązuję węzły"[67]. Jak pisze Suzuki Daisetsu, zen nie jest ograniczony do konceptualizacji, lecz jest tym, co samą konceptualizację umożliwia. Zen ma

[64] Blocker, Starling, op. cit., s. 77.
[65] Abe, *Zen and Comparatitve…* s. 14.
[66] Ibidem, s. 21.
[67] Rinzai, op. cit, s. 24.

swój sposób wyrażania siebie i teorię racjonalizującą siebie, jednak owa teoria nie stanowi samego zen[68].

Celem jest postawa niezdobywania – obejmująca nie tylko dobra materialne, ale również przymioty intelektualne. Podstawowymi ideałami jest dążenie do maksymalnej prostoty życia, nietracenie czasu na bezczynność, samowystarczalność i „tajemna cnota", czyli praktykowanie dobrych uczynków bez cienia egoizmu czy próżności, nie oczekując za to docenienia ani uznania[69].

Zen jest radykalnie empiryczny i oparty na osobistym doświadczeniu. Niezależnie, ile czasu spędzi się na czytaniu, nauczaniu czy kontemplacji, samo w sobie nie uczyni to z nikogo mistrza zen[70]. Jak wielokrotnie podkreśla Suzuki D. T., zen nie uznaje świętych ksiąg ani zbiorów doktryn, zaś wszelkie zawarte w nim nauki winny mieć swe źródło bezpośrednio w praktyce tego, kto je głosi. W przeciwieństwie do innych szkół buddyzmu, zen nie ma żadnych wybranych sutr, możliwych do określenia jako kanoniczny fundament. Bodhidharma miał swojemu uczniowi Huike polecać *Lankāvatarā sutrę*, jednak była ona zbyt złożona, by stać się podstawą dla rosnącej w popularność doktryny i z czasem jej wpływ zmalał na rzecz *Sutry Diamentowej (Vajracchedikā)*, kojarzonej z piątym i szóstym patriarchą, której wpływ stopniowo wzrastał[71]. Jej popularność nie oznaczała jednak uznania jej za „kanoniczną" dla buddyzmu zen, tak jak *Sutra Lotosu* dla buddyzmu *tendai*, czy *Sutra Girlandy Kwiatów* dla buddyzmu *huayan*. Jak pisze Agnieszka Kozyra:

Adept zen powinien skoncentrować się na praktyce prowadzącej do oświecenia, a nie starać się za wszelką cenę przestrzegać wszelkich zasad etycznych. Ostateczny ideał buddyzmu, czyli wielkie miłosierdzie, jest rezultatem oświecenia, chociaż drogą do tego ideału nie jest moralne samodoskonalenie[72].

Podkreśla to także Philip Kapleau:

Życie religijne nie opiera się na dogmacie głoszącym, że świat jest lub nie jest wieczny, że jest nieskończony lub skończony, że dusza i ciało są identyczne lub różne, czy też na dogmacie stwierdzającym, iż święty po śmierci istnieje lub nie istnieje (…). To nie przynosi pożytku, nie ma nic wspólnego z podstawami religii, ani też nie prowadzi do wyciszenia namiętności (…) do najwyższej mądrości i nirwany[73].

[68] Suzuki, *The Philosophy of Zen,* s. 3.
[69] Suzuki, op. cit., s. 343.
[70] Suzuki, *Essays…,* s. 362.
[71] Ibidem, s. 187.
[72] Agnieszka Kozyra, *Estetyka Zen*, Warszawa 2010, s. 315.
[73] Kapleau, op. cit. s. 79.

Suzuki Daisetsu opisując zen, stwierdza, iż jeśli nawet jest on religią, nie czci żadnego boga, nie przestrzega żadnych obrzędów, nie zajmuje się kwestią życia pośmiertnego i unika wszelkiej teologicznej spekulacji. Można powiedzieć, że zen jest religią polegania na sobie i bycia sobą. Abe Masao dodaje, iż w zen Budda nie jest przedmiotem wiary ani kultu, lecz samym Umysłem[74]. Jak pisze, kluczowym pytaniem zadawanym w zen jest „Kim jestem?" formułowane jako *kōan* „Jaka jest twoja prawdziwa twarz przed narodzinami?" Odpowiedź na nie możliwa jest do znalezienia tylko *tu i teraz*, tam, gdzie się jest[75]. Spośród wszystkich tradycji buddyjskich, zen najmocniej artykułuje, że pojęcie nie-ja, nie jest niczym innym jak prawdziwym Ja[76]. Właściwa postawa i sposób oddychania są tu ważniejsze od filozoficznego rozumienia: praktyka oparta jest przede wszystkim na głębokiej ufności w posiadanie natury Buddy.

Zen, jak wszystkie szkoły buddyjskie, walczy z przekonaniem o istnieniu niezmiennego, zamkniętego w sobie podmiotu, któremu, wbrew jego woli, dane byłyby doświadczenia. „Poznawanie buddyzmu jest poznawaniem siebie. Poznawanie siebie, jest zapominaniem o sobie" [77], powiedział mistrz Dōgen. Zen podkreśla, że „ja" jest rodzajem pożytecznego i uzasadnionego wyobrażenia, lecz nie można go utożsamiać z prawdziwą naturą – w rzeczywistości jedynym „ja" jest suma doświadczanych rzeczy, których jesteśmy świadomi. Własna natura jest samą przemianą, naturą całego istnienia – nie ma osobnej natury dla każdego istnienia. Umysł starający się być jednocześnie sobą i wyobrażeniem o sobie popada w złudzenie rozdwojenia, z którego wyjść może przestając próbować oddziaływać na siebie. Umysł, żeby być w stanie działać, musi przestać się kontrolować, stąd natychmiastowe i nieprzemyślane odpowiedzi udzielane przez mistrzów zen na pytania. Suzuki D.T. przytacza również szereg odpowiedzi dawanych przez mistrzów na pytanie, czym jest Budda, m.in.: „Skrobaczką, na której zaschło błoto", „Spójrz na te wschodnie góry przesuwające się nad falami", „Spójrz na kłusującego trójnogiego osła" albo „Wyrosła trzcina przebijając się przez nogę" [78], zaś Tozan na pytanie czym jest Budda, odpowiedział: Trzy funty lnu [79] . Nanquan zapytany przez Zhaozhou czym jest Droga,

[74] Abe, op. cit., s. 72.
[75] Ibidem, s. 65.
[76] Ibidem, s. 68.
[77] Shunryū Suzuki, op. cit. s. 106.
[78] Suzuki, *Wprowadzenie do...*, s.95.
[79] Zieliński, op. cit., s. 33. John R. McRae stwierdza, iż „nielogiczność" *kōanów* w dużej mierze wynika z przekazywania ich w sposób wyrwany z kontekstu sytuacyjnego, np. przytoczona odpowiedź „trzy funty lnu" w swoim oryginalnym kontekście nie była nielogiczna, a jedynie metaforyczna: w czasach dynastii Tang był to standardowy przydział tkaniny na zestaw szat mnisich, a zatem tę odpowiedź można by odczytać jako „zestaw szat

odpowiedział „Twój codzienny stan umysł to jest prawdziwa Droga”[80]. Unmnon zapytany, czym jest Budda, nie wahał się odpowiedzieć „Suszony gnój”[81]. Zhaozhou zapytany o znaczenie przybycia Bodhidharmy na Wschód odpowiedział „cyprys na dziedzińcu” [82]. Yun-men zapytany o największy sekret buddyzmu miał odpowiedzieć „Kluska!” [83].

Oczywiście, istnieje ryzyko uczynienia ze spontaniczności postulatu i założenia z góry przyjętej postawy – zamiar bycia spontanicznym może uniemożliwić rzeczywiste bycie takim. Jednakże, z drugiej strony, samo owo zamierzenie jest spontaniczne – faktycznie nie jest możliwe działanie w sposób inny niż spontaniczny. Alan Watts zaznacza, że zen nie jest jedynie kultem odruchowego działania i nie polega na eliminowaniu refleksji, lecz pozbywaniu się blokad w myśleniu i działaniu[84]. Osiągnięcie stanu pierwotnego umysłu i uczynienie go pustym, oznacza zarazem, że jest on na wszystko gotowy i otwarty. Suzuki Shunryū pisze:

jedyne co powinniśmy, to tylko robić coś, gdy to nadchodzi. Robić coś! Cokolwiek by to nie było, powinniśmy to robić, nawet jeśli jest to nierobienie niczego. Powinniśmy żyć w tym momencie[85].

Cokolwiek robimy, powinniśmy być uważni i czujni: spokój umysłu nie oznacza powstrzymywania działalności, lecz odnajdywanie go w samym działaniu. Działanie takie Suzuki Shunryū w barwny sposób przyrównuje do spalania się ogniska:

Aby nie pozostawić żadnych śladów, kiedy coś robicie, powinniście robić to całym waszym ciałem i umysłem, powinniście być skoncentrowani na tym, co robicie. Powinniście robić to do końca, tak jak spala się dobre ognisko. Nie powinniście być dymiącym ogniem. Powinniście spalać się całkowicie. Jeśli nie będziecie się spalali całkowicie, na tym, co zrobicie, zostanie wasz ślad. Coś w was pozostanie, coś co nie jest całkowicie spalone. Działanie zen jest działaniem, które spala się całkowicie, nie pozostawiając niczego prócz popiołów. To jest cel naszej praktyki[86].

---

mnisich jest wszystkim, czego potrzeba”. Właściwszym od wnioskowania, że wypowiedzi mistrzów były nielogiczne, byłoby uznanie ich performatywnego charakteru – miały działać jako katalizatory dla zrozumienia uczniów (McRae, op. cit., s. 76)

[80] Zieliński, op. cit., s. 34.

[81] Ibidem, s. 35.

[82] Suzuki, op. cit., s 130.

[83] Watts, op. cit., s. 172.

[84] Watts, op. cit., s. 184.

[85] Shunryū Suzuki, op. cit. s. 44.

[86] Ibidem, s. 88.

W podobnym tonie pisał Dennis Genpo Merzel[87], założyciel Kanzeon Zen Center[88]:

Co się stanie, jeśli oddamy się jakiejś czynności, pracy lub zabawie całkowicie, bez reszty, z pełną wiarą i poświęceniem? Stapiamy się z nią, znikamy. Wtedy w każdym naszym ruchu zawarty jest bezruch, spokój umysłu. A jednak tego właśnie się boimy – zniknięcia, miniśmierci. Właśnie ten lęk powstrzymuje nas od całkowitego oddania się temu, co robimy. Dajemy z siebie dziewięćdziesiąt dziewięć procent, może nawet dziewięćdziesiąt dziewięć i dziewięć dziesiątych procenta, ale nie więcej. Boimy się robić to całkowicie, albowiem boimy się śmierci, zniknięcia. Oddać się czemuś w pełni to znieruchomieć w samym środku aktywności, w samym środku ruchu. Panuje tu całkowita cisza, a w tej ciszy nie ma jaźni, nie ma „ja"[89].

Postawa taka sprzyja dowartościowaniu chwili obecnej w myśl zasady, że jeśli nie będziemy dostrzegać piękna i wartości naszego obecnego życia i obecnej chwili, to nie będziemy w stanie dostrzegać piękna i wartości żadnego życia i żadnej chwili.

Rōshi Yasutani stwierdza w swoich wykładach, że życie jest korowodem przeobrażeń; jeśli się nie zmieniamy, jesteśmy bez życia[90]. Rośniemy, bo jesteśmy żywi, i umieramy, ponieważ jesteśmy żywi, życie to narodziny i śmierć, tworzenie i niszczenie.

Alan Watts pisze, że zen zaczyna się tam, gdzie pojawia się rozczarowanie dążeniem do nieistniejących celów: dobra bez zła, zaspokajania wyobrażonego „ja", dążenia do jutra, które nigdy nie nadchodzi[91]. Jednym z najsilniejszych przesłań zen jest życie tu i teraz – nie istnieje nic poza chwilą obecną, a kto nie potrafi w niej żyć, nie będzie żyć nigdzie indziej. Wydłużanie i rozciąganie czasu tego nie zmieni; nie jest istotne jak długo coś trwa, lecz jak intensywnie tego doświadczamy.

Nirwana i samsara są od siebie nierozdzielne; stanowią awers i rewers monety, jaką jest rzeczywistość, są sposobem doświadczania tej samej rzeczywistości przez istoty oświecone i nieoświecone. Zgodnie z nauczaniem Dōgena każdy człowiek (i każda istota, a nawet to, co określamy mianem świata nieożywionego) posiada naturę Buddy - choć określenie "posiadać" nie jest tutaj do końca trafne, nie jest to bowiem coś odrębnego od nas samych, lecz nasza

[87]Uczeń Maezumi Taizana Hakuyū (1931 – 1995), który studiował zarówno w szkole *rinzai* jak i *sōtō*, w 1956 roku (w wieku dwudziestu czterech lat) otrzymując przekaz Dharmy (jap. *shihō*) w linii *sōtō*. W 1970 roku otrzymał certyfikat ukończenia praktyki inka od Hakuuna Yasutaniego (1885 – 1973), założyciela linii Sanbō Kyōdan, świeckiej linii łączącej elementy *sōtō* i *rinzai*, zaś w 1973 roku od Kōryu Ōsaki (1901-1985) ze szkoły *rinzai*. Jeden z pionierów, obok Suzukiego Shunryū, nauczania zen w USA, założyciel Zen Center of Los Angeles oraz Zen Mountain Center.

[88] Wspólnota Kanzeon działa również w Polsce. Uczennicą i spadkobierczynią *rōshi* (mistrza) Genpo była Małgorzata Braunek (1947-2014), która prowadziła polską sanghę.

[89] Merzel, op. cit., s. 162.

[90] Kapleau, op. cit., s. 83.

[91] Watts, op. cit, s. 156.

prawdziwa natura. Dlatego osiągnięcie oświecenia nie polega na zyskaniu czegoś nowego, lecz odkryciu czegoś, co już mamy. W tradycji buddyjskiej człowiek poszukujący oświecenia "na zewnątrz" jako czegoś, co musi dopiero zyskać, przyrównywany jest do kogoś, kto szuka ognia z pochodnią w ręku. Praktyka polega na odpowiednim ustawieniu umysłu - tak, by usunąć to, co przysłania nam naszą pierwotną naturę. Wówczas możemy przeżywać świadomość jako czystą przytomność – nie eliminuje to doświadczania negatywnych stanów umysłu, ale pozwala się od nich uniezależnić – niezależnie jaki jest nasz aktualny stan umysłu, możemy spojrzeć na niego z dystansu.

Szczególnie silna w zen jest relacja mistrza i ucznia – wprawdzie *satori* musi osiągnąć sam uczeń, mistrz powinien wiedzieć jak i kiedy we właściwy sposób mu w tym pomóc. Bywa to porównywane do kury, która musi w tym samym czasie, co mające się wykluć dziecko zacząć dziobać w skorupkę – jeśli zrobi to za wcześnie lub za późno, pisklę może umrzeć[92]. Podobnie mistrz zen musi w odpowiednim czasie „dziobać" w skorupkę-ego ucznia, który, jeśli będzie to robił w tym samym czasie, ma szansę „wykluć się" do swojej Prawdziwej Jaźni. Nazywa się to *sottaku-dōji*[93].

Suzuki Daisetsu, opisując różnice między zen, a buddyzmem pierwotnym, pisze, że w buddyzmie istniały trzy składniki „zaprawy umysłowo-moralnej": *śila* (nakazy moralne), *dhjana* (kontemplacja) i *pradźnia* (mądrość) [94] – zaś buddysta poza kontemplacją powinien mieć przygotowanie intelektualne i przestrzegać nakazów moralnych ustanowionych przez Buddę[95]. W zen nacisk został położony na *dhjanę*, specyficznie rozumianą i zmodyfikowaną. Uznaje on zen za pełnoprawnego potomka buddyzmu jednocześnie zastrzegając, że dostosował się do psychiki ludzi Dalekiego Wschodu, zmieniając ze złożonej spekulatywnej filozofii w praktyczną dziedzinę życia. Zen nie znosi pośrednictwa, również ze strony intelektu – wyjaśnienia są marnotrawieniem czasu i energii. Suzuki Daisetsu pisze, że kiedy zen chce, żebyśmy poznali smak cukru, każe nam

[92] Abe, op. cit., s. 79.

[93] Do metody tej nawiązuje również następujący *kōan* w *Hekiganroku* (Zapiski z Błękitnej Skały: „Mnich zapytał Kyosho: „Wykluwam się ze skorupki; proszę, rozbij ją". Kyosho powiedział: Jesteś żywy czy nie?" Mnich powiedział: „Jeśli nie jestem żywy, stanę się pośmiewiskiem". Kyosho powiedział: „Wciąż jeszcze tkwisz w zaroślach"). W historii tej mistrz Kyosho stwierdza, że jego uczeń nie jest jeszcze gotowy i wciąż lgnie do samego przebudzenia, pozostając „w skorupce stronniczości satori, nie potrafiąc się z niej wydostać", jak komentuje mistrz Tenkei Denson (1648-1735), ze szkoły *sōtō*. *„Kurczę i matka kura* – nawet jeśli kurczę wykluwa się ze skorupki, nie może sprawić, aby matka kura rozbiła ją od zewnątrz. Nawet jeśli matka ją rozbija, nie może sprawić, aby kurczę się wykluło. Jeśli nie są siebie nawzajem świadomi, to co wtedy?" - dodaje. (*Zapiski z Błękitnej Skały*, s. 59, 60.)

[94] Moralność *śila,* mądrość *pradźnia,* medytacja *dhjana* obok ofiary *dany,* cierpliwości *kszanti* oraz siły woli *wirja* składają się również w buddyzmie na Sześć Paramit/Doskonałości.

[95] Abe, op. cit., s. 122.

wziąć do ust i samemu spróbować[96]. Przytacza powiedzenie „Palec potrzebny jest po to, aby wskazać księżyc. Lecz jakaż bieda stać się może, gdy ktoś weźmie palec za księżyc!”.[97] Zen jest palcem, popychającym w odpowiednim kierunku – za nikogo jednak nie spojrzy.

Tym, co ma różnić zen od pozostałych szkół buddyjskich jest to, że przebudzenie wydaje się w nim czymś znacznie prostszym, powszechniejszym i faktycznie osiągalnym, nie zaś odległym, nierealistycznym ideałem duchowym dostępnym tylko nielicznym. *Satori* jest rodzajem intuicyjnego wejrzenia, pozaintelektualnego i pozalogicznego. Zdaniem Suzukiego D. T. *satori* „to *raison d'etre zen*, bez niego zen nie jest zen. Dlatego też wszystkie środki, dyscyplinarne i doktrynalne, zmierzają właśnie ku oświeceniu.”[98] *Satori* w ujęciu Suzukiego stanowi dla zen jego centralną kolumnę, podtrzymującą całą strukturę [99].

Doświadczenie *satori* w rozumieniu Suzukiego Daisetsu jest, jak pisze dr ks. Mariusz Rucki, „w zasadzie doświadczeniem poznawczym bez odniesień religijnych, jeśli przez religię rozumieć jako relację człowieka do istoty lub istot transcendentnych” [100]. Mariusz Rucki wymienił dwanaście punktów sumujących ujęcie *satori* przez Suzukiego D. T. Składają się na nie[101]:

1. pozaracjonalność - czyli logiczna luka pomiędzy problemem a jego rozwiązaniem, powodująca także jego niewyrażalność i niekomunikowalność
2. intuicyjność - uznanie, że rozum nie jest adekwatnym narzędziem do pełnego poznania rzeczywistości
3. wolitywność – źródłem intuicji jest wola, to nieugięta wola Buddy pozwoliła mu osiągnąć oświecenie, mimo, iż nie musiał odbiegać dalekowzrocznością czy bystrością od współczesnych mu mędrców
4. nagłość – doświadczenie otwarcia umysłu dokonuje się w jednym momencie
5. reorientacyjność – osiągnięcie *satori* stanowi punkt zwrotny w życiu człowieka
6. restytucyjność – jest to zdobycie nowego punktu widzenia i obudzenie nowej świadomości, choć jedynie na poziomie psychologicznej historii człowieka – przebudzenie jest bowiem jednocześnie odzyskaniem tego co w naturze człowieka zawsze było obecne
7. apersonalność – *satori* pozbawione jest osobowego i emocjonalnego zabarwienia, nie jest to „widzenie Boga” lecz przebudzenie pierwotnego oświecenia.
8. kryptotranscendentność – wynikająca z doświadczenia „poczucia czegoś spoza”: „doświadczenie rzeczywiście jest moje, ale czuję, że jest ono zakorzenione gdzie indziej”.

[96] Ibidem, s. 91.
[97] Ibidem, s. 91.
[98] Suzuki, op. cit., s.117.
[99] Suzuki, *Essays...,* s. 60.
[100] Mariusz Rucki, *Kto ma satori, ma wszystko. Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966) i jego anglojęzyczna prezentacja zenu*, Warszawa 2012, s. 102.
[101] Ibidem, 102-114.

9. kognitywność – *satori* jest wiedzą w największym tego słowa znaczeniu, choć nie jest to wiedza możliwa do wyrażenia w słowach. „Dokonuje się przeskok od świadomości rozróżniającej do świadomości całości i świata podziałów równocześnie” [102]
10. afirmatywność – świadomość oświeconego jest wyższą formą świadomości, doświadczeniu *satori* towarzyszy afirmatywny stosunek do świata
11. autorytatywność – poznanie zdobyte przez oświecenie nie wymaga dalszego potwierdzania ani zewnętrznego autorytetu, samo dla siebie będąc autorytetem i świadkiem, nie może zostać obalone przez żadne logiczne argumentacje
12. liberalność – *satori* jest wyzwoleniem, zaś wolność ta wynika z wyzwolenia się z poczucia ograniczenia i zależności.

Sam Suzuki Daisetsu pisał o ośmiu charakterystykach *satori*: pozaracjonalność (ang. *irrationality*), intuicyjny wgląd (ang. *intuitive insight*), autorytatywność (ang. *authoriratiyeness*), afirmatywność (ang. *affirmation*), „poczucie czegoś spoza” (ang. *sense of beyond* – tożsame z kryptotranscendentnością), apersonalność (ang. *impersonal tone*), pobudzenie (ang. *exaltation*), krótkotrwałość (ang. *momentariness*)[103].

Carl Gustav Jung we wstępie do książki *Wprowadzenie do buddyzmu zen* Suzukiego określił *satori* jako przedarcie się przez ograniczoną do postaci ego świadomość w obszar jaźni analogicznej z nie–ego[104]. Przyrównuje to do doświadczeń niektórych mistyków zachodnich, takich jak mistrz Eckhart[105], jednocześnie stwierdzając, że trudno o znalezienie zbliżonego zjawiska w naszym kręgu kulturowym, wykluczywszy wypowiedzi mistyków, którzy również dążą do uwolnienia swojego ego od bycia sobą. Podkreśla, że w *satori* nie chodzi o coś

[102] Ibidem, s. 111.
[103] przypis za: Doumolin, op. cit., s. 277: *Essays in Zen Buddhism,* II, London, 1933. New edns. London, 1950, 1958, pp. 30-36.
[104] Suzuki, op. cit, s..17.
[105] O mistrzu Eckharcie w tym kontekście Piotr Kłodkowski pisze „Nie przypisuje się mu już skłonności panteistycznych czy pananteistycznych, chociaż krańcowe wnioski, jakie wyciągał, omawiając powszechnie przyjmowaną naukę o odkupieniu grzechów jako motywie wcielenia się Syna Bożego, zbliżyły go do posługujących się metodą paradoksu wyznawców zen lub nirgunicznego bhatki, niemniej jednak uznawany jest za pozostającego w obrębie chrześcijańskiej ortodoksji. (…) Mając to na względzie, trzeba interpretować eckhartiańskie uwagi o zjednoczeniu najwyższej części duszy (*Seelengrund* – lub głębia duszy) z Bogiem, jako jedność w akcie, a nie bycie. Dlatego tez porównanie problematyki teologicznej poruszanej przez Eckharta z koncepcjami buddyzmu zen czy niektórych odłamów hinduizmu musi uwzględniać istnienie podobieństwa zagadnień, a nie ich identyczności. (Piotr Kłodkowski, *Homo mysticus hinduizmu i islamu,* Warszawa 2015, s. 32, 33).

widzianego inaczej, ale o to, że widzi się inaczej [106]. Intelekt nie jest, jak stwierdza, zainteresowany stanem postrzegającego podmiotu o tyle, o ile ów myśli logiczne[107].

Shibayama Zenkei przytacza anegdotę dobrze ilustrującą poza-konceptualny charakter oświecenia, jego wymykający się logice charakter, wymuszający na adepcie spontaniczne i intuicyjne działanie:

Pewnego razu młody mnich o imieniu Koysho przybył do mistrza zen Gensha (831-908), aby studiować pod jego kierunkiem.

- Przybywam tutaj w poszukiwaniu Prawdy – powiedział Koysho. – Gdzie mogę zacząć zagłębiać się w zen?

Na to mistrz Gensha zapytał:

- Czy słyszysz szemranie górskiego strumienia?

-Tak, Mistrzu – odpowiedział Kyosho.

- Wejdź do zen stamtąd! – Brzmiała odpowiedź mistrza.

Nieco później, świecki uczony zen, Kyo, opowiedział tę historię mistrzowi An z Sengan i zapytał:

- Ponieważ Kyosho odpowiedział, że słyszy szum strumienia, gdy Gensha zapytał, czy go słyszy, Gensha mógł poradzić mu, aby wszedł do zen stamtąd. Jeśli jednak Kyosho powiedziałby, że nie słyszy, jakiej instrukcji udzieliłby mu mistrz Gensha?

An zawołał nagle:

- Panie Kyo!

-Tak, Mistrzu! – Odpowiedział Kyo.

- Wejdź do zen stamtąd! – Odrzekł mistrz [108].

Shibayama Zenkei przytacza także przypowieść o pewnym rzeźniku imieniem Shigo, który pewnego dnia, podczas zabijania dzikiej świni, doświadczył jedności z wszechświatem: porzucił wówczas pracę i udał się na górę Monju, gdzie studiował pod kierunkiem mistrza Shindo. Zanotował on następujący wiersz:

Wczoraj – serce demona,
Dzisiejszego poranka – twarz Bodhisattwy.
Demon i Bodhisattwa –
Nie ma żadnej różnicy[109].

[106] Suzuki, op. cit., s. 21.
[107] Ibidem, s. 21.
[108] Shibayama, op. cit., s. 25.
[109] Ibidem, s. 138, 139.

Próba opanowania intelektu wymaga, zdaniem Suzukiego D.T., filozoficznej pasji i jest nieuchronnie związana z rodzajem przemiany religijnej, wykraczającej poza samą filozofię. W literaturze buddyjskiej powtarzana jest fraza, iż oświecenie „nie jest do uchwycenia przez samą logikę" (sanskr. *atakkāvavara).* Intelektualne rozwiązanie jest satysfakcjonujące tylko do czasu, ale nie wystarcza, by osiągnąć faktyczną głębię życia duchowego[110]. Dlatego też Budda sprzeciwiał się ograniczaniu praktyki do zwyklej wiedzy, naciskając na konieczność zobaczenia i osobistego doświadczenia Dharmy, twarzą w twarz[111]. Oświecenie i rozproszenie Ignorancji, cel buddyjskiej praktyki, nie jest aktem intelektualnym, lecz całkowitą transformacją i przemodelowaniem myślenia i życia.

Jak pisze Abe Masao, oświecenie w buddyzmie jest po pierwsze przebudzeniem Dharmy samego oświeconego odrzucającego ego na rzecz prawdziwej Jaźni, po drugie zaś jest samo-przebudzeniem samej Dharmy i dopiero oba te aspekty tworzą jedną rzeczywistość samo-oświecenia Dharmy[112].

Ciekawe uwagi dotyczące stanu oświecenia możliwe są również do znalezienia w książce Philipa Kapleau, w części opisującej *dokusan,* czyli osobiste spotkania mistrza z uczniem, w czasie których odpowiada on na jego pytania i wątpliwości dotyczące praktyki (zasadniczo nie jest ich celem prowadzenie teoretycznych dyskusji). Mogą ograniczać się one do kilku słów zachęty ze strony nauczyciela, może też on potwierdzić dostąpienie wglądu przez ucznia. W jednej z takich rozmów *rōshi* Yasutani wyjaśnia, że wgląd w Prawdziwą Naturę, czyli osiągnięcie oświecenia oznacza nie tylko, że widzi się wszystkie przedmioty jako chwilowe zjawiska poddane nie kończącej się przemianie, ale widzi się je w aspekcie i dzięki aspektowi identyczności, rozumiejąc, że wszystkie indywidualne istnienia nie mogą istnieć bez tego co niezróżnicowane[113].

Philip Kapleau opisuje także wykład *rōshiego* Yasutaniego dotyczący *satori*: przyrównał on świadomość „tu i teraz" przeciętnego człowieka do kropki na tablicy: podczas gdy w przypadku świadomości człowieka oświeconego należy postawić drugą kropkę i przeprowadzić przez nie linię pionową i poziomą[114]. Świadomość człowieka oświeconego postrzega czas od nieskończonej przeszłości do nieskończonej przyszłości wraz nieograniczoną przestrzenią – jego

[110] Suzuki, *Essays...*, s. 122.
[111] Ibidem, s. 137.
[112] Abe, op. cit., s. 11, 12.
[113] Ibidem, s. 121.
[114] Kapleau op. cit., s. 33.

chwila teraźniejsza obejmuje wszystkie wymiary czasu i przestrzeni. Dodaje on, że wolność człowieka oświeconego nie jest wolnością człowieka wyzwolonego, miotanego niekontrolowanymi i egoistycznymi pożądaniami, lecz jest nierozerwalną więzią ze wszystkimi ludźmi, wykluczającą wszelkie działania skierowane na siebie. Oświecenie ma wzbogacać osobowość i wzmacnia charakter, jednocześnie będąc pełnym pojęciem trzech ukazanych przez Buddę cech istnienia: że wszystkie rzeczy są nietrwałe, pojawiają się, gdy określone czynniki pozwalają im zaistnieć i znikają, gdy pojawiają się nowe czynniki; że życie jest cierpieniem; że nic nie jest samoistne, gdyż wszystkie zjawiska są puste i stanowią wzajemnie uzależnione formy przepływu energii, ograniczone w czasie i przestrzeni.

Jak to już było wspomniane, natychmiastowy charakter oświecenia wynika z tego, że nie polega ono na zdobyciu określonego zasobu nowej wiedzy, lecz wyłącznie na zyskaniu nowej perspektywy i uświadomieniu sobie, że zawsze posiadało się naturę Buddy. *Rōshi* Yasutani przyrównuje różnicę między buddami a innymi odczuwającymi istotami do różnicy między wodą a lodem – mają tę samą naturę, różnią się tylko strukturą: woda płynie swobodnie i przystosowuje się do otoczenia, a lód jest twardy jak kamień lub cegła[115]. Z chwilą osiągnięcia oświecenia umysł roztapia się i staje się podobny do wody, doskonale swobodny jak woda. Tak, jak nie ma lodu, który by nie mógł stać się wodą, tak też wszystkie stworzenia różnią się od buddów tylko tym, że ulegają ułudzie. Każdy umysł jest z natury buddą, zaś buddami stają się ci, którzy to urzeczywistnili. Dlatego też warunkiem udanej praktyki jest wiara w prawdziwą naturę własnego umysłu – wierzyć jedynie w Buddę, to, jak pisał w liście Bassui Tokusho, dawać wiarę symbolowi, gardząc rzeczą jako taką[116].

Jednocześnie, nie wszyscy mistrzowie kładą duży nacisk na oświecenie. Często podkreślane jest, że praktykując nie należy oczekiwać jakichkolwiek korzyści, także oświecenia. Suzuki Shunryū pisze, że kiedy praktyka jest zwyczajna i spokojna, codzienne życie jest samo w sobie oświeceniem[117]. Nie należy przywiązywać się do oświecenia - praktykując zazen trzeba po prostu praktykować zazen: jeśli oświecenie przychodzi, to przychodzi. Podejście takie idzie w parze z podkreślaniem, że zen nie stanowi żadnej szczególnej, wyjątkowej sztuki życia: jest to po prostu nauka życia w rzeczywistości, w jej najściślejszym rozumieniu, chwila po chwili. Nie chodzi o lekceważenie oświecenia, lecz o nieuciekanie w jakieś wydarzenie w przyszłości, które

[115] Ibidem, s. 163.
[116] Ibidem, s. 167.
[117] Shunryū Suzuki, op. cit., s. 81.

mogłoby odciągać od bieżącej praktyki. Dlatego, jak pisze Suzuki Shunryū „praktykujemy zazen, żeby wyrazić naszą prawdziwą naturę, a nie żeby osiągnąć oświecenie”[118].

W podobnym tonie, opisując *sesshin* [119], wypowiada się amerykańska nauczycielka zen Charlotte Joko Beck (1917 – 2011), podobnie jak Suzuki Shunryū związana z tradycją *sōtō*[120]:

Nasz umysł opuszcza egocentryczną fantazję i wraca do bólu kolan czy napięcia w ciele, po prostu pozwalając im być. W tej właśnie chwili wyrzekamy się siebie. To jest stan oświecenia: po prostu bycie tutaj. Zawsze wracamy do naszego małego „ja”. Stopniowo jednak, w miarę siedzenia, wydłuża się czas, kiedy żyjemy życiem takim, jakie ono jest. (…) Im dłużej praktykujemy i im silniej ukształtowani jesteśmy przez nawyk praktykowania, tym dłużej utrzymują się korzyści płynące z sesin. Ostatecznie docieramy do punktu, w którym sesin nie różni się od codzienności. Trzeba pamiętać, że my tu niczego nie poprawiamy. Nie próbujemy być inni, niż jesteśmy. Tak naprawdę praktyka jest procesem powracania do tego, czym zawsze byliśmy Nie robimy nic szczególnego. Nie próbujemy osiągnąć oświecenia. My tylko wciąż i wciąż powracamy, wyrzekając się swojego małego „ja”[121].

Heinrich Doumolin przytacza słowa starego mistrza zen, którego, w czasie swoich odwiedzin w świątyni zapytał czy stał się identyczny z Buddą w oświeceniu.

Nie, nie wydaje mi się. Być może niektóre, nadludzkie osobowości osiągają absolut, nie wiem. Jednak osoba tak grzeszna jak ja nigdy nie może stać się Absolutem. Praktykuję zazen i od czasu do czasu jestem tym, kim powinienem być. Robię to od czterdziestu czy pięćdziesięciu lat i wierzę, że moje ćwiczenia mają wartość. Dlatego jestem szczęśliwy i spokojny [122].

---

[118] Ibidem, s. 179. Seung Sahn (Sungsan Haengwŏn Taesŏnsa, 1927 – 2004), siedemdziesiąty ósmy patriarcha szkoły *chogye,* reprezentującej koreański odłamu buddyzmu chan – *sŏn*, założyciel, działającej taże w Polsce, szkoły Zen Kwan Um, w podobnym duchu pisze w liście do jednej ze swoich uczennic: “Zawsze utrzymuj umysł “nie wiem”. Najważniejsze jest to jaki umysł utrzymujesz właśnie w tej chwili, jaki jest umysł właśnie teraz. Jezeli masz wolny czas, dobrze jest siedzieć. Jeżeli nie masz czasu, wtedy po prostu wypełniaj zen działania. Bądź bardzo ostrożna w pragnieniu oświecenia. Jest to zła choroba zenu. Kiedy utrzymujesz czysty umysł, cały wszechswiat jest Tobą, a Ty jesteś nim. A więc już osiągnęłaś oświecenie. Pragnienie oświecenia to tylko myślenie. To coś zbytecznego, jak domalowywanie nóg na obrazku przedstawiającym węża. Wąż jest kompletny taki, jaki jest. Prawda jest przed Twoimi oczami”. (Seung Sahn, *Strzepując popiół na Buddę (I)*, Kraków 1979, s. 20.)

[119] kilkudniowe intensywne okresy praktyki medytacyjnej

[120] Będąca również uczennicą Maezumi Taizana Hakuyū.

[121] Charlotte Joko Beck, *Żywy zen, nic niezwykłego,* Jaworze 2009, s. 183, 184. W swojej innej książce autorka pisze w podobny sposób: „Jeżeli poprzez zen próbujemy odnaleźć spokój, mądrość czy doznać oświecenia, to znaczy, że nic nie zrozumieliśmy. *Każda chwila,* taka, jak jest, to nagly przebłysk prawdy absolutnej. Jeżeli więc będziemy dążyć do tego, by stać się chwilą obecną, nasze życie stopniowo zacznie się zmieniać i rozkwitać. Czasami doznawać będziemy nagłego olśnienia, lecz najważniejsza jest praktyka z chwili na chwilę, oparta na głębokim dążeniu” (Charlotte Joko Beck, *Zen na co dzień: miłość i praca,* Bielsko Biała 2009, s. 120.

[122] Doumolin, op. cit., s. 289.

Treningiem zen jest również uważność w codziennym życiu, unikanie niedbałości i zachowywanie koncentracji, bez popisywania się zen, lecz zestrajając je z codziennymi czynnościami. *Rōshi* Yasutani mówi:

Upiory nie ukazują się otwarte w jasny dzień, lecz – jak się powiada – pojawiają się ukradkiem po zapadnięciu zmroku, trzymając się ziemi lub czepiając się wierzb. Samo ich istnienie jest uzależnione od tych podpór. W pewnym sensie także ludzie są podobni do upiorów, ponieważ większość z nas nie potrafi działać niezależnie od pieniędzy, pozycji społecznej, honoru, układów towarzyskich i autorytetu lub też odczuwa konieczność identyfikowania się z jakąś organizacją czy ideologią. Abyś był człowiekiem o prawdziwej wartości, a nie tylko zjawą, musisz umieć kroczyć sam prosto przed siebie, nie będąc zależnym od niczego. Jeżeli hołdujesz ideom filozoficznym, wierzeniom religijnym lub wyobrażeniom czy teoriom jakiegoś rodzaju, to także jesteś zjawą, gdyż nieuchronnie jesteś z nimi związany. Tylko wtedy, gdy twój umysł jest oczyszczony z takich abstrakcji, jesteś prawdziwie wolny i niezależny[123].

Wśród trzech historycznych metod praktyki zen można wymienić, opisywaną w *kōanach,* metodę "dziwnych słów i niepojętych czynów", "wpatrywanie się w *kōan*" (będące niejako formą ustrukturyzowania poprzedniej metody) oraz najbardziej podstawową, medytację w pozycji siedzącej[124]- praktykę *shikantaza,* czyli „tylko siedzieć". Celem wszystkich tych metod jest osiągnięcie oświecenia, choć jednocześnie mistrzowie zawsze przestrzegają uczniów przed praktykowaniem ich z określoną intencją uzyskania przebudzenia, gdyż nawet taki rodzaj pragnienia może stanowić przeszkodę w praktyce - ta winna być wykonywana tylko dla samej siebie, bez względu na rezultaty. Hakuin Ekaku(1686-1769) miał doznać oświecenia, po tym jak został uderzony w głowę miotłą przez kobietę, którą prosił o jałmużnę. Musō Sōseki siadając na podłodze oparł się o ścianę, ale stracił równowagę i przewrócił się. Ikkyū Sōjun (1394-1481) osiągnął oświecenie usłyszawszy krakanie wrony, a Dokyu Etan spadając ze schodów[125]. Można znaleźć również wiele historii, w których katalizatorem oświecenia staje się kopnięcie czy uderzenie ucznia - trzeba jednak pamiętać, że decydujące tutaj były określone okoliczności i dotychczasowa praktyka.

Kōan, najważniejszy obok zazen element praktyki[126], może być zdefiniowany na różne sposoby; Suzuki Daisetsu przytacza trzy takie możliwości. Po pierwsze, tłumaczy go

[123] Ibidem, s. 85.
[124] Kozyra, *Filozofia zen,* s. 85.
[125] Ibidem, s. 100.
[126] Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, iż praktyka *kōanów* kojarzona jest przede wszystkim ze szkołą *rinzai*. W szkole *sōtō* największy nacisk jest położony na samą praktykę siedzącej medytacji.

etymologicznie jako „publiczny dokument", „autorytatywną zasadę", narzędzie, przy pomocy którego mistrz testował ucznia. Po drugie, uznaje *kōan* za wyrażenie oświecenia w formie dialogu między mistrzem a uczniem lub anegdoty przedstawiającej epizod z życia mistrza. Po trzecie uznaje go za rodzaj problemu zadanego przez mistrza uczniowi, mimo, iż nie chodzi w nim o intelektualny wysiłek potrzeby do rozstrzygnięcia naukowej kwestii[127].

Jak podkreśla Beata Szymańska, *kōany* nie były wynikiem planu ani zamysłu jednej osoby, lecz rodziły się stopniowo dzięki tradycji[128]. Pisze o nich tak:

Koan związany jest z przeświadczeniem, że człowiek ze swej natury „już jest oświecony", ale intelektualna wiedza uniemożliwia mu zrozumienie tego faktu. Praca nad kōanem wytrąca umysł z nawyku intelektualnego porządkowania świata, otwierając go na prawdę. (…) Koan nie zawiera więc żadnego przekazu. Nauczanie mistrza ma jedynie wskazywać na powody, dzięki którym uczniowie, mogący „uzyskać oświecenia jedynie własnym wysiłkiem", uzyskują pożądany stan umysłu. Nauczanie ma na celu jedynie praktykę[129].

Kōany nie stanowiły zagadki, nie były również zadaniem ani rozwiązaniem problemu. C. G. Jung we wstępie do *Wprowadzenia do buddyzmu zen* Suzukiego pisze, iż odpowiedzią udzielaną przez ucznia nauczycielowi jest samo *satori*[130]. *Rōshi* Yasutani, przytaczany przez Philipa Kapleau w swoim wykładzie stwierdzał, że wszystkie *kōany* mają to samo znaczenie: że świat jest jedną współzależną całością i każdy z nas, z osobna, jest tą Całością[131]. Prawidłowość odpowiedzi na *kōan* może ocenić tylko mistrz, a może nią być także śmiech, krzyk, uderzenie i każda inna dowolna forma zaprezentowania odpowiedzi. Poprawna odpowiedź, zaprezentowana przez jednego ucznia, nie zostanie zaakceptowana, jeśli powtórzy ją inny, gdyż nie chodzi o odtwórcze zaprezentowanie jakiejkolwiek odpowiedzi, lecz o udowodnienie własną postawą osiągnięcia oświecenia i wyjścia w swoim myśleniu poza intelekt, czego autentyczność potwierdzić może tylko mistrz. Historią mogącą dowodzić, iż w przypadku *kōanów* nie istnieje logiczny klucz do odpowiedzi, gdyż prawda leży poza dualistycznym myśleniem, jest ta w której mistrz Baizhang spotkał starego mędrca zamienionego w lisa. Zdradził on, że kiedyś był mistrzem zen, jednak na zadane przez kogoś pytanie o to, czy człowiek oświecony podlega prawu karmy, odpowiedział, że nie podlega i został skazany na pięćsetkrotne odrodzenie się w

[127] Rucki, op. cit, s. 119, 120
[128] Szymańska, op. cit., s. 126.
[129] Beata Szymańska, *Rola mistrza w buddyzmie zen,* [w:] (Dominika Czakon (red.), Kamila Sosnowska (red.), *Edukacja: Wschód-Zachód*, The Polish Journal of the Arts and Culture 12 (4/2014), Kraków 2014, s. 126, 127.
[130] Suzuki, op. cit., s. 25.
[131] Kapleau, op. cit., s. 75.

ciele lisa. Ów mędrzec zadał to samo pytanie Baizhangowi, ten zaś odpowiadając, że nikt nie jest wolny od prawa karmy, uwolnił go od lisiego ciała. Komentarz Mumona do tego *kōanu* brzmiał następująco:

Wolny od karmy czy kontrolowany przez nią,
To dwie strony śmierci tego samego człowieka.
Kontrolowany przez karmę, czy wolny od niej,
Oba wyjścia są karygodnymi błędami[132].

Inna historia z Baizhangiem dotyczy sytuacji, w której postanowił on wybrać jednego ze swoich mnichów, by ten założył nowy klasztor. Wyjął wówczas dzban pełen wody i powiedział do uczniów, że nie mogą nazwać go dzbanem na wodę – jak zatem nazwą to, czego nazwy nie wolno im użyć? Główny mnich odpowiedział „Nie można nazwać go drewnianym kijem". Isan, mnich zajmujący się przygotowywaniem posiłków, wstał i kopnął dzban. On też został wyznaczony na mistrza nowego klasztoru[133] .

W kolejnej historii czytamy o mistrzu Gutei (chiń. Jùzhī Yīzhǐ, IX w.), który zwykł podnosić palec, ilekroć był pytany o zen. Kiedy jednak zauważył, że jego uczeń pytany o to, czego naucza jego mistrz, zaczął naśladować jego gest, złapał go i uciął mu palec nożem. Chłopiec uciekł i wybiegł z pokoju, jednak mistrz przywołał go z powrotem i uniósł do góry palec – wówczas chłopiec miał dostąpić oświecenia[134]. Historia ta pokazuje, że w przypadku *kōanów* właściwych odpowiedzi nie sposób się wyuczyć, gdyż nie chodzi o naśladownictwo.

To, że *kōan* nie posiada logicznego klucza pozwalającego go rozwiązać, „powoduje przesunięcie aktywności mentalnych z pola intelektu i konceptualizacji do pola woli i pojmowania intuicyjnego"[135]. Jednakże, mimo, iż samo poznanie ostatecznej rzeczywistości leży poza zasięgiem intelektu, intelekt jest potrzebny, by wyznaczyć kierunek poszukiwań, następnie zaś by zdać sobie sprawę z jego ograniczeń, czyli rozumowej niemożności. „Rozumowanie […]

[132] Zieliński, op. cit., s. 20, 21.
[133] Ibidem, s. 49.
[134] Ibidem, s. 21, 22. Tenkei Denson podziwiał Guteia, podkreślając, iż nie wygłaszał złożonych kazań na temat Dharmy, ułudy i oświecenia komentował metodę Guteia: „Jego taktyka jest bardzo odważna, próbować uciszyć cały świat przy pomocy jednego palca". (*Zapiski z Błękitnej Skały*, s. 65, 66)
[135] Rucki, op. cit., s. 129.

czy pojęciowanie są potrzebne tylko do tego, by zdały sobie sprawę ze swoich ograniczeń”[136] – pisze Suzuki Daisetsu.

Suzuki przestrzega przed uznaniem, że zen nie ma nic więcej do powiedzenia, niż dążyć do wstrząśnięcia pytającym, uderzając czy prowokując go; ci, którzy widzą w tym esencję zen, popełniają ten sam błąd co ci, którzy biorą za księżyc wskazujący nań palec[137]. System *kōanów* w Japonii został ostatecznie usystematyzowany za sprawą działalności Hakuina.

Zazen jest siedzącą medytacją, lecz nie ogranicza się do niej; do formalnego zazen zalicza się także chodzenie, śpiewy i pracę fizyczną. Większość czasu mnisi spędzają na pracy, nie zaś siedzącej medytacji. Podczas gdy w Indiach mnisi żyją głównie z jałmużny, w Chinach i Japonii integralną częścią praktyki mnichów zen jest praca. Suzuki D. T. podkreśla, że ta „ewangelia pracy” uchroniła buddyzm zen przed popadnięciem w kwietyzm i intelektualną spekulatywną gimnastykę, do czego tendencję przejawia wiele szkół buddyjskich [138]. W klasztorach buddyzmu zen często – niezależnie od tego jak wyglądało to historycznie - przytaczana jest zasada głoszona w przeszłości przez Baizhanga: „Dzień bez pracy jest dniem bez jedzenia”. Gdy był on w podeszłym wieku i mnisi zabrali mu narzędzia do pracy, Baizhang odmawiał jedzenia, tak długo, aż nie pozwolili mu na powrót pracować.

Rōshi Yasutani przytacza przykład świątyni Hossinji, gdzie mnisi spędzają w siedzącej medytacji około półtorej godziny rano oraz od dwóch do trzech godzin wieczorem, zaś ponieważ śpią od sześciu do siedmiu godzin, to trzynaście godzin spędzają na pracy: w polu ryżowym, ogrodzie warzywnym, na rąbaniu drewna, pompowaniu wody, gotowaniu i podawaniu posiłków, utrzymywaniu klasztorów w czystości, czy żebrząc o żywność[139]. Wszystkie te czynności będąc wykonywane z pełnym skupieniem i uwagą również pełnią formę treningu zazen.

Umysł bywa w zen przyrównywany do szklanki wody z piaskiem. Kiedy szklanka jest poruszona, woda, zmieszana z piaskiem, jest mętna. W zazen szklanka-umysł zostaje unieruchomiona, a piasek może stopniowo opaść na dno – wówczas woda staje się przejrzysta. Ponieważ opadania piasku nie można przyspieszyć, niekiedy pojedynczy zazen okazuje się niewystarczający. Temu służą organizowane w klasztorach *sesshin,* obecnie często dostępne

[136] przypis za: Rucki, op. cit., s. 130: Suzuki, *Lectures on Zen Buddhism,* w: D. T. Suzuki, E. Fromm, R. De Martino, *Zen Buddhism and Psychoanalysis,* New York 1960, s 1-76, s. 49.
[137] Suzuki, *Essays…*, s. 21.
[138] Ibidem, s. 316.
[139] Kapleau, op. cit. s. 39.

również dla świeckich – z każdym kolejnym danego dnia zazenem piasek opada niżej, aż w końcu praca umysłu staje się niezmącona.

Wprawdzie medytacja jest powszechną formą duchowej dyscypliny na Wschodzie, medytacja zazen w połączeniu *kōanem* jest wyrazem specyficznego charakteru zenu. Zdaniem Suzukiego *kōan* chroni praktykujących przed wpadnięciem w jedną z dwóch skrajności – zagubienia się w niekończącym labiryncie spekulacji lub popełnienia mentalnego samobójstwa poprzez praktykę ukierunkowaną jedynie na uczynienie swojej świadomości pustą [140]. Istnieje powiedzenie zen: „Jeśli ktoś siedzi przez dziesięć minut, jest dziesięciominutowym Buddą[141]". O medytacji zazen *rōshi* Harada Shōdō pisze tak:

I tak stajemy się owym pełnym, napiętym stanem umysłu, podczas którego w zasadzie niemożliwe jest pojawienie się jakiejkolwiek zbędnej myśli. Stajemy się całkowicie, w pełni obecni tu i teraz. Nie ma możliwości by jakakolwiek myśl o przeszłości czy przyszłości nawet zagościła w naszej świadomości, ponieważ wypełnia nas po brzegi nasza napięta do granic energia. Jesteśmy po prostu chwilą teraźniejszości, jedną po drugiej. Następują one po sobie w tym pełnym napięciu. Kiedy przebywamy w tym głębokim stanie umysłu, nie ma potrzeby zastanawiać się nad tym, by zawsze robić dobrze i unikać zła, albo myśleć o wszechobecnym cierpieniu. W takiej chwili pozbywamy się wszelkich myśli. Jesteśmy całkowicie, bez reszty wchłonięci przez tę chwilę teraźniejszą. W takim stanie nie ma żadnej możliwości pojawienia się racjonalnego myślenia. W ostatecznym rozrachunku niezbędne jest jedynie owo bezpośrednie postrzeganie tej najważniejszej prawdy. Nie chodzi o to, żeby o niej myśleć, lecz aby samemu ją poznać i samodzielnie doświadczać tego wielkiego stanu umysłu. Bardzo wielu ludzi medytuje z takim czy innym wyobrażeniem wyciszenia (...) Ponieważ z natury jesteśmy wyciszeni, jeżeli wyobrazimy sobie, co to znaczy być wyciszonym, już przykrywamy nasze pierwotne wyciszenie zbędną warstwą wyobrażenia - i to nie jest wyciszenie. Podobnie z natury nie ma czegoś takiego jak trwałe istnienie ciała. Jeżeli stwarzamy sobie jakiekolwiek wyobrażenie ciała, będziemy już jeden krok dalej od tego, czym naprawdę jesteśmy[142].

Kiedy siedzimy w zazen, to nie nasze małe ja oddycha; to cały wszechświat oddycha wtedy nami. Kiedy ciągle tkwimy w naszym małym ja, kiedy stajemy się zawężeni i działamy automatycznie, ogarnia nas sentymentalizm, jesteśmy bardzo spięci i sztywni. Ale kiedy żyjemy tak, że jesteśmy otwarci na to, co się przez nas wydarza, wówczas możemy doświadczać rzeczywistej radości, której źródłem jest samo życie. Nasza medytacja powinna dać nam taki san umysłu. Powtarzanie pewnej czynności czy robienie czegoś tylko dlatego, że wydaje się nam, że powinniśmy to robić czy też próbować dostosować się do takiego czy innego wyobrażenia na ten temat, nie jest celem ani medytacji, ani życia w ogóle[143].

[140] Suzuki, *Living by Zen,* York Beach 1972, s. 148, przypis za: Rucki, op. cit, 126.
[141] Shibayama, op. cit., s. 68.
[142] Shōdō Harada, *Czym jest zazen,* przeł. Sebastian Musielak, tekst dostępny w serwisie: mahajana.net, s. 9.
[143] Harada, op. cit., s. 20,21.

Jedną z kluczowych aspektów zazen jest właściwe oddychanie – umysł powinien zawsze iść w ślad za oddechem, jak pisze Suzuki Shunryū, gdy umysł jest wystarczająco czysty i spokojny, by postępować zgodnie z oddechem, nie ma żadnego świata, żadnego umysłu, ani żadnego ciała, jest tylko ruch oddechu, którego jesteśmy świadomi, jednocześnie nie będąc świadomym swojego „ja", lecz uniwersalnej natury Buddy[144]. Zazen, poprzez skupienie uwagi na każdej chwili i na każdym przedmiocie, usuwając wszystkie uboczne myśli, służy zakorzenieniu w samej rzeczywiści, a nie wyobrażeniach o niej, aby w ten sposób wejść w pełny kontakt z życiem. Uwalnia się w nim od wszystkich form myślowych, niezależnie czy mają one wzniosły czy prozaiczny charakter – choć jednocześnie nie służy pozbawieniu umysłu całkowicie aktywności, lecz odnalezieniu pośród aktywności spokoju i zjednoczenia. Suzuki pisze, że trenowanie umysłu tak, by doświadczał stanu całkowitej pustki, w której nie pozostaje nawet ślad świadomości, a nawet świadomości własnej nieświadomości, innymi słowy, w którym wszystkie formy umysłowej aktywności zostają całkowicie wymiecione – nie jest zen. W zen musi istnieć *satori,* wstrząs psychiczny, który niszczy dawne wyobrażenia i kładzie fundamenty pod nową wiarę; musi istnieć przebudzenie[145]. Nie jest to jednak medytacja połączona z wizualizacjami ani prowadzeniem refleksji na określony temat. Mistrz *rinzai* Bassui Tokusho dodaje, że nie należy pogardzać myślami i powstrzymywać się od ich powstawania, ani także cieszyć się nimi, lecz zadawać sobie pytanie, skąd się one biorą, tak długo jak ów pytający umysł nie zniknie[146]. W medytacji zazen mówi się też o tym, by obserwować swoje myśli jak chmury na niebie – nie powstrzymywać ich powstawania na siłę, lecz też w żaden sposób się ich nie „chwytać", nie zatrzymywać ich, lecz spokojnie pozwalać im odpłynąć, aż niebo samo staje się coraz czystsze.

W ciekawy sposób o naturze ludzkiej, w kontekście medytacji zazen, pisze *rōshi* Harada Shōdō:

> Każdy z nas jest inny i wszyscy doświadczamy różnych, niemierzalnych stanów umysłu. Mamy różne nadzieje i plany. I chociaż nie można ich pomierzyć, one są jak najbardziej rzeczywiste i stanowią o niepowtarzalności, o najgłębszej naturze każdego z nas. Poprzez zazen możemy powrócić do owej niepowtarzalności, możemy całkowicie stopić sie z samą esencją naszej natury. Ta umiejętność powrócenia do niczym nie zmąconej, wewnętrznej ciszy - odcięcia szumu zewnętrznego świata i powrotu do naszego pierwotnego świata wewnętrznego - to właśnie zazen. Należy podkreślić, że praktykując zazen, nie staramy się upodobnić do siebie nawzajem. Przeciwnie - zazen pozwala każdemu człowiekowi stać się osobą, którą naprawdę jest[147].

[144] Shunryū Suzuki, op. cit. s. 42.
[145] Suzuki, *Essays...*, s. 262.
[146] Kapleau, op. cit., s. 173.
[147] Harada, op. cit., s.2.

Jednocześnie, zgodnie z nauczaniem, że każdy jest niepowtarzalny i wyjątkowy, ale jednocześnie mamy tę samą podstawę w postaci wspólnej natury, stwierdza on:

Ważne tu jest urzeczywistnienie tego stanu umysłu, który łączy ze sobą wszystkie istoty. Istotą naszego siedzenia, tej właśnie praktyki zazen, jest urzeczywistnienie tego stanu umysłu, który jest wspólny wszystkim bez wyjątku ludziom, a nie tylko mnie jednemu[148].

Wszystkie rzeczy są wzajemnie połączone. Można odwołać się tutaj do słynnej buddyjskiej metafory sieci Indry z *Sutry Girlandy Kwiatów*: zgodnie z zawartym w niej opisem przed wejściem do pałacu Indry wisi wielka sieć zrobiona z pereł. Wszystkie perły są tak umieszczone w oczkach sieci, że każda z nich odbija wszystkie pozostałe. Każda z pereł odbija jednocześnie wszystkie inne i cały kosmos ze wszystkim, co się w nim mieści. W końcowej części tej sutry, główna postać, młody buddysta Sudhana, prowadzony przez Buddę przyszłości, Majtreję, wchodzi do wieży z klejnotów i odkrywa, że znajdują się w niej niezliczone inne wieże, wzajemnie się nie przysłaniające - a na każdej z nich stoi on sam, patrząc na nie jednocześnie z boku, jak i ze szczytu każdej wieży. Był on obecny wszędzie pozostając jednocześnie sobą. Oświecenie nie oznacza zaniku jednostkowej natury, uświadomienie sobie tożsamości swojej jaźni ze stanem buddy, nie eliminuje naszych indywidualnych cech.

***

Biorąc pod uwagę powyższe rozważania, warto poruszyć pewną kwestię - od czasów Suzukiego Daisetsu rozpowszechniony stał się pogląd, jakoby niewłaściwym było nazywanie zen filozofią – ze stanowiskiem tym silnie polemizował Henry Rosemont Jr[149]. Zaznacza on, że wszystkie czynności, w które buddyści zen się angażują – w szczególności medytacja – stanowią część stylu życia zen, za kultywowaniem którego stoją pewne przekonania i postawy. Komentatorzy zen mogą twierdzić, że nie mieszczą się one w zakresie filozoficznych dociekań, gdyż zen jest przede wszystkim drogą wyzwolenia. Przytacza tu wypowiedź Linssena, że celem zen nie jest uwarunkowanie ludzkiego umysłu, lecz uwolnienie go, podczas gdy wszystkie doktryny używające symboli i klisz zniewalają go[150].

---

[148] Ibidem, s. 18.

[149] Na wsparcie popularności tego poglądu przytacza cytaty nie tylko samego Suzukiego, ale również Alana Wattsa (Alan Watts, The Way of Zen (New York: Mentor Books, 1960, p. 17.), Roberta Linssena (Robert Linssen, Living Zen, New York: Grove Press, 1960, p. 46.), Carla Gustava Junga (C. G. Jung, Foreword to Introduction to Zen Buddhism, by D. T. Suzuki (New York: Grove Press, 1964), p. 11.), przypis za aut: Henry Rosemont Jr, *Is Zen Philosophy,* Philosophy East and West, Vol. 20, No. 1 (Jan., 1970), pp. 63-72, University of Hawai'i Presss, s. 63

[150] Tinssen, Living Zen, p. 27., przypis za aut: Rosemont, op. cit., s. 64.

Nie oznacza to jednak, że jest on tylko drogą do wyzwolenia[151]. Buddyzm zawiera filozoficzne przekonania ontologiczne czy epistemologiczne, zaś sam Suzuki D. T., zaprzeczając jakoby zen był filozofią, wielokrotnie używa terminu „filozofia zen". Oczywiście zanotowane w *kōanach* wypowiedzi mistrzów zen nie przypominają wypowiedzi filozoficznych w zachodnim tego słowa znaczeniu; jeśli przyjmiemy za Suzukim D. T., że nie mieli oni żadnych filozoficznych przekonań, ani nie robili żadnych filozoficznych założeń, a jednocześnie uznamy, że ich nauki stanowią oś buddyzmu zen, również zen nie powinniśmy nazywać filozofią. Jednak po pierwsze, to, że mistrzowie zen mogli nie dyskutować o swoich przekonaniach filozoficznych, nie znaczy, że ich nie mieli, po drugie zaś kazania Huinenga, pisma Huangbo[152], czy Dōgena zawierają znaczną ilość twierdzeń o charakterze filozoficznym. Często krążą one wokół funkcji i granic języka, podobnie jak jedno z najbardziej fundamentalnych założeń zen, wyrażone przez Suzukiego Daisetsu: „jeśli chcemy naprawdę dotrzeć do sedna życia, musimy porzucić nasze cenne sylogizmy i zdobyć nową metodę obserwacji, dzięki której unikniemy tyranii logiki i jednostronności naszej codziennej frazeologii"[153].

Logika i język stanowią, jak pisze Henry Rosemont Jr, jedne z podstawowych narzędzi filozoficznych; skoro zaś zdaniem komentatorów zen nie sprzyjają one wyzwoleniu, lecz wręcz stanowią przeszkodę na jego drodze, jasnym jest, że każdy, kto sam podziela taką wiarę, będzie starał się twierdzić, w imię buddyzmu zen, że zen nie jest filozofią[154]. Jeśli nawet jedną z podstawowych zasad buddyzmu zen będzie przekonanie, że filozoficzne metody i poglądy nie sprzyjają wyzwoleniu, nie oznacza to, że wszystkie nauki zawarte w zen mają charakter niefilozoficzny. Jak dodaje Henry Rosemont Jr, technicznie rzecz ujmując, samo to przekonanie ma charakter metafilozoficzny, a antyfilozoficzność nie oznacza niefilozoficzności[155]. Komentator zen uważający za konieczne ostrzec swoich czytelników, że nadmiernie analityczne podejście do zen może bardziej zaciemnić niż rozjaśnić badany przedmiot, nie powinien uciekać się do oświadczeń błędnie opisujących charakter samego tematu, który usiłuje wyjaśnić[156].

[151] tak jak nie będąc muzułmaninem można czytać Koran i analizować zawarte w nim treści filozoficzne, mimo, iż jest on, w przekonaniu wyznawców, drogą do zbawienia. – argumentuje Rosemont, op. cit., s. 65.
[152] Którego uczniem był Linji, założyciel buddyzmu *chan linji*
[153] *Introduction to Zen Buddhism*, p. 61., przypis za aut: Rosemont Jr, op. cit., s. 69.
[154] Ibidem, s. 69.
[155] Ibidem, s. 69.
[156] Ibidem, s. 70.

Błyskawiczna modernizacja dokonująca się w Japonii po jej otwarciu się na świat związanym z rewolucją Meiji w 1868 roku, pomimo towarzyszącego jej wówczas hasła *wakon yōsai* (japoński duch, zachodnia technika), obejmowała także zaznajomienie się japońskich elit z zachodnią filozofią. W XX wieku wielu japońskich myślicieli zaangażowało się w dialog międzyreligijny oraz filozoficzny, kontrastując japoński dorobek z zachodnim i podejmując trud wyjaśnienia buddyzmu zen przy użyciu europejskich kategorii filozoficznych. Prym wiodła w tym szkoła z Kioto[157], wśród jej przedstawicieli wymienić można między innymi takich myślicieli jak Nishida Kitarō, uważanego za jej założyciela, Tanabe Hajime (1885-1962), który przejął stanowisko Nishidy po jego przejściu na emeryturę, studentów i słuchaczy Nishidy Kitarō takich jak Nishitani Keiji i Hisamatsu Shin'ichi oraz jego ucznia Abe Masao. Ich prace wyznaczyły nowy i oryginalny sposób patrzenia na buddyzm zen oraz jego relacje ze sztuką i kulturą.

***

Nishida Kitarō, często uważany za najważniejszego XX-wiecznego japońskiego filozofa, napisał, że filozofia ma swój początek w rozpaczy ludzkiego życia, nie zaś w zdziwieniu światem, jak się powszechnie uważa[158]. Trudno orzec, na ile stwierdzenie takie można odnieść w sposób ogólny do całokształtu filozofii, wydaje się jednak, że może ono być użyteczne w próbie zrozumienia specyfiki filozofii Dalekiego Wschodu. Ambicją tego myśliciela było przełożenie doświadczenia zen na język filozofii zachodniej[159]. Interesował się także fizyką i był uzdolnionym matematykiem, jednak to studia filozoficzne uważał za „badanie prawdziwej istoty wszechświata"[160]. Jak piszą H. Gene Blocker z Christopherem L. Starlingiem: „zajmując wyraźnie określone stanowisko względem tradycji myślowej Zachodu, wręcz rzucając jej wyzwanie, z punktu widzenia wartości i przekonań mających swe źródło w buddyzmie zen, Nishida osiąga podwójny sukces – pokazuje, że myśl buddyzmu japońskiego zasługuje na

[157] Więcej o szkole z Kioto oraz związkach jej niektórych przedstawicieli - takich jak Nishida Kitarō, Tanabe Hajime i Nishitani Keiji – z japońskim wojennym nacjonalizmem, zob. m.in., Agnieszka Kozyra, *Nishida Kitarō i filozoficzna szkoła z Kioto (Kyōtoha*) [w:] Kozyra (red.), *W kręgu wartości…*, Warszawa 2013, Jan Van Bragt, *Kyoto Philosophy—Intrinsically Nationalistic?* [w:] James W. Heising, John C. Maraldo (red.), *Rude Awakenings. Zen, the Kyoto School & the Question of Nationalism,* Honolulu 1995, s. 233 – 254, Brian Victoria, Zen na wojnie, Kraków 2005.

[158] Agnieszka Kozyra, *Filozofia nicości Nishidy Kitarō,* Warszawa 2007, s. 284.

[159] Kitarō Nishida pisał: "Uprawianie filozofii wymaga tego, aby doświadczenie zen ująć w sposób logiczny, co pozwoli przełamać jego ponadintelektualny charakter. Praktykowanie zen wymaga zaś przeobrażenia filozofii przez przełamanie jej intelektualizmu i racjonalności oraz otwarcia się na żywą, ostateczną rzeczywistość" (*Zen no kenkyū,* Pytanie o naturę dobra, s. XII, przypis za: Blocker, Sterling, op. cit., s. 168.)

[160] Agnieszka Kozyra, *Nishida Kitarō i filozoficzna szkoła z Kioto (Kyōtoha*) [w:] Kozyra (red.), *W kręgu wartości…*, s. 16.

szacunek na Zachodzie oraz staje się prekursorem filozofii japońskiej spełniającej zachodnie standardy”[161]. Co ciekawe, Nishida nie ukończył liceum, a na studia na Wydziale Filozofii Cesarskiego Uniwersytetu Tokijskiego uczęszczał jako wolny słuchacz. W 1910 roku udało mu się jednak znaleźć zatrudnienie na Uniwersytecie Tokijskim, początkowo na zastępstwo, a jego pozycję umocniła książka z 1911 roku – *Zen no kenkyū* (Studium dobra). Otrzymanie w 1913 roku tytułu doktora nauk humanistycznych potwierdziło jego pozycję akademicką[162]. Nishida Kitarō był również praktykiem zen[163], a w 1903 roku uzyskał nawet od mistrza Kōjū (1840-1907) ze świątyni Daitokuji potwierdzenie dostąpienia oświecenia w szkole rinzai, *inka-shōmei*, pozostawał jednak wobec niego mocno sceptyczny, krytycznie odnosząc się do współczesnych mu instytucji religijnych związanych z zen[164]. Dwa lata później porzucił praktykę, koncentrując się całkowicie na filozofii. Przeszkodę w pełnym oświeceniu mogły stanowić jego ambicje naukowe i analityczne myślenie. Zdaniem jego przyjaciela z czasów szkolnych, Suzukiego Daisetsu T., prawdziwy przełom w myśleniu Nishidy nastąpił w 1920 roku w czasie ciężkiej choroby jego żony i córki. Agnieszka Kozyra cytuje wypowiedź Suzukiego odnośnie praktyki zen Nishidy „Niektóre umysły, szczególnie logiczne i racjonalne, tak właśnie reagują. Nishida Kitarō musiał jednak coś uchwycić, gdyż w przeciwnym przypadku nie stworzyłby swojej filozofii” [165].

Nishida uznał, że kluczem do filozofii zen jest logika absolutnie sprzecznej samotożsamości, zwana także logiką paradoksu, głosząca, że A=A i A≠A, czyli, że prawdą jest tylko i wyłącznie jednoczesna negacja i afirmacja. Same A=A oraz A≠A nie są błędne, stanowią jednak prawdy jedynie cząstkowe, podczas gdy tylko jednoczesna negacja i afirmacja stanowią

[161] Blocker, Sterling, op. cit., s. 170.
[162] Kozyra, op. cit., s. 17.
[163] Praktykę rozpocząć miał w 1893 roku w świątyniach Kenchōji i Engakuji w Kamakurze, pod wpływem namów swojego przyjaciela, Suzukiego Daisetsu – ibidem, s. 19.
[164] Jak zwraca uwagę Robert H. Sharf, należy pamiętać, iż wprawdzie zgodnie z popularnymi przekonaniami certyfikat taki otrzymywał uczeń, który potrafił wykazać doświadczenie osiągnięcia *satori,* w rzeczywistości certyfikaty te były często wydawane mnichom, którzy spędzili odpowiednią ilość lat na praktyce, opanowali korpus pism i rytuały niezbędne do pełnienia funkcji opata. Wyobrażenia znane z legend zen opisujących nagłe i gwałtowne doświadczenie oświecenia nie odpowiadały w większości przypadków instytucjonalnej rzeczywistości klasztornej, w której raczej uczono form mowy i działania, rytualnie oznaczających wolność i spontaniczność. Zob. Robert H. Sharf, *Whose Zen? Zen Nationalism Revistited,* s. 42-43, [w:] James W. Heisig, John C. Maraldo (red.), *Rude Awakenings: Zen, the Kyoto School, & the Question of Nationalism,* Nanzan Library of Asian Religion and Culture, Honolulu 1995, s. 40-51., w buddyzmie chan zob. również. John R. McRae, op. cit.
[165] Kozyra, *Estetyka zen,* s. 30.

prawdę totalną – dlatego też, jak pisze Agnieszka Kozyra, logika paradoksu nie jest czymś nieokreślonym, pozbawionym struktury i dowolnym, lecz jest tak samo jednowartościowa[166].

Podobne stanowisko przedstawiał Suzuki Daisetsu Teitarō, pisząc: „Wszystkie możliwe sprzeczności są wiecznie *tathagatą.* „A" nie może być sobą, jeśli nie stoi przeciwko „nie-A"; „nie-A" jest potrzebne, aby stworzyć „A". „nie-A" jest zawarte w „A".[167] " – pisze Suzuki D. T. Sprzeczności te pojawiają się wtedy, gdy staramy się zachować logikę; zen jednak nie zna sprzeczności, to logik je napotyka, zapominając, że sam je stwarza. Zen bierze wszystko takim, jakim jest, a sprzeczności same rozwiązują się bez większego wysiłku – kończy Suzuki[168].

Według Nishidy Kitarō ostateczna rzeczywistość, dostępna w akcie oświecenia nie jest niewyrażalna z powodu braku słów, lecz dlatego, że jej struktura jest wewnętrznie sprzeczna – jest to logika absolutnie sprzecznej samotożsamości, w której wszystkie przeciwstawne elementy są ze sobą tożsame, jednocześnie zachowując swoją odrębność. Rzeczywistość ostateczna, znana w buddyzmie jako pustka, przez Nishidę Kitarō określana jest mianem nicości absolutnej, która nie jest jednocześnie negacją formy, lecz pozostaje w zgodzie z buddyjską nauką z *Sutry Najwyższej Mądrości*, że „forma jest pustką, pustka jest formą". Prawdziwa pustka, czyli absolutnie sprzeczna samotożsamość jest jednoczesną negacją i afirmacją, podczas gdy pustka fałszywa stanowi wyłącznie negację. Jest ona negacją i negacją negacji. Podobne twierdzenie można odnaleźć w słowach Czwartego Patriarchy zen, Daoxina: „Kiedy początkujący adept widzi pustkę, jest to widzenie pustki, a nie prawdziwa pustka. Ci, którzy praktykują pustkę, nie widzą ani pustki, ani nie pustki"[169]. Zdaniem Nishidy Kitarō, pustka prawdziwa stanowi zatem absolutnie sprzeczną samotożsamość formy i braku formy. Zgodnie z tym ujęciem, *kōany* i inne wypowiedzi mistrzów zen nie są irracjonalne i przypadkowe, lecz są logiczne w konsekwentnym uznawaniu paradoksu, zaś sama absolutnie sprzeczna samotożsamość nie jest irracjonalnym nierozróżnianiem.

Inne kluczowe stwierdzenie zen „Jedno jest Wszystkim a Wszystko jest Jednym" pochodzi z *Sutry Girlandy Kwiatów*, która kończy się opisaną wcześniej wizytą młodego adepta

[166] Ibidem, 32. W podobnym tonie wypowiadał się Suzuki, mówiąc, iż zgodnie z logiką zen powiedzenie „Kwiat nie jest czerwony, a wierzba nie jest zielona" wyraża tą samą prawdę, co forma afirmatywna: „Kwiat jest czerwony a wierzba jest zielona". A jest A i nie jest A zarazem, ja jestem ja, i Ty jesteś mną, jednocześnie. – Suzuki, *Essays…*, s. 272.
[167] Suzuki, *The Philosophy of Zen,* s. 10.
[168] Ibidem, s. 10.
[169] Kozyra, op. cit., s. 39.

Sudhany prowadzonego przez buddę przyszłości Majtreję na wieży z klejnotów. Jak pisze Agnieszka Kozyra, w *Szkole Girlandy Kwiatów* wyróżniany był absolutny i relatywny wymiar rzeczywistości oraz cztery sfery rzeczywistości: sfera relatywna, sfera absolutna, sfera przenikania się aspektu relatywnego i absolutnego i sfera przenikania się wszystkich fenomenów. Ta ostatnia ma odpowiadać sferze absolutnie sprzecznej samotożsamości u Nishidy Kitarō. Jak pisze Agnieszka Kozyra, według Nishidy Kitarō „nie ma odrębnego „ja", gdyż człowiek stanowi jedność ze wszechświatem, ale jedność wewnętrznie sprzeczną – jest i jednocześnie nie jest tożsamy ze światem"[170]. Również stwierdzenie, że każdy ma naturę Buddy, w związku z czym nie musi zdobywać przebudzenia, lecz uświadomić sobie, że zawsze był w jego posiadaniu, Nishida Kitarō interpretuje przez pryzmat swojej logiki paradoksu – natura Buddy nie może być uprzedmiotowiona, jako pustka prawdziwa jest bowiem jednoczesną afirmacją i negacją.

W rzeczywistości absolutnie sprzecznej samotożsamości ruch i bezruch stanowią wewnętrznie sprzeczną jedność, określaną przez Nishidę Kitarō mianem „wiecznego teraz" czyli „przepływu bez przepływu" – rzeczywistość jest jednocześnie bezczasowa i bez ruchu, jednocześnie płynąc od nieskończonej przeszłości do nieskończonej przyszłości.

Kōan „jednostkowa jaźń jest buddą" zdaniem Nishidy Kitarō oznacza, że jaźń jednostkowa jest i jednocześnie nie jest stanem buddy, a podobną refleksję odnajdywał w słowach Shūhō Myōchō (znanego też jako Daitō Kokuschi) „Oddzieleni o miliardy kalp, a jednocześnie nie rozdzieleni nawet na chwilę. Zawsze twarzą w twarz, a jednocześnie nawet na moment nie stają naprzeciw siebie"[171] – zgodnie z tym jaźń jednostkowa ani na chwilę nie jest oddzielona od buddy, jednocześnie nie mogąc go spotkać.

Logika paradoksowa jest możliwa do odnalezienia także w definicji oświecenia jako „nierozróżniającego rozróżniania" albo nie-myślenia. Zgodnie z logiką paradoksową nie-myślenie jest i jednocześnie nie jest myśleniem: jest myśleniem podmiotu absolutnie samotożsamego z przedmiotem myślenia, w którym jaźń jednostkowa nie zostaje jednocześnie unicestwiona.

W oświeceniu, zdaniem Nishidy Kitarō, jaźń jednostkowa, zwana też jaźnią zwyczajną nie zamienia się w jaźń buddy zgodnie ze stwierdzeniem, że „jaźń jednostkowa jest buddą". Jaźń zwyczajna jest tożsama ze stanem buddy, a tradycja buddyjska, jak było powiedziane,

[170] Ibidem, s. 40.
[171] Ibidem, s. 43.

przyrównuje tych, którzy szukają stanu buddy na zewnątrz do takich, którzy szukają ognia z pochodnią w ręku[172]. Oświecenie nie oznacza zatem refleksji nad swoim wnętrzem ani nie jest patrzeniem na coś zewnętrznego – nie można dostrzec samego siebie, co najwyżej swoje odbicie[173]. Nie jest więc to przedmiotowa wiedza, do której dochodzi podmiot, lecz zmiana perspektywy patrzenia na taką, w której struktura rzeczywistości jest wewnętrznie sprzeczna, a wszystkie elementy stanowią jedność, zachowując jednocześnie swoją odrębność. Odrzuca ona, zgodny z logiką formalną, dualizm podmiotu i przedmiotu, zastępując go logiką paradoksu, w którym podmiot jednocześnie jest i nie jest przedmiotem. Oświecenie nie może być więc, jak pisze Agnieszka Kozyra, przedmiotowym celem starań podmiotu, mistrz zaś może co najwyżej stworzyć warunki sprzyjające zmianie perspektywy postrzegania rzeczywistości[174]. Filozofia zen nie może być drogą do oświecenia, a jedynie rodzajem refleksji nad doświadczeniem oświecenia – której to refleksji rezultatem jest jej teoretyczny model związany z logiką paradoksową.

Jego zdaniem, zen, odrzucając zasadniczo zasady moralne, przyjmuje etykę związaną z postulatem wielkiego miłosierdzia – prawdziwe współodczuwanie jest zaś możliwe, gdy podmiot i przedmiot poznania są ze sobą tożsame – dlatego współodczuwanie jest naturalnym wynikiem jedności ze wszelkim istnieniem, czyli rzeczywistością jako absolutnie sprzeczną samotożsamością. Jak pisze Beata Szymańska, w świecie ludzkich działań możemy i musimy wydawać oceny, jednak „oczyszczony umysł" dostrzegając pustą naturę rzeczy po prostu ich nie dokonuje – a jest to możliwe do przyjęcia dzięki zenowej „logice paradoksu"[175].

---

[172] Ibidem, s. 46.

[173] Ibidem, s. 35.

[174] Ibidem, s. 36.

[175] . Beata Szymańska, *O bezwartościowych wartościach,* Estetyka i Krytyka, nr 3(22), 2011, s. 75-90. Jednocześnie warto zaznaczyć, iż buddyzm zen bywa krytykowany z pozycji etycznych. Paul L. Swanson pisze, iż nie dostarczył on szerokiego wymiaru etycznego i nie pobudził rozwoju etyki społecznej w Japonii i – wprawdzie buddyści zen argumentują, że priorytetem dla jednostki jest urzeczywistnienie własnego oświecenia, po którym współczucie i troska wobec innych przyjdą „spontanicznie" – w praktyce etos ten ma tendencję do wspierania *status quo,* nie zapewniając bodźca do niezbędnych zmian społecznych i postaw altruistycznych (Paul L. Swanson, *Why They Say…,* s. 27). Thomas Kasulis zwraca uwagę, że chan/zen w Chinach i Japonii rozwijał się w kontekście społeczno-historycznym, w którym ideały porządku społecznego były już dobrze zdefiniowane i nie rozwijał własnego systemu etycznego, ponieważ funkcjonował w społeczeństwem, którego system społeczny nie był niezgodny z podstawowymi zasadami buddyjskimi. Dale S. Wright, nawiązując do książki *Zen na wojnie* Briana Victorii, stwierdza, że mistrzowie zen, którzy w czasie wojny pokazali „moralną ślepotę", byli oświeceni według kryteriów zdefiniowanych wewnątrz własnej tradycji, jednak w zen oświecenie nie obejmuje moralności jako centralnego elementu i nie można go rozumieć jako osiągniecia wszechstronnej kompletności ludzkiej doskonałości, wykluczającej niemoralne postępowanie lub wymuszającej większe zaangażowanie społeczne. Również Suzuki stwierdził, iż samo *satori* nie zapewnia moralnej doskonałości, nie pozwala osądzić prawdy i zła wojny i w zwykłym życiu należy stosować rozróżnienia oparte na intelekcie. Tradycyjnie definiowany, spontaniczny i bezrefleksyjny

***

Na współczesny obraz buddyzmu zen należy jednak spojrzeć w szerszym kontekście historycznym, zwracając uwagę na społeczno-polityczne miejsce buddyzmu jako takiego w Japonii. W okresie Edo (1603-1868), dominującą szkołą stał się neokonfucjanizm, w ujęciu filozofów takich, jak Hayashi Razan (1583-1657), buddyzm zaś był tolerowany, ale znajdował się pod ścisłą kontrolą państwa, sprawującego pieczę nad świątyniami i prowadzącego rejestry – przypisanych do konkretnej świątyni – wiernych. W schyłkowym okresie Tokugawów znalazł się pod ostrzem krytyki przedstawicieli tak zwanej „szkoły narodowej" *kokugaku*, a „japanocentryczni" myśliciele - tacy jak Motoori Norinaga (1730-1801) - pozostawali wobec buddyzmu bardzo krytyczni. Rewolucja Meiji w dramatyczny sposób zmieniła położenie buddyzmu: nie tylko utracił dotychczasowych mecenasów, ale ponownie spotkał się z ostrą krytyką; zarzutami o związki z siogunatem, czyniące go politycznie niepewnym, związki z Chinami, mające stanowić relikt sinocentryzmu, „przed-nowoczesną" tradycję, stanowiącą przeszkodę dla modernizacji oraz aspołeczną doktrynę, wyrażającą się w braku odpowiedzi na aktualne problemy. Dodatkowy cios zadało rozdzielenie buddyzmu od sinto (*shinbtusu bunri*) i próby uczynienia sinto religią państwową. Spadkowi liczby świątyń i mnichów towarzyszyło

---

umysł *satori* sprawdza się w tych aspektach życia, które nie są strukturalnie złożone, albo są w pełni opanowane i dobrze znane (np. osiąganie mistrzostwa w jakiejś dziedzinie sztuki), nie przygotowuje jednak do rozwiązywania nowych problemów (jak sytuacja, w której moralne zwyczaje lojalności i patriotyzmu mogą wywoływać niemoralne instynkty i wyniki). Pogardliwy stosunek do myślenia konceptualnego w tradycji zen może być moralnie niebezpieczny, gdy złożone problemy moralne wymagają jasnego myślenia. Również klasztory trening zen, wpajający zależność od autorytetu i hierarchii, może utrudniać zajmowanie stanowisk w kwestiach ważnych społecznie. Jin Y. Park przytacza zdanie koreańskie mistrza zen (kor. sŏn) Pojo Chinula (1158-1210), który podkreśla, że nawet po wstępnym przebudzeniu, niezbędne jest dalsze rozwijanie współczucia bodhisattwy, a współczucie jest mądrością rozwijaną przez współczujące działania (w przeciwieństwie do romantycznej widzi zakładające, że przychodzi w naturalny sposób po urzeczywistnieniu mądrości oświecenia). Park twierdzi, że zen może iść w parze z postmodernistycznym myśleniem etycznym i powinien stworzyć nowy etyczny paradygmat, jako alternatywę dla etyki normatywnej. Christopher Ives podkreśla, iż zen, od swojego wprowadzenia do Japonii w XII wieku, pozostawał mocno osadzony w japońskim społeczeństwie, utrzymując symbiotyczny związek z władzą, akceptując patronat rządzących elit i dominujące ideologie społeczno-polityczne. Wskazuje jednak w jaki sposób teoria i praktyka zen może być wykorzystana do przezwyciężenia uwikłania w ideologię. John C. Maraldo zwraca uwagę, iż zachodnie zen już ulega pewnym modyfikacjom, przejawiających się np. w roli kobiet, bardziej otwartym charakterze społeczności, większym poziomie kwestionowania władzy i trosce o sprawiedliwość społeczną. Zob więcej. Taigen Dan Leighton, *Zen Social Ethics: Historical Constraints and Present Prospects,* Thomas P. Kasulis, *Zen as a Social Ethics of Responsiveness,* Dale S. Wright, *Satori and the Moral Dimension of Enlightenment*, Jin Y. Park, *Wisdom, Compassion, and Zen Social Ethics: The Case of Chinul, Songch'ol, and Minjung Buddhism in Korea,* Christopher Ives, *Not Buying in to Words and Letters: Zen, Ideology, and Prophetic Critique*, John C. Maraldo, *Saving Zen From Moral Ineptitude: A Response to Zen Social Ethics: Historical Constraints and Present Prospects,* wszystkie: Journal of Buddhist Ethics, Vol. 13 (2006), dostęp za: http://blogs.dickinson.edu/buddhistethics/category/volume-13-2006/ (19.04.2018).

zerwanie z dyscypliną: państwo pozwoliło mnichom żenić się, mieć dzieci, jeść mięso, pić alkohol, oraz nosić zwykłe ubrania i fryzury. Konstytucja Meiji z 1899 roku wprowadzała wprawdzie wolność wyznaniową, w centrum umiejscawiając jednak nienaruszalność kultu cesarza, państwo zaś wspierało wybrane chramy sinto, w których niektóre ceremonie miały charakter państwowy.

Nie sposób oddzielić, wytworzonego w dużej mierze przez urodzonych w epoce Meiji (1868-1912) myślicieli, obrazu buddyzmu zen od zachodzących wówczas w całym buddyzmie japońskim przemian. Początkom naukowej buddologii i studiów nad sanskrytem towarzyszyła, z jednej strony, fascynacja buddyzmem pierwotnym, z drugiej, gloryfikacja japońskiego buddyzmu i próby jego ekspansji do Azji (np. przez Ogurusu Kōchō, 1831-1905); buddyzm japoński przedstawiany był także jako kulminacja jego rozwoju w trzech krajach, do których kolejno docierał (Indie, Chiny, Japonia). Kolejnym nurtem było przedstawianie buddyzmu jako religii rozumu i patriotyzmu, racjonalnej filozofii o praktycznym charakterze (por. Inoue Enryō, 1858-1919), wreszcie zaś przedstawianie go jako „ponad-naukowej" religii, w czym prym wiedli, akcentujący zenistyczne *satori,* Suzuki D. T. i Nishida Kitarō, posługujący się terminami, niestosowanymi wcześniej w buddyzmie, takimi jak, „bezpośrednie doświadczenie", „nicość", czy „absolutnie sprzeczna samotożsamość".

Zdaniem Roberta H. Sharfa, intelektualiści tacy jak Suzuki Daistetsu, Nishitani Keiji czy Abe Masao, sami nie mający formalnego przekazu zen, mieli tendencję do przedstawiania zen bardziej jako „niesekciarskiej duchowej gnozy", niż złożonej formy buddyjskiej praktyki monastycznej, skutecznie przy tym omijając kwestię własnego autorytetu, aby mówić w imieniu zen[176]. Jednocześnie odcinali zen od jego tradycyjnych soteriologicznych, kosmologicznych i etycznych źródeł. W istocie wykreowany przez nich „świecki" obraz zen, nie odnoszący się do żadnej konkretnej szkoły jest dwudziestowieczną konstrukcją. Począwszy od prześladowań wczesnego okresu Meiji, dokonywano tego poprzez wprowadzenie rozróżnienia między „esencją" religijnej tradycji, stanowiącą ahistoryczną prawdę, a jej „kulturowymi przejawami", kształtowanymi przez społeczne, instytucjonalne i ekonomiczne uwarunkowania[177]. Ujęcie takie pozwala również uwolnić religię od obciążenia popełnionymi w jej imieniu zbrodniami, gdyż jej „duchowa esencja" pozostaje nieskażona – w ten sposób już w okresie Meiji japońscy buddyści

[176] Sharf, *Whose Zen?*, s. 43.
[177] Ibidem, s. 44.

odcinali się od korupcji i degeneracji późnego okresu Tokugawa[178]. Zgodnie z tym rozróżnieniem istnieje niezmienna istota religijnego nauczania, odnajdywalna u jego źródeł, lecz z czasem często zaciemniana wraz z instytucjonalizacją i wzrostem znaczenia warstwy kapłańskiej – może jednak zostać oczyszczona na nowo przez natchnionych przywódców religijnych próbujących reformować instytucje poprzez powrót do „oryginalnych nauk"[179].

Kolejnym etapem budowy nowoczesnego dyskursu zen było, zdaniem Sharfa, zidentyfikowanie „esencji" jako „doświadczenia", co umiejscowiło serce zen nie w jego etycznych i rytualnych praktykach oraz doktrynie, lecz w prywatnym, często chwilowym „stanie świadomości". Co więcej, ów nacisk na „bezpośrednie doświadczenie", miał być inspirowany pismami zachodnich autorów, takich jak William James (1842-1910)[180] i Rudolf Otto (1869-1937)[181] zaś japońskie terminy na doświadczenie – *keiken* i *taiken* – są rzadkie w japońskiej

[178] Ibidem, s. 44.

[179] Ibidem, s. 45.

[180] William James w swoich *Doświadczeniach religijnych* świadomie pomija instytucjonalno-społeczny charakter religii, skupiając się na osobistym doświadczeniu religijnym. Jak pisze na początku: „Otóż w tych wykładach mam zamiar zupełnie pominąć instytucjonalną gałąź religii; nie powiem nic o organizacji kościelnej, możliwie najmniej o teologii systematycznej i o pojęciach odnoszących się do samych bogów i, ile się da, ograniczę się do czystej i prostej religii osobistej" (s. 29). Religię definiuje jako „takie uczucia, czyny i doświadczenia odosobnionej jednostki ludzkiej, o których jednostka ta mniema, że odnoszą się do czegoś, co ona sama uznaje za boskie". (s. 30). Święte teksty, świątynie, kapłanów i dogmaty uznaje za wtórne względem doświadczenia religijnego. Uznaje także, iż religią jest „każda całkowita reakcja na życie" (s. 33), a wśród cech religijnej postawy względem życia wymienia m.in. uroczystość, powagę, miłość (s. 36), poczucie zależności od wszechświata i dobrowolnego przyjmowania, z otwartymi rękoma, cierpienia i poświęcenia (s. 46), wiarę w wyższy, niewidzialny porządek, do którego należy się dostroić (s. 47), połączenie smutku i radości oraz zacieśniania i rozrastania się „istoty człowieka" (s. 64). Szczególną uwagę poświęca on również doświadczeniom mistycznym. Podkreśla on ich uniwersalny charakter. Jak pisze: „Niewątpliwe jest, że odczucie mistyczne rozszerzenia, zjednania i wyzwolenia się nie ma żadnej swej szczególnej treści intelektualnej. Może ono tworzyć związki z materiałem dostarczonym przez najróżnorodniejsze filozofie i teologie, byleby tylko w budowlach tych ostatnich znalazło się miejsce dla jego szczególnego nastroju wzruszeniowego. Wynika stąd, że nie mamy prawa powoływać się nań, jako na coś przywiązanego do jakiegoś szczególnego wierzenia, jak np. do absolutnego idealizmu, absolutnej monistycznej tożsamości lub do absolutnej dobroci świata. Może ono tylko popierać każdą z tych rzeczy i wychodzić poza granicę zwykłej ludzkiej świadomości w kierunku przez te filozofie wskazanym. (s. 328). Pracy Williama Jamesa zarzucano m.in. pomijanie normalnego doświadczenia oraz czynników instytucjonalnych i historycznych, przypisywanie nadmiernej roli uczuciom, włączenie patologii, odwoływanie się do czynników podświadomych i stawianie tez filozoficznych (Dawid M. Wulff, *Psychologia religii klasyczna i współczesna,* Warszawa 1999, s. 421-424. Zob. więcej. William James, *Doświadczenia religijne,* Kraków 2001.

[181] W swoim najsłynniejszym dziele, pracy *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych* niemiecki uczony również pomija instytucjonalną stronę religii, związaną z organizacją, ortodoksją, kultami i dogmatyką, oddzielając doświadczenie świętości – *numinosum* – od „przypadłości historycznych", widząc w *numinosum* pierwotne źródło wszystkich religii: w ten sposób zarazem broniąc religii przed naukową krytyką. Opisuje elementy składające się na *doświadczenie numinotyczne:* element grozy *tremendum,* wszechmocy *majestas,* mocy, wyczuwalnej w gniewie (*orge*) i tajemnicy (*mysterium*). Jakościowa treść *numinosum,* któremu misteriosum nadaje formę, jest nie tylko *mysterium tremendum,* ale i *fascinans,* gdyż, poza grozą i przerażeniem, wywołuje pociąg i fascynację. Doświadczeniu temu towarzyszy również poczucie „zależności

literaturze przednowoczesnej [182]. Było to wygodne, gdyż niewysłowiony, noetyczny i mistyczny stan świadomości nie mógł zostać odrzucony przez racjonalistyczną, pozytywistyczną lub empiryczną krytykę jako zwykły przesąd, infantylne myślenie życzeniowe, lub zbiorowa histeria[183].

Na trzecim etapie zuniwersalizowano „doświadczenie zen"[184], uznając, iż zen nie tylko nie jest szkołą buddyjską *per se*, lecz w istocie stanowi źródło wszystkich autentycznych tradycji religijnych, tak Wschodu jak i Zachodu[185].

Na ostatnim etapie owo powszechne doświadczenie religijne zen staje się zarazem podstawą japońskiej wrażliwości estetycznej i etycznej, a wszystkie główne japońskie tradycje artystyczne zostają ponownie zinterpretowane jako wyrażenia „doświadczenia zen", czyniąc z niego metafizyczną podstawę japońskiej kultury. Jak pisze Robert H. Sharf, ujęcie to wyróżnia zarazem samych Japończyków, jako kulturowo, jeśli nie rasowo, bardziej predysponowanych do wglądu zen i docenienia jedności człowieka i natury czy życia i śmierci – nazywa to „nacjonalizmem zen", który przybrał swoją najsilniejszą formę w latach trzydziestych XX wieku w okresie przygotowań do imperialistycznej ekspansji w Azji Południowo-Wschodniej[186].

Uważa on, iż obraz ten został przyjęty przez Zachód, gdyż pojęcie „czystego zen" – nieskalanego instytucjonalnie, społecznie i historycznie – i stanowiącego zarazem rozwiązanie dla duchowych problemów nowoczesności, potwierdzało także możliwość alternatywy dla

---

stworzenia" i niesamowitości, jego elementem jest również „ponadświatowość" *sanctus* (s. 37-87). Rudolf Otto wymienia również środki wyrazu *numinosum,* takie jak bojaźń, wzniosłość, cudowność i tajemniczość. Wzniosłość i „magiczność" stanowią zarazem pośrednie środki wyrazu *numinosum* w sztuce: bezpośrednimi są – na Zachodzie – *ciemność* i *milczenie,* w sztuce Wschodu zaś również próżnia i przestrzenna pustka (s. 102-107). zob. Rudolf Otto, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa 1968. Podobnie jak samo ujęcie religii i jej istoty (pierwotnego uczucia religijnego) echa, zaproponowanej przez Rudolfa Otto, charakterystyki *sztuki numinotycznej* zdają się pobrzmiewać w precyzyjnym wyliczaniu, przez japońskich uczonych takich jak Hisamatsu Shin'ichi, cech *sztuki zen,* a także późniejszych jej charakteryzacjach oraz próbach klasyfikacji jej elementów. Z kolei podkreślanie antynomicznego – paradoksalnego – charakteru jednego z elementów *numinosum, mirum* („czegoś całkiem innego", niepojętego) oraz akcentowanie irracjonalnego (przy czym jak zaznacza przez „irracjonalny" nie rozumie czegoś tępego, głupiego i nie poddanego racjonalizacji, lecz wymykającego się naszemu pojęciowemu myśleniu) charakteru *numinosum* budzi pewne skojarzenia z podkreślaniem przez Suzukiego D.T. nielogicznego charakteru zen oraz z logiką paradoksu Nishidy Kitarō.

[182] Zob więcej. Robert H. Sharf, *The Zen of Japanese Nationalism*, History of Religions, Vol. 33, No. 1 (Aug., 1993), s 1-43.

[183] Sharf, *Whose Zen*?..., s. 46.

[184] Zagadnienie „uniwersalizmu zen" zostanie ponownie poruszone i rozwinięte w *Podsumowaniu i wnioskach.*

[185] Ibidem, s. 46.

[186] Sharf, *Whose Zen?...*, s. 46.

„bezbożnego" Zachodu, nie wymagając ani ślepej wiary ani instytucjonalnego posłuszeństwa[187], a jak na ironię zen, który zyskał taką popularność na Zachodzie był w istocie produktem Nowego Buddyzmu epoki Meiji[188].

Warto w tym miejscu zwrócić jednak uwagę, iż podobny - uniwersalizujący, odrywający od kontekstu monastycznego, podkreślający pozakonceptualny charakter oświecenia - sposób pisania o zen może zostać przypisany również wielu oficjalnie uznanym mistrzom zen - których wypowiedzi są przytaczane w niniejszej pracy. Wprawdzie mistrzowie zen zasadniczo nie koncentrują się na związkach buddyzmu zen ze sztuką i kulturą japońską, zen w ich ujęciu również bywa przedstawiany jako oparty na uniwersalnym, niewyrażalnym doświadczeniu. Jeszcze mocniej obraz taki zarysowują mistrzowie zen związani jednocześnie z tradycją chrześcijańską. Tezę o ściśle nacjonalistycznym charakterze dwudziestowiecznych interpretacji zen[189], częściowo podważać mogą również zachodni mistrzowie i nauczyciele zen, których książki w nie mniejszym stopniu zapewniły sukces i popularność buddyzmu zen na Zachodzie.

---

[187] Ibidem, s. 50.

[188] Sharf, *The Zen of Japanese*..., s. 39. Podwaliny pod nową interpretację buddyzmu w epoce Meiji dały poglądy Inoue Enryō (1858-1919), uznającego buddyzm za racjonalną filozofię o praktycznym charakterze. Inoue, syn kapłana *jōdo-shinshū* w 1885 roku porzucił mnisie szaty, dystansując się od instytucjonalnego buddyzmu, aby móc propagować odnowę buddyzmu jako wolny obywatel. Uznawał on, iż tylko religia buddyjska (nie zaś chrześcijaństwo czy konfucjanizm) wyraża prawdę i jest zgodna z zasadami filozofii, zaś najwyższe nauczanie Buddy wygasło w Indiach i Chinach i przetrwało tylko w Japonii, podkreślał także rolę religii we wzmocnieniu narodu. Pojęcie Nowego Buddyzmu (*shin bukkyō*) epoki Meiji odnosi się najczęściej, po pierwsze, do poglądów reformisty buddyzmu Nakanishi Ushirō (1859-1930), który wyjaśnił ten termin w swoich książkach (m.in. *Shūkyō kakumei-ron,* pol. *Traktat o rewolucji religijnej* z 1889 roku oraz *Shin Bukkyō-ron, Traktat o Nowym Buddyzmie* z 1892 roku). Przeciwstawiał on *Shin Bukkyō* Staremu Buddyzmowi (*kyū bukkyō*) stwierdzając, iż jest on progresywny, otwarty dla zwykłych ludzi, duchowy, oparty na wierze, społeczne aktywny, historyczny i oparty na dowodach, podczas gdy Stary Buddyzm jest konserwatywny, elitarystyczny, materialistyczny, oparty na nauczaniu, niechętny aktywności społecznej, dogmatyczny i wierny przesądom. Po drugie, termin *Shin Bukkyō* łączony jest z działalnością nowych ruchów buddyjskich, zrzeszających głównie studentów (*Buddhist Young Associations*); z nich wywodzi się tak zwany Ruch Nowego Buddyzmu, popularyzowany przez, założone w 1899 roku, świeckie stowarzyszenie buddyjskie *Bukkyō Seito Dōshi-kai* (Buddyjskie Towarzystwo Purytańskie), później przemianowane na *Shin Bukkyōto Dōshi-kai* (Towarzystwo Nowego Buddyzmu), które w latach 1900-1915 wydawało czasopismo o nazwie *Shin Bukkyō.* Promowano tam swobodne i krytyczne badania, racjonalny, optymistyczny, etyczny i aktywistyczny wizerunek buddyzmu, odrzucano również protekcję i ingerencję rządu w działalność sang. Zob. więcej: Hoshino Seiji, *Reconfiguring Buddhism as a Religion: Nakanishi Ushirō and His Shin Bukkyō* [w:] S. Yoshinaga (red.), *Special Issue: The New Buddhism of the Meiji Period: Modernization through Internationalization.,* Japanese Religions Vol. 34 (2), 2009, s. 133–154, Ōtani Eiichi, *The Movement Called "New Buddhism" in Meiji Japan* [w:] Hayashi Makoto, Ōtani Eiichi, Paul L. Swanson (red.), *Modern Buddhism in Japan,* Nanzan Institute for Religion and Culture, 2014, s. 52 – 84., Judith Snodgrass, *Presenting Japanese Buddhism to the West: Orientalism, Occidentalism, and the Columbian exposition,* University of North Carolina Press, 2003, s. 137 – 154.

[189] W szeroko rozumianej literaturze zenistycznej - pomijając kontekst politycznego zaangażowania znacznej części środowiska buddystów zen w okresie II wojny światowej i dekad ją poprzedzających po militarystyczno-

III. Sztuka zen

Jeśli ktoś myśli, że rozumie zen, ale nie zna form sztuki zen, to w rzeczywistości nie rozumie on sposobu życia zen[190].

Doświadczenie oglądania dzieł sztuki zen nie może być oderwane od rozumienia ich funkcji religijnej i kulturalnej[191].

Tradycyjne sztuki japońskie nie są jedynie reliktem, wymarłej w zderzeniu z nowoczesnością, dawnej kultury. Nie są także po prostu, mniej lub bardziej żywotnym, „dziedzictwem kulturowym". Są one, jak pisze Alex Kerr, „prawdziwą bramą do kultury kraju" [192]. O tradycyjnych sztukach japońskich, „drogach" (chiń. *dao,* jap. *dō*) - takich, jak droga herbaty, pędzla i tuszu czy łuku, Alex Kerr pisze: „W pewnym sensie sztuki te są najważniejszym dziedzictwem Japonii. Ruchy religijne, rzeźbę, ceramikę i literaturę można znaleźć w każdym kraju. Ale wyszukane japońskie sztuki tradycyjne, wypracowane i wysublimowane przez wieki, nie mają sobie równych nigdzie na świecie"[193]. Dzieje się tak dlatego, iż przechowywana w nich jest rodzima filozofia w stanie czystym - wyrażana nie za pomocą słów, lecz za pomocą zbioru zachowywanych w linii przekazu, utrwalonych gestów, *kata,* wzorów zachowań i tempa wszystkich działań – *jō, ha, kyū, zanshin* – a więc „powoli, szybciej, szybko, stop".

Początkowo myślałem, że jest to rytm charakterystyczny wyłącznie dla ceremonii herbaty, ale wkrótce okazało się, że towarzyszy on także ruchom stóp oraz unoszeniu wachlarza w dramatach no. Również w sztukach obronnych i kaligrafii ten rytm rządzi wszystkimi ruchami. [..] zdałem sobie sprawę, że *jō, ha, kyū* leży u podłoża wszystkich tradycyjnych sztuk japońskich. Wykładowcy uczyli nas, że *jō, ha, kyū, zanshin* jest fundamentalnym rytmem natury – określa los ludzki, bieg czasu, a nawet rozwój galaktyk i wszelkie przypływy i odpływy w kosmosie[194].

---

nacjonalistycznej stronie rządu japońskiego, co skutkowało wykształceniem doktryny „zen cesarstwa" (*kōkoku zen*) i „zen żołnierskiego" (*gunjin zen*). Zob. więcej. Brian Victoria, *Zen na wojnie,* s. 85 – 113.

[190] Przemysław Trzeciak, *Idea i tusz*. *Malarstwo w kręgu buddyzmu chan/zen*, Warszawa 2002, s. 1.

[191] Kobori Nanrei, opat Ryokoin w Kioto*,* przypis za: Trzeciak, op. cit., s. 89.

[192] Alex Kerr, *Japonia utracona*, Warszawa 1999, s. 95.

[193] Ibidem, s. 93.

[194] Ibidem, s. 92. We wszystkich cytatach zachowana została pisownia oryginalna.

Jak pisze Alex Kerr, być może Japonia nie wykształciła filozofów[195] tej miary co Konfucjusz (551-479 p.n.e.), Mencjusz (372-289 p.n.e.) czy Zhu Xi (1130-1200) – jej filozofia jest jednak równie skomplikowana i głęboka – prawdziwymi japońskimi filozofami są artyści: poeci, Zeami (1363-1443) – twórca teatru *nō*, czy Sen no Rikyū (1522-1591), mistrz ceremonii herbaty.

Próbując wytłumaczyć za pomocą słów istotę „*jō, ha, kyū, zanshin*" natrafiamy na barierę. „Wolno, szybciej, szybko, stop" – czy to jest wszystko? Wgłębiając się w kulturę japońską, z problemem tym stykamy się jednak niemal na każdym kroku. „Zaparz filiżankę dobrej herbaty; ułóż węgiel tak, żeby jego płomień ogrzewał wodę; kwiatom nadaj naturalny wygład; latem zadbaj o chłód, zimą o ciepło; zrób wszystko zawczasu; przygotuj się na deszcz; okaż współbiesiadnikom wszelkie względy"[196] – odpowiedział Sen no Rikyū, zapytany o istotę *chadō* – drogi herbaty. Według anegdoty, rozczarowany tą odpowiedzią uczeń miał wykrzyknąć, że przecież tyle już potrafi. Było więc to to samo zdziwienie. To wszystko? Mistrz odpowiedział, że jeśli faktycznie już to potrafi, on sam chętnie zostanie jego uczniem. Ta prostota tradycyjnych sztuk japońskich jest głęboko prawdziwa, lecz i pozorna oraz zgubna zarazem.

Donald Keene zwraca uwagę na pozornie drobne aspekty wskazujące na znaczenie estetyki w życiu Japończyków, takie jak sztuka pakowania prezentów czy podawania posiłków w restauracji. W X wieku, w epoce Heian (794-1185) na dworze japońskim estetykę wzniesiono wręcz na poziom bliski religii, na co składał się nie tylko nacisk na elegancję manier i protokół, ale i, na przykład, powszechność komponowania listów jako wierszy, z uwzględnieniem rodzaju tekstury papieru, rodzaju i koloru tuszu oraz dołączanych do listu kwiatów sezonowych[197]. W dzisiejszych czasach o znaczeniu estetyki w życiu Japończyków świadczyć też może coroczny

[195] Termin filozofia (*tetsugaku*) pojawił się w Japonii dopiero w epoce Meiji (wprowadził go Amane Nishi w 1874 roku) i - mimo, iż zapisywany był przy pomocy znaków *kanji* – odnosił się do korpusu nauk zachodnich. Japońscy intelektualiści, tacy jak Hajime Nakamura uznawali, iż japońska kultura – w przeciwieństwie do kultury Zachodu – nie jest logiczna, analityczna, abstrakcyjna, intelektualna i filozoficzna, lecz zmysłowa, integrująca i estetyczna, a co za tym idzie, zgodne z duchem japońskim było postrzeganie świata w sposób konkretny, zmysłowy, holistyczny i estetyczny (H. Gene Blocker, Christopher L. Starling, *Filozofia japońska,* Kraków 2008, s. 15). Nakamura Hajime stwierdzał: „(…) Japonia pod względem myśli filozoficznej ma niewiele do zaoferowania kulturze światowej, wyjąwszy zen. Jednak zupełnie inne zasady dotyczą sztuki" (Hajime Nakamura, *Systemy myślenia ludów Wschodu: Indie, Chiny, Tybet, Japonia,* Kraków 2005, s. 388.) Nakamura Yūjirō stwierdzał, iż o istnieniu japońskiej filozofii można mówić dopiero od wydania w 1911 *An Inguiry into Good* (*Zen no* kenkyū) Kitarō Nishidy w 1911 roku (*Une Philosophie japonaise est-elle possible?,* „Ebisu", nr 8; „Hermes", „Tokyo", nr 48, 1995, s. 8. (przypis za: Blocker, Starling, op. cit., s. 8.) Więcej o filozofii japońskiej zob. Blocker, Starling, *Filozofia japońska*, Kraków 2008.

[196] Sōshitsu Sen, *Smak herbaty, smak zen,* Łódź 1997, s. 30, 31.

[197] Donald Keene, *Japanese Aesthetics*, Philosophy East and West, Vol. 19, No. 3, Symposium on Aesthetics East and West (Jul., 1969), pp. 293-306, University of Hawai'i Press, s. 294.

entuzjazm towarzyszący kwitnieniu kwiatów śliw, klonu *momiji* i – przede wszystkim – wiśni. Kwiaty śliwy wyglądają podobne jak kwiaty wiśni, jednak są mniej cenione, gdyż długo pozostają na gałęziach. Krótki czas kwitnięcia wiśni przyrównywany bywa do kruchości ludzkiej egzystencji – dlatego życie samuraja przyrównywane bywało do kwiatów wiśni, a jego ideałem było „opaść" u szczytu sił i piękna raczej niż się zestarzeć[198]. Mnich Kenkō (1283-1350) w swoich *Zapiskach dla zabicia czasu* (*Tsurezuregusa*) pisał:

Czy mamy oglądać kwiaty wiśni tylko wtedy, gdy są w pełnym rozkwicie, zaś księżyc wyłącznie wtedy, gdy nie skrywają go chmury?

Wpatrując się w strugi deszczu, tęsknić do księżyca; zamknąć się za zasuniętymi okiennicami i nawet nie zauważyć, jak przemija wiosna – to są przeżycia, które dostarczają prawdziwych wzruszeń. Wiśnia, której pąki lada moment się otworzą, albo ogród przysypany uschniętymi płatkami kwiatów – oto na co można patrzeć bez końca.

(…) We wszystkim najciekawszy jest zawsze początek i koniec. (…) Bardziej niż księżyc w pełni rozświetlający blaskiem chmurne niebo aż po horyzont wzrusza nas długo wyczekiwany księżyc, który wreszcie pojawia się tuż przed brzaskiem. Jakże urzeka jego zarys, ukazujący się na chwilę w zielonkawej poświacie między wierzchołkami wysokich cedrów w górach. Albo księżyc chowający się podczas ulewy w chmurkach, z których spada przelotny deszcz. Do głębi nas przejmuje światło księżyca odbijające się od liści leśnych krzewów i białego dębu połyskujących, jak po rosie[199].

Dla Kenkō początek i koniec były bardziej interesujące niż kulminacja; początki sugerują co ma nadejść, a zakończenia przywołują, to co było, pozwalając wyjść w swoich wyobrażeniach poza same przedstawione fakty. To samo można powiedzieć o poezji najwybitniejszego japońskiego twórcy *haiku,* Matsuo Bashō (1644-1694), którego jedyny wiersz o górze Fuji opisuje dzień, w którym deszcz i mgła uniemożliwiły mu zobaczenie szczytu[200].

Paul Varley, pisze, że Japończycy długo w *Tsurezuregusa* widzieli biblię tradycyjnej estetyki, a smak Kenkō zakorzeniony był w wartościach estetycznych, takich jak naturalność, prostota, sugestia i nietrwałość[201].

Cienki materiał, powiedział ktoś, nie nadaje się na oprawę [zwojów i okładki książek], ponieważ łatwo się wyciera. Ton'a[202], usłyszawszy to, skomentował: „Dopiero kiedy oprawa przetrze się na grzbiecie i na krawędziach,

[198] Ibidem, s. 305.
[199] Kenkō, *Tsurezuregusa. Zapiski dla zabicia czasu,* [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), Kraków 2010, s. 39.
[200] Matsuo Bashō, przeł. Noboyuki Yuasa, *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches,* Londyn 2014, s. 51: W pewien sposób/było zabawnym/nie zobaczyć góry Fuji/w mglistym deszczu [tłum. własne – M.S.]
[201] Paul Varley, *Kultura japońska*, Kraków 2006, s. 109.
[202] Mnich buddyjski, wybitny poeta, bliski przyjaciel Kenkō, przypis za: Kenkō, op. cit., s. 37.

a masa perłowa wykruszy się ukazując goły sztyft [na którym obraca się zwój], zwój wygląda naprawdę pięknie". Dał tym dowód prawdziwego, wyszukanego smaku.

Niektórzy narzekają, jeśli jeden z zeszytów kompletowanej serii książkowej różni się formatem od pozostałych. Tymczasem, ku mojej satysfakcji, opat Kōyū[203] twierdzi coś zupełnie innego. Powiada mianowicie, że „kompletowanie za wszelką cenę pełnych zestawów świadczy o kiepskim smaku. Właśnie to, co niekompletne jest w dobrym guście".

Ktoś powiedział: „czegokolwiek by to dotyczyło – doprowadzenie dzieła do samego końca nie jest wskazane. Pozostawiając je w stanie niedokończonym, dajemy mu swobodę i wrażenie, jak gdyby dziełu przedłużano życie. Ponoć nawet przy budowie pałacu cesarskiego zostawia się jakiś fragment specjalnie niedokończony". A w samych sutrach buddyjskich czy konfucjańskich księgach, które nam pozostawili przodkowie – ileż tam brakujących ustępów i rozdziałów![204]

Dla Kenkō pozostawienie czegoś niekompletnym czyniło to bardziej interesującym i być może łączyć to można z oporem, na jaki w Japonii napotkała przyjęta z Chin symetria w architekturze – Japończycy dość szybko przełamali jej monotonię, przenosząc część budynków na inną stronę centralnej osi.

Naturalność, prostota, sugestia, nietrwałość i asymetria[205] - to jedne z najwcześniejszych odnajdywanych w Japonii preferencji estetycznych – doskonale widoczne są w najświętszym i jednym z najstarszych [206] sintoistycznych chramów w Japonii - Ise-jingū, świątyni bogini Amaterasu w prefekturze Mie. Jest ona zbudowana w stylu *shinmeizukuri* ze względu na jej powiązania z japońską rodziną cesarską, zarezerwowanym wyłącznie dla niej. Znajduje się w niej jedno z trzech regaliów cesarskich – Ośmioboczne Zwierciadło (*yata no kagami*) mityczne lustro, przy pomocy którego, według legendy, udało się wywabić boginię słońca Amaterasu z jaskini, po tym jak zamknęła się tam, sprowadzając na świat ciemność. Wszystkie budynki składające się na Ise Jingū (dzielącą się na część wewnętrzną Naikū i oddaloną od niej o około sześć kilometrów część zewnętrzną Gekū) wkomponowane są w stary las cedrowy, a same budynki, dzięki użyciu naturalnego, niemalowanego drewna i kory, wtapiają się w przyrodę. Zgodnie z tradycją chramy

[203] Współczesny autorowi, mieszkał w prowincji Iga, w dzisiejszej pref. Mie, żył w latach 1289-1372, przypis za: Kenkō, op. cit., s. 37.
[204] Kenkō, op. cit, s. 37, 38.
[205] Podobny zestaw cech – naturalność, prostotę, nietrwałość, ulotność, niedopowiedzenie, sugestię i asymetrię – przedstawia również Beata Kubiak Ho-Chi w swojej charakterystyce japońskiej estetyki, zob. Beata Kubiak Ho-Chi, *Japońska estetyka. Spojrzenie z zewnątrz* [w:] Ewa Pałasz-Rutkowska (red.), *Polska i Japonia. W 50. Rocznicę wznowienia stosunków oficjalnych,* Warszawa 2009, s. 235-248.
[206] Według oficjalnej chronologii powstała w 4 roku p.n.e., w rzeczywistości jednak musiała powstać znacznie później –pierwszy chram zachowany w obecnym kształcie powstał około 690 roku.

co dwadzieścia lat są rozbierane i odbudowywane na nowo z użyciem identycznych, jak przed wiekami materiałów, a substrat bóstwa przenoszony jest do nowego sanktuarium.

Uderzającym jest jak wszystkie te cechy składające się na najstarszą japońską wrażliwość estetyczną okazały się kompatybilne z estetyką związaną z buddyzmem zen, który dotarł do Japonii dopiero w XII wieku. To właśnie nieregularność, prostota i nietrwałość, kojarzone z, łączoną z zen, estetyką *wabi* stanowią zazwyczaj pierwsze skojarzenia z kulturą artystyczną Japonii.

Jak zauważa Donald Keene, to, co uważane za najbardziej typowe w japońskiej estetyce pochodzi – lub, bezpieczniej ujmując, pokrywa się – z zen[207]. Choć japońską preferencję dla prostoty i użycia naturalnych materiałów widać już w najstarszych sintoistycznych świątyniach, jest ona uderzająca zwłaszcza w świątyniach zen, gdzie brak malowanych dekoracji, wnętrz i elewacji, co jednoznacznie odróżnia je od świątyń chińskich. Wprawdzie wczesne buddyjskie świątynie w Japonii były malowane na zewnątrz w kolorze zazwyczaj matowo czerwonym, od XIII wieku większość świątyń, niezależnie od sekty, budowana była z niemalowanego drewna, podobnie jak pałace i domy[208]. Donald Keene pisze, iż w tradycyjnej sztuce japońskiej prawie nie można znaleźć przykładów złego smaku, gdyż prostota jako estetyczny przewodnik, jest bardziej bezpieczna niż przepych, jednak ktoś, kto nie rozwinął odpowiedniej zmysłowej wrażliwości, może czuć się zawiedziony niedopowiedzeniami. Japończycy wybierając sugestię i prostotę może utracili część możliwych efektów artystycznych, lecz kiedy osiągali sukces, tworzyli dzieła sztuki, których piękno jest całkowicie odporne na zmieniające się fale smaku[209]. Zarazem jednak Japończycy zbudowali swoje poczucie piękna na świadomości nietrwałości, uznając ją za niezbędny element piękna – nawet gdy ubolewali w poezji nad nietrwałością, zachowywali świadomość, iż bez śmiertelności nie będzie piękna. Wrócić tu można znowu do mnicha Kenkō i jego słów:

---

[207] Keene, op. cit., s. 297. W sposób bardziej jednoznaczny stanowisko takie prezentuje Barbara Cichy pisząc: „Można pokusić się o stwierdzenie, że to właśnie zen i charakterystyczny dlań stosunek do świata kształtował smak artystyczny średniowiecznej Japonii. Epoki kierującej się takimi wartościami estetycznymi, jak prostota czy oszczędność i preferującej to, co stare, zniszczone i niedoskonałe. Wpływom zenu przypisuje się odrzucenie wszelkiej ostentacji, przepychu i dążenie do osiągania efektów artystycznych przy użyciu bardzo skromnych środków". (Barbara Cichy, *Wabi sabi.* Estetyczny ascetyzm w sztuce zen, *Estetyka i krytyka nr 3(22), 2011,* s. 49-59.) Szersze omówienie czterech, wymienionych przez Donalda Keene, cech sztuki japońskiej – sugestii, nieregularności, prostoty i nietrwałości – można znaleźć również w: Zofia Piotrowska, *W poszukiwaniu źródeł estetyki japońskiej,* Estetyka i Krytyka 12 (1/2007), s. 135-145.

[208] Keene, op. cit., s. 302.

[209] Ibidem, s. 304.

Jeśliby człowiek nigdy nie miał zniknąć jak rosy Adashino, nigdy nie rozwiać się jak dym nad Toribeyamą, ale pozostał na zawsze w tym świecie, jak rzeczy straciłby swoją moc, by nas poruszyć! Najcenniejszą rzeczą w życiu jest jego niepewność[210].

Być może nie powinno więc dziwić, iż to właśnie buddyzm zen - doskonale harmonizujący z japońskim poczuciem nietrwałości oraz umiłowaniem prostoty, nieregularności i naturalności – mimo, iż dotarł do Japonii dopiero w XII wieku, tak często wskazywany był jako najważniejsze źródło japońskiej sztuki i estetyki, często wręcz – jej kultury.

Wróćmy do odpowiedzi, której udzielił Sen no Rikyū, zapytany przez swojego ucznia o istotę *chadō.* Wskazuje ona na to samo niezwykłe połączenie prostoty i głębi, które odnaleźć można również w buddyzmie zen. Suzuki Daisetsu Teitarō, najważniejszy w XX wieku popularyzator buddyzmu zen na Zachodzie, filozof i adept zen zarazem, wielokrotnie w swoich pracach podkreśla, że zen rozpatrywany wyłącznie pojęciowo staje się czymś pozbawionym sensu i absurdalnym, tym niemniej wszystkie obecne w nim paradoksalne wypowiedzi nie są sprytnym sposobem unikania odpowiedzi czy ukrywania sensu, lecz mają wynikać z niemożności wyrażenia najgłębszych prawd zen za pomocą ludzkiego języka, dlatego jedynym sposobem ich zrozumienia jest doświadczenie ich. W popularnym buddyjskim powiedzeniu zen przyrównuje się do palca wskazującego na księżyc: żeby go dojrzeć, musimy spuścić wzrok z palca i skierować go tam, gdzie palec wskazuje.

Są nazwy
takie jak "budda" "bóstwa" czy "droga niebios"
ale one tylko wskazują na jaźń,
która jest nicością[211].

Suzuki D. T. uważa zen za przeciwnika intelektu, który, pomimo swojej praktycznej przydatności, przeszkadza w dotarciu do samej głębi rzeczywistości. Filozofia zadaje pytania, na które odpowiedzi udziela intelekt, ale nie zaspokaja w ten sposób potrzeb duchowych; może przynieść pociechę ludziom wykształconym, ale nie dostarczy uniwersalnych rozwiązań[212].

[210] Kenkō, p. 7., przypis za: Keene, op. cit, s. 305.
[211] Heinrich Dumoulin, *Zen Buddhism. A History. Japan,* Macmillan Publishing Company, New York, 1990- przypis za: Agnieszka Kozyra, *Filozofia zen*, Warszawa 2012, s. 162.
[212] Suzuki Daisetsu Teitarō, *Zen i kultura japońska*, Kraków 2009, s. 179.

Według jednej z przypowieści, dobrze ilustrującej omawiane podejście, pewnego razu uczeń zapytał mistrza: „Jak należy podążać Drogą?" Mistrz odparł: „Czyń dobro, wystrzegaj się zła.". Na to poirytowany uczeń odpowiedział, że tyle wie nawet trzyletnie dziecko. A zatem znowu: to wszystko? Wówczas Mistrz odrzekł: Trzyletnie dziecko wie, ale nawet osiemdziesięcioletni starzec nie potrafi urzeczywistniać." Taki jest zen i związane z nim sztuki japońskie.

Zdaniem Richarda B. Pilgrima "sztuki drogi" w Japonii stanowią kluczowy aspekt życia religijnego i estetycznych wartości Japonii. Cytuje tutaj zdanie Toyo Izutsu:

Dō (droga) w dziedzinie sztuki stanowi drogę wiodącą do duchowego oświecenia poprzez sztukę; *dō* polega na uczynieniu sztuki środkiem do osiągnięcia oświecenia, jako swojego ostatecznego celu. W akcie artystycznym *dō* szczególny nacisk położony jest na proces, drogę, którą ktoś zmierza do celu. Każdemu etapowi drogi odpowiada określony stan duchowy i na każdym etapie artysta próbuje połączyć się z kwintesencją sztuki poprzez odpowiedni stan duchowy, aby samemu móc rozkwitnąć w sztuce[213].

Jak pisze autor, doskonałość w technice nigdy nie jest celem samym w sobie, ale środkiem do wyjścia poza technikę ku duchowemu i artystycznemu spełnieniu – a więc jest dyscypliną ciała i umysłu w poszukiwaniu prawdziwej, estetycznej i duchowej, kreatywności[214]. Ważną cechą „dróg" jest ich uniwersalizm (jap. *fuhensei*) – przekonanie, że to, co najistotniejsze jest im wspólne, „gdyż wszystkie one prowadzą do osiągnięcia pewnej sfery, niedostępnej dla tych, którzy żadną z dróg nie podążają[215]", jak pisze Anna Zalewska. Na niższym poziomie termin drogi odnosi się do konieczności zdobycia umiejętności technicznych, na wyższym zaś, ma wydźwięk filozoficzny, mogąc być drogą prowadzącą do rzeczywistości absolutnej[216].

Tak zwane sztuki zen nie są więc wyłącznie rzemiosłem, lecz formą praktyki duchowej, zdaniem niektórych wręcz „medytacją w ruchu". Odwołują się do autorytetu mistrza,

---

[213] "*Far Eastern Existentialism: Haiku and the Man of Wabi*" Philosophical Forum (1973): 53, przypis za: Richard B. Pilgrim, *The Artistic Way and the Religio-Aesthetic Tradition in Japan*, Philosophy East and West, Vol. 27, No. 3 (Jul., 1977), pp. 285-305, University of Hawai'i Press, s. 286.

[214] Pilgrim, op. cit., s. 286, 287.

[215] Anna Zalewska, *Pojęcie drogi w kulturze japońskiej na przykładzie Komentarza na temat kaligrafii,* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), *W kręgu wartości kultury Japonii. W 140. Rocznicę urodziny Nishidy Kitarō,* Warszawa 2013, s. 337.

[216] O wspólnocie dróg świadczy również wspólny dla wielu z nich podział na style: *shin* (formalny), *gyō* (półformalny), *sō* (nieformalny). Na przykład w kaligrafii stylem formalnym jest pismo *kaisho,* pozbawione uproszczeń, skrótów i płynnych przejść, w *gyōsho* kreski płynnie się łączą, a niektóre są lekko uproszone, choć wciąż czytelne, podczas gdy w stylu *sosho* znaki są najbardziej zniekształcone i trudne do odczytania dla niewprawionych osób. Podział na formalne, nieformalne i półformalne obowiązuje również w drodze herbaty *chadō* czy sztuce kompozycji kwiatów *kadō* (Zalewska, op. cit., s. 345.), a także we współczesnym *kendō.*

podkreślając wagę linii przekazu – wiedza niezbędna do osiągnięcia mistrzostwa w danej dziedzinie sztuki nie jest w całości zawarta w żadnym traktacie, nawet gdyby zaś była, sama teoria okazałaby się niewystarczająca. Podobnie jak w buddyzmie zen istotą jest praktyka, doskonalenie się pod okiem mistrza; niezbędne, nim osiągnie się artystyczną samodzielność. Odwołując się zazwyczaj - w mniej lub bardziej bezpośredni sposób - do nauk buddyzmu zen, podkreślają, że kluczowy dla finalnego efektu sztuki jest stan umysłu adepta: całkowite skupienie, zaangażowanie i koncentracja, umożliwiające pełną obecność „tu i teraz", podobnie jak w medytacji zazen. Pożądanym stanem umysłu jest *mushin*, czyli bez umysłu/serca – jako stan wycofania ego (mówiąc językiem psychoanalizy zachodniej), umożliwiający czerpanie ze swojej Prawdziwej Natury – czyli Natury Buddy. Jednocześnie, paradoksalnie, kluczowe jest również serce (*kokoro*) – właściwy stan uczuć. *Kokoro* rozumiane jest także jako autentyczność: oddanie się temu, co się robi całym sercem. Celem tak rozumianej sztuki zen nie jest naturalnie stworzenie możliwie doskonałego dzieła – kluczowy jest proces tworzenia rozumiany jako praktyka, zaś samo dzieło stanowi niejako konsekwencję właściwego działania – czyli osiągnięcia określonego stanu umysłu przez adepta.

Również pojęcie sztuki, które na Zachodzie częściej miało ograniczony, rzemieślniczo-techniczny zakres znaczeniowy[217], w tradycji Dalekiego Wschodu przyjmuje dużo szersze ramy będąc pojęciem nie tylko estetycznym, ale i etycznym. To nie dzieło jest bowiem najistotniejsze w sztuce, lecz samorealizacja jego twórcy, będąca właściwym kontekstem powstawania dzieła. Celem takiej sztuki nie jest działalność zarobkowa, lecz samodoskonalenie. Układający poematy, zajmujący się kaligrafią, malarstwem tuszowym czy prowadzący rytuał herbaty może w ten sposób dążyć do przebudzenia, którego wyjątkowym śladem stanie się dzieło.

Jak podkreśla Stephen Addiss, sztuka zen miała podwójną funkcję: była formą aktywnej medytacji dla twórców prac oraz rodzajem instrukcji dla tych, którzy dzieło sztuki otrzymywali. W Chinach zdominowanych przez konfucjanizm, taoizm i różne szkoły buddyjskie, chan zawsze miał silną opozycję, podczas gdy w Japonii – zwłaszcza podczas okresu Muromachi zen zyskał

[217] Zagadnieniem w naturalny sposób powiązanym z tematyką "sztuk(i) zen" jest kwestia pojęcia sztuki jako takiej, również w tradycji zachodniej; jej możliwych warunków definicyjnych, granic, znaczeń, charakterystyk. Ze względu na niezwykłą obszerność i złożoność tematu, rozważania na temat sztuk zen w kontekście współczesnego rozumienia sztuki na Zachodzie muszą zostać w niniejszej pracy pominięte.

pozycję nigdy nie dostępną dla niego w Chinach – pozycję dominującej religii i siły kulturowej w kraju[218].

Zen rozprzestrzenił się w Japonii wśród ludności za sprawą rozwoju tak zwanych *kana-hōgo*, nauk spisywanych w języku japońskim. Do okresu Kamakura japońscy mistrzowie pisali swoje traktaty w języku chińskim. Rozpowszechnienie się *kana-hōgo* przyczyniło się do japonizacji zen[219]. W literaturze zen wykorzystywano wyrazy potoczne, kolokwializmy czy popularne piosenki, stosując neologizmy, ceniąc kreatywność i unikając wyrażania się w „zużyty i pozbawiony życia" sposób charakterystyczny dla uczonych[220].

W Japonii kultura zen ukształtowała się w Kamakurze w XIII i XIV wieku, od XV wieku także w Kioto. Związana była z kształtowaniem się Systemu Pięciu Klasztorów – najpierw pięciu w okolicach Kamakury, następnie kolejnych pięciu w okolicach Kioto, kontrolowanych przez ówczesny siogunat. W finalnej wersji na system zwany *gozan* składało się pięć klasztorów z Kamakury, podzielonych od pierwszej do piątej rangi: Kenchōji, Engakuji, Jufukuji, Jōchiji oraz Jōmyōji oraz pięć klasztorów z Kioto (traktowanych już wówczas nadrzędnie) dołączonych w czasie rządów siogunatu Ashikaga: Tenryūji, Shōkokuji, Kenninji, Tōfukuji oraz Manjuji. Nad nimi znajdował się największy klasztor w Japonii, Nanzenji, związany ze szkołą *rinzai*.

Hasumi Toshimitsu uznaje buddyzm zen za kluczowy czynnik kształtujący kulturę Japonii oraz najważniejszą japońską religię. Sintoizm, jego zdaniem, wprawdzie zawierał aspekt duchowy, nie był jednak religią a pierwotnym uczuciem Japończyków i podstawą ich światopoglądu. Konfucjanizm z kolei, również nie był religią, a etyczną i polityczną doktryną, unikającą metafizycznych spekulacji. Wzmocnił sintoizm na polu politycznym, jednak dopiero buddyzm dał mu metafizyczne podstawy[221].

Dla przedstawienia kultury japońskiej jako zakorzenionej w zen w największym stopniu przyczynił się jednak Suzuki Daisetsu Teitarō. Wśród cech sztuki japońskiej, które wskazywał jako powstałe pod wpływem zen wymieniał asymetrię, brak troski o doskonałość formy, ubóstwo *wabi* oraz *sabi*, prostotę i samotność wynikające z najważniejszej prawdy zen „Jedno w Wielości,

[218] Stephen Addiss, *The art of Zen: paintings and calligraphy by Japanese monks, 1600-1925*, New York 1989, s. 9.
[219] Abe Masao, *Zen and Comparative Studies* (edited by Steven Heine), Honolulu 1997.s. 238.
[220] Suzuki, *Essays in Zen Buddhism. First Series,* New Delhi 2005, s. 356.
[221] Toshimitsu Hasumi, *Zen in Japanese Art. A Way of Spiritual Experience,* New York 1962, s. 28, 29.

Wielość w Jedności" lub „Jedno pozostające jako jedno w Wielości, indywidualnie i zbiorowo"[222]. Suzuki bezpośrednio łączył ze sztuką mądrość mistrzów zen:

Intuicja mistrzów zen – jeśli tylko są oni otwarci na sztukę – rozwija ich artystyczne wyczucie. Ta intuicja, która skłania ich do tworzenia pięknych rzeczy, to znaczy do wyrażania idei doskonałości poprzez rzeczy niełądne i niedoskonałe, jest ściśle związana z wyczuciem sztuki. Być może mistrzowie zen nie są dobrymi filozofami, ale bardzo często bywają wspaniałymi artystami[223].

Dodawał również:

Moralność jest regulatywna, a sztuka kreatywna. Ta pierwsza jest czymś narzuconym z zewnątrz, ta druga jest niepohamowaną ekspresją płynącą z wewnątrz. Zen zdecydowanie kojarzy się ze sztuką, a nie z moralnością. Zen może być niemoralny, ale nie istnieje bez sztuki[224].

Suzuki pisze, że artysta, wprawdzie musi w mistrzowskim stopniu opanować technikę, ostatecznie musi osiągnąć stan nie-umysłu i „stać się marionetką w rękach tego, co nieświadome"[225]. Jednocześnie jednak, mimo iż podkreślał związki zen z poszczególnymi formami sztuki japońskiej, zdawał się odgraniczać od siebie prawdziwe, głębokie *satori,* jakiego doświadczyć może mistrz zen, od wglądu towarzyszącemu artyście osiągającemu mistrzostwo w swojej sztuce. Przedstawia to porównując ze sobą mistrza sztuki miecza i mistrza zen, wydaje się jednak, iż możliwe jest odniesienie tego również do adeptów innych sztuk:

Różnica między wojownikiem miecza a mistrzem zen, jeśli chodzi o ich wgląd, polega na tym, że wgląd wojownika ogranicza się do jego własnej sztuki, podczas gdy wgląd mistrza zen, dzięki jego wiedzy i przejściu przez specjalny trening, obejmuje całość istnienia[226].

Wgląd wojownika miecza jest ograniczony: trzyma on miecz i staje przed przeciwnikiem lub przeciwnikami, widzi, że jego życie jest zagrożone, i chociaż nie obawia się sprostać sytuacji, to jego instynktowne pragnienie życia, mimo że nieświadome, nie znikło; nie osiąga jeszcze stanu pustki, który pojawia się wówczas, gdy skarbnica świadomości (*ālayavijnāna*)[227] jest całkowicie rozbita. Radzi sobie bardzo dobrze dopóty, dopóki jest zajęty walką. Lecz gdy wraca do codziennego, powszedniego życia, wraca też jego codzienna świadomość i jest znów zwykłym człowiekiem ze swymi wszystkimi pragnieniami, przywiązaniem, niepewnością.

[222] Suzuki, *Zen i kultura...*, s. 17.
[223] Ibidem, s. 19.
[224] Ibidem, s. 16.
[225] Ibidem, s. 73.
[226] Ibidem, s. 95.
[227] W nauczaniu Wasubandhu jedna z ośmiu świadomości (sanskr. aṣṭavijñāna). Koncepcja skarbnicy świadomości jest jednym z wyróżników szkoły jogaczara, jednej z dwóch, obok madhajamiki, wiodących szkół indyjskiej mahajany.

Inaczej jest z mistrzem zen. Zaczyna on od fundamentalnego problemu Rzeczywistości, od ostatecznego znaczenia życia, od ujmowanej całościowo własnej osobowości. (…) Wojownik miecza zatrzymuje się przy instynktownym Nieświadomym, podczas gdy człowiek zen idzie dalej, aż cały wszechświat, a raczej cała pustka, rozpada się na kawałki[228].

W podobnym tonie pisze Dennis Lishka, stwierdzając, iż soteriologiczna nauka mahajany została przekształcona przez mistrzów chan i zen w praktyczną kreatywność formy sztuki, w której mistrzostwo odznaczało się swobodą, oryginalnością i pięknem. Dążący do artystycznego mistrzostwa twórca, odkrywając tę naukę w konkretnej dyscyplinie sztuki, powinien wyjść poza tę formę sztuki, czyniąc z niej praktykę samego życia – odnajdując spełnienie nie w wykonaniu dzieła sztuki, lecz w uczynieniu całego życia praktyką i dziełem sztuki[229]. Dla artysty, praktykującego określoną dyscyplinę kontekstem jest jedynie pole jego sztuki, podczas gdy dla mistrza chan/zen, zajmującego się sztuką, kontekstem jest całe życie – kontekst dla wszystkich możliwych kontekstów[230].

Clarence Shute wyodrębnia trzy filozoficzne podstawy zen, które z grubsza można określić jako tożsamość, związaną z doświadczeniem nie-dualności, nacisk na świadomość, a nie refleksję (naturę rzeczywistości można zrozumieć jedynie żyjąc chwilą obecną) i naturalność/spontaniczność (chin. *ziran,* jap. *shizen*), wspólną dla zen i sztuki, choć dla praktyka zen charakteryzuje ona wszystkie działania, nie tylko związane z artystyczną ekspresją[231]. Buddysta zen uświadamiający sobie własną naturę jako obecną we wszystkim naturę Buddy, realizuje tę samą zasadę, co artysta tworzący w zapomnieniu o sobie.

Suzuki Daisetsu przedstawiający zen jako skrystalizowaną filozofię, religię i życie ludzi Dalekiego Wschodu, zwłaszcza zaś Japończyków [232]- uznając okoliczności historyczne w postaci patronatu rodu Hojō i siogunów z rodu Ashikaga - uważa, iż wpływ zenu na kulturę japońską wynika z samej jego istoty, czyli doświadczenia *satori* i przejawia się dążeniem do ograniczenia

[228] Ibidem, s. 129, 130.
[229] Dennis Lishka, *Zen and the Creative Process: The "Kendō-Zen" Thought of the Rinzai Master Takuan*, Japanese Journal of Religious Studies, Vol. 5, No. 2/3 (Jun. - Sep., 1978), pp. 139-158, s. 145.
[230] Ibidem, s. 151.
[231] Clarence Shute, *The Comparative Phenomenology of Japanese Painting and Zen Buddhism*, Philosophy East and West, Vol. 18, No. 4 (Oct., 1968), pp. 285-298, University of Hawai'i Press, s. 295-297.
[232] Zob. Suzuki, *Essays…,* s. 228.

formy w połączeniu z intensyfikacją siły artystycznego wyrazu[233]. W dziedzinie sztuki kluczową rolę odegrały takie cechy zenu, jak intuicyjność i bezpośredniość, a także zawarte w nim filozoficzne przesłanie. Z zenem związane mogło być również podejście traktujące technikę w sposób drugorzędny, uznające jednocześnie, że źródłem artystycznych inspiracji nie jest intelekt, lecz pozaświadome podłoże umysłu. Suzuki D. T. posługuje się pojęciem Nieświadomości, które w pewnym przybliżeniu zdaje się być przez niego uznawane za nowocześniejsze ujęcie klasycznej doktryny *mushin*, czyli bez umysłu.

Tropem Suzukiego podążyło wielu zachodnich pisarzy, przedstawiających zen jako religijną podstawę japońskiej kultury – wśród nich można wymienić między innymi Alana Wattsa w Stanach Zjednoczonych i Christmasa Humphreysa w Wielkiej Brytanii. Jak pisze Christian Tagsold[234], Suzuki D.T. w swojej analizie zen dokonał ważnego ruchu strategicznego, pozwalającego uniknąć mu orientalistycznych pułapek, zgodnie z którymi Zachód określany był jako racjonalny, indywidualistyczny i analityczny, Wschód zaś emocjonalny, kolektywistyczny i syntetyczny. W analizie Suzukiego D. T. – inaczej niż w większości wcześniejszych zachodnich opracowań, lokujących zen w tym drugim zbiorze - wymyka się on temu podziałowi – dzięki temu nie tylko nie może być postrzegany przez zachodnich czytelników, jako stojący niżej niż zachodnie systemy, ale wręcz przewyższający je; podczas gdy cywilizacja zachodnia może kierować się jedynie racjonalnością, zen potrafi syntetyzować oba podejścia. W podejściu tym widać filozoficzne wpływy przedstawicieli szkoły z Kioto, rozważających problemy i wady nowoczesności. U Suzukiego Daisetsu Japończycy dalej mogą znajdować się „bliżej natury", nie są już jednak w związku z tym „prymitywni" – Ryōanji zastąpił Kinkakuji[235] jako symbol kultury japońskiej, łącząc w sobie bliskość natury, z surowością i niemal modernistycznym wzornictwem o wysokim poziomie abstrakcji. Zen w ujęciu Suzukiego D. T., wykraczający zarówno poza racjonalną analizę, jak i irracjonalne emocje, mógł zostać doceniony i zaaprobowany na całym świecie.

---

[233] Mariusz Rucki, *Kto ma satori, ma wszystko. Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966) i jego anglojęzyczna prezentacja zenu*, Warszawa 2012, s., 170, 171.

[234] Christian Tagsold, *Spaces in Translation: Japanese Gardens and the West,* Philadelphia 2017, s. 105.

[235] Złoty Pawilon, wybudowany w 1397 roku jako rezydencja sioguna Yoshimitsu Ashikagi, przez jego syna przekształcony w świątynię buddyjską szkoły *rinzai*. Świątynia zniszczona podczas wojny Ōnin, następnie zaś w 1950 podpalona przez niezrównoważonego psychicznie mnicha. Obecna konstrukcja pochodzi z 1955 roku. Dzieło architektoniczne nietypowe, gdyż trójkondygnacyjny budynek mieszkalny należał w architekturze japońskiej do rzadkości, jak podkreśla Wiesław Kotański (Wiesław Kotański, *Sztuka Japonii: zarys,* Warszawa 1974)

Wydaje się, że w rozumieniu Suzukiego tradycyjne sztuki japońskie i buddyzm zen stanowią dwie strony tej samej monety – jak nirwana (jap. *nehan*) i samsara (jap. *rinne*)[236], dwa aspekty Rzeczywistości - zgodnie z nauczaniem Dōgena. Skoro zarówno jednak istota owych tradycyjnych sztuk japońskich, tak samo jak istota zen ginie w słowach – po co o nich pisać? Suzuki D. T. na to pytanie zdaje się odpowiadać w następujący sposób:

Zen nie jest konceptualne, pozwólcie mi to powtórzyć jeszcze raz, iż zen może być uchwycone tylko w doświadczeniu; jednakże jesteśmy ludźmi w tym sensie, iż nie możemy pozostać bezgłośni, lecz musimy wyrażać siebie w taki czy inny sposób, nie możemy doświadczać czegoś, nie starając się tego wyrazić. Zen nie byłby zen, gdyby był pozbawiony wszelkich środków komunikacji. Nawet milczenie jest środkiem komunikacji; mistrzowie zen często uciekają się do tej metody. Dzieje się tak dlatego, że ludzka cisza nie powinna być podciągana do tej samej kategorii co milczenie zwierząt lub cisza ciał niebieskich; choć nawet te milczenia z punktu widzenia człowieka, są pełne elokwencji. Człowiek jest człowiekiem właśnie dlatego, że nieustannie dąży do samowyrażenia – dlatego właśnie jest uważany za istotę rozumną[237].

Jako ludzie myślimy za pomocą słów i z natury jesteśmy refleksyjni. Nie warto więc słów traktować jako oponenta doświadczenia – wystarczy, posługując się nimi, zachowywać odpowiedni dystans. W innym miejscu Suzuki D. T. pisze:

[..] jak wiadomo, my, ludzie, nie możemy żyć bez języka, tacy bowiem już jesteśmy, że możemy istnieć tylko we wspólnocie z innymi ludźmi. Miłość jest istotą człowieczeństwa, ale musi istnieć ktoś, komu naszą miłość możemy ofiarować. Ludzie muszą być razem, żeby żyć we wzajemnej miłości. Aby wyrazić miłość, trzeba mieć środki komunikacji, to znaczy język. Skoro zen jest jednym z najważniejszych ludzkich doświadczeń, to trzeba się odwołać do języka, aby o nim mówić – zarówno innym ludziom, jak i sobie[238].

Posługując się językiem, można opisywać doświadczenie tradycyjnej sztuki japońskiej i zen – nawet jeśli będzie to jedynie „palec wskazujący na księżyc". Temu też służy cała historia, filozofia i teoria poszczególnych sztuk – zajmując się daną sztuką możemy usłyszeć, że wystarczy wykonać we właściwy sposób i po kolei określone czynności, wkładając w każdą wykonywaną czynność całe serce oraz zachowując przytomny, skoncentrowany na tu-i-teraz, umysł. Być może również zapytamy wówczas: „to już wszystko?". Gdy odpowiedź twierdząca w końcu wyda nam się satysfakcjonująca, zobaczymy je w całej prostocie i złożoności zarazem.

[236] Oba te terminy mają swoje filozoficzne rozwinięcie w nauczaniu szkół związanych z, wywodzącymi się z braminizmu, religiami dharmicznymi, w tym buddyzmie.
[237] Suzuki Daisetzu Teitarō, *The Philosophy of Zen, Philosophy East and West*, Vol. 1, No. 2 (Jul., 1951), s. 4.
[238] Suzuki, *Zen i kultura...*, s., 3, 4.

III.1 Ceremonia herbaciana[239]

Herbata w Chinach

Już w okresie dynastii Tang (618-907) wśród dziedzin aktywności ludzkiej uznawanych za sztukę niektórzy wymieniali także herbatę, uznając, że wywoływane przez nią doznania bliskie są emocjom wywoływanym przez poezję czy malarstwo. Towarzyszyło temu kształtowanie określonej oprawy rytuału, naczyń i budowli, w którym to procesie kluczową rolę pełniły klasztory buddyzmu chan. To przy nich powstawały pierwsze plantacje herbaciane. Przemysław Trzeciak przyrównuje funkcję herbaty na Dalekim Wschodzie do tej pełnionej przez wino w chrześcijaństwie:

tak jak wino odgrywa od bardzo dawna istotną rolę w akcie ofiary chrześcijańskiej mszy, tak herbata na Dalekim Wschodzie znalazła się w kręgu sacrum taoizmu i buddyzmu. Wielu widziało w niej napój oczyszczenia i ścieżkę w duchowym doskonaleniu[240].

Zwraca przy tym uwagę, że podobną rolę do tej, jaką średniowieczne klasztory europejskie odegrały przy uprawie winorośli i produkcji wina, klasztory buddyjskie odegrały w przypadku herbaty. Podobne zestawienie herbaty z buddyzmem i wina z chrześcijaństwem można znaleźć u Suzukiego Daisetsu[241]. Dodać również można, że w geście dzielenia się gęstą herbatą z jednej czarki, Sen Sōshitsu XV, mistrz szkoły Urasenke, widzi uniwersalny ideał, formę stosowaną od niepamiętnych czasów, obecną w wielu religiach, jak w chrześcijańskim sakramencie komunii, czy sintoistycznym zwyczaju *naorai*, uczcie wyprawianej po uprzątnięciu ofiar dla bóstw[242]. Ceremonia herbaciana obudowała ów gest w cały system, łącząc w sobie różne elementy etykiety.

Według specjalistów za ojczyznę herbaty można uznać górzystą, południową prowincję Yunnan, graniczącą z Birmą, Laosem i Wietnamem, gdzie można odnaleźć 2/3 wszystkich odmian drzew i krzewów herbacianych. Herbatę odkryli i nauczyli się uprawiać Chińczycy, rozprzestrzeniając następnie ten zwyczaj w Azji.

---

[239] Rozdział ten stanowi rozwiniętą i na nowo opracowaną wersję analiz zawartych w następujących pracach: Michał Sokołowski, *Sztuka ceremonii herbacianej: filozofia, rozwój, przemiany,* Kraków 2014, *Historia ceremonii herbacianej w Japonii,* Kraków 2014, *„Niematerialny skarb kultury" – herbata w stylu wabicha,* Kraków 2015.

[240] Przemysław Trzeciak, *Powieki Bodhidharmy. Sztuka herbaty dawnych Chin i Japonii*, Zalesie Górne 2009, s. 8.

[241] Suzuki, op. cit., s. 180.

[242] Sōshitsu Sen XV, *O duchu herbaty*, Poznań 2007, s. 149.

Pod koniec Wschodniej Dynastii Zhou (770-256 p.n.e.) funkcjonowało wiele określeń herbaty: *chuan*, *jia*, *ming*, *se*, *tu*. W komentarzach Guo Po o tekście Erya, władcy Zhou, używającego na określenie goryczy herbaty terminu *jia*, pierwszy raz pojawia się określenie *cha*, stosowane wobec liści wcześniej zerwanych. Od niego też pochodzi rosyjskie *chaj*, podczas gdy określenie herbaty w prowincji Fujian – tej, skąd zaczęto ją eksportować do Europy, dało początek angielskiemu *tea*.

Wyjątkowa rola herbaty w kulturze chińskiej widoczna jest w jej legendarnych początkach. Według jednej z opowieści herbata została odkryta przez mitycznego cesarza Shennonga, Boskiego Rolnika żyjącego według przekazów między 2737 a 2697 p.n.e. Miał on zapoczątkować uprawę wielu roślin, zajmował się również ziołolecznictwem, dając początki chińskiej medycynie; odkrył on również przypadkiem nieznaną wówczas roślinę *cha* - herbatę. Docenił jej właściwości zdrowotne, pisząc (w przypisywanym mu, choć pochodzącym z II wieku p.n.e., dziele *Bencaojing*, czyli Księdze Ziół): „Herbata daje energię ciału, jasność umysłowi oraz zdecydowanie w zamierzeniach”[243].

Swoją legendę związaną z herbatą mają również taoiści, według których Laozi przekraczając granice został ugoszczony herbatą przez strażnika Yin Xi, który nakłonił go do spisania swoich nauk, a jej niezwykłe właściwości pomogły mu w napisaniu księgi *Daodejing*.

Z herbatą związana jest także opowieść buddyjska, według której pierwsze krzewy herbaciane wyrosły z powiek Bodhidharmy, gdy ten odciął je sobie, zirytowany, morzącym go podczas medytacji, snem. Rozpraszające senność właściwości herbaty miały pomóc mu w dalszej medytacji.

Właściwości pobudzające i wartości zdrowotne herbaty szybko zapewniły jej popularność wśród mnichów. Pierwsze zalecenia dotyczące herbaty znalazły się w regułach życia w klasztorach chan, znanych jako *Czyste Zasady Baizhanga* – opracowanych przez mistrza chan Baizhanga Huihai. Zgodnie z nimi herbata była stosowana zarówno jako napój ofiarny, jak i środek wspomagający medytację oraz wykorzystywany w ceremoniach klasztornych. Przemysław Trzeciak podkreśla, że wartości buddyzmu, kontemplacja i herbata wchodziły ze sobą w interakcję, w której picie herbaty odgrywało rolę symboliczną, wprowadzając jednocześnie w stan wyostrzonej świadomości i spokojnej refleksyjności[244]. Twierdzi również, że

[243] Trzeciak, op. cit., s. 37.
[244] Ibidem, s. 118.

tak, jak ciężko wyznaczyć wyraźne granice wpływów między metafizyką mahajany a myślą chińską, buddyzmem a taoizmem, tak też niełatwo jednoznacznie rozdzielić taoistyczną fascynację herbatą od buddyjskich rytuałów herbacianych [245].

Rytualne picie herbaty odbywało się w związku z wydarzeniami rangi państwowej, w związku z wydarzeniami religijnymi oraz w trakcie indywidualnych medytacji. Istniała również specjalna funkcja strażnika herbaty, do którego obowiązków należało dopilnowanie jej przygotowania, przebieg ceremoniałów oraz stawianie jej w charakterze ofiarnym przed wizerunkami Buddy i Bodhidharmy[246]. Mnisi mieli ją pić zarówno z jednej, krążącej między nimi czarki, jak i z osobnych, podawanych wszystkim uczestnikom przez prowadzącego uroczystość. Obie te formy obecne są we współczesnej ceremonii herbacianej w sposobie podawanie gęstej herbaty *koicha*, pitej z jednej czarki przez wszystkich uczestników i słabszej, rzadszej herbaty *usucha* serwowanej w osobnych czarkach.

Około IV-III wieku p.n.e. miał rozpowszechnić się zwyczaj picia herbaty nie tylko dla celów zdrowotnych, ale i przyjemności, najwcześniej prawdopodobnie w Syczuanie. Od czasów dynastii Qin (221-206 p.n.e.), po podboju prowincji Syczuan w III wieku p.n.e., miano ją zacząć pijać na dworze cesarskim.

Herbata przemieszczała się na wschód i północ Chin wraz z ekspansją klasztorów południowej szkoły chan. Klasztory te zajmowały rozległe obszary a na posiadanych przez siebie gruntach mnisi wyznaczali część pod uprawę herbaty, również rzadkich i cenionych gatunków – klasztory składały również ze swoich upraw daninę cesarzowi[247].

W okresie Tang sztuka herbaty zajęła ważne miejsce w kręgach dworskich i wśród ludzi wykształconych. Herbata towarzyszyła spotkaniom przyjaciół, mającym się odbywać w duchu harmonii i swobody. Napój nie stanowił w nich jednak wyłącznie pretekstu do miłego spędzenia czasu – dążono do maksymalnego wydobycia jej smaku i aromatu, spotkaniom mogło towarzyszyć śpiewanie, przy akompaniamencie muzyki, poezji napisanej przez uczestników spotkania, co rodziło syntezę wielu sztuk. Jak podkreśla Przemysław Trzeciak, chińska sztuka herbaty łączyła w sobie elementy nauki konfucjańskiej - w dążeniu do kształtowania między ludźmi atmosfery tolerancji i zrozumienia, taoistycznej – w podkreślaniu związku człowieka z

[245] Ibidem, s. 75.
[246] Ibidem, s. 44, 45.
[247] Ibidem, s. 68.

naturą i kosmosem i buddyjskiej – w szukaniu spokoju i czystości umysłu[248]. Chińska ceremonia herbaciana *chashu* nie była wyposażona w równie szczegółowe regulacje ani skodyfikowana jak jej późniejszy japoński odpowiednik, wymagała jednak szczególnych zachowań i gestów, wykonywanych z wielkim szacunkiem i namaszczeniem, w pewnym stopniu była więc już rytuałem.

Również w okresie Tang wykształciła się grupa zawodowa mistrzów herbaty, których zadaniem było wyszukiwanie i dostarczanie swemu patronowi najlepszych gatunków herbaty oraz zdobywanie najczystszej wody z górskich źródeł czy nie wydzielającego dymu węgla drzewnego. Dbali oni również o utensylia herbaciane, na które składało się dwadzieścia kilka przedmiotów, przechowywanych w specjalnym kufrze.

Pierwszą klasyczną księgą (chiń. *jing*) [249] poświęconą w całości herbacie była najprawdopodobniej *Księga Herbaty* (*Chajing*) autorstwa Lu Yu (733-804), powstała około roku 780. Był to szczytowy okres popularności herbaty w Chinach, co przyczyniło się do powszechnego kopiowania jej fragmentów i wieszania w herbaciarniach. W księdze omówione zostało pochodzenie rośliny, metody jej uprawy, sposoby przetwarzania, regiony produkcji, przyrządzanie i picie napoju oraz narzędzi i utensylia. Jej autor stwierdza również, że bardziej niż obfitość, herbacie przystoi ubogość oznaczająca prostotę i skromność, jej smak zaś określa jako ciemny, co ma oznaczać, że dla przeniknięcia istoty jej smaku potrzeba pewnego wysiłku, a jego pełnia ujawnia się po pewnym czasie. Szereguje on także również wodę w zależności od jej jakości, od źródeł najlepszych do najgorszych. Woda z rzeki jest lepsza od wody ze studni, zaś od wody z rzeki lepsza jest woda z gór. Określa również różne stopnie wrzenia wody. Lu Yu nie przykłada szczególnej wagi dla wartości artystycznej utensyliów, oceniając przede wszystkim ich wartość użytkową – wyjątkiem jest posiadany przez niego piecyk, na którym znajdowały się znaki odwołujące się do chińskich żywiołów, które w procesie zaparzania herbaty mają zapewniać doskonałą pełnię i czynić z niej rodzaj ofiary zapewniającej pomyślność. Wyryte na nim trygramy wody, wiatru i ognia wyjaśniane są przez Lu Yu w ten sposób, że jest to rodzaj modlitwy, by wiatr dobrze rozniecił ogień, a ogień dobrze ogrzał wodę. Sen Sōshitsu XV interpretuje to jego wolą, by w jednej czarce herbaty doświadczyć czegoś sięgającego źródeł natury, zaś taoistyczny system myślenia, w którym każdy z pięciu tworzących naturę elementów

[248] Ibidem, s. 78.
[249] Tym mianem Chińczycy określali pisma, które uznawali za szczególnie ważne dla kultury.

ma przypisane sobie znaczenie duchowe, jest dla Lu Yu środkiem pomagającym wkroczyć w istotę natury i człowieka[250]. Lu Yu udoskonalił także technikę przyrządzania herbaty i popularyzował zwyczaj biesiad herbacianych, czym zapewnił sobie tytuł *cha shen*, czyli boga herbaty. Intelektualiści jego pokroju nie traktowali herbaty wyłącznie jako napoju zapewniającego zmysłową przyjemność, lecz raczej jako środek pomagający w osiągnięciu duchowej przyjemności.

Kolejną znaczącą postacią był, żyjący w latach 795-835, Lu Tong, poeta i mistrz herbaciany, realizujący ideał życia taoistycznego mędrca, autor *Pieśni o piciu herbaty*, której główna część znana jest wielu Chińczykom na pamięć jako „siedem czarek Lu Tonga":

Pierwsza czarka gładko zwilżyła wargi i gardło.
Druga usunęła całą moją samotność.
Trzecia wypędziła ospałość z umysłu,
Jakże inspirujące wydały się książki, które czytałem.
Czwarta spowodowała lekkie pocenie
I kłopoty życia wyciekły przez pory.
Piąta oczyściła każdą cząstkę mej istoty.
Szósta spokrewniła mnie z Nieśmiertelnymi.
Siódma była ostatnią, którą mogłem wypić
I lekka bryza ochłodziła moje ciało[251].

Z okresu Song pochodzą *Zapiski o herbacie* Cai Xianga (1012-1067), opatrzone datą 1064, wyjaśniające jak uprawiać i zbierać herbatę oraz opisujące utensylia herbaciane. Również z tego okresu pochodzi traktat o herbacie, datowany na 1107 rok - a napisany przez cesarza – panującego w latach 1101-1125 Huizonga, zwany *Daguan Chalun*, od nazwy okresu jego panowania. Zawiera on szczegółowe instrukcje dotyczące uprawy i zaparzania prasowanej herbaty, klasyfikację pączków herbacianych na pięć kategorii oraz opis różnych czarek herbacianych. W traktacie opisane jest uzyskiwanie sproszkowanej herbaty ze sprasowanych cegiełek, wkrótce jednak rozpowszechniła się herbata z suszonych liści, bez procesu prasowania.

W okresie Song rozpowszechniły się biesiady przy herbacie, w trakcie których przy stole toczyła się swobodna rozmowa, a herbata była przyrządzana na oczach uczestników.

[250] Sen, op. cit., s. 59.
[251] Trzeciak, op. cit., s. 114.

Popularność zdobyły także konkursy herbaciane, zwane *tōcha,* pełne przepychu, w czasie których zadaniem uczestników było odgadnięcie rodzaju pitej herbaty, a zwycięstwo zapewniało rozgłos i cenne nagrody. Zawody te często przeradzały się w popisy bogactwa i były krytykowane przez mistrzów preferujących samotne delektowanie się herbatą. W upowszechniających się herbaciarniach ludzie pili ją grając w szachy i domino. Elita odwiedzała urządzone ze smakiem wnętrza, gdzie podawano herbatę w cennych utensyliach, klasa średnia miała jaskrawo dekorowane herbaciarnie z napojem serwowanym w purpurowych czarkach, zaś biedocie wystarczała prosta czarka od ryżu przy przenośnym piecyku na ulicy[252].

W okresie Yuan (1271-1368), w czasie rządów dynastii mongolskiej, zaczęły zanikać różnice między różnymi rytuałami herbaty, zrezygnowano też z wielu utensyliów, co było związane ze zmianami w sposobie parzenia herbaty (herbaty prasowane i proszkowane ustąpiły miejsca liściom luzem). Zdaniem Przemysława Trzeciaka, okres ten był początkiem zmierzchu tradycyjnej sztuki herbaty, w czasie którego tylko elity pielęgnowały go z powagą, w krytych słomą chatkach górskich, w wąskim gronie przyjaciół[253].

W czasach dynastii Ming (1368-1644) powstał nowy traktat – *Chapu,* czyli *Podręcznik herbaty*, autorstwa Gu Yuanqinga. Wśród znajdujących się tam rad można znaleźć takie, by nie uzupełniać imbryka wrzątkiem więcej niż jeden raz, a gości w złym nastroju najpierw poczęstować winem, zaś parzenie herbaty i palenie kadzideł zostało określone jako wytworne spędzanie wolnego czasu. Traktat kończy poemat traktujący o tym, kiedy należy pić herbatę. Innym tekstem z tego okresu, o zupełnie odmiennym wydźwięku, jest *Chajie,* czyli *Objaśnienia herbaty,* napisane przez Zhu Quana (1378-1448), syna pierwszego władcy dynastii Ming. Podkreślał on, że poprzez picie herbaty następuje oczyszczenie umysłów, a rytuał powinien skupiać się na podkreśleniu związków człowieka z naturą.

Okres Ming kończy się ostatecznym podbojem Chin przez Mandżurów, czemu miało towarzyszyć przyspieszenie powolnej erozji rytuałów herbaty. Wprawdzie pozostała ona narodowym napojem Chińczyków, jednak, zdaniem Przemysława Trzeciaka, duch sztuki herbacianej utracił dawną energię, ona sama zaś stała się towarem poszukiwanym bardziej przez

[252] Ibidem, s. 149.
[253] Ibidem, s. 153.

„barbarzyńskich" kupców z Zachodu niż napojem sławionym przez poetów[254]. W tym samym czasie jednak sztuka herbaciana od dłuższego czasu rozkwitała już na Wyspach Japońskich.

Herbata w Japonii

Pierwsze wzmianki o piciu herbaty w Japonii pochodzą z IX wieku, czyli wczesnej epoki Heian. Herbatę mieli przywieźć podróżujący do Chin mnisi tacy jak Saichō, założyciel szkoły *tendai* w Japonii, Kūkai, założyciel szkoły *shingon* i Eichū (743-816). W 729 roku cesarz Shōmu miał podjąć herbatą stu mnichów i jest to pierwsza wzmianka o piciu herbaty w Japonii[255]. W 805 roku u stóp góry Hiei, koło świątyni Eryakuji plantację miał założyć Saichō[256]. W 815 roku z kolei, Eichū miał osobiście przygotowywać herbatę cesarzowi Sadze (na tronie w latach 809-823), podejmując go w świątyniach Sufukuji i Bonshakuji[257].

Prawdziwy początek plantacji herbaty w Japonii związany jest ze świątynią Kōzanji, położoną na stokach gór w okolicy Kioto, w okolicy zwanej Togano – herbata stamtąd przez długi czas była ceniona najwyżej, stamtąd także nasiona trafiły do miejscowości Uji, gdzie rozwinęły się wielkie uprawy istniejące do dziś[258].

Znamiennym jest już fakt, że sproszkowana herbata *matcha* i zen pojawiły się w Japonii na dobre w tym samym czasie, w XII wieku, przywiezione przez tę samą osobę - Eisaia, który przyczynił się również do ożywienia przerwanych w połowie okresu Heian kontaktów między Chinami a Japonią. Jego własne zainteresowanie herbatą nie wykraczało poza fizjologiczne skutki jej działania i nie mówił nic o związanej z tym filozofii[259]. Mimo to, jego dwuzwojowe dzieło *Zapiski o zdrowotnym działaniu picia herbaty (Kissa yōjōki*) z 1211 roku, jest przez ludzi herbaty do dziś otaczane szacunkiem jako pierwsze japońskie *chasho,* czyli pismo poświęcone herbacie[260]. W istocie ma ono bardziej charakter traktatu medycznego, gdyż skupia się na aspektach zdrowotnych[261], nie poruszając tematów nastawienia duchowego, rodzajów utensyliów,

[254] Ibidem, s. 181.
[255] Jolanta Tubielewicz, *Kultura Japonii: słownik,* Warszawa 1996, s. 42.
[256] Ibidem, s. 42.
[257] Aleksandra Görlich, *Ichigo ichie: wchodząc na drogę herbaty*, Kraków 2008, s. 17.
[258] Myōan Eisai, op. cit., s. 15.
[259] Sōshitsu Sen XV, *O duchu…,* Poznań 2007, s. 99.
[260] Myōan Eisai, op. cit., s. 9.
[261] Eisai pisze, iż herbata jest magicznym lekarstwem, używając terminu *senyaku* (chin. *xianyao*), którego pierwszy ideogram oznacza pustelnika, a drugi lekarstwo – ma to być specyfik o leczniczych właściwościach, powstrzymujący choroby i procesy starzenia, na wzór świątobliwych eremitów (za Anna Zalewska, Myōan Eisai, op. cit., s. 28.)

manier i zachowań gości i gospodarza – a więc tematów typowych dla późniejszej literatury *chasho*[262]. Eisai połączył także chińskie tradycje picia herbaty ze, związanymi z buddyzmem ezoterycznym i taoizmem, zapiskami odnośnie zdrowia i uzdrawiania, i stworzył koncepcję zgodnie przyporządkowującą narządy wewnętrzne różnym elementom[263].

W tekście późniejszym o kilkadziesiąt lat od *Kissa yōjōki, Zbiorze piasku i kamyków* (napisanej w latach 1279-1283 przez mnicha Mujū, żyjącego w latach 1226-1312) znajduje się fragment wskazujący na ówczesne postrzeganie herbaty:

Pewien pasterz krów, zobaczywszy mnicha, gdy ów właśnie pił herbatę, zapytał:

- A cóż to za szanowne lekarstwo? Czy ktoś taki jak ja też nie mógłby zostać nim obdarzony?

- To jest lekarstwo, które ma trzy zalety. Dam ci, nie jest to nic takiego – powiedział mnich. – Jego zalety są takie: po pierwsze, kiedy uprawiamy siedzącą medytację, chce nam się spać, ale gdy napijemy się, całą noc nie da się zasnąć. Po drugie, gdy się za dużo najemy, wystarczy się napić, a pomaga to strawić jedzenie, ciało staje się lekkie, a umysł jasny. Po trzecie sprawia, że nie budzi się [żądza].

Tak powiedział, a wtedy pasterz odparł:

- W takim razie, nie dawaj mi tego! Przez cały dzień pracuję, więc w nocy chcę rozprostować nogi i wyspać się. Cóż ja bym począł, gdybym nie mógł spać! A dalej, ja jem niewiele i jeśli to sprawi, że szybko strawię i tę niewielką ilość ryżu, co się stanie z moim pustym brzuchem? I jeszcze, jeśli [żądza] mi się nie obudzi, to dziewczyna nawet nie podejdzie do mnie. A tak, patrzy na mnie przychylnie i pierze mi ubranie[264].

Również uczeń Eisaia, Myō Shōnin, uważał, że w praktykowaniu zen przeszkadzają „trzy trucizny": senność, czcze myśli i niewłaściwa postawa, herbata miała zaś pomagać w ich eliminowaniu[265]. Suzuki Daisetsu T. pisze, że rytuał przyjmowania gości w klasztorze zen przyniósł do Japonii z Chin mnich Daio (1236-1308)[266].

---

[262] Ibidem, s. 18

[263] Pięć narządów wewnętrznych (wątroba, płuca, serce, śledziona, nerki), skorelowanych jest ze stronami świata (wschód, zachód, południe, środek, północ), porami roku (wiosna, jesień, lato, ostatnie osiemnaście dni wszystkich pór roku, zima), żywiołami (pięć elementów: drzewo, metal, ogień, ziemia, woda), kolorami (błękit, biel, czerwień, żółć, czerń), duchami (dusza, duch, anima, wola, myśl) i częściami ciała (oko, nos, język, usta, szpik kostny i ucho), Theodore M. Ludwig, *Before Rikyū. Religious and Aesthetic Influences in the Early History of the Tea Ceremony*, Monumenta Nipponica, Vol. 36, No. 4 (Winter, 1981), pp. 367-390, published by: Sophia University, s. 378, Myōan Eisai, *Kissa yōjōki. Zapiski o zdrowotnym działaniu herbaty,* Poznań 2008., s. 38.

[264] Myōan Eisai, *Kissa yōjōki. Zapiski o zdrowotnym działaniu herbaty,* Poznań 2008., s. 7, 8. Przypis za aut: "cytowana tu historia, znana później jako *chatoku setsuwa,* czyli "opowieść o zaletach herbaty", zawarta jest tylko i wyłącznie w wersji nazywanej obecnie *Keichō jūnen kokatsuji bon,* czyli *Dawny druk z 10. Roku ery Keichō* [1605] (wyd. Współczesne: *Keichō jūnen kokatsuji bon Shasekishū sōsakuin,* opr. Fukai Ichrō, Benseisha, Tokio 1980, tom II, strn. 393-394). "

[265] Trzeciak, op. cit., s. 192.

[266] Suzuki, op. cit., s. 180.

Założyciel drugiej najważniejszej w Japonii szkoły zen, *sōtō*, Dōgen zrekonstruował chiński tekst *Czyste zasady Baizhanga*, w postaci *Zasad dla klasztoru Eiheiji*. Opisane tam było również ceremonialne picie zielonej herbaty składanej przed posągiem Buddy. Z tego tekstu pochodzi również fraza *chanoyu* znacząca składanie przed Buddą herbaty jako gorącego napoju, a nie suchej herbaty i gorącej wody – stała się ona powszechnie uznawanym określeniem ceremonii herbacianej. Tekst Dōgena jest najstarszym japońskim źródłem łączącym herbatę i zen.

Herbata na wyspach japońskich początkowo pojawiła się w świątyniach buddyjskich – szlachta, wojskowi i lud poznawali ją często przez prowadzone przez nie ceremonie religijne. Herbata była składana przed posągiem Buddy, następnie zaś prawdopodobnie pita z jednej czarki przez wszystkich uczestników, co – podobnie jak miało to miejsce w Chinach – miało symbolizować jedność i równość wszystkich istot. Dla arystokratów i kapłanów picie herbaty było jednym z elementów chińskiego stylu życia, ekskluzywną i wyrafinowaną rozrywką. W pierwszej połowie epoki Heian picie herbaty zyskało na popularności wśród arystokracji zafascynowanej różnymi aspektami kultury dynastii Tang. Herbata łączona była także z działaniem leczniczym i kojarzona z tajemną mocą, żyjących w odosobnieniu, pustelników. Po zerwaniu przez Japonię relacji z Chinami około 895 roku spadło również zainteresowanie herbatą; kiedy buddyjscy kapłani ponownie spopularyzowali praktykę picia herbaty w epoce Kamakura, nie czerpali z tradycji herbacianych okresu Heian, lecz przywieźli nowe nasiona, nowe metody przygotowywania i picia napoju z chińskich klasztorów epoki Song[267].

W okresie Kamakura, herbata przestała być rzadkim, importowanym produktem, stając się produktem powszechniej dostępnym dzięki przyświątynnym hodowlom, zmienił się również stosunek do niej na bardziej praktyczny, kładący nacisk na walory smakowe. W okresie Kamakura i Muromachi klasztory zen były głównymi depozytariuszami wiedzy i sztuki, angażując się w działalność gospodarczą i sprowadzając zagraniczne wyroby i dzieła sztuki, dzięki czemu wywierały istotny wpływ nie tylko na życie religijne Japonii, ale szeroko rozumianą kulturę[268]. Pierwsze japońskie klasztory zen powstały, podobnie jak w Chinach, w górach, które nie tylko miały wymiar sakralny, ale również zapewniały bezpieczeństwo przed innymi szkołami buddyjskimi, bezwzględnie walczącymi o swoje wpływy. Dopiero uzyskawszy poparcie władz, klasztory zaczęły powstawać na przedmieściach Kamakury, Kioto i innych miast.

[267] Theodore M. Ludwig, *Before Rikyū. Religious and Aesthetic Influences in the Early History of the Tea Ceremony*, s. 376.
[268] Suzuki, op. cit., s. 17.

Wpływ klasztorów zenistycznych był szczególnie silny w XIV i w pierwszej połowie XV wieku – w drugiej połowie XV i w XVI wieku na skutek ciągłych zamieszek wewnętrznych i wojny domowej Ōnin (1467-1477), straciły one swoją ekonomiczną i polityczną siłę – pozostał im jednak prestiż w kulturze i sztuce, którego wyrazem była między innymi kształtująca się ścieżka herbaty.

Najważniejszą postacią w jej wczesnym formowaniu się był Musō Sōseki (1275- 1351), mnich zen, ale również entuzjasta neokonfucjanizmu, zwłaszcza Zhu Xi. Cieszył się on dużym uznaniem cesarza, zaś siogun z jego inicjatywy założył sześćdziesiąt sześć świątyń zen we wszystkich prowincjach Japonii jako *ankokuji*, czyli świątynie w intencji pokoju, dając tym silne podwaliny rozwijającego się *rinzai* zen.

W swoim nauczaniu Musō podkreślał, iż Budda istnieje zupełnie w człowieku, nie zaś na zewnątrz - nie ma uniwersalnego Buddy poza indywidualnym człowiekiem, serce człowieka jest Buddą, a urzeczywistnienie tej prawdy to oświecenie (*satori*). Po osiągnięciu oświecenia wszystko poza sobą postrzegane jest jako manifestacje własnego serca Buddy[269]. Twierdził jednocześnie, że istnieją różne drogi do oświecenia i każdy powinien podążać tą, która jest dla niego najodpowiedniejsza, zaś stanowisko, iż wyłącznie powtarzanie imienia Amitaby albo tylko siedzenie w zazen jest poprawne, jest sprzeczne z naukami mahajany[270].

Musō przypisywane jest autorstwo wielu pięknych ogrodów medytacyjnych, zasłynął również jako poeta. Krytykował odbywające się konkursy herbaciane i w swoim tekście *Muchu mondo* (*Pytania i odpowiedzi we śnie*) twierdził, że herbata jest jedną z dróg do przebudzenia – *satori*, a w ścieżce herbaty nie chodzi o żadną ceremonię, lecz o niedualistyczny stan świadomości, do którego ma prowadzić *chadō* – droga herbaty.

W okresie Muromachi pojawiły się konkursy, będące naśladownictwem chińskich konkursów herbacianych. W XIV wieku do tradycyjnych zabaw arystokracji japońskiej włączono konkursy na rozpoznawanie herbaty, podczas których uczestnicy, próbując różnych herbat, usiłowali rozróżnić herbatę szlachetną i pośledną, a także herbaty z różnych miejsc. Liczba rodzajów herbat stopniowo wzrastała od początkowych dziesięciu aż do stu rodzajów, jednocześnie rosła również liczba uczestników, czyniąc z konkursów – jak pisze Przemysław

[269] Ichirō Ishida and Delmer M. Brown, *Zen Buddhism and Muromachi Art*, The Journal of Asian Studies, Vol. 22, No. 4 (Aug., 1963), pp. 417-432, Association for Asian Studies, s. 419.
[270] Ibidem, s. 421.

Trzeciak – rozrywkę, zabawę i grę, połączoną z popisami zbytku i marnotrawstwa[271]. W XV wieku konkursy były już zdarzeniem powszechnym, a coraz większą wagę zaczęto przywiązywać do oryginalności urządzenia wnętrza pawilonu i ogrodu oraz elegancji nagród. Wykształcił się elegancko urządzony pokój gościnny, w którym zbierali się goście i otrzymywali przed konkursem trzy czarki: z *sake*, herbatą i gotowanym makaronem z owocami morza. Następnie goście wychodzili do ogrodu lub pozostawali na werandzie. Oddzielnym pomieszczeniem był pawilon herbaty, w którym znajdował się wizerunek Buddy, oraz dwóch bodhisattwów – Kannon, symbolizującej miłosierdzie i Seishibosatsu, będącej symbolem mądrości - przed nimi stał stół, na którym ustawiano wazon z kwiatami, kadzielnicę i świecznik. Dowodzi to pozostałości sakralnego charakteru herbaty jako napoju ofiarnego, z czasem jednak bywały zastępowane zwojami z pejzażami tuszowymi. Ponadto w pomieszczeniu znajdowały się ciastka i owoce, oczekujące w konkursie nagrody oraz oczywiście kociołek z wodą nad paleniskiem i czarki.

Theodore M. Ludwig pisze, iż w epoce Muromachi, wzrost popularności konkursów herbaty i spotkań herbacianych, z drugiej zaś strony udoskonalenie w klasztorach zasad parzenia herbaty, które przekształciło ją w elegancką i uroczystą ceremonię stanowiło dwa bieguny - oba przyczyniły się do późniejszego rozwoju herbaty *wabi,* mimo iż wydają się od niej odległe[272]. Ceremonia herbaciana epoki Nambokuchō (1336-1392) zdaje się łączyć te dwa bieguny w jeden[273].

W XV wieku pojawia się również druga świecka forma użytkowania herbaty – spotkania przy herbacie, *chakai*, nie nastawione na współzawodnictwo, lecz utrwalanie więzi między uczestnikami. Spotkania te bywały połączone z kąpielami w gorącej wodzie, a ich rozrywkowy charakter spotkań podkreśla fakt, że w ich czasie pito również *sake*, a uczestniczyć w nich mogły także kobiety. Trzeciak przytacza zdanie Heinricha Engela, który zauważył, że popularność rytuału herbaty była w każdej warstwie społeczeństwa japońskiego uwarunkowana innymi powodami: dla szlachty była wyrafinowaną rozrywką, dla rycerstwa odpoczynkiem od niebezpieczeństw pola walki i psychicznego napięcia, dla mieszczaństwa była podkreśleniem

[271] Trzeciak, op. cit., s. 201.
[272] Ludwig, op. cit, s. 380, 381.
[273] Ibidem, s. 384.

własnych form życia i demonstracją samostanowienia, zaś dla biedniejszych warstw możliwością uświadomienia sobie estetyki wielu aspektów własnego życia[274].

W tym miejscu warto obszerniej scharakteryzować pojęcia *wabi* oraz *sabi*, kluczowe dla japońskiej estetyki zen, a zwłaszcza ceremonii herbacianej. Jak pisze Agnieszka Kozyra:

początkowo *wabi* miało negatywne konotacje kojarząc się z biedą, smutkiem i porzuceniem. Czasownik *wabu* oznacza 'bycie zniechęconym i smutnym', natomiast przymiotnikiem *wabishii* określano to, co nędzne, ponure, smętne, opuszczone. Słowo to najczęściej występowało w kontekście zawiedzionej miłości lub życia na zesłaniu. Natomiast innego znaczenia nabrało *wabi*, gdy było używane w kontekście samotności eremity, który znużony blichtrem życia w ciągłej rywalizacji o zaszczyty wybrał proste i spokojne życie pustelnika jak Kamo Chomei, autor Hojoki (Zapiski z pustelni)[275].

Życie Kamo no Chōmei (ok. 1154- 1216) przypadło na trudne czasy wojny Gempei (1180-1185) – on sam w wieku pięćdziesięciu lat porzucił stan świecki i przeniósł się do pustelni u stóp góry Hiei, na wschód od Kioto. Tam też powstały *Zapiski z pustelni* (*Hōjōki*), swoista kronika nieszczęść i katastrof naturalnych dotykających stolicę i ludzi. Nic więc dziwnego, że przesiąknięta jest buddyjską atmosferą nietrwałości, z czym wiąże się pochwała prostoty i umiaru:

Nie wiemy, skąd przychodzą ludzie na ten świat i dokąd z niego odchodzą, kiedy umierają. Nie wiem też, dla kogo się dręczymy budując nasze nietrwałe doczesne schronienie i dlaczego cieszymy oczy jego widokiem. Losy ludzi i ich domów – które z nich bardziej niepewne? – nie różnią się niczym od rosy na kwiecie powoju.

Albo rosa opadnie, a kwiat pozostaje. Chociaż pozostał, do rana usycha. Albo kwiat już więdnie, a rosa nie ginie. Nie ginie, lecz wieczoru pewnie nie doczeka[276].

Cały świat wokół nas jest światem serca. Jeśli w sercu nie ma spokoju, konie, słonie, klejnoty i wszelkie bogactwa tracą wartość, i za nic mamy wspaniałe pałace. Mój samotny domek ma tylko jedną izbę, a przecież jest mi drogi. Kiedy zdarzy mi się zawędrować do stolicy, wstydzę się, że wyglądam jak żebrak, ale kiedy wrócę i znów jestem u siebie, współczuję tym, którzy zabiegają o chwałę i ziemskie korzyści. Jeśli ktoś mi nie wierzy, niech spojrzy na ryby i ptaki. Ryba nie uprzykrzy sobie wody. Nie zrozumie tego nikt, kto nie jest rybą. Ptak pragnie żyć w lesie. Nie zrozumie tego nikt, kto nie jest ptakiem. Tak samo jak z moim tutejszym życiem. Nie doświadczywszy go, któż może mnie zrozumieć?[277]

[274] Trzeciak, op. cit, s. 268.
[275] Kozyra, *Estetyka zen,* s. 360, 361.
[276] Kamo-no Chōmei, *Hōjōki. Zapiski z pustelni,* [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 1: Wymiary przestrzeni,* Kraków 2010, s. 21.
[277] Ibidem, s. 29.

Takeno Jōō (1502-1555), jeden z mistrzów ceremonii herbacianej łączył pojęcie *wabi* z kreatywnością i otwartością podkreślając piękno skromnej, krytej strzechą chaty i uważając, że *wabi* to także autentyczna szczerość. Dla Sen no Rikyū *wabi* dodatkowo kojarzyło się z „witalnością w braku witalności", którą dostrzegał w kiełkujących spod śniegu pędach[278]. *Wabi* wymaga naturalności i spontaniczności, sztuczne próby wywołania tego efektu, w rzeczywistości od niego oddalają.

Suzuki Daisetsu T. charakteryzuje *wabi* jako „transcendentalną samotność w samym środku wielości rzeczy"[279]. Pisze dalej, że być ubogim, to być niezależnym od rzeczy tego świata; bogactwa, potęgi i ludzkich opinii, jednocześnie odczuwając w swoim wnętrzu obecność czegoś najcenniejszego, ponad czasem i pozycją społeczną – tego, co tworzy wabi. Suzuki podkreśla, że gdy pięknu niedoskonałości towarzyszy rzecz stara, lub prymitywnie wykonana, mamy do czynienia z sabi. O *sabi* Agnieszka Kozyra pisze tak:

Sabi można wynieść od czasownika sabu (słabnąć), od przymiotnika *sabishii* (samotny) oraz od rzeczownika *susami* (opustoszenie). *Sabi* łączone jest ze starością, osamotnieniem i wyciszeniem. (…) *Sabi* jest zgodą na starość i przemijanie, a także afirmacją wszelkich form, nawet tych, które nie są uważane za piękne, gdyż pozbawione są sił witalnych[280].

Jak pisze z kolei Suzuki Daisetsu T.:

Sabi polega na rustykalnej bezpretensjonalności lub archaicznej niedoskonałości, wyraźnie uproszczonym czy niestarannym wykonaniu i bogactwie historycznych skojarzeń (choć te nie muszą zawsze występować), a w końcu na istnieniu owego niedającego się opisać elementu, który powoduje, że dany przedmiot jest dziełem sztuki. Wszystkie te cechy to – jak się uważa – wartości cenione przez zen i wywodzące się z niego. Właśnie te cechy mają przybory do ceremonii herbaty[281].

Suzuki stwierdza, że *wabi* i *sabi* możemy zdefiniować jako aktywną, estetyczną akceptację ubóstwa – znajduje się w nim walor estetyczny, jeśli go zabraknie, niedostatek zacznie być biedą, a samotność doprowadzi do poczucia odrzucenia i niechęci wobec ludzi[282].

Wabi sabi są nie tylko kategoriami estetycznymi, lecz przedstawiane są także jako drogi prowadzące do odkrycia własnej natury i światopogląd, możliwy do wyrażenia przy pomocy

[278] Za: Kozyra, *Estetyka zen,* s. 363: Haha Koshiro, *Chazen ichnimi*, s. 60.
[279] Suzuki, *Zen i kultura...*, s. 13.
[280] Kozyra, op. cit., s. 366.
[281] Suzuki, op. cit., s. 14.
[282] Suzuki, op. cit., s. 189.

dewizy: materialne ubóstwo-duchowe bogactwo[283]. Zdaniem Hisamatsu Shin'ichi główna różnica pomiędzy *wabi* a *sabi* dotyczy domeny: *sabi*, odnosząc się do stanu emocjonalnego zawiera w sobie bardziej literacki typ piękna, podczas gdy *wabi* związane jest z codziennym życiem i jego warunkami, dlatego odegrało większą rolę w ceremonii herbacianej[284].

Haga Kōshirō zwraca uwagę, iż droga herbaty w stylu *wabi* pojawia się po wojnie Ōnin i łączy te zjawiska, uznając, że ponure doświadczenia tego okresu, mogły otworzyć oczy na powszechną nietrwałość, oraz na piękno prostoty i niedostatku[285].

W architekturze mieszkalnej wykształcił się *shoin* – gabinet z drewnianymi podłogami okrytymi matami *tatami*, który swoim wystrojem przejął niektóre elementy z wystroju zenistycznych klasztorów. W XV wieku na popularności zyskiwała herbata w gabinecie *shoin no chayu*, w której w 1437 roku wziął udział sam siogun Ashikaga, ugoszczony przez jednego z feudałów. W latach osiemdziesiątych XV wieku zmniejszeniu ulegała powierzchnia pomieszczenia: taki mały gabinet powstał w rezydencji sioguna Yoshimasy (1436 - 1490). W niewielkich pomieszczeniach rytuał herbaty przybrał bardziej kameralny charakter, gdyż brało w nich udział tylko kilka osób. Yoshimasa był miłośnikiem sztuk i kolekcjonerem, podobnie jak jego poprzednicy posiadał na swoim dworze *dōbōshū*, doradcę zajmującego się organizacją rozrywek od konkursów poezji, herbaty czy wachlarzy, przez spektakle i konserwację, katalogowanie i pomnażanie kolekcji dzieł sztuki. Moda na *dōbōshū* pojawiła się również wśród bogatych feudałów. Wówczas też kodyfikacji uległy spotkania herbaciane – Noami, *dōbōshū* rodziny Asakura, opracował zasady rozłożenia utensyliów, sposoby ich trzymania i używania, opierając się przy tym na etykiecie dla wojowników stworzonej na polecenie Yoshimasy przez Ogasawarę Nahahide, zasadach klasztornych opatów oraz ruchach i gestach aktorów teatru *nō*. Etykieta ta była rozwijana przez jego syna – Geiamiego i wnuka – Soamiego (zm. 1525), zyskując nazwę szkoły Higashiyama. Noami urządził również pawilon Tokudo w świątyni Dojinsai dla Yoshimay, w uproszczonym stylu *shoin*, bez mat *tatami*, o powierzchni 4,5 maty (około 8,2 m kwadratowych), która później stała się wzorcowa. Rytuał herbaty w Dojinsai odrzucał wszelkie hierarchie wśród uczestników, co, mimo bycia zasadniczo normą w *chadō*, w praktyce przebiegało różnie. Herbata była przygotowywana w osobnym pomieszczeniu i

[283] Pogląd ten prezentuje Leonard Koren (*Wabi-Sabi. For Artists, Designers, Poets and Philosophers,* Stone Bridge Press, Berkley 1994), którego stanowisko przytacza Barbara Cichy: Cichy, *Wabi sabi…*, s. 58.
[284] Beata Kubiak Ho-Chi, *Estetyka japońska…*, s. 86.
[285] Haga, pp. 51-53 & 165-67, przypis za autorem: Ludwig, op. cit., s. 369.

przynoszona w czarkach. Noami opracował również w *shoin no chayu* zasady ubioru oraz wchodzenia i wychodzenia gości, pragnąc nadać rytuałowi wyjątkowy i odróżniający się od konkursów herbacianych charakter.

W epoce *Higashiyama* oba wymiary estetyki herbaty (reprezentowane przez popularne przyjęcia herbaciane i uroczysty rytuał klasztorny) zbliżyły się do siebie. Mistrzem ceremonii herbacianej epoki Higashiyama był również Kitamuki Dōchin (1504-1562), przyjaciel Takeno Jōō i pierwszy nauczyciel Sen no Rikyū – obaj byli najważniejszymi twórcami dojrzałej ścieżki herbaty[286].

Dojrzała ścieżka herbaty

Dojrzała ścieżka herbaty powstała ze spotkania mistrza *rinzai* zen Ikkyū Sōjuna oraz kapłana zen, *dōbōshū* na dworze Yoshimasy, Muraty Mokichi, znanego pod buddyjskim imieniem Jukō (1423-1502). Ikkyū, będący podobno nieślubnym synem setnego cesarza Japonii, Gokomatsu, w wieku pięciu lat został oddany do klasztoru i już w młodym wieku miał osiągnąć *satori* w trakcie medytacji w łodzi na jeziorze, usłyszawszy krzyk wrony. Prowadził życie wagabundy, był poetą, kaligrafem, malarzem i mistrzem gry na flecie. Ikkyū miał nazywać siebie „synem zbłąkanej chmury". Ów ekscentryk, który miał kochać mięso, *sake* i kobiety - był także uzdolnionym artystą[287]. Jedna ze związanych z nim historii opisuje, jak ubrany w zniszczone szaty poszedł po jałmużnę do bogatego pana ziemskiego, ten jednak odprawił go dając mu drobne. Wrócił do niego, ubrany tym razem w ozdobne i kosztowne szaty mnisie – został zaproszony do pokoju i zaoferowano mu wystawny posiłek. Wówczas wstał i zostawił swoją szatę, mówiąc, że posiłek ten nie został zaoferowany jemu, lecz jego szacie[288]. Jego światopogląd dobrze wyraża następujący wiersz:

Dokładnie taki, jaki jest[289],
Umysł pozostały
Jakim się urodził
Bez żadnej modlitwy -
Oto jest Budda![290]

[286] Ludwig, op. cit., s. 385.
[287] Doumolin, op. cit., s. 184, 185.
[288] Ibidem, s. 186.
[289]Charakterystyczny dla jego poezji zwrot *sono mama* (dokładnie taki, jaki jest) podkreśla, iż urzeczywistnienie natury Buddy ma miejsce w zwyczajnej, nieskrępowanej ludzkiej egzystencji.

W klasztorze Shuonan pod Kioto zetknął się z Jukō, znanym już mistrzem herbaty i układania kwiatów i poddał go praktyce zen. Pod wpływem jego nauk, Jukō, zapytany przez Yoshimasę o istotę *chadō* miał odpowiedzieć „Wchodząc do pokoju herbaty, każdy powinien być wolny od rozróżnień pomiędzy nim, a innymi. Każdy powinien pielęgnować w sercu cnotę subtelnej harmonii. Zaczyna się od spokojnej rozmowy przyjaciół i prowadzić powinno do ideału uniwersalnej harmonii. Każdy powinien być pełen szacunku, szczery, czysty w swym sercu, spokojny" [291]. Ideałem jego herbaty była sfera „jednego smaku, który oczyszcza i odświeża" – Sen Sōshitsu XV pisze, że herbata nie była dla niego ani zabawą, ani sztuką, lecz stanowiła sposób oczyszczenia serca i to właśnie religijne podejście związane z zen było pierwszą zasadą herbaty[292]. W opracowanym przez niego rytuale, herbatę podawano w małych pomieszczeniach, z ograniczoną liczbą utensyliów, często pochodzenia japońskiego. W przypisywanym mu tekście udziela on konkretnych wskazówek: ruchy uczestników powinny być naturalne, nie rzucać się w oczy i nie przyciągać uwagi, działania mają nie wydawać się natrętne, nic nie powinno odciągać uwagi uczestników, utensylia powinny być dobrane do uczestników, kadzidła nie powinny być zbyt pachnące, kwiaty powinny wywoływać dobry nastrój, zaś najważniejsze by serca gospodarza i gości były spokojne i skierowane ku sobie nawzajem. Za najgorsze cechy charakteru uznał on, podobnie jak często w nauczaniu buddyjskim, pychę i egotyzm. Studiując drogę herbaty należy odrzucić dumę i nie trzymać się swoich uprzedzeń. W liście do swojego ucznia, Furuichi Harimy, pisał, że mistrz ceremonii herbaty odrzuca dumę i egocentryzm, nie zazdrości innym zdolności i nie pogardza początkującymi. Jednocześnie zwracał on uwagę, iż surowy rygor związany z etykietą, nie służy zwalczaniu indywidualności, gdyż kryje się za nim jedność dyscypliny i wolność oświecenia[293]. Jukō jako pierwszy zaczął odprawiać ceremonię herbaty w pomieszczeniu rozmiarów czterech i pół maty – nawiązującym do rozmiarów celi Wimalakirtiego, jednego z uczniów Buddy [294]. Używał on zarówno cennych utensyliów z zagranicy jak i skromnych naczyń rodzimego pochodzenia – te drugie powinny być zgodne z estetyką „chłodu i wysuszenia" i odróżniać się od elegancji powszechnie używanych chińskich utensyliów. Jak pisze Trzeciak, dla Jukō zewnętrzna uroda naczynia była przeszkodą dla odkrycia jego wewnętrznego piękna, zaś wewnętrzne piękno utensyliów miało współgrać z

[290] Ludwig, op. cit., s. 388.
[291] Trzeciak, op. cit., s. 232.
[292] Sen, op. cit., s. 113.
[293] Kozyra, op. cit., s. 301.
[294] Ibidem, s. 301.

prostotą wnętrza człowieka, przygotowanego do poznania swojej prawdziwej natury[295]. Tak jak księżyc przysłonięty przez chmury budził w nim głębsze wzruszenie niż ten jasny, tak utensylia, których piękno nie rzucało się w oczy, wywierały, jego zdaniem, większe wrażenie. Jak pisze Theodore M. Ludwig, gorzki i cierpki smak herbaty, który w Chinach kojarzył się z estetyką powściągliwości i oszczędności (już Lu Yu w swojej *Księdze herbaty* widział ją w gronie napojów z kategorii *yin*, mających obniżać temperaturę ciała, co łączył z umiarkowaniem i prostotą), pielęgnowanej przez górskich pustelników, badających tajemnicze moce herbaty, u Muraty Jukō znajduje swoje ostateczne odzwierciedlenie w estetyce „chłodu i wysuszenia", gdzie jednak nie opiera się już na żadnych tajemnych mocach, lecz na prostym wydarzeniu picia herbaty, takim jakim jest, *sono mama*, mogącym stać się doświadczeniem oświecenia[296].

Następnym etapem w rozwoju ceremonii herbacianej po *shoin no chayu* była *shimogyō - chanoyu*, od nazwy dzielnicy w Kioto, ruchliwego centrum, gdzie mieszkali cenieni mistrzowie herbaciani, uczniowie Jukō. Odprawiali oni rytuał w niewielkim domku, przypominającym wiejską chatę lub szałas pustelnika – budowano je nie tylko w Kioto, ale również w portowym mieście Sakai[297]. Gwałtowne dosyć przejście z ceremonii eleganckiej i formalnej rozrywki epoki Higashiyama do herbaty kontrolowanej przez estetykę *wabi* zbiegło się także z zasadniczą zmianą jej przestrzeni; z arystokratycznego salonu *shoin* do pustelniczej chatki *jōan* – zdaniem Ichirō Ishidy właśnie ta zmiana miała charakter kluczowy[298]. Chatka w centrum miasta pozostawała jednak kaprysem dostępnym tylko dla najbogatszych. Nierzadkie było również imponowanie wyjątkowymi kolekcjami utensyliów, zaś uczestnicy ceremonii częstokroć wybierani byli podług statusu w administracji. Odpowiednio do rangi gości dobierano także utensylia, a nawet tematy rozmów. Wszystko to kłóciło się z zewnętrzną skromnością chaty pustelnika, w praktyce niszcząc jej zenistyczny wydźwięk. Conrad Totman pisze, iż dla zajmujących się wówczas ceremonią herbacianą kupców „zaletą *wabicha* było, to że dawało okazję do spoufalania się z wyższymi sferami bez potrzeby nieustannego pogłębiania

[295] Trzeciak, op. cit., s. 242.
[296] Ludwig, op. cit., s. 389.
[297] Było to jedyne miasto ówczesnej Japonii z pełnią samorządu, którym rządziła Rada Trzydziestu Sześciu wybierana spośród najznamienitszych obywateli, mecenasów i miłośników sztuk. Samorząd ów został zlikwidowany w 1569 roku przez Oda Nobunagę, wówczas jednak miasto przeżywało jednak swój rozkwit. Kupcy z Sakai utrzymywali kontakty ze świątynią Daitokuji w Kioto i gdy jej opatem został Ikkyū Sōjun, odbudował on świątynię dzięki pieniądzom kupców z Sakai.
[298] See Ishida, Inja no Bungaku, pp. 233-51, and also Chusei Soan no Bungaku, pp. 157-265, przypis za: Ludwig, op. cit., s. 368, 369

wykształcenia, legitymowania się erudycją religijną, czy też zaszczytnego rodowodu. Dzięki niej mogli oni nabywać cenne dobra materialne i afiszować się nimi, a także swym wyrafinowaniem kulturalnym tam, gdzie było to istotne, zarazem jednak zachowując stosowne pozory skromności[299]".

Kolejne zmiany związane były z działalnością wielkiego mistrza Takeno Jōō, urodzonego w 1502 roku, tym samym w którym zmarł Murata Jukō. Był on synem bogatego kupca, urodzonym w Sakai. Takeno odebrał wszechstronne wykształcenie, poznając poezję, sztukę komponowania kadzideł, układania kwiatów oraz herbaty, sam został nauczycielem poezji *renga*. Sztuką herbaty zainteresował się w drugiej połowie życia pod wpływem kontaktów z głównym opatem Daitokuji, Dairinem Soto, u którego studiował również zen.

Organizowane w Sakai przez Takeno Jōō spotkania herbaciane początkowo odzwierciedlały gusta bogatych mieszczan, szczycących się drogocennymi kolekcjami utensyliów i wystawnymi wnętrzami. Taki też jest opis, który można znaleźć u Matsuo Hisamasy, kupca z Nary, w 1542 ugoszczonego przez Takeno: ponad sześćdziesiąt drogocennych chińskich utensyliów, wytworne wnętrze przypominające bardziej gabinet niż pustelniczą chatę, mimo powierzchni 4,5 maty[300]. Druga relacja pochodzi z roku 1555, na miesiąc przed śmiercią Takeno i opisana została przez jego ucznia i zięcia, Sōkyū Imai (1520-1593). Na ścianie, w tokonomie wisiało *hirogami* – pasek barwnego materiału z napisanym na nim poematem oraz prosty metalowy wazon bez żadnych ozdób, z jednym narcyzem. Nad paleniskiem wisiał na łańcuchu żeliwny kociołek. Utensylia pochodziły z rodzinnych warsztatów i nie zawierały żadnych arcydzieł, zaś ulubionymi przez Takeno Jōō były drewniany kubek i bambusowa podstawka na pokrywę kociołka. Domek stał w ogrodzie otoczonym płotem z plecionki bambusa wypełnionej gliną i kamieniami. Takeno Jōō jako pierwszy użył terminu *wabi* w odniesieniu do ceremonii herbacianej, uważając, że jej istotą jest „chłód i wysuszenie". Najważniejszą cechą ceremonii herbacianej Takeno miała być szczera gościnność, pozbawiona sztuczności i ostentacji, zaś działanie powinno być spontaniczne i płynąć prosto z serca. Takeno Jōō określił również dla swoich uczniów dwanaście zasad, spisanych w tekście *Jōō montei e no hatto* (*Wskazania Jōō dla uczniów*), które określały właściwe przygotowanie herbaty *wabi*. Pierwsze cztery wskazania odnoszą się do właściwego stosunku względem innych osób:

Chanoyu należy zajmować się z pełnym zaangażowaniem.

[299] Conrad Totman, *Historia Japonii,* Kraków 2009, s. 241.
[300] Opis ten przytacza Trzeciak, op. cit., s. 258.

Należy zachowywać się zgodnie z wymogami grzeczności, ale i łagodnie.
Nie wolno krytykować spotkań innych.
Nie wolno wbijać się w dumę[301].

Kolejne cztery punkty odnoszą się do utensyliów herbacianych:

Nie wolno zabiegać o sprzęty należące do innych osób.
Bardzo niewłaściwe jest takie *chanoyu*, w którym najważniejsze są sprzęty.
Posiłek, nawet dla szczególnie rzadkiego gościa, powinien być stosowny do herbaty i powinien składać się z nie więcej niż jednej zupy i trzech jarzyn.
Miłośnik herbaty dostrzega piękno w porzuconych przedmiotach i używa ich jako utensyliów herbacianych. Tym bardziej rozumie to ktoś, kto uczy się w moim domu.

Ostatnie cztery punkty dotyczą samej istoty podążania drogą herbaty:

Szczególnie godne krytyki jest, jeśli mistrz *chanoyu* zachowuje się tak, żeby było widać, że jest *chajinem.*
Miłośnik herbaty niech przede wszystkim żyje w ciszy i oddaleniu[302], rozumie znaczenie Prawa Buddy i niech będzie wrażliwy na uczucia w pieśniach japońskich.
Smutek jest czymś właściwym, przystoi tej drodze[303]. Jeśli będziemy usiłować robić tak, żeby było pięknie, konstrukcja będzie słaba, a jeśli będziemy usiłować stworzyć wrażenie surowej prostoty, będzie to wyglądało nieporządnie. Jeśli będziemy dążyć do obu, efekt będzie wyglądać sztucznie i należy się od tego powstrzymywać.
Nie wolno parzyć herbaty w taki sposób, jaki jest niemiły gościom, nie byłoby to prawdziwe umiłowanie herbaty. Najważniejsze jest, by zrozumieć swoje własne *chanoyu.* Ponadto, niewłaściwe jest pomaganie gościom[304].

Ostatni podpunkt, koncentrujący się na tym, ażeby goście dobrze się czuli, niezwykle przypomina zalecenie Jukō, że najważniejsze jest, by serca gospodarza i gości były spokojne i skierowane ku sobie nawzajem. To właśnie wewnętrzny spokój i harmonia oraz wyjątkowa i niepowtarzalna relacja między gospodarzem i gośćmi pozwala odnaleźć spontaniczność i wolność w szeregu wyuczonych ruchów i form. Takeno Jōō używał wyrażenia *ichigo ichie* (dosł. jednen raz - jedno spotkanie) – „nigdy więcej", „tylko ten raz", „jedna szansa w życiu" oznaczającego niepowtarzalność i unikalność każdej chwili i każdego spotkania. Każde spotkanie

[301] Tekst *Wskazań Jōō la uczniów* tutaj i poniżej za *Sadō koten zenshū* (*Dzieła zebrane klasyki drogi herbaty*); red. Sen Sōshitsu, Tankōsha, Kyōto 1977, t. III, s. 50-51, przypis za: Anna Zalewska, *Jak być chajinem* [w:] Pałasz-Rutkowska (red.), op. cit., s. 289.
[302] Jak podkreśla Anna Zalewska, nie chodzi tutaj o życie w pustelni poza miastem, lecz noszenie w sercu spokoju, ciszy i poczucia oderwania od świata, nie ograniczając jednak sztucznie kontaktów z ludźmi – Ibidem, s. 293.
[303] Chodzi tutaj o *sabi* (przym. *sabishi*), które oprócz smutku oznacza melancholię, wyciszenie, spokój i skromność, nie zaś żal czy ból, wynikający z powodu doznanych krzywd, jak podkreśla Anna Zalewska – ibidem, s. 294.
[304] Chodzi o nienarzucanie się gościom z pomocą – ibidem, s. 295.

ma miejsce tylko raz, należy skoncentrować się na nim i przeżyć je w pełni – jest to zarazem generalna maksyma życiowa akcentująca znaczenie „tu i teraz", jedynej chwili, w której żyjemy.

Wśród nauk Takeno można znaleźć także *Pięć zasad dla początkujących*: bądź uprzejmy, zawsze zdobądź się na pełny wysiłek, praktykuj *wabi*, praktykuj *sabi*, bądź twórczy[305]. Wymienił on również pięć określeń opisujących nastrój wytwarzany przez ścieżkę herbaty: chłodny, smutny, samotny, zestarzały oraz – paradoksalnie - żartobliwy.

W XVI wieku *chanoyu* było wykorzystywane w polityce i stanowiło obowiązkowy element wychowania samuraja. Również Oda Nobunaga (1534-1582) i Toyotomi Hideyoshi (1537-1598), pierwsi dwaj zjednoczyciele Japonii, często organizowali *chanoyu* z udziałem kupców z Sakai, wykorzystując spotkania do poufnych rozmów, ustaleń, planowania kampanii wojskowych przeciwko mnichom i feudałom. Drogocenne utensylia były powszechnym darem dla dowódców, a zaproszenie na herbatę ceniono jako wyraz przychylności dyktatora.

Za Toyotomi Hideyoshiego doszło też do wyjątkowego wydarzenia w historii sztuki herbaty – wielkiego picia herbaty w Kitano, zorganizowanego przez dyktatora w 1587 roku. Wydał on specjalny edykt zwołujący wszystkich mistrzów herbacianych do lasu Kitano:

Ogłaszamy naszą wolę odbycia wielkiego spotkania przy herbacie w lasach Kitano przez dziesięć dni, poczynając od pierwszego dnia dziesiątego miesiąca. W związku z tym Pan Hideyoshi przedstawi swoją własną kolekcję sławnych utensyliów do herbaty bez wyjątku każdemu miłośnikowi suki, który zechce ją zobaczyć.

Wszyscy miłośnicy chanoyu, niezależnie od tego, czy są wojownikami, mieszczanami, rolnikami, albo nawet niższej pozycji, powinni przynieść kociołek, wiaderko i naczynie do picia. Ci, którzy nie mają herbaty, będą mogli otrzymać sproszkowaną.

Co się tyczy domków herbaty, ponieważ wydarzenie odbędzie się w sosnowym lesie, wystarczą dwie maty tatami. Jednak ludzie wabi mogą zamiast maty użyć worka trawy ryżowej. Nie będzie wyznaczania miejsc, uczestnicy mogą wybrać sami.

Zaproszeni są nie tylko Japończycy, ale także ludzie z kontynentu, jeśli tylko mają serce do suki.

Aby pozwolić wszystkim, także tym z najdalszych rejonów obejrzeć kolekcję, wydarzenie nie zacznie się wcześniej niż pierwszego dnia dziesiątego miesiąca.

Jako że źródłem przedstawionych powyżej jest współodczuwanie z ludźmi wabi, ci, którzy nie zajmują się tym, mają zakaz praktykowania tam chanoyu. Ten zakaz dotyczy zarówno tych, którzy uczestniczą w podawaniu herbaty, jak i tych, którzy nie biorą udziału.

Wszystkim ludziom wabi, niezależnie od tego kim są albo skąd przybyli, Pan Hideyoshi osobiście przygotuje herbatę[306].

[305] Ibidem, s. 262.
[306] Ibidem, s. 275, 276.

Przemysław Trzeciak słusznie wyłapuje paradoks: zwraca się do ludzi o nastawieniu *wabi*, wręcz zakazuje urządzania herbaty w innym stylu, by jednocześnie głównym celem imprezy uczynić pokaz własnej kolekcji wspaniałych utensyliów[307]. Ostatecznie w całej Japonii znalazło się osiemset osób zainteresowanych udziałem, a zaplanowana na 10 dni dla ogromnych tłumów impreza trwała jeden dzień. Trudno się dziwić, że faktyczni miłośnicy herbaty *wabi*, ludzie wysokiej kultury, praktykujący zen nie przyjęli z entuzjazmem inicjatywy sioguna. Jak pisze Trzeciak, bardziej niż rytuał herbaty była to demonstracja łaskawości, siły i bogactwa Toyotomi Hideyoshiego[308]. W czterech domkach, 4,5 maty każdy, gościom usługiwali: sam Toyotomi Hideyoshi, Sen no Rikyū, Tsuda Sogyu oraz Imai Sokyu, a goście losowali przez kogo zostaną ugoszczeni.

Herbata Sen no Rikyū

Gospodarz drugiej chatki – Sen no Rikyū jest tym mistrzem ceremonii herbacianej, który doprowadził do pełni nauki swoich poprzedników i odcisnął na niej największe piętno zapoczątkowując żywą do dziś tradycję, kultywowaną przez trzy szkoły wywodzące się z nauczania jego potomków. Zdaniem Hasumi Toshimitsu był on centralną postacią okresu *Higashiyama,* zaś dopracowana przez Rikyū do perfekcji ceremonia herbaciana stanowi symbol głębi japońskiej duchowości, będąc więcej niż zewnętrzną formą sztuki – drogą i celem ludzkiego życia, w której człowiek jako jedność ciała i ducha wzrasta, pracując nad sobą, jako artysta i obiekt jednocześnie[309]. Rikyū urodził się pod imieniem Yoshiro w 1522 roku w Sakai jako syn bogatego kupca rybnego – w 1540 roku otrzymał buddyjskie imię Sōeki, zaś drugie buddyjskie imię – Rikyū – dopiero w 1585 roku, pod koniec życia[310]. Jego rodzina składała liczne datki na rzecz świątyni Daitokuji w Kioto i jej filii w Sakai. Rikyū od najmłodszych lat pobierał również nauki buddyjskie w świątyni Daitokuji – tam jego pierwszym mistrzem był Shorei Sokin, po jego śmierci – Kokei Sochin (1532-1597)[311]. Był on uczniem kilku mistrzów herbaty, w wieku dziewiętnastu lat trafił też pod skrzydła samego Takeno Jōō. Już w 1537 roku można odnaleźć wzmianki o nim w różnych zapiskach o herbacie, co jest niezwykle wczesnym

[307] Ibidem, s. 277.
[308] Ibidem, s. 277.
[309] Hasumi, op. cit., s 49
[310] Trzeciak, op. cit., s. 270.
[311] Görlich, op. cit., s. 20.

debiutem. Początkowo jego ceremonia miała charakter tradycyjny, co nie zaskakuje, zważywszy, że zarabiał na życie zarówno jako kupiec jak i zawodowy *chajin*, musiał więc sprostać gustom bogatej warstwy kupieckiej z Sakai szczycącej się pokaźnymi kolekcjami sztuki chińskiej i kładącej nacisk na warstwę estetyczną. Stopniowo miał on jednak upraszczać rytuał, wieszając zenistyczne kaligrafie zamiast chińskich pejzaży i upraszczając wyposażenie wnętrza. Po roku 1570 dołączył do mistrzów herbaty pracujących u pierwszego ze zjednoczycieli Japonii, Ody Nobunagi, gdzie głównym *chajinem* był wówczas Tsuda Sōgyū (zm. 1591)[312] .

W 1582 roku samobójstwo popełnia Oda Nobunaga, zdradzony w czasie oblężenia przez jednego ze swoich generałów. Jego następcą zostaje wiernie mu służący jako generał Toyotomi Hideyoshi. Był on synem rolnika, który dzięki niezwykłemu uporowi, przebiegłości i umiejętnościom strategicznym wspiął się na sam szczyt hierarchii, zostając najpierw głównym dowódcą armii Ody Nobunagi, wreszcie jego następcą. Jako osoba wychowana w nędzy, która ostatecznie została najbogatszym człowiekiem ówczesnej Japonii, chętnie otaczał się on zbytkiem. W jego osobowości łączyć miała się ze sobą serdeczność i dobroduszność z niesamowitą podejrzliwością i okrucieństwem[313]. W świat herbaty wprowadzał go Sen no Rikyū, a ich relacja miała być bardzo bliska. Zdaniem Suzukiego D. T., choć Toyotomi Hideyoshi był okrutnym i brutalnym despotą, w jego upodobaniu do herbaty można było znaleźć coś autentycznego, wykraczającego poza posługiwanie się nią jedynie dla celów politycznych[314]. Sen no Rikyū dla swoich przyjaciół i uczniów urządzał herbatę w stylu *wabi*, samodzielnie projektował też proste utensylia. Jednocześnie, dla dyktatora i jego świty urządzał wystawne i sformalizowane rytuały *shoin* w złotej komnacie przy pomocy najcenniejszych utensyliów. Dyktator miał posiadać nawet przenośny złoty pawilon herbaciany, który podobno zabierał ze sobą na kampanie wojenne. W 1585 roku przy okazji nadania Toyotomi Hideyoshiemu oficjalnego tytułu kanclerza odprawił ceremonię herbacianą dla cesarza Ogimachi. Sōeki wystąpił w niej jako osoba duchowna pod nowym buddyjskim imieniem Rikyū (interpretowane w różny sposób: składające się ze znaku *ri* oznaczającego zysk, ale także ostrość, np. miecza oraz *kyū* oznaczającego odpoczynek, zaprzestanie, przez jego synów interpretowane jest jako znak najwyższego przebudzenia) i został uznany pierwszym mistrzem herbaty w Japonii. Przebywał on niezwykle blisko władcy, miał być również tym, który starał się łagodzić konflikty między

[312] Trzeciak, op. cit., s. 271.
[313] Ibidem, s. 271.
[314] Suzuki, op. cit., s. 186.

władcą a panami feudalnymi i brał udział w różnych porozumieniach, ciesząc się na dworze opinią zręcznego dyplomaty i powiernika Toyotomi Hideyoshiego, co ostatecznie stało się przyczyną jego tragicznej śmierci.

W 1588 roku Rikyū urządził rytuał na cześć swojego nauczyciela Kokei Sochina (1532-1597), który został przez Hideyoshiego skazany na wygnanie. Rikyū nie użył utensyliów ze zbioru swojego protektora, powiesił jednak pochodzący z jego kolekcji chiński zwój. Kiedy Hideyoshi dowiedział się o tym, Rikyū popadł w niełaskę, wkrótce jednak mu wybaczył, zaś po półtora roku pozwolił wrócić również Kokeiowi. Kolejny zgrzyt nastąpił jednak, gdy podczas oblężenia zamku Odawara, należącego do klanu Hojō, z rozkazu Hideyoshiego zabito innego mistrza ceremonii herbacianej, ucznia (przez ponad dwadzieścia lat, od 1565 roku [315]) i przyjaciela Rikyū, Yamanoue Sōji (1544-1590). Być może Rikyū próbował odwieść jakoś Hideyoshiego od tej decyzji, po powrocie zaś podał mu herbatę, w czarce czarnej barwy, której Hideyoshi nie znosił. Faktem jest, że relacje między Rikyū i Hideyoshim stopniowo się pogarszały – ostatnia ceremonia prowadzona przez mistrza z udziałem dyktatora odbyła się 26 dnia pierwszego księżyca 1591 roku. Następnie Hideyoshi kazał Rikyū wyjechać do Sakai, by po dziesięciu dniach wezwać go do powrotu i skazać na popełnienie samobójstwa. Oficjalnym powodem miało być ustawienie posągu Rikyū na górnej kondygnacji Górskiej Bramy świątyni Daitokuji – co stało się po tym, jak Rikyū przekazał dużą sumę na odbudowę Górskiej Bramy – gdy Kokei wrócił z wygnania chciał odwdzięczyć się ofiarodawcy i zamówił drewnianą rzeźbę Rikyū naturalnej wielkości, którą postawił wśród archatów na zewnątrz drugiej kondygnacji. Hideyoshi dowiedziawszy się o tym wpadł we wściekłość, początkowo chciał zniszczyć całą świątynię, następnego dnia jednak ochłonął i rozkazał zniszczyć jedynie figurę Rikyū. Hideyoshi sam cenił świątynię Daitokuji i był jej hojnym ofiarodawcą, mogła więc tu zadziałać zawiść. Przemysław Trzeciak sugeruje jednak, że prawdopodobnie faktycznym podłożem była narastająca z czasem obustronna niechęć pomiędzy Rikyū, który miał Hideyoshiego w rzeczywistości za prostaka, a Hideyoshim, któremu dworacy podsuwali sugestie jakoby spiskował on przeciwko niemu, współpracując z innymi klanami i planując podać truciznę w herbacie [316]. Przemysław Trzeciak przyrównuje Rikyū do Sokratesa:

[315] Urszula Mach-Bryson, *On Jars and All-time Masters. Chanoyu as Revealed by Yamanoue Sōji* [w:] Analecta Nipponica. Journal of polish association for Japanese studies 5/2015, Warszawa 2015.

[316] Trzeciak, op. cit., s. 318. Istnieją też hipotezy mówiące o tym, że dyktator próbował uwieść córkę Rikyū, która popełniła samobójstwo lub że w rzeczywistości Rikyū popełnił samobójstwo z własnej woli

obaj – Sokrates w filozofii, Rikyu w ścieżce herbaty – odegrali niezwykle ważną rolę, obaj nie pozostawili własnych tekstów, powierzając danie świadectwa uczniom, obaj najwyżej cenili prostotę, obaj narazili się władzy i musieli popełnić samobójstwo, obaj pozostawili po sobie legendę[317].

W tym miejscu warto oddać głos Okakurze Kakuzō, by przytoczyć jego poetycki opis ostatnich chwil Rikyū:

W dniu wyznaczonym na samobójstwo Rikyū zaprosił najlepszych uczniów na ostatnią ceremonię herbacianą. Pogrążeni w smutku goście spotkali się o oznaczonej godzinie w altanie. Drzewa w ogrodzie wydawały się drżeć, a w szeleście liści słychać było szepty bezdomnych duchów. Szare kamienne latarnie wyglądały niczym uroczyste straże u wrót Hadesu. Wonna smuga kosztownego kadzidła przypłynęła z pawilonu herbacianego, dając gościom sygnał do wejścia. Jeden za drugim zbliżyli się i zajęli miejsca. W tokonomie wisiało kakemono – przepiękny kaligraficzny napis, dzieło starożytnego mnicha mówiące o przemijaniu wszystkiego co ziemskie. Dźwięk śpiewającego kociołka na palenisku przypominał cykadę wypłakującą swe niedole odchodzącemu latu. Wreszcie nadszedł gospodarz. Wszystkim po kolei podano herbatę i wszyscy w ciszy wychylili czarki, na samym końcu gospodarz. Zgodnie z ustaloną etykietą najszacowniejszy gość poprosił o pozwolenie obejrzenia przyborów herbacianych. Rikyū położył przed nim różne przedmioty oraz kakemono. Kiedy wszyscy goście wyrazili swój zachwyt, Rikyū ofiarował każdemu z nich jakąś pamiątkę. Sobie zachował tylko czarkę. „Czarka ta, skażona ustami nieszczęścia, nigdy więcej nie posłuży człowiekowi" to rzekłszy, stłukł naczynie.

Ceremonia dobiegła końca; goście powstrzymując z trudem łzy pożegnali się ostatni raz i wyszli. Został jeden tylko, najbliższy i najdroższy, by być świadkiem końca. Rikyū zdjął szaty noszone przy ceremonii herbacianej i ostrożnie złożył je na macie, odsłaniając biały, śmiertelny strój, dotychczas ukryty. Czule spojrzał na błyszczące ostrze śmiercionośnego sztyletu i zwrócił się doń tą oto wytworną strofą:

Witaj,
O mieczu wieczności!
Poprzez Buddę,
A także Darumę
Rozszczepiłeś swą drogę.

Z uśmiechem na twarzy Rikyū przeszedł do krainy Nieznanego[318].

Uważa się, że Sen no Rikyū dokończył dzieło pierwszych patriarchów *chanoyu*: Muraty Jukō i Takeno Jōō. Już ceremonia herbaciana u Jukō, którą przedstawił Yoshimasie, odprawiana była w chacie krytej strzechą i połączona była z dążeniem do oświecenia w rozumieniu zen. Otaczał on jednak szacunkiem również dworskie naczynia, sam zresztą kolekcjonował cenne

[317] Ibidem, s. 270.
[318] Kakuzō Okakura, *Księga herbaty*, s. 98, 99.

sprzęty, dążąc do zmniejszenia różnic między herbatą plebejską i dworską. Sen Sōshitsu XV twierdzi jednak, że nie dokończył on opracowania najistotniejszych zasad etykiety[319]. Takeno Jōō położył jeszcze większy nacisk na *wabi* i – zdaniem Sen Sōshitsu XV – wyzwolił się z dualistycznego myślenia; jednak i on dopiero wskazał kierunek w okresie przejściowym[320].
Wierszem, który Rikyū szczególnie sobie upodobał, był:

Tym, którzy tęsknią
Za wiosennymi kwiatami,
Pokaż młodą trawę,
Wyzierającą spod śniegu[321].

Rikyū, jak już zostało powiedziane, nie pozostawił po sobie żadnego własnego tekstu, najlepszym źródłem są *Nampōroku* (*Zapiski z południowych stron/Zapiski Nambō*)[322], które spisać miał jego bezpośredni uczeń, Nambō Sōkei (XVI-XVII w.) - składają się z siedmiu zwojów zawierających wypowiedzi Rikyū na różne tematy sztuki herbacianej. Pierwszy rozdział (*Oboegaki*, Spisane z pamięci) zawiera ogólne informacje o historii rytuału herbaty, drugi (*Kai*, Spotkania) jest opisem pięćdziesięciu sześciu spotkań, w których Rikyū występował jako gospodarz[323], trzeci (*Tana*, Półka) zawiera wskazówki, jak wykorzystywać w czasie rytuału różne półki, czwarty (*Shoin*, Gabinet literacki) opisuje organizację rytuału w stylu gabinetowym, piąty (*Daisu*) zawiera opis rytuału z wykorzystaniem stelaża, szósty (*Sumihiki*, zatarte tuszem) zawiera zestawienie chińskich teorii filozoficznych *yin-yang* (jap. *in-yō*) oraz teorii pięciu faz przemian z zasadami rytuału herbaty, a siódmy (*Metsugo*, Po śmierci) zawiera wskazówki i działania Rikyū,

[319] Sen, op. cit., s. 137.
[320] Ibidem, s. 137.
[321] Sōshitsu Sen XV, *Smak herbaty, smak zen,* s. 74. W przekładzie Anny Zalewskiej: Temu, kto czeka tylko na kwiaty, pokazałbym/ wiosnę w trawkach wyrastających spośród śniegu, w górskiej wiosce (Anna Zalewska, *Nampōroku, czyli Zapiski z południowych stron, Rozdział I, CZĘŚĆ 2,* s. 45.
[322] Polski przekład dwóch pierwszych rozdziałów, zob. Anna Zalewska, *Nampōroku, czyli Zapiski z południowych stron Rozdział I, CZĘŚĆ 1.* [w:] Silva Iaponicarum, Fasc. II, Winter 2004, s. 19-34, *Nampōroku, czyli Zapiski z południowych stron, Rozdział I, CZĘŚĆ 2.* [w:] Silva Iaponicarum, Fasc. III, Spring 2005, s. 32-48, *Nampōroku, czyli Zapiski z południowych stron, Rozdział II, CZĘŚĆ 1.* [w:] Silva Iaponicarum, Fasc. X, Winter 2006, s. 33-68, *Nampōroku, czyli Zapiski z południowych stron, Rozdział II, CZĘŚĆ 2.* [w:] Silva Iaponicarum, Fasc. XI, Spring 2007, s. 38 – 64.
[323] Rozdział ten kończy się uwagą samego mistrza Rikyū do autora tekstu, iż nie rozumie, dlaczego wybrano tylko te spotkania, podczas których użyto odmiennych utensyliów, podczas gdy on sam nie dąży do zmian jako celu samego w sobie, a istotne jest to co dokonuje się w sercu, nie zaś niezwykłość ozdób i sprzętów (Zalewska, *Nampōroku…Rozdział II, CZĘŚĆ 2,* s. 63.

o których autor przypomniał sobie po śmierci mistrza i spisał w początkach 1594 roku. Rękopis miał zostać znaleziony niemal sto lat później.

W 1686 roku o jego istnieniu dowiedział się samuraj, poeta, malarz i kaligraf Tachibana Jitsuzan (1655-1708) – wszystkie rozpowszechnione obecnie wersje tekstu oparte są na sporządzanych przez niego kopiach, oryginał zaś zaginął[324].

Sen Sōshitsu XV przypisuje Rikyū opracowanie struktury estetyki herbacianej w pełni jako filozofii herbaty[325]. Jak pisze, jego podstawową intencją było dążenie, by za pośrednictwem herbaty wykonać skok w sferę wolności religijnej[326]. W swoim nauczaniu Rikyū kontynuował rozpoczęte przez poprzedników osadzanie rytuału w duchu zen, uprawiając rytuał nazwany „prostym", zarówno w formie jak i treści. Określił zasady organizacji wnętrza i jego otoczenia, koniecznym elementem czyniąc także „zroszoną ziemię" (*roji*), rodzaj ogrodu otaczającego herbaciany domek. Pomieszczeniem, w którym odprawiano ceremonię była chata kryta strzechą, prosta zarówno z zewnątrz jak i wewnątrz, o standardowej wielkości 4,5 maty, choć dopuszczał także odprawianie ceremonii na powierzchniach jeszcze mniejszych. Miał on mówić „Cieszenie się wspaniałością zabudowań czy wyrafinowanym smakiem pożywienia to sprawy życia światowego. Wystarczy, żeby dom był taki, by nie przeciekał dach, a pożywienia tyle, by nie być głodnym. To jest nauka buddów i istota *chanoyu*. Przynosimy wodę, zbieramy chrust, gotujemy wodę, robimy herbatę; ofiarowujemy ją buddom i podajemy ludziom, sami też ją pijemy. Ustawiamy kwiaty i palimy kadzidło. We wszystkim tym podążamy za wzorem tego, jak praktykowali buddowie i patriarchowie"[327]. Potrafił odnaleźć w sobie ducha *wabi* mimo, iż był bogatym kupcem, właścicielem firmy handlowej, wreszcie członkiem dworu Hideyoshiego. Odrzucał on wszelką ostentację, splendor i wszystko, co mogłoby rozpraszać uwagę[328]. Rikyū określił także zasady doboru kwiatów – *chabana* oraz kadzidełka, używał drewnianych cebrzyków zamiast chińskich dzbanów, a do czerpania sproszkowanej herbaty zaczął używać bambusowej łyżeczki, sam dobierał każdorazowo utensylia. Na dużą skalę wprowadził japońską ceramikę typu *raku, shigaraki, bizen,* częstokroć niedoskonałą, formowaną bez koła garncarskiego[329]. W 1590 roku w trakcie wielomiesięcznego oblegania zamku Odawara, podczas

[324] Sōshitsu Sen XV, *O duchu herbaty*, s. 157.
[325] Ibidem, s. 117.
[326] Ibidem, s. 121.
[327] Zalewska, *Nampōroku, czyli Zapiski z południowych stron Rozdział I, CZĘŚĆ 1., s.* 21, 22.
[328] Trzeciak, op. cit., s. 311.
[329] Görlich, op. cit., s. 22.

zorganizowanej dla generałów ceremonii herbacianej, nie mogąc znaleźć żadnego wazonu, użył on jako wazonu grubej łodygi bambusa, która ostatecznie zyskała status niemal relikwii w kręgu miłośników herbaty. Ważne jest jednak, by nie cenić utensyliów szczególnie ze względu na ich niedoskonałość – lecz mieć świadomość, że niedoskonałość i doskonałość są to cechy ze świata rozróżnień, tracące na znaczeniu w czasie ceremonii herbacianej, gdzie nawet niedoskonałe rzeczy potrafią być doskonałe i dobrze spełniać swoją funkcję. Japońskie utensylia nie są lepsze od chińskich – ale nie są też gorsze, jedne i drugie kryją w sobie piękno. O tym, że *wabi* nie osiąga się poprzez afektowane ubóstwo świadczy pewna przypowieść, przytaczana przez Sen Sōshitsu XV:

Pewnego razu Sotan Sen, zwany także „Wabi Sotan" został zaproszony na herbatę przez możnowładcę o nazwisku Shinsai Nagai. Ponieważ Sotan słynął ze swej powściągliwości i prostoty, poczęstunek, którym podjął go Shinsai, był niezwykle skromny. Następnego dnia możnowładca spytał Sotana, jak mu się podobało przyjęcie. Sotan odparł, że owszem, było miło, ale spodziewał się, że przyjęcie w domu magnata będzie bardziej wystawne – na miarę pozycji społecznej gospodarza. Błędem było sądzić, że poprzez afektowane ubóstwo można osiągnąć ideał wabi.
Po jakimś czasie Shinsai znowu zaprosił Sotana na herbatę. Sotan, w przeświadczeniu, że magnat zrozumiał wreszcie sens wabi, zabrał ze sobą ubogiego tynkarza. Wśród wielu wyśmienitych potraw, które podano gościom, był również przepyszny świeży karp. Sotan, zauważywszy jak niewiele je biedny tynkarz, poradził mu, żeby sobie nie żałował, bo w końcu nie na co dzień trafiają mu się takie frykasy, nie powinien więc udawać obojętności. Tak więc ani bogacz, ani biedak nie zrozumieliby wabi, gdyby sądzili, że muszą udawać kogoś innego, niż są."[330]

Rikyū połączył ducha herbaty z czterema podstawowymi zasadami, możliwymi do znalezienia już w wypowiedziach Muraty Jukō: harmonią (*wa*), szacunkiem (*kei*), czystością (*sei*) i wewnętrznym spokojem (*jaku*) - reguły te razem są znane jako w*akeiseijaku*.

Harmonia (*wa*) przejawia się na wielu płaszczyznach: odpowiedniego doboru kwiatów, kaligrafii, utensyliów, czy poczęstunku w harmonii z porą dnia i roku, wzajemnej trosce o siebie, gospodarza i gościa, wolności od pretensji, umiarze, unikaniu skrajności i pokorze. Nie odnosi się ona do ładu społecznego, jest jednością z naturą i ludźmi, trwałością w ulotności i ulotnością w trwałości. Harmonia ta oznacza zarówno idealne dopasowanie wszystkich elementów spotkania jak i zachowanie pokory wobec przemijającego życia.

Szacunek (*kei*) nie powinien być łączony z hierarchią okresu feudalnego, wypływa on z absolutnej szczerości serca pozwalającej otworzyć się na naturę i innych. Jak pisze Sen Sōshitsu XV „zasada ta skłania do głębokiego wejrzenia w serca towarzyszących nam osób i w istotę

[330] Sōshitsu Sen XV, *Smak herbaty, smak zen*, s. 75.

otaczających nas zjawisk”[331]. Objawia się w gościnności gospodarza, oznacza również traktowanie z szacunkiem i ostrożnością wszystkich utensyliów i przykładanie się do codziennych czynności.

Czystość (*sei*) istotna jest w sensie zarówno dosłownym jak i duchowym. Nie oznacza ona jednak pozbywania się rytualnego nieskalania w kontekście sintoistycznym. Mycie naczyń, czyszczenie podłóg, sprzątanie opadłych liści pozwalają oczyścić umysł i serce poprzez skupienie na wykonywanej czynności. Tak więc dbałość o czystość otoczenia oraz utensyliów pozwala równocześnie „oczyścić się” duchowo. Czynności takie są również symbolicznym zmywaniem „brudu rzeczywistości”, tak jak przejście przez ogród i obmycie ust i dłoni w stojącej tam misie. Porządkowanie pawilonu powinno być jednoczesnym porządkowaniem własnej duszy.

Spokój (*jaku*) jest niejako wynikiem i efektem praktyki harmonii, szacunku i czystości – nie jest jednak biernym czy martwym wyciszeniem. Jest czymś więcej niż nastrojem, jest stanem ducha przenikającym całe ciało i umysł, umożliwiającym pogłębienie relacji międzyludzkich. Jak pisze Sen Sōshitsu XV:

> osoba zjednoczona z rytmem natury, wolna od materialnych trosk i nie zabiegająca o wygody ciała, czysta i otwarta na świętą istotę wszystkiego, co ją otacza, przyrządzająca i pijąca herbatę w stanie głębokiej kontemplacji, bliska jest osiągnięcia absolutnego wyciszenia i spokoju. O dziwo jednak, ów spokój pogłębia się, gdy w mikrokosmos pawilonu herbacianego wkracza ktoś drugi i przyłącza się do gospodarza, medytującego nad filiżanką herbaty. Paradoksalnie więc trwały wewnętrzny spokój możemy odnaleźć dopiero w towarzystwie innych ludzi[332].

Spokój ów jest wyciszeniem zbliżonym w swej charakterystyce do tego związanego z oświeceniem.

Sen no Rikyū, zapytany o sekret *chadō* miał odpowiedzieć: „Zaparz filiżankę dobrej herbaty; ułóż węgiel tak, żeby jego płomień ogrzewał wodę; kwiatom nadaj naturalny wygład; latem zadbaj o chłód, zimą o ciepło; zrób wszystko zawczasu; przygotuj się na deszcz; okaż współbiesiadnikom wszelkie względy”[333]. Według anegdoty zawiedziony tą odpowiedzią pytający odkrzyknął, że wszystko to przecież już potrafi, na co uzyskał odpowiedź, że w takim

[331] Ibidem, s. 15.
[332] Ibidem, s. 16.
[333] Ibidem, s. 30, 31.

razie Sen no Rikyū chętnie zostanie jego uczniem[334]. Odpowiedź udzielona przez Rikyū stała się wzorcem dla stworzenia *Siedmiu reguł Rikyū*, które, choć wydają się banalne, mogą być trudne do codziennego ich praktykowania.

Pierwsza reguła „Zaparz filiżankę dobrej herbaty" zasadniczo nie oznacza nic innego jak to, że powinna ona smakować pijącemu. Nie jest to jednak efekt, który uzyskamy wyłącznie poprzez użycie drogocennych utensyliów, najlepszej herbaty i najczystszej wody, serwując ją z techniczną wirtuozerią – kluczowe jest serce okazywane przez gospodarza gościom. Znana jest anegdota, którą przytacza również Sen Sōshitsu XV, przy okazji omówienia tej reguły. Pewnego razu Sen no Rikyū został zaproszony przez pewnego hodowcę herbaty, który był tak przejęty przyjęciem przez Rikyū zaproszenia, że z ekscytacji pogubił się nieco w trakcie ceremonii, a z drżących rąk wypadały mu przedmioty. Uczniowie Rikyū, będący pozostałymi gośćmi, kpili sobie z niezdarności gospodarza, lecz Rikyū powiedział, iż było to najwspanialsze przyjęcie w jego życiu, gdyż gospodarz zechciał go ugościć z całego serca i poświęcił się temu tak całkowicie, że nie zważał na błędy. Starania są ważniejsze od umiejętności, a zaangażowanie od zgodności z konwenansem.

Krytykę sztuczności przedstawia również inna anegdota[335], w której Sen no Rikyū został ugoszczony przez pewnego miłośnika herbaty. Rikyū pojawił się u niego niespodziewanie, a wszystko, co podawał gospodarz zdawało się świadczyć o szlachetnej prostocie i skromności, jednak Sen no Rikyū wśród potraw dostrzegł takie, które musiały być już wcześniej przygotowane i zrozumiał, że gospodarz, wiedząc, iż Rikyū przebywa w okolicy, przygotował się do jego wizyty, a cała prostota, naturalność i spontaniczność posiłku w rzeczywistości była zaaranżowana i udawana. Mistrz stracił wówczas zainteresowanie i wypiwszy połowę *sake*, wyszedł mówiąc, że ma sprawę do załatwienia w okolicy[336].

---

[334] Por. Zalewska, *Nampōroku...Rozdział I, CZĘŚĆ 1,* s. 29. Obecny przy tym mistrz Shōrei powiedział o słowach Rikyū "Są takie same, jak słowa mistrza Chōka, który na pewne pytanie odpowiedział: „Nie wyrządzać żadnego zła, czynić wszelkie dobro". Chodzi o mistrza Daolina, przypis za Zalewska: "Daolin, jap. Dōrin (741-824), mistrz zen z epoki Tang. Przytoczone tu słowa pochodzą z następującej opowieści, zapisanej w *Wudeng huiyuan*, jap. *Gotōegen* (istota zbioru pięciu świateł) (spisał Huiming, jap. Emyō, w 1252 r.; zawarte w *Zokuzōkyō*, następnym skarbcu sutr, tom 138). Daolin mieszkał na drzewie w górach. Pewnego razu przybył do niego poeta Bai Juyi (jap. Haku Kyoi), który wykrzyknął: „W jakim niebezpiecznym miejscu żyjesz!" Na co Daolin odparł, iż to miejsce, w którym Bai Juyi żyje, jest niebezpieczne. Bai Juyi zapytał, jaka jest istota buddyzmu, na co Daolin odparł: „Nie wyrządzać żadnego zła, czynić wszelkie dobro". „To wie nawet trzyletnie dziecko", wykrzyknął Bai Juyi, a wtedy Daolin odrzekł: „Trzyletnie dziecko wie, ale nawet osiemdziesięcioletni starcy nie umieją tego osiągnąć". (Zalewska, op. cit., s. 30).

[335] Pochodząca ze *Zbioru herbacianych opowieści wskazujących palcem księżyc* (jap. *Chawa shigetsushū*) mistrza Sena Sōtana (1578-1658), spisanych przez jego ucznia, Fujimurę Yōkena (1613-1699) i wydany drukiem w 1683 r.

[336] Zalewska, *Pojęcie drogi w kulturze japońskiej…*, s. 345.

Druga reguła wynikająca ze słów Rikyū brzmi „Ułóż węgiel tak, aby jego płomień ogrzewał wodę" — należy ułożyć bryłki węgla w odpowiedni sposób i podgrzać wodę do odpowiedniej temperatury. W trakcie spotkania węgiel dwukrotnie się uzupełnia czyniąc to w takim momencie, by woda zachowała swoją właściwą temperaturę. Jeśli jednak woda jest wystarczająco gorąca, nie należy dodawać węgielków tylko ze względu na etykietę. Zalecenie to również kładzie nacisk na zachowanie pełnej uwagi i jasności umysłu.

Zdanie „kwiatom nadaj naturalny wygląd" związane jest z *chabaną* – stylem układania kwiatów w ceremonii herbaty. Nie ma on nic wspólnego z *ikebaną*, nie rządzą nim zasady ani ograniczenia kompozycyjne, unika się kwiatów zbyt intensywnych i wyrazistych. Naturalny wygląd nie oznacza, że kompozycja jest zwykłym przełożeniem kwiatów do wazonu, nie powinna jednak zakłócać ich indywidualnego piękna, bez łamania i wyginania ich łodyżek. Zasadniczo oznacza ona najczęściej jeden lub dwa kwiaty[337].

Związana jest z tym inna, powszechnie przytaczana, anegdota – Hideyoshi był miłośnikiem powojów i dowiedziawszy się, że Rikyū ma ogród pełen kwiatów powoju zażyczył sobie urządzenia o świcie przyjęcia herbacianego; tak, by mógł zobaczyć otwierające się o wschodzie słońca kwiaty. Rikyū natychmiast przystąpił do przygotowań; kiedy jednak następnego dnia Hideyoshi wstąpił do ogrodu, nie dostrzegł w nim ani jednego powoju i wstąpił do pawilonu niezwykle rozczarowany – tam jednak w wazonie w tokonoma znajdował się jeden, wyjątkowo piękny kwiat powoju, który pozwolił unaocznić jego piękno w całej okazałości.

Czwarta zasada głosi „latem zadbaj o chłód, a zimą o ciepło", nie oznacza ona jednak używania wachlarzy ani klimatyzacji, lecz stosowanie środków mających wzbudzić subiektywne odczucie orzeźwienia lub ciepła. I tak latem można dla ochłody i orzeźwienia zrosić ścieżkę i zieleń wodą, może nią być zroszony również żelazny imbryk. Serwowany jest zimny deser, po którym można zaznać ochłody w cieniu drzew w ogrodzie. Do temperatury może nawiązywać również kaligrafia, nawiązująca w jakiś sposób do chłodu i *chabana*, na przykład w postaci zroszonego wodą źdźbła trawy, towarzyszącego kwiatu. Zimą, z kolei, właściwie dobrane akcesoria, rozpalone palenisko i odpowiednie światło powinny dawać subiektywne wrażenie

[337] „Kwiaty do małego pokoju należy wziąć koniecznie jednej barwy, jedną lub dwie gałązki, i ułożyć je w sposób lekki. Oczywiście, w zależności od tego, jakie to są kwiaty, mogą one być ułożone w większej obfitości, ale istotne jest to, że niewłaściwe jest cieszenie się jedynie ich wyglądem. W pokoju o wielkości czterech i pół maty, zależnie od tego, jakie to kwiaty, dozwolone jest ułożenie kwiatów o dwóch barwach — tak mówił Sōeki." (Zalewska, *Nampōroku... Rozdział I, CZĘŚĆ 1.,* s. 27, 28.)

ciepła, można również serwować herbatę w nieco głębszej, dłużej trzymającej ciepło czarce. Ma więc to być działanie nieoczywiste i zgodne z naturą.

Reguła „zrób wszystko zawczasu" oznacza, że należy odpowiednio do ceremonii się przygotować, wziąć pod uwagę nieprzewidziane okoliczności, nie trwonić czasu, zostawiając sobie, jednakże, chwilę na skupienie i zachować punktualność. Punktualność wymagana jest również od gości i stanowi wyraz szacunku wobec osób, z którymi się spotykamy.

Znaczenie reguły „przygotuj się na deszcz" jest jasne; oznacza przygotowanie w razie ryzyka deszczu parasoli i chodaków dla gości – tak, by mogli bez przeszkód spacerować w ogrodzie. Kładzie ona również nacisk na wykształcenie równowagi duchowej pozwalającej ze spokojem odnosić się do zmiennych okoliczności.

Siódma reguła „okaż współbiesiadnikom wszelkie względy" oznacza uwzględnianie potrzeb drugiej osoby, dbanie o dobry nastrój i zachowanie szacunku.

Sen no Rikyū jest także autorem wiersza, w którym istotę ceremonii herbacianej wyraża w zbliżony, choć jeszcze bardziej uproszczony sposób:

Sztuka herbaty:
Zagotuj wodę,
Zrób herbatę
I wypij ją.
Nic więcej nie trzeba wiedzieć[338].

Zarówno cztery zasady ceremonii herbacianej jak i siedem zaleceń Sen no Rikyū wykraczają w swoim wydźwięku poza samą ceremonię herbacianą, stając się zarazem pewnymi uniwersalnymi wskazówkami postępowania – człowiekiem herbaty jest się bowiem cały czas, nie tylko w trakcie ceremonii. O to inny wiersz Rikyū, oddający jego postawę życiową i zalecenia:

Nie wstydź się
Odrzuć pychę i ucz się, ile tylko możesz,
Od innych
Oto podstawa udanego życia[339].

[338] Sen, op. cit., s. 44.
[339] Ibidem, s. 56.

Sōshitsu Sen XV komentując go, stwierdza, że ścieżka pojawia się wszędzie tam, gdzie są osoby, które uprawiają dyscyplinę wewnętrzną [340]. Pisze również, że ścieżka herbaty jest metodą prowadzącą do odnalezienia i zaakceptowania własnego losu[341]. Jak pisze:

Sednem życia opartego na harmonii, szacunku, czystości i ciszy jest wewnętrzny spokój, będący owocem zaakceptowania własnych ograniczeń i czerpania zadowolenia z tego co „niekompletne". Wraz z osiągnięciem owego spokoju znikają frustracja i lęk, a w ich miejsce pojawiają się opanowanie i równowaga ducha[342].

Podobnie jak Takeno Jōō, pozostawał on wierny idei *ichigo ichie*, w którym uczestnikom powinno towarzyszyć poczucie wyjątkowości chwili i „porozumienia serc" oraz poczucia jedności. Każde przyjęcie jest okazją doznania czegoś, co nigdy już się nie powtórzy – wymaga to włożenia w przygotowania i ugoszczenie gości całego serca i tego samego oczekuje się również ze strony gości w stosunku do gospodarza. Przyjęcie herbaciane nie jest przedstawieniem i wymaga od obu stron autentyczności[343]. Powinno to prowadzić do stanu *mubinshu*, czyli dosłownie bez gościa i gospodarza, co nie oznacza naturalnie braku ich obecności, lecz zatarcia różnic między nimi, poprzez osiągnięcie idealnej harmonii. Wiadomo jednak, że jest to sytuacja idealna, kiedy gospodarz może zaprosić bliskie sobie osoby, pomiędzy którymi panuje serdeczna więź, sam Rikyū zaś częściej niż faktycznym gospodarzem, był jedynie organizatorem *chanoyu*, zaś spotkania przy herbacie dyktatorów i wasali, służące omawianiu interesów i polityki, nie sprzyjały wytworzeniu poczucia jedności i choć ostatecznie miały służyć wypracowaniu porozumienia, to jednak o zdecydowanie świeckim charakterze.

Ustalone przez Rikyū wzorce podawania i picia herbaty są niezwykle dopracowane, mimo swojej zasadniczej naturalności i niejakiej intuicyjności; tym niemniej wymagają długiej nauki wiernego odtwarzania każdego gestu; dopiero opanowawszy je perfekcyjnie można je zapełnić żywą treścią.

Sen Sōshitsu XV pisze, że nawet staranne składanie *fukusy* – jedwabnej chusteczki do czyszczenia utensyliów jest formą okazania wdzięczności czterem stronom świata

[340] Ibidem, s. 56.
[341] Ibidem, s. 77.
[342] Ibidem, s. 78.
[343] „Jest jak najbardziej słuszne, by ich serca były w zgodzie. Jednak jest niesłuszne, by pragnęli osiągnięcia zgody. Gdy i gość, i gospodarz są takimi, którzy osiągnęli drogę, to dobre samopoczucie powstaje między nimi naturalnie. Jeśli ludzie niedojrzali tylko starają się osiągnąć tę zgodę, to gdy jeden z nich zmyli drogę, zbłądzą obaj. Dlatego też, dobrze jest by byli w zgodzie, niedobrze, by pragnęli ją osiągnąć." (Zalewska, *Nampōroku... Rozdział I, CZĘŚĆ 1., s.* 25.)

reprezentowanym przez jej cztery rogi – wycierając naczynia powinniśmy zdawać sobie sprawę z więzi łączących nas z całym światem i kosmosem – bez tego wykonywane przez nas czynności staną się pustym formalnym gestem[344].

Rikyū wprowadził także okna do domków, różnicując ich formę i wielkość, tak by do wnętrza wpadała określona ilość światła, oświetlając przede wszystkim podłogę, zaś w domku powinien panować lekki półmrok sprzyjający wyciszeniu i skupieniu, czemu służyły zakrywające okna *shōji* - ruchome przesłony z papieru.

Sen no Rikyū nie miał dobrych przeczuć co do przyszłości ceremonii herbacianej – obawiał się, że właściwa droga zostanie zarzucona i że właśnie wówczas ludzie będą przekonani, że nastąpił jej rozkwit, aż stanie się wyłącznie doczesną rozrywką.

Paul Varley pisze, że Sen no Rikyū, który mimo pochodzenia z warstwy kupieckiej i dostania się do najbliższych kręgów sioguna, nie kwapił się do korzystania z możliwości politycznego i społecznego awansu, był ostatnią wielką postacią średniowiecza a jego śmierć stała się zwiastunem szybko nadchodzącej epoki nowożytnej[345].

Herbata po Sen no Rikyū

Yamanoue Sōji, wspomniany wcześniej mistrz herbaty i uczeń Sen no Rikyū, skazany na okrutną śmierć[346] przez Hideyoshiego, był również autorem *Zapisków* (nazwanych od jego imienia *Yamanoue Sōji-ki*) [347], w których opisał historię kształtowania się ceremonii herbacianej w Japonii[348], od Muraty Jukō aż po Takeno Jōō, zawierających również opis utensyliów, obrazów i kaligrafii wieszanych w *tokonomie*. W dziele wyróżniał mistrzów herbaty *chanoyusha* – ludzi sztuk herbaty, znających się na utensyliach, umiejących prowadzić rytuał i zarabiających tym na życie, *wabi sukisha* – ludzi herbaty *wabi*, ceniących prostotę i bezpretensjonalność, posiadających świadomość wewnętrzną, kreatywność i wybitne osiągnięcia, mistrzów *meijin,*

[344] Sen, op. cit., s. 52.
[345] Varley, op. cit., s. 161.
[346] Wprawdzie nie ma potwierdzających to dokumentów z epoki, jednak według rozpowszechnionej wersji wydarzeń, Hideyoshi kazał mu najpierw obciąć nos i uszy, za: Mach-Bryson, op. cit., s. 112.
[347] Więcej o Yamanoue Sōjim i jego dziele, zob. Urszula Mach-Bryson, *On Jars and All-time Masters. Chanoyu as Revealed by Yamanoue Sōji* [w:] op. cit., Warszawa 2015.
[348] Wśród jej źródeł wymieniąc zen, konfucjanizm, sztukę poezji, teatr *nō* – ibidem, s. 105.

łączących przymioty obu grup, znawców herbaty i mistrzów *wabi* zarazem oraz *kakon-no meijin* – wielkich mistrzów wszechczasów[349].

Yamanoue Sōji, podobnie jak Rikyū, urodził się w Sakai, w 1582 roku. On i Rikyū byli jedynymi osobami wpuszczonymi do głównej sali podczas żałobnych uroczystości po śmierci Nobunagi, długo służył również u Hideyoshiego. Ostatecznie popadł jednak w niełaskę i został skazany na wygnanie; podróżując po kraju, w 1589 roku trafia na służbę u wielkiego feudała rodu Hojō na zamku Odawara, który rok później zostanie szturmem zdobyty przez Hideyoshiego. Wraz ze śmiercią jego i - rok później Rikyū - kończy się działalność mistrzów herbaty związanych z miastem Sakai.

Spośród siedmiu najbardziej znaczących uczniów Sen no Rikyū, aż pięciu było chrześcijanami: Justus Takayama Ukon (zm. 1615), Gamō Ujisato (1557-1596), Seta Kamon, Oda Yūraku (1548-1622) i Shibayama Kenmotsu[350]. Dwoma pozostałymi byli Hosokawa Tadaoki (1564-1645) i – najbardziej znany z tego grona – Furuta Oribe (1545-1615). Podobno Sen no Rikyū zapytany przez jednego ze swoich uczniów, Hosokawę Sensai, kogo chciałby widzieć jako swojego spadkobiercę wskazał właśnie na niego - co było sporym zaskoczeniem[351].

Furuta Oribe, urodzony w 1544 roku, był majętnym arystokratą. Pierwsza wiadomość o prowadzeniu przez niego rytuału pochodzi z 1585 roku, zaś po Wielkiej Herbacie w Kitano został współpracownikiem mistrza. Zajmował się herbatą wyłącznie z zamiłowania, uważa się, że w swoich koncepcjach był nowatorski, ale całkowicie odchodzący przy tym od ducha herbaty Rikyū. Jak pisze Heinrich Doumolin, o ile herbata Sen no Rikyū była dzieckiem zen, o tyle Furuta Oribe trzymał ceremonię herbacianą z dala od wpływów japońskich religii. Nie przykładał wagi do Buddy ani do *kami*, a ze względu na oddzielenie ceremonii herbacianej od buddyzmu bywał wymieniany wśród chrześcijan, jednak wątpliwym jest, by faktycznie przyjął chrzest, pozostawał jednak pod wpływem chrześcijaństwa[352].

Pracując na dworze Hideyoshiego, dał podwaliny pod tak zwaną „herbatę możnych"; być może część nowych zasad etykiety została wprowadzona z inspiracji dyktatora, chcącego by ceremonia lepiej odpowiadała statusowi społecznemu samurajów[353]. Przesycone sakralną symboliką, skromne *roji*, zastępował dekoracyjnym ogrodem pełnym rzadkich gatunków drzew i

[349] Mach-Byrson, op. cit., s. 109 – 112.
[350] Kataoka T. „Takayama Ukon" in *MN,* I, pp. 451-64 (1938), przypis za: Doumolin, op. cit., s. 218.
[351] Trzeciak, op. cit., s. 335.
[352] Doumolin, op. cit., s. 223.
[353] Tanikawa Tetsuzo, *The Esthetics*..cz. 2, s 13., przypis za: Kozyra, *Estetyka zen,* s. 310.

bujnie kwitnących krzewów. Wnętrza sprawiały wrażenie „mozaikowej różnorodności i dekoracyjnej wzorzystości”[354], światło wpadało przez liczne okna o różnych kształtach, a słupy domku były demonstracyjnie krzywe. W *tokonomie* jednocześnie wieszał zwój i układał kwiaty, podczas gdy zwyczajowo w pierwszej części zwój towarzyszył piciu gęstej herbaty *koicha*, zaś kwiaty pojawiały się po przerwie i towarzyszyły rzadkiej herbacie *usucha*. Furuta Oribe rozbił rytuał na dwa pomieszczenia: właściwy pokój herbaty oraz *kusari no ma*, „izbę w szeregu”, gdzie pito herbatę rzadką i swobodnie rozmawiano na różne tematy, a gospodarz wystawiał na pokaz swoją kolekcję utensyliów. Stosował również kaligrafię osób żyjących, co nie było zwyczajowo przyjęte. Również ceramika stosowana przez Furutę miała nowatorski charakter – nieregularne, wieloboczne, z jednej strony prymitywnie wypalane i naturalne, z drugiej misternie zdobione. Sam projektował własną ceramikę – *oribeyaki*, inspirowaną koreańskimi czarkami. *Oribeyaki* były kamionkami z miękkiej gliny, zdobionymi dekoracją o wzorach roślinnych i geometrycznych, o grubej, spływającej glazurze – odchodzą one od ceramiki chińskiej, a w swoim ekscentryzmie i przeładowaniu, jak słusznie zauważa Przemysław Trzeciak, przywołują raczej skojarzenia europejskich kubistów i surrealistów. Często specjalnie deformował jeszcze niewypalone naczynia albo rozbijał je i dawał do naprawy, by nabrały charakteru. Używał wyłącznie japońskich i nowych, robionych na zamówienie, utensyliów. Jego ceremonia herbaciana nie była z całą pewnością *wabi* – nie była jednak również tradycyjną wystawną ceremonią, lecz pokazem nieskrępowanej fantazji i okazją do zabawy. Podobnie jednak jak Sen no Rikyū, Furuta Oribe został zmuszony do popełnienia samobójstwa po tym, jak w czasie oblężenia zamku Osaka, siedziby rodu Toytomi, nawiązał potajemne kontakty z obleganymi - co zostało uznane za zdradę.

Nie wiadomo, jak można odczytywać wskazanie przez Sen no Rikyū właśnie na niego. Odpowiedzią sugerowaną przez Przemysława Trzeciaka jest to, że Rikyū nie był dogmatykiem i doceniał również skrajnie odmienne koncepcje, wiedział również, że smak *wabi* nie odpowiada większości, wymaga namysłu, skupienia i refleksji i nie będzie w przyszłości cieszyć się powodzeniem – zaś nowatorskie koncepcje Furuty Oribe mogły zapewnić ścieżce herbacianej dalszy rozwój i popularność[355].

[354] Trzeciak, op. cit., s. 336.
[355] Ibidem, s. 340.

Herbatę możnych rozwijał dalej Kobori Masakazu, lepiej znany jako Kobori Enshū (1579-1647), uczeń Furuty Oribe, wasal Hideyoshiego, a później Tokugawy. Styl jego określany jest mianem *kirei sabi*, co można przetłumaczyć jako elegancką prostotę. Zwiększył on przestrzeń *kusari no ma* i upodobnił ją do gabinetu *shoin*. Również ogród *roji* u niego był rozległy i dekoracyjny. Nie przyznawał wyższości żadnemu typowi utensyliów, używając chińskich, koreańskich, japońskich, wietnamskich i holenderskich, które do Japonii przywozili żeglarze z Delft. Nie szukał w nich ani surowej duchowości, ani ekstrawagancji, wiążąc je z estetyką Edo: jakością wykonania i elegancją formy. Przemysław Trzeciak przypisuje mu syntezę trzech tradycji estetycznych: okresu Heian naznaczonego wpływami chińskimi, tradycji okresu Ashikaga i herbaty gabinetowej oraz dorobku Sen no Rikyū i estetyki *wabi*. W swoich notatkach pisze on w duchu neokonfucjańskim: „Droga herbaty, to nic innego, jak bezgraniczny szacunek wobec pana i ojca. Należy być im wiernym, bez gnuśności zajmować się sprawami domu i nie tracić przyjaźni ze starymi druhami[356]". W takiej interpretacji zanika cała związana z nią ścieżka wiodąca ku buddyjskiemu przebudzeniu rozwijana w Japonii od czasów Jukō; ceremonia zostaje podporządkowana obowiązującej w okresie Edo doktrynie neokonfucjańskiej.

Następca Hideyoshiego, Tokugawa Ieyasu (1543-1616), nie interesował się ceremonią herbacianą, uważając ją za luksusową rozrywkę, niegodną samurajów. W połowie XVIII wieku herbata zaczęła jednak ponownie zyskiwać na popularności wśród władców feudalnych, czego dobrym przykładem może być Matsudaira Fumai (1751-1818), który zgromadził pokaźną kolekcję drogocennych utensyliów herbacianych[357]. W tym czasie jednak ceremonia herbaciana rozwijana na dworach traciła swoje związki z zen.

Nakamura Hajime pisze, że kult ceremonii herbacianej, który początkowo rozwijał się jako sposób na życie wśród mieszczan, pozwalający na stworzenie między gospodarzem i gościem relacji wolnej od ograniczeń związanych ze statusem społecznym, po serii kompromisów, dostosował się do schematów obowiązujących w społeczeństwie feudalnym. Wyrazem tego są wypowiedzi mistrzów takie jak, iż „dzięki praktyce ceremonii herbacianej. moralność związku między panem a sługą wyniesiona zostaje na swoje szczyty"[358].

Podkreślające hierarchię społeczną i popularne wśród wyższych klas oraz panów feudalnych *daimyō,* ceremonie herbaciane były pokazami bogactwa i cennych utensyliów. Była

[356] Ibidem, s. 351.
[357] Kozyra, op. cit., s. 311.
[358] Nakamura, op. cit., s. 416.

to jednak tylko jedna z dróg, którymi podążyła droga herbaty po śmierci Rikyū. Drugą była herbata *wabi* praktykowana przez uczniów Rikyū i jego dwóch synów: Dōana (1546-1607)[359] z pierwszego małżeństwa i Shōana Sōjuna (1546-1614), oficjalnie uznanego przez Rikyū za następcę, syna jego drugiej żony, Sōōn (zm. 1600), z jej pierwszego małżeństwa[360]. Po śmierci Rikyū, jego rodzina musiała opuścić Kioto, jednak Shōan powrócił po kilku latach, otrzymawszy od Hideyoshiego ziemię i utensylia herbaciane należące do swojego ojca. Dostał również przyzwolenie na kontynuowanie rodzinnej tradycji i przeniesienie Fushin'an, pokoju herbacianego Rikyū, oryginalnie znajdującego się na posesji rodziny Sen, w nowe miejsce[361]. Kiedy jego syn, Sōtan (znany jako II Gempaku Sōtan, 1578 – 1658), skończył osiemnaście lat, Shōan przekazał mu obowiązki głowy rodu. Shōan przywrócił rodowi Rikyū miejsce w Kioto, jego syn natomiast nie dążył do budowania koneksji w wyższych sferach, unikając politycznych rozgrywek. Był pustelnikiem, niekiedy przypisywane są mu również *Zencharoku – Zapiski o herbacie i zen*[362]. Jednocześnie umieścił członków swojej rodziny na dworach różnych władców feudalnych, chcąc zapewnić dalszy rozwój *chanoyu* niezależnie od rozwoju sytuacji politycznej[363]. Drogę herbaty studiowało jego trzech synów: Ichiō Sōshū (1593-1675), Kōshin Sōsa (1613-1672) oraz Sensō Sōshitsu (1622-1697) a także jego trzech uczniów: Fujimura Yōken (1613-1699), Sugiki Fusai (1628-1706) i Yamada Sōhen (1627-1708). Obowiązki głowy rodu przejął trzeci syn, Sōsa, w 1646 roku, a sam, razem z najmłodszym synem Sensō przeniósł się do odległej części rodowej posiadłości, gdzie wybudował pokój herbaciany Konnichian (Chatka Tego Dnia)[364]. Po śmierci Sōtana, zarówno Sōsa jak i Sensō kontynuowali tradycję, a majątek rodzinny został podzielony na część frontową, znajdującą się na południu, z przeniesionym tam pawilonem Fushin'an, oraz na część w głębi, gdzie znalazły się zbudowane przez Sōtana

[359] „Sen no Dōan (1546-1607), syn Rikyū, człowiek herbaty, m.in. wraz z Rikyū był mistrzem herbaty u Hideyoshiego. Jego styl był określany jako *gō no cha*, „herbata twarda" lub *dō no cha*, „herbata dynamiczna", w przeciwstawieniu do herbaty Shōana, adoptowanego syna Rikyū i jego spadkobiercy, którą określano jako *jū no cha*, „herbata miękka" lub *sei no cha*, „herbata spokojna". Znany jest układ pokoju herbacianego przez niego zaprojektowany, a także sprzęty, jakie szczególnie cenił bądź których wykonanie zlecił." – przypis za: Zalewska, *Nampōroku…rozdz. I cz. II,* s. 41, 42.

[360] Trzeciak, op. cit., s. 329.

[361] Urszula Mach, *Urasenke – tradycja pewnego domu,* [w:] Pałasz-Rutkowska (red.), op. cit., s. 302.

[362] O których będzie mowa w dalszej części rozprawy.

[363] Görlich, op. cit., s. 23.

[364] Mach, op. cit., s. 304. Według popularnej anegdoty, przytaczanej przez autorkę, Sōtan zaprosił do pawilonu Seigana Sōiego (1588-1661), 117. Przełożonego klasztoru Daitokuji, ten jednak nie zjawił się o umówionej godzinie, w związku z czym Sōtan wyszedł, zostawiwszy kartkę z prośbą, by przybył następnego dnia. Seigan na kartce dopisał *ketai biku myōnichi kisezu,* czyli „dla leniwego mnicha jak ja, jutro nie nadchodzi", z czego zrodzić się miała nazwa, ibidem, s. 315.

pawilony Konnichian oraz Yūin (Dalsze Odejście). Zbudowanie kilka lat później, przez trzeciego z synów Sōtana, Sōshū, pawilonu Kankyūan na ulicy Mushakūji przypieczętowało podział tradycji rodu Sen na trzy szkoły, istniejące do dzisiaj – dom rodu Sen „od frontu" – Omotesenke, z pawilonem Fushin'an, dom rodu Sen „na tyłach" – Urasenke, z głównym pawilonem Konnichian oraz dom rodu Sen przy ulicy Mushakūji – Mushakūjisenke, z pawilonem Kankyūan. Od tego czasu w każdej ze szkół tylko najstarszy syn miał prawo do kontynuowania tradycji i dziedziczenia nazwiska Sen – pozostali męscy potomkowie mogli zapoczątkować nowe rody, przyjąwszy inne nazwiska[365]. Szkoły te miały przede wszystkim za zadanie konserwację tradycji; wszędzie spisywano zasady i przestrzegano ich niezmienności, co zakończyło dalszy rozwój sztuki, ale pozwoliło jej również przetrwać w dawnej formie.

Ważną rolę w przetrwaniu herbaty *wabi* pełnili również kapłani zen odsunięci przez Tokugawów na dalszy plan. Kapłani zen dalej traktowali rytuał jak ścieżkę ku przebudzeniu, uważając nawet, że uczestnik *chadō*, który przestrzega wszystkich zasad i uzyskuje odpowiedni stan ducha porzucając doczesne pragnienia, zbliża się do stanu oczyszczenia. Szczególne zasługi miał tu Takuan Sōhō (1573-1645), poeta, malarz, kaligraf i znawca sztuki herbaty, sto czterdziesty siódmy główny opat świątyni Daitokuji, którego rozważania można znaleźć w *Zapiskach z pokoju herbaty wielebnego Takuana*: twierdził, że celem rytuału jest odzyskiwanie harmonii Kosmosu, a naczelną zasadą *chanoyu* jest duch harmonijnego połączenia Ziemi i Nieba oraz przyczynienie się do ustanowienia powszechnego pokoju. Między uczestnikami ceremonii powinny panować harmonijne relacje i atmosfera wzajemnego szacunku. W wyborze utensyliów i konstrukcji domku należy unikać ostentacji, wystrzegać się należy także zbyt skomplikowanego rytuału. Powinno się zachowywać naturalne, łagodne maniery i pozostawać szczerym.

Choć pod koniec XVII wieku renesans herbaty *wabi* następuje też w kręgu kupców i rzemieślników, miał on już całkowicie świecki charakter, mimo zachowywania typowej dla *wabi* prostoty wnętrz i utensyliów.

Jednocześnie, w 1832 roku w Edo zostają wydane *Zapiski o herbacie zen* (jap. *Zencharoku*) [366], autorstwa niejakiego Jakuana Sōtaku [367], mnicha zen. Powstały one

[365] Mach, op. cit., s. 304, 305.

[366] Więcej o tym dziele, zob. Agnieszka Kozyra, *The Oneness of Zen and the Way of Tea in the Zen Tea Record (Zencharoku*) [w:] Analecta Nipponica. Journal of polish association for Japanese studies 5/2015, Warszawa 2015. s. 21- 41.

prawdopodobnie nie wcześniej niż pod koniec XVII wieku. Sōtaku uważał, że duchem Drogi Herbaty jest duch zen, a osoba pragnąca zgłębić Ducha Herbaty powinna rozpocząć również praktykę religijną u mistrza zen[368].

Rozważania w *Zapiskach o herbacie zen* rozpoczyna zwrócenie uwagi na mistrza zen Ikkyū Sōjuna, który uznał ceremonię herbaty za rodzaj praktyki zen. Celem Drogi Herbaty powinno być zrozumienie własnej natury, a samo *chadō* jest jednym z odpowiednich sposobów prowadzących do oświecenia. Dlatego też ceremonia herbaty musi być formą medytacji. Dla Sotaku jest ona „praktyką polegającą na wejściu w medytację przy użyciu utensyliów herbacianych, ujrzeniu własnej pierwotnej natury"[369]. Osoba przygotowująca herbatę powinna być całkowicie skoncentrowana na wykonywanych ruchach, zapominając o sobie, czyli doświadczając stanu nie-jaźni (*mushin*). Autor zwraca uwagę, że medytacja podczas ceremonii herbacianej sprzyja koncentracji bardziej niż tradycyjna, gdyż jest się pogrążonym w wykonywaniu czynności zgodnie z wzorcami, podczas gdy siedząc w bezruchu trudno jest utrzymać pełnię koncentracji i uchronić się przed napływem myśli rozpraszających adepta.

Sōtaku gani również kolekcjonowanie drogocennych utensyliów herbacianych, które dowodzi niezrozumienia buddyjskich nauk o nieprzywiązywaniu się i nietrwałości wszystkiego. Krytykuje także te spotkania herbaciane, w czasie których goście częstowani są wybornymi potrawami i trunkami, co przysłania prawdziwy sens ceremonii. Gani również próby zaimponowania gościom poprzez wystawność czy drogocenną zastawę – co jest, trzeba przyznać, zarzutem nieustannie powtarzanym przez zwolenników herbaty *wabi*. W swoim ubolewaniu nad degeneracją ceremonii herbacianej, która stała się jedynie wystawną rozrywką, powtarza poglądy mistrza Takuana, na którego powołuje się w traktacie.

Prawdziwym naczyniem herbaty zen jest według Sōtaku „jedna jaźń" – doskonała, pusta i nieskalana[370]. Każdy praktykujący ceremonię herbacianą zgodnie z duchem zen, stanie się nieskalanym naczyniem, czyli naczyniem jednej jaźni[371]. Również osoby nie wykazujące talentów na drodze herbaty powinny koncentrować się na praktyce zen, nie zważając na tych, którzy uczynili z drogi herbaty rozrywkę. Jednocześnie Sōtaku zdaje się nie przywiązywać

[367] Jak było wspomniane, część badaczy przypisuje zawarte tam nauki wnukowi Rikyū, Sotanowi, uznającemu zasadę jedności *chadō* i zen, oraz popularyzatorowi herbaty w stylu szlachetnego ubóstwa *wabi*.
[368] Kozyra, *Estetyka zen*, s. 312.
[369] Jakuan Sotaku, Zencharoku, s. 243., przypis za: Kozyra, *Estetyka zen*, s. 313.
[370] Kozyra, op. cit., s. 319.
[371] Jakuan Sotaku, Zencharoku, przypis za: Kozyra, *Estetyka zen*, s. 319.

większej wagi do technicznych aspektów ceremonii herbaty, takich jak kolejność czy sposób wykonywania czynności[372].

Według Sōtaku, ścieżka *roji* oznacza dosłownie przejawienie własnej jaźni, czyli prawdziwej natury, czym odchodzi od tradycyjnego tłumaczenia jako „ziemi rosy" związanego z metaforą płonącego domu w *Sutrze Lotosu*[373]. Inaczej niż Rikyū, nie przywiązuje wagi do oczyszczania się z „kurzu tego świata", gdyż wszystko, także to, co uważamy za skalane, ma naturę Buddy.

Wyrażenie ducha zen jest, zdaniem autora, czymś znacznie ważniejszym niż etykieta, nie zgadza się też z Rikyū w tym, iż zmiany w etykiecie powinny być możliwe do wprowadzenia tylko przez osoby, które mistrzowsko opanowały wszystkie techniki[374]. Rikyū przestrzegał początkujących adeptów przed naśladownictwem „absolutnej wolności" mistrzów, gdyż tradycyjne sposoby wykonywania czynności są zazwyczaj najbardziej ekonomiczne, a ich nauka stanowi niezbędny aspekt medytacji w ruchu. Sōtaku docenia ten aspekt, uważając jednocześnie, że spontaniczność może się pojawić także przed zgłębieniem wszystkich technik, gdyż jest ona związana ze stanem nie-jaźni[375]. Agnieszka Kozyra stwierdza:

> Herbata zen nie oznacza zerwania z tradycją czy kanonami szkół chanoyu, ważne jest tylko to, by tych kanonów nie traktować jako swoistej wiedzy, czy umiejętności, czegoś na kształt sztuczek kuglarzy, które im bardziej skomplikowane i różnorodne, tym bardziej zadziwiają widza. Z drugiej strony, nie ma nic bardziej błędnego niż arogancka postawa początkującego adepta, który doszedł do wniosku, że może lekceważyć zasady ceremonii herbaty, gdyż nie są one wyrazem ducha zen. Jak zwykle w przypadku zen mamy do czynienia ze swoistą ekwilibrystyką niezbędną dla zachowania paradoksowej jedności przeciwieństw – kanonu ceremonii herbaty nie wolno ani akceptować, ani negować[376].

Źródłem różnic może być fakt, iż Rikyū nie przywiązywał aż tak wielkiej wagi do medytacji w czasie herbaty, nie uważając ceremonii herbacianej wyłącznie za praktykę religijną.

Sōtaku charakteryzuje również sztukę zen, wśród jej cech wskazując na stan „nie-jaźni", w którym jednostka doświadcza poczucia jedności ze światem, zgodnie z zasadą „jedno jest wszystkim i wszystko jest jednym" (*ichi soku issai, issai soku ichi*), afirmację zwyczajnego umysłu (*byōjōshin*), jedność przeciwieństw, przekraczanie linearnej percepcji czasu poprzez

[372] Kozyra, op. cit., s. 319.
[373] Jakuan Sotaku, Zencharoku, s. 253, przypis za: Kozyra, *Estetyka zen*, s. 321.
[374] Kozyra, op. cit., s. 324.
[375] Ibidem, s. 325.
[376] Ibidem, s. 326.

pokazanie jedności wszystkich czasów w „wiecznym teraz", traktowanie stanu „nie-jaźni" *mushin* jako podstawy twórczej aktywności oraz, wynikającą z przekroczenia dualizmu podmiotu i przedmiotu, wolność absolutną, pozwalającą wyrazić piękno w dowolnej formie[377].

Dowodem, że rewolucja Meiji nie zakończyła rozwoju ceremonii herbacianej może być wydarzenie związane z osobą XI Gengensaia Seichū Sōshitsu (1810-1877), który, będąc świadkiem upadku dawnego porządku i gwałtownych zmian w społeczeństwie, nie bał się również przeszczepić pewnych zachodnich idei na grunt ceremonii herbacianej. W 1872 roku na międzynarodowej wystawie w Kioto podawał herbatę gościom siedzącym na krześle, sam również z niego korzystając[378]. Istotą tej decyzji była troska o zachodnich gości i ich wygodę – wiedząc, że nie są nawykli do korzystania z mat *tatami*, specjalnie dla nich zaprojektował stoły oraz krzesła.

Jednocześnie jednak po 1868 roku i rewolucji Meiji wielu Japończyków uznało, że należy odrzucić dawne tradycje i obyczaje. Jednak przełom XIX i XX wieku to rozwój nacjonalizmu w Japonii, za czym szło pewne odrodzenie ceremonii herbacianej, która w 1914 roku została również włączona do obowiązkowych zajęć w szkołach żeńskich, co zmieniło tradycyjnie dotąd kojarzoną z mężczyznami strukturę *chadō.* Mimo, że głową rodu zawsze pozostawał mężczyzna, coraz więcej kobiet zdobywało stopnie mistrzowskie i zajmowało się nauczaniem[379].

Herbata Okakury Kakuzō

W tych burzliwych dla Japonii czasach żył Okakura Kakuzō: zasłynął on jako obrońca i rzecznik tradycyjnej sztuki japońskiej. Napisał trzy książki, z czego najsłynniejszą pozostaje ostatnia: *Księga Herbaty*. Znaleźć tam można, typowe dla takich pozycji, opisy początków uprawy herbaty, jej rozprzestrzeniania się, nazewnictwa, sposobów przyrządzania, słynnych postaci takich jak Lu Yu, wreszcie opis samej ceremonii oraz pawilonu herbacianego. Nie to stanowi jednak o jej wartości, lecz oryginalne rozumienie ceremonii herbacianej oraz umiejscowienie jej w nowym nurcie ideowym.

Herbatyzm jest kultem piękna, które daje się odnaleźć w codziennej szarej egzystencji. Wdraża nam poczucie czystości i harmonii, tajemnicę wzajemnej życzliwości i romantyzmu ładu społecznego. W istocie swej jest uwielbieniem Niedoskonałości, nieśmiałą próbą osiągnięcia czegoś znośnego w naszym nieznośnym życiu.

[377] Agnieszka Kozyra, *The Oneness of Zen and the Way of Tea…,* s. 37-39.
[378] Zaprojektowany przez niego zestaw stołów pozwalających przeprowadzić pełnowymiarowe spotkanie herbaciane, nosi nazwę *ryūrei* (dosł. stojący ukłon), za: Mach, op. cit., s. 309.
[379] Görlich, op. cit., s. 23.

Filozofia herbaty nie jest estetyzmem w zwykłym znaczeniu tego słowa wspólnie bowiem z etyką i religią wyraża cały nasz sposób widzenia człowieka i natury. Jest higieną, gdyż zmusza nas do czystości; ekonomią, bo uczy, że w prostocie, a nie w złożoności i przepychu znaleźć można wygodę; moralną geometrią, ponieważ określa nasze poczucie proporcji w stosunku do wszechświata. Wyraża prawdziwego ducha demokracji Wschodu, czyniąc wszystkich swych wyznawców arystokratami smaku[380].

Tymi słowy Okakura Kakuzō wprowadza czytelnika w świat herbatyzmu. Już tutaj widać pewne przeniesienie akcentów: herbata staje się wyrazem Ducha Wschodu, syntezą wschodniego spojrzenia na rzeczywistość, sztuką skoncentrowaną na odnajdywaniu piękna w codziennej egzystencji. Ideę herbatyzmu jako kultu piękna oraz syntezy sztuk rozwija również w dalszej części swego traktatu:

Picie herbaty stało się źródłem kultu czystości i wyrafinowania, czynnością uświęconą, w czasie której gospodarz i gość wspólnie tworzą z tego, co doczesne, najwyższe piękno. W ponurej marności istnienia pawilon herbaciany był oazą, gdzie strudzony podróżnik mógł napić się ze wspólnego źródła miłości do sztuki. Ceremonia stała się zaimprowizowanym dramatem osnutym wokół herbaty, kwiatów i malarstwa. Żaden kolor nie zakłócał nastroju pomieszczenia, żaden dźwięk nie mącił rytmu czynności, żaden gest nie naruszał harmonii, żadne słowo nie rozbijało jedności otoczenia, każdy ruch był prosty i naturalny – takie były założenia ceremonii herbaty. I co dziwne, że na ogół osiągano powodzenie[381].

W dalszej części stwierdza, że herbatyzm jest zamaskowanym taoizmem, podkreślając również niemal przysłowiowy związek między zen i herbatą[382]. Najważniejszą rolę taoizmu przypisuje jednak w dziedzinie estetyki: taoizm jest sztuką bycia w świecie, traktuje o teraźniejszości i o nas samych.: „Teraźniejszość jest ruchomą Nieskończonością, prawowitą sferą Względności. Względność wymaga Ładu; Ład to sztuka, Sztuka życia polega na ciągłym podporządkowywaniu się nowemu otoczeniu. Taoizm akceptuje doczesność taką, jaką jest i w przeciwieństwie do konfucjanistów i buddystów, usiłuje znaleźć piękno w naszym świecie trosk i niedoli”[383]. „Prawdziwym człowiekiem dla taoisty jest ten, kto stał się mistrzem sztuki życia”[384]. Autor zwraca uwagę, że filozofia chan uwypukla nauki taoizmu[385] oraz podkreśla podobieństwa między południową szkołą chan a taoizmem, uznając, że najlepsze komentarze do księgi Laozi

[380] Okakura, op. cit. s., 11.
[381] Ibidem, s. 34.
[382] Ibidem, s. 34, 35.
[383] Ibidem, s. 45, 46.
[384] Ibidem, s. 47.
[385] Ibidem, s. 48.

napisali właśnie uczeni południowej szkoły chan[386]. W naukach chan dostrzega sprzeciw wobec ortodoksyjnej nauki buddyzmu, tendencję do traktowania świętych ksiąg buddyzmu jedynie jako osobistych rozważań, podczas gdy najważniejsza jest wspólnota z wewnętrzną istotą rzeczy, w której zewnętrzne rekwizyty stanowią jedynie przeszkodę na drodze do własnej percepcji prawdy. To właśnie, jak stwierdza, pozwoliło myśli chan i zen ukształtować ideał herbatyzmu, zgodnie z którym najmniejsze nawet wydarzenie w życiu nosi cechy wielkości. Jak podsumowuje autor: „taoizm dostarczył bazy dla ideałów estetycznych, zen wcielił je w życie"[387].

Koncepcje herbatyzmu przeniknęły różne dziedziny życia, wpływając choćby na architekturę Japończyków, dla cudzoziemca, jak pisze, wręcz rażącą swoją prostotą i ascetyzmem wnętrz[388]. Zwraca uwagę na wpływ zen na budowę pawilonu herbacianego, w którym: „przemijanie sugeruje słomiana strzecha, kruchość wysmukłych filarów, lekkość bambusowej podpory i wyraźny brak pieczołowitości w użyciu powszechnie dostępnym materiałów. To, co wieczne odnaleźć można jedynie w duchu, który wcielony w proste otoczenia upiększa je subtelnym blaskiem swego wyrafinowania"[389]. Określanie pawilonu terminem „siedziba pustki" wyraża zarówno taoistyczną teorię wszechogarnięcia, jak i koncepcję ciągłej potrzeby zmiany motywów dekoracyjnych. W pawilonie wszystko zostaje tak urządzone, by podkreślać piękno głównego obiektu. Podejście to, wychodzące z założenia, że pełne zrozumienie piękna możliwe jest poprzez koncentrację na jednym motywie, zestawia z gustem ludzi Zachodu, których mieszkania często przypominają muzeum: „Dla Japończyka przyzwyczajonego do prostoty ornamentyki oraz częstych zmian dekoracji wnętrze zachodnie, stale wypełnione licznymi obrazami, posągami i bezwartościowymi rupieciami sprawia wrażenie wulgarnego pokazu bogactwa"[390] – pisze autor.

Zdaniem Okakury Kakuzō, zen stał się powszechnym sposobem myślenia Dalekiego Wschodu, sprawiając, że zaczął on unikać symetrii i monotonii, uważając, że prawdziwe piękno musi pozostać ukryte tak, by dopełnione mogło zostać dopiero w umyśle oglądającego. Pawilon herbaciany w idealny sposób wyraża estetycznego ducha Wschodu, poprzez swoją obawę przed powtórzeniem i monotonią, asymetryczność, ascetyczność i subtelne wyrafinowanie:

[386] Ibidem, s. 49.
[387] Ibidem, s. 52.
[388] Ibidem, s. 54.
[389] Ibidem, s. 63.
[390] Ibidem, s. 65.

Obecna industrializacja sprawiła, że prawdziwe wyrafinowanie staje się na całym świecie coraz rzadsze. Czy nie potrzebujemy teraz bardziej niż kiedykolwiek pawilonu herbacianego?[391] .

Jego krytyka współczesnych gustów i odbioru sztuki sięga głębiej, pisze on:

W naszej demokratycznej dobie ludzie, niezależnie od swoich własnych uczuć, krzykliwie domagają się czegoś, co powszechnie uznano za najlepsze. Chcą rzeczy kosztownych, niewyrafinowanych, modnych, niepięknych. Dla mas oglądanie ilustrowanych czasopism, produktu godnego ich uprzemysłowienia, jest łatwiejszym pożywieniem, dostarcza im więcej artystycznej przyjemności niż dawni mistrzowie włoscy czy mistrzowie ery Ashikaga, których rzekomo podziwiają. Imię artysty znaczy dla nich więcej niż jakość jego pracy (..) To brak autentyzmu w ocenie dzieła spowodował, że w którąkolwiek stronę się zwrócimy, otaczają nas okropności pseudoklasycyzmu[392].

Początek niebezpiecznego umasowienia gustów estetycznych znajduje już w anegdocie o Koborim Enshū, którego kolekcja utensyliów budziła powszechny podziw. Uczniowie gratulowali mu jej, mówiąc, iż każdy przedmiot jest taki, że trzeba go podziwiać, co dowodzi, iż jego gust estetyczny jest jeszcze lepszy niż Rikyū, którego kolekcja nie była powszechnie doceniania. Enshū ze smutkiem stwierdził, że dowodzi to tylko jego pospolitości, gdy Rikyū brał te przedmioty które do niego przemawiały osobiście, on zaś nieświadomie zaspokaja gust większości[393].

Okakura Kakuzō zarzuca współczesnym sobie także snobizm w odniesieniu do starożytności: darzymy ją szacunkiem, ale pozwalamy, by sympatia do historii brała górę nad estetycznym rozeznaniem. Jak stwierdza „kwiaty uznania ofiarowujemy dopiero wówczas, kiedy artysta bezpiecznie spoczywa w grobie”[394].

Atak na współczesność połączony jest z krytyką Zachodu, który jako jej rzecznik, w dużej mierze odpowiada za obecny stan rzeczy. Kolejnym poddanym krytyce elementem jest bezsensowne marnotrawstwo kwiatów w społeczeństwach zachodnich, które masowo zdobią różne sale balowe i stoły biesiadne, by bez sentymentów zostać nazajutrz wyrzucone. Jakże kontrastuje to ze wschodnią miłością do kwiatów, gdzie sztuka hodowli doniczkowej jest bardzo stara, poeci wyrażali swoją miłość do nich w poezji, a na dworach Tang i Song każdy kwiat miał

[391] Ibidem, s. 69.
[392] Ibidem, s. 76, 77.
[393] Ibidem, s. 76.
[394] Ibidem, s. 77.

mieć swojego specjalnego opiekuna[395]. Nawet hodowcom kwiatów można zarzucić jednak egoizm, który skłania ich do pozbawiania kwiatów ich naturalnego otoczenia i trzymania w sztucznych warunkach, zamiast odwiedzać je na miejscu. Jego zdaniem, mistrzowie herbaciani ustanowili kult kwiatów, nie zrywając ich na chybił trafił, pieczołowicie wybierając każdą gałązkę, nigdy nie ścinając więcej niż było to absolutnie konieczne, zawsze łącząc kwiat z liśćmi, tak by przedstawić ich naturalne piękno, nie wyginając ich i nie niszcząc, podczas gdy na Zachodzie widzimy „kwiaty o bezlistnych łodygach, jak gdyby bez ciała, bezładnie wsadzone do wazonu"[396]. „Mistrz ceremonii herbacianej sądzi, że obowiązki jego kończą się na doborze kwiatów i pozwala im snuć swą własną opowieść"[397].

Krytyka Zachodu w książce Okakury Kakuzō wykracza poza analizę estetyczną a dotyka zjawisk dużo szerszych i ogólniejszych: począwszy od nieumiejętności zrozumienia Wschodu przez Zachód. Człowieka Zachodu uważa za pogrążonego w błogim samozadowoleniu, herbata jest dla niego tylko jedną z wielu osobliwości składających się na niezwykły, ale i dziecinny Wschód[398]. Zachód obdarzył pewnym szacunkiem Japonię dopiero, gdy ta, zamiast skupiać się na pokojowym rozwijaniu sztuk, weszła na drogą militaryzmu i zaczęła toczyć boje z Rosją oraz zajmować Mandżurię. Okakura Kakuzō wyraża żal, że to na sławie wojennej oparte są roszczenia Japończyków do miana cywilizacji, nie zaś na sztuce i ideałach[399].

„Nie będę uprzejmym herbatystą" [400] – ostrzega Okakura Kakuzō. Niezrozumienie Wschodu i Zachodu wyrządziło już zbyt wiele zła – Okakura Kakuzō pisze, że lepsze zrozumienie Japończyków przez Rosję mogłoby zapobiec wojnie. Krytykuje europejski imperializm, który z pogardą lekceważy problemy Wschodu, ewentualnie widząc w nim dla siebie zagrożenie pod hasłem „Żółtego Niebezpieczeństwa" nie zauważając, jakie szkody sam wyrządza Wschodowi.

W podejściu orientalistycznym przypisuje się Wschodowi egzotykę, niezrozumiałość i cudaczność – traktując go w sposób przedmiotowy, jako obiekt badań i zainteresowania, czasem nawet życzliwego, ale na pewno nie na partnerskich, równych zasadach. Krytykowany on jest przez Okakurę Kakuzō, wytykającego Zachodowi różne absurdalne wyobrażenia o Wschodzie:

[395] Ibidem, s. 84.
[396] Ibidem, s. 88.
[397] Ibidem, s. 91.
[398] Ibidem, s. 13.
[399] Ibidem, s. 13.
[400] Ibidem, s. 16.

My, Azjaci, często przerażeni jesteśmy prawdziwą pajęczyną faktów i fantazji, jaką wokół nas utkano. Żywimy się jakoby woniami lotosu albo wręcz karaluchami i myszami. Staliśmy się symbolem bezsilnego fanatyzmu lub odrażającej zmysłowości. Hinduskie uduchowienie wyszydzone zostało jako ignorancja, chińska stateczność jako głupota, japoński patriotyzm jako rezultat fatalizmu. Twierdzono nawet, iż jesteśmy bardziej wytrzymali na ból i rany, ponieważ mamy zrogowaciały system nerwowy![401]

Występuje on tutaj w roli rzecznika i obrońcy nie tylko kultury japońskiej, ale całego Wschodu. Zwraca uwagę, że choć i Japończycy pełni byli uprzedzeń i fałszywych wyobrażeń o Zachodzie, dużo szybciej nadrobili te braki i poznali kulturę zachodnią: nawet jeśli nie wnikliwie, to na pewno okazując chęć nauki. Okakura Kakuzō podkreśla zresztą, że Japończycy przyswoili aż nazbyt wiele z Zachodu, odrzucając własne tradycje starając się zbliżyć do niego niemal na klęczkach[402]. Jednocześnie Zachód udziela nauk, ale sam ich nie pobiera.

Okakura Kakuzō pisze, że dla współczesnego Chińczyka herbata pozostała pysznym napojem, ale przestała być ideałem.

Długoletnia niedola kraju obrabowała go z poczucia radości i sensu życia. Stał się człowiekiem nowoczesnym, to znaczy starym i rozczarowanym. Stracił wzniosłą wiarę w złudzenia, która stanowi o wiecznej młodości i sile poetów oraz ludzi z dawnych epok. Dzisiejszy Chińczyk jest eklektykiem i uprzejmie przyjmuje tradycje całego świata, igra z naturą, lecz nie zniża się do tego, by ją podbić czy też czcić[403].

Okakura w tym miejscu w zawoalowany sposób ostrzega swoich rodaków, by i oni nie poszli tą drogą. Wprowadza takie rozumienie nowoczesności, jakie z całą mocą powróci w myśli wschodnich teoretyków parędziesiąt lat później stając się podbudową ideologii opartej na kontrze wobec Zachodu.

Dla Okakury Kakuzō ceremonia herbaciana to kult piękna, umiłowanie sztuki i sen estetyzmu. Mistrzowie ceremonii herbacianej zrewolucjonizowali architekturę i dekoracje wnętrz, wpłynęli na sztukę projektowania ogrodów, zaznaczyli swój ślad w ceramice i wzornictwie tkanin, w oczywisty sposób wpłynęli na malarstwo i wyroby z laki, wreszcie pozostawili swój ślad nawet w kuchni i sposobie podawania jedzenia[404]. Herbatyzm jest więc ucieleśnieniem ogólnego poczucia piękna Japończyków. Na wyższym stopniu – wraz z asymetrią, unikaniem

[401] Ibidem, s. 14.
[402] Ibidem, s. 15.
[403] Ibidem, s. 32.
[404] Ibidem, s. 94, 95, 96.

monotonni, prostotą, ascetyzmem, czystością i wyrafinowaniem – jest wyrazem ogólnej myśli estetycznej Wschodu. Na jeszcze wyższym stopniu, wraz ze swoją filozofią życia, odnajdującą piękno w każdym drobiazgu, akceptującą doczesność, dążącą do harmonijnego zestrojenia się z Rzeczywistością – jest wyrazem filozofii i ducha całego Dalekiego Wschodu. Mimo, że Okakura Kakuzō aprobuje i potwierdza rytualny rodowód herbaty i jej związki z zen, nie umiejscawia on zenistycznego czy medytacyjnego charakteru ceremonii herbacianej w jej rdzeniu – podporządkowuje go estetyce, tę zaś czemuś jeszcze bardziej nadrzędnemu: skonfrontowaniu ze sobą Wschodu i Zachodu. W zestawieniu tym Zachód nie tylko reprezentuje nowoczesność i industrializm, ale także masowość, bezguście, agresję i pogardę, zachodnia myśl zaś wyjaławia ludzkie życie, czyniąc je racjonalnym, ale pozbawionym radości. Estetyka i duchowość ceremonii herbacianej stają się okazją do celebracji własnej kultury i dziedzictwa, obrony jej przed zachodnimi wpływami, a także – krytyki samego Zachodu.

Dopełnienie poglądów Okakury Kakuzō na konfrontację Wschodu i Zachodu znaleźć można w innej jego książce *Przebudzenie się Japonii*. Pisze tam, że w neokonfucjanizmie i zen widać szczyt ruchu ku indywidualizacji i nacjonalizmowi, a jego echa widać w przewrocie, który miał miejsce później w Japonii[405]. Później pałeczkę przejął sintoizm, którego wskrzeszenie nastąpiło po rewolucji Meiji i jak pisze Okakura Kakuzō „uczy trzymać się wiernie tradycyjnych ideałów narodowych japońskich: prostoty, prawości, posłuszeństwa prawu przodków jako władzy uosobionej przez Mikada[406], oddania się i poświęcenia ojczyźnie, na której świętych brzegach żaden obcy zdobywca nigdy zwycięskiej nie postawił stopy. Sintoizm wzywał Japończyków do zerwania z chińskimi i indyjskimi ideałami i do polegania na sobie samych”[407].

Zen był użyteczny, gdyż uczył samurajów panowania nad sobą, szlachetność uważał za cechę waleczności. Samuraj „szedł naprzeciw śmierci nie z zaślepieniem fanatyka, lecz z niezłomnym postanowieniem uczynienia tego, czego się po nim spodziewano. Duch historyczny, przeniknąwszy jego duszę, czynił go nową istotą. Całe poświęcenie, jakie pierwotnie miał dla swych najbliższych lenników, przeniosło się teraz do stóp Mikada” [408].

W książce tej również rozwijana jest krytyka wobec Zachodu: Wschód robi różnicę między środkiem a celem, Zachód zaś dąży do postępu, ale nie zadaje pytania, w czym ów postęp

[405] Kakuzō Okakura, *Przebudzenie się Japonii*, Warszawa 1905, s. 14.
[406] cesarzowi Japonii
[407] Ibidem, s. 59.
[408] Ibidem, s. 61.

się dokonuje i do czego prowadzi. Zachód sławi wolność, ale prawdziwą indywidualność niszczy tam walka o byt, a szczęście poświęcane jest ciągłemu pragnieniu czegoś więcej. Chełpi się on wyzwoleniem z przesądów, ale na ich miejsce daje kult kapitału. „Jakież cierpienia i niezadowolenie kryją się poza świetną maską teraźniejszości! Głos socjalizmu jest jękiem konania zachodniej cywilizacji – tragedią kapitału i pracy” [409] – pisze Okakura Kakuzō.

Okakura stwierdza, iż chwała Zachodu wiąże się z poniżeniem Azji: Azja być może była zacofana, ale Europa z całą pewnością nie była sprawiedliwa [410]. Wrodzony eklektyzm i otwartość pozwoliły jednak Japończykom szybko przyswoić sobie nowożytną naukę i postęp technologiczny. Jednocześnie nastąpiło wskrzeszenie narodowych kierunków [411], w sztuce i literaturze, przy okazji wspomina też o ceremonii herbacianej, która „stała się znów charakterystycznymi cechami życia japońskich kobiet”[412]. Podkreśla, że Japonia zyska szacunek innych narodów, jeśli pozostanie wierna własnym tradycjom[413].

W jednoznaczny sposób usprawiedliwia on militaryzm Japonii, pisząc, że wypadki, które zaszły w Azji zagrażają ich własnej egzystencji, a każdy naród musi się bronić przeciw zewnętrznym atakom. Mandżuria i Korea umożliwiają obcemu najeźdźcy przerzucenie swojej armii na teren Japonii, dlatego ich niepodległość jest warunkiem bezpieczeństwa Japonii – co usprawiedliwia wojnę o te tereny przeciwko Rosji. Dodatkowo tereny te są potrzebne, by wyżywić wzrastającą ludność wyspiarskiego kraju, mającego mało przestrzeni uprawnej. Dlatego też, pisze Okakura Kakuzō: „w tych warunkach zmuszeni jesteśmy uważać dawniej przez nas zajmowaną Koreę jako kraj, który powinien być przez nas wzięty w obronę”, czym *de facto* usprawiedliwia inwazję japońską na Koreę.

Na podstawie obu tych książek widać wyraźnie, że Okakura Kakuzō wpisuje się doskonale w kontekst wydarzeń i debaty odbywającej się dwadzieścia dziewięć lat po jego śmierci – w czasie konferencji w Kioto w 1942 roku[414]. W czasie jej trwania występowano przeciwko „nowoczesności”, która była utożsamiana z europejskością i przyrównywana do choroby toczącej japońskiego ducha. Specjalizacja wiedzy miała rozbić całość orientalnej kultury

[409] Ibidem, s. 67.
[410] Ibidem, s. 70.
[411] Ibidem, s. 124.
[412] Ibidem, s. 124.
[413] Ibidem, s. 126.
[414] Więcej na temat tej konferencji, zob. Minamoto Ryōen, *The Symposium on “Overcoming Modernity”* [w:] Heisig, Maraldo (red.), op. cit., s. 197 – 229.

duchowej, oskarżano też naukę, kapitalizm, technologię, ideę swobód jednostki i demokracji – wszystko to należało przezwyciężyć. Japoński krytyk filmowy Tsumura Hideo uznał Zachód, z którym toczono wojnę, za „trucicielską cywilizacją materialistyczną". Kultura zachodnia miała być płytka, wykorzeniona, szkodliwa dla twórczych sił, chłodna i mechaniczna, podczas gdy holistyczny, tradycyjny Wschód miał reprezentować głęboki i duchowy charakter – japońska zwierzchność nad światem Wschodu miała zapewnić utrzymanie tego stanu i przywrócenie zdrowia duchowej wspólnocie[415].

Należy przy tym pamiętać, iż państwowy sintoizm, który zrodził się w XIX wieku w Japonii był – jak podkreślają Ian Buruma i Avishai Margalit i w książce *Okcydentalizm. Zachód w oczach wrogów* - nowoczesnym wynalazkiem, opartym nie tyle na starożytnej tradycji japońskiej, co na wizji przed-nowożytnego Zachodu. Miał on naśladować rolę upolitycznionego Kościoła w średniowiecznej chrześcijańskiej Europie[416].

Na spotkaniu w Kioto dużo miejsca poświęcono także idei Ameryki[417] – jako cywilizacji wykorzenionej, kosmopolitycznej, trywialnej, materialistycznej, niejednolitej rasowo, goniącej za modą. Korzystano także tutaj z europejskiej krytyki Ameryki – na przykład z twierdzeń Heideggera, który uważał, iż *Amerkikanismus* wyssał soki z europejskiej duszy[418].

Zdaniem Iana Burumy i Avishai Margalita, to właśnie mieszanka reakcyjnych idei europejskich i przetworzonych tradycji lokalnych zaowocowała swoistym kultem śmierci, który najsilniej przejawił się właśnie w Japonii, czego ostatecznym wyrazem byli piloci *kamikaze*, zarówno w samolotach jak i podwodnych łodziach torpedowych. Estetyczna idea dobrowolnej śmierci i samurajskie poświęcenie połączyły się z przejętym przez Japonię nowoczesnym nacjonalizmem, militaryzmem i ideą imperializmu. Również nowoczesny kult cesarza oparty był na pewnej fałszywej interpretacji sposobu funkcjonowania religii na Zachodzie – intelektualiści japońscy uznali, że chrześcijaństwo było spoiwem czyniącym z Europejczyków zdyscyplinowane wspólnoty, a Japonia również potrzebuje swojej religii państwowej. Japoński cesarz był tradycyjnie obdarzany boskimi atrybutami (podobnie jak niemal cała przyroda, ożywiona i nieożywiona), całkowitym *novum* było jednak uznanie go za najwyższego dowódcę wojskowego, żywego boga, dla którego poświęcić życie jest najwyższym zaszczytem. W przeszłości

[415] Ian Buruma, Avishai Margalit, *Okcydentalizm, Zachód w oczach wrogów*, Kraków 2005, s. 6, 7.
[416] Ibidem, s. 11.
[417] Chodzi o wystąpienie historyka Suzuki Shigetaki (1907-1988) , zob więcej. Minamoto Ryōen, op. cit., s. 227, 228.
[418] Buruma, Margalit, op. cit., s. 12.

samurajowie popełniali samobójstwo w pokucie za dyshonor: wykroczenie lub upokarzającą porażkę, było ono aktem, dzięki któremu odzyskiwali oni twarz wśród żywych. Nie było ono jednak nigdy częścią działań wojennych – idealiści z roku 1945 interpretowali samobójstwa samurajów w duchu nowoczesnego nacjonalizmu jako wyraz poświęcenia dla przegrywającej ojczyzny. Jak pisze Ian Margalit z Avishai Burumą, piloci *kamikaze* często byli zbyt inteligentni, by odczytywać swoje poświęcenie jako sposób na wygranie wojny – chcieli w ten sposób jednak przeciwstawić się temu, co Japonia przypisywała zachodniemu światu – zepsuciu, moralnej pustce, płyciźnie kulturowej, a swoją śmiercią próbowali przeobrazić klęskę w walce i katastrofę w szczęśliwe zdarzenie, mające wskazać drogę ku lepszej, przyszłej Japonii[419].

Okcydentaliści stworzyli spójną koncepcję umysłowości Zachodu:

Umysłowość zachodnia to umysł bez duszy, wydajny niczym kalkulator, lecz całkowicie bezradny w sprawach naprawdę ważnych dla człowieka. Umysł ten jest oczywiście w stanie osiągać wielkie sukcesy w domenie gospodarki, świetnie idzie mu też rozwijanie i wdrażanie zaawansowanej technologii, nie potrafi jednak ogarnąć spraw wyższej wagi, pozbawiony jest bowiem ducha i zrozumienia dla ludzkich cierpień (…)

Dla okcydentalisty umysłowość zachodnia to umysłowość okrojona, pozwalając odnaleźć najlepszą drogą do osiągnięcia danego celu, całkowicie jednak bezużyteczna, gdy idzie o odnalezienie słusznej drogi. Jej roszczenia do racjonalności są w najlepszym razie uzasadnione jedynie połowicznie – i jest to ta gorsza połowa. Jeśli dokonamy rozróżnienia na racjonalność instrumentalną (zdolność dobierania środków do celów) i racjonalność wartościującą (zdolność wybierania słusznych celów), to będziemy mogli powiedzieć, że zdaniem okcydentalisty umysłowość zachodnia rozporządza w olbrzymim stopniu tym pierwszym typem racjonalności, a w bardzo niewielkim - tym drugim. Zgodnie z tym stanowiskiem, człowiek Zachodu to nadmiernie aktywny kombinator, nieustannie dobierający właściwe środki do niewłaściwych celów[420].

Ian Buruma i Avishai Margalit podkreślają, że ruchy sprzeciwiające się zachodniemu imperializmowi same garściami czerpały z zachodnich idei: również japońscy samuraje, którzy w 1867 roku powołali do życia nowoczesne państwo japońskie, bronili się przed Zachodem przy pomocy mimikry:

zamieniwszy kimona na fraki i cylindry, poczęli niszczyć buddyjskie świątynie i przekształcać kraj w imię Postępu, Nauki i Oświecenia. Imperialne podboje samej Japonii uzasadniano w ten sam sposób. (…) Architekci japońskiego imperium uważali za rzecz oczywistą, że rasy niższe będą im wdzięczne.

Lecz w samym środku nowoczesnej transformacji Japonii, zwinięta niczym anakonda, czyhała nacjonalistyczna kontrrewolucja, która pragnęła ocalić duchową czystość starożytnej kultury i uwolnić ją od

[419] Ibidem, s. 71.
[420] Ibidem, s. 79, 80.

bezdusznej nowoczesności Zachodu oraz jego niewolniczych orientalnych akolitów. Lecz i ta rewolucja – pomimo romantycznych odwołań do sintoizmu i kultury samurajskiej – pozostawała pod silnym wpływem zachodnich idei, zwłaszcza zaś antykapitalistycznych wątków ideologii narodowego socjalizmu. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że nowoczesność w zachodnim stylu i nacjonalistyczna rewolta funkcjonowały w obrębie tego samego establishmentu, a często w umysłach tych samych ludzi[421].

Widać wyraźnie, że narracja Okakury Kakuzō zarysowana w *Przebudzeniu Japonii* z 1904 roku i *Księdze Herbaty* z 1906 roku idealnie wpisuje się w późniejszy o kilkadziesiąt lat kontekst okcydentalizmu zdefiniowanego na konferencji w Kioto, w okresie II wojny światowej. Jego definicja nowoczesności zarysowana na przykładzie współczesnych mu Chińczyków odpowiada nowoczesności zdefiniowanej przez późniejszych intelektualistów – również jego postrzeganie Zachodu jako agresywnego i pogardliwego, pozbawionego poczucia smaku i wyrafinowana, wpasowuje się w późniejszy kontekst, choć nie jest równie skrajne i radykalne. Usprawiedliwia on japoński imperializm w odniesieniu do krajów Azji Wschodniej, jako uzasadnioną obronę swoich wpływów a także sposób na wyzwolenie tych terenów spod wpływów zachodnich mocarstw – która to interpretacja znalazła swoją kulminację w wojnie na Pacyfiku w latach 1937-45. Wpisuje on tradycyjną estetykę, filozofię i sztukę japońską – w tym również ceremonię herbacianą, niejako na pierwszym miejscu, jako *summę* japońskiego i azjatyckiego światopoglądu – w nacjonalistyczny kontekst. Pozostawał on przy tym wybitnym znawcą i teoretykiem sztuki japońskiej i ceremonii herbacianej, osobą doskonale obytą z dorobkiem dawnych mistrzów – nie pozbawił on ceremonii herbacianej dawnych znaczeń i sensów, dopisał jej jednak nowy, w dużej mierze nacjonalistyczny, wymiar, któremu podporządkował jej klasyczną, wybitnie zenistyczną i buddyjską interpretację.

Herbata współcześnie

Współcześnie trzy szkoły (Omotesenke, Urasenke, Mushakojisenke) mają swoje filie na całym świecie i prężnie się rozwijają. *Chanoyu* cieszy się wielkim zainteresowaniem zarówno uczonych, jak i turystów oraz miłośników kultury japońskiej w różnych krajach. W Polsce działają dwie filie szkoły Urasenke z Kioto; założone w Krakowie i Warszawie w 2007 roku z inicjatywy Yamaguchi Etsuko Soetsu (1928 – 2017) i Sugimoto Michiru Sōen, która naucza w

[421] Ibidem, s. 146.

stolicy[422]. Oficjalnego otwarcia obu filii dokonał główny *iemoto*[423] Urasenke, Sen Sōshitsu XV podczas dziesięciodniowej wizyty w Polsce w 2007 roku, w czasie której to wizyty odbyła się między innymi niezwykła ceremonia w Bazylice Mariackiej w Krakowie; miała ona „ekumeniczny" charakter: Sen Sōshitsu XV przygotował czarkę herbaty, która następnie została ofiarowana na ołtarzu w czasie mszy świętej[424].

We współczesnej Japonii ceremonia herbaciana jest przede wszystkim okazją do spotkań towarzyskich, propagowana jest również w szkolnictwie jako element japońskiego dziedzictwa kulturowego, w dalszym ciągu zaliczana jest także do tak zwanej praktyki panny młodej[425]. Mimo to, w samej Japonii związki buddyzmu i ceremonii herbacianej nie zanikły, o czym świadczy fakt, że w świątyni Saihoniji w Kioto mniszki są nauczycielkami ceremonii herbaty.

Współczesny filozof japoński, Hisamatsu Shin'ichi, sam będący także praktykiem ceremonii herbacianej, uważał Drogę Herbaty za zwieńczenie totalności kultury zen jako usystematyzowanej i zintegrowanej całości, łączącej w sobie religię, filozofię, etykę i sztukę[426]. Jednocześnie jednak twierdził, że współcześnie ceremonia herbaty uległa upadkowi i jest zepsuciem przeszłości, stając się rozrywką pozbawioną wartości kulturowej[427].

Hisamatsu, profesor Uniwersytetu w Kioto, w 1941 roku założył, działające do dzisiaj, Stowarzyszenie Herbaty Serca Uniwersytetu w Kioto (*Kyōdai Shinchakai,* później z nazwy usunięto „Uniwersytet w Kioto"), w czym pomagał mu Sen Sōshitsu XIV [428]. Celem stowarzyszenia była głęboka praktyka drogi herbaty w oparciu o filozofię zen. Każde cotygodniowe spotkanie - *sesshikai*[429] - rozpoczyna się recytacją, napisanego przez Hisamatsu, Przyrzeczenia adeptów Drogi Herbaty (*Sadōshin*):

Krótkie przyrzeczenie adeptów Drogi Herbaty

[422] Görlich, op. cit., s. 27.
[423] głowa rodu, szkoły
[424] Ibidem, s. 28.
[425] Kozyra, op. cit., s. 347, 349.
[426] Shin'ichi Hisamatsu, *Zen and the fine arts*, s. 26.
[427] Ibidem, s. 25. Odnosił się tutaj do odradzającej się w powojennej Japonii Drogi Herbaty rozumianej jako uwikłaną w warstwę materialną herbatę *fūryū* - Urszula Mach-Bryson, *Etyczne i estetyczne wartości Drogi Herbaty w filozofii Hisamatsu Shin'ichiego* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), *W kręgu wartości kultury Japonii…,* s. 148.
[428] Mach-Bryson, *Etyczne i estetyczne wartości…,* s. 136.
[429] Nazwa ta nawiązuje do okresów medytacyjnego odosobnienia *sesshin*

Pragniemy teraz prowadzić życie zgodne z ideałami harmonii, szacunku, czystości i wyciszenia, wypić czarkę herbaty, majac ciało i umysł wolne i czyste, trwać wiecznie przy Tajemnicy i nieustaniie realizować stan Najwyższej Rzeczywistości[430].

Również swoją pracę z 1948 roku *Cha no seishin* (Duch herbaty) Hisamatsu w całości poświęcił teorii Drogi Herbaty, którą uważał za całościowy system kulturowy (*sōgōteki bunka taikei*). Wprawdzie ta może być wąsko pojmowana jako zamknięta w kilku gestach procedura przyrządzenia herbaty, stanowi to jej spłycenie. Hisamatu rozdzielał herbatę skoncentrowaną na bogactwie akcesoriów – *fūryū*, herbatę rytualną i herbatę pitą ze względów zdrowotnych od herbaty *wabicha,* stanowiącej system kulturowy[431]. Miano to zawdzięcza temu, iż zawiera ona odniesienia do zróżnicowanych dziedzin ludzkiego życia: elementy życia codziennego (jak sprzątanie, przygotowanie posiłku), a także ponadczasowe i niezmienne wartości etyczne, filozoficzne podłoże i elementy należące do sfery religii. Zawierają się w niej również liczne gałęzie sztuki, współtworzące Drogę Herbaty. *Wabi* w Drodze Herbaty nie stanowi wyłącznie kategorii estetycznej, lecz „w *wabicha* musi być naturalną tendencją do wybierania *wabi,* musi być przede wszystkim *wabi* życiem, esencjonalnie i w pełni. Zanim *wabi* stanie się kategoria estetyczną, jest życiem w swej istocie, zanim stanie się sztuką *wabi,* jest człowiekiem *wabi* – *wabihito. Wabihito* zaś nie jest po prostu artystą tworzącym w stylu *wabi,* ale żyje on zgodnie z pewnym zestawem zasad i z tego życia początek bierze jego artystyczna kreacja”[432]. Według Hisamatsu, łączącego ze sobą filozofię i religię, *wabi* rodzi się z samego oświecenia[433].

Sen Sōshitsu XV, podkreśla, że liczne zasady określone przez Rikyū są naturalnie ważne, ale pomimo, że należy ich przestrzegać, nie można być do nich kurczowo przywiązanym - dostosowanie się do nich ma zapewnić wolność, nie zaś ją ograniczyć.

Warto w tym miejscu zacytować również zdanie Urszuli Mach-Bryson:

Wielokrotne powtarzanie *kata* nie jest błędnym kołem, można ten proces przedstawić jako ruch po spirali, który równocześnie jest i ruchem w górę, i jednostajnym ruchem po okręgu, w zależności od perspektywy patrzącego. *Kata* wydaje się ostateczna, stała i niezmienna w momencie zmagania się z nią podczas treningu, jednak zmienia się w czasie, nie tracąc nic ze swojego charakteru. Trening może doprowadzić do trwałego poddania się jej pozornym ograniczeniom i wówczas dalszy rozwój stanie się niemożliwy. Adept powinien „przebić” się przez formę –

[430] Hisamatsu Shin’ichi, *Sadō no tetsugaku* (Filozofia Drogi Herbaty), Kōdansha, Tōkyō 2003, s. 68., przypis za: Mach-Byrson, op. cit., s. 147.
[431] Mach-Byrson, op. cit., s. 137.
[432] Ibidem, s. 140.
[433] Ibidem, s. 141.

wyuczona i opanowana staje się narzędziem ekspresji, pozwalającym na swobodne komunikowanie własnej interpretacji danej sztuki. Ten proces, od etapu zmagania się z formą do niczym nieograniczonej wolności w danej sztuce, zamknięty jest w jednym krótkim wyrażeniu *su-ha-ri* (dosł. zachowanie zasad, złamanie zasad, oddalenie). Wszystkie trzy etapy są niezbędne do osiągnięcia mistrzostwa na każdej drodze artystycznej[434].

Utrwalenie pozycji, czynności i kolejności jest przekazywane z mistrza na ucznia zapewniając ciągłość tradycji herbaty i czyniąc z niej, posługując się słowami Sena „niematerialny skarb kultury tradycyjnej"[435]. Pisze on również „gdy w sercu człowieka herbaty żyje pustka, gdy pustka żyje w jego umiejętnościach i czynnościach, etykieta przestaje być formą, a staje się wyrazem najwyższej wolności. Dopiero wtedy można poruszyć serca uczestników spotkania, wtedy też rodzi się prawdziwe piękno ciała w ruchu jako efekt wyrażania ducha herbaty *wabi* w sferze poza słowami"[436]. Podkreśla on, że podążający ścieżką herbaty uczy się także właściwego obchodzenia z przedmiotami, rozumienia rytmu czasu, przestrzegania dobrych manier i stosowania tego w codziennym życiu. Powala również osiągnąć spokój umysłu w harmonii z bliźnimi i czyni Ścieżkę Herbaty aktualną do dzisiaj[437]. Sen Sōshitsu XV pisze o tej ścieżce:

Wy, którzy pragniecie iść ścieżką herbaty, strzeżcie się zawiści. Kto uważa się za pępek świata, kto zazdrości innym, kto wodzi ich na pokuszenie, popełnia czyny niewybaczalne. Wypełniajcie pilnie swoje obowiązki, w miarę zaś jak z dnia na dzień będziecie zagłębiać się w Chado, odnajdziecie trwałe szczęście. Im bardziej będziecie troszczyć się o innych, tym jaśniej zrozumiecie własne życie. Zazwyczaj, gdy zdarza się coś niepomyślnego, ludzie starają się robić dobrą minę do złej gry. Jeśli jednak pamiętamy o pokorze serca, z jaką gospodarz podejmuje gości w pawilonie herbacianym – bo zna duchowy smak herbaty - widzimy wówczas jak na dłoni absurdalność tego ustawicznego zadzierania nosa. Musicie wiedzieć, co wiecie i czego nie wiecie, gdyż tylko wtedy można ocenić rzeczywiste granice własnych możliwości. Korzystajcie z każdej okazji, by zdobyć duchową moc; poświęcajcie się bez reszty nauce i praktyce. W życiu często spotyka się ludzi, którzy udają wiedzę i zwodzą innych. Trudno o coś bardziej karygodnego. Droga nie jest niczyją własnością. Jest otwarta dla wszystkich: ale ci, którzy na nią wkraczają, siłą rzeczy potrzebują pomocy tych, którzy szli nią wcześniej[438].

---

[434] Mach-Bryson, *Nō* i *chanoyu*. *Pomiędzy sztuką teatru a sztuką herbaty*, [w:] [w:] Beata Kubiak Ho-Chi, Iga Rutkowska (red.), *Dwa filary japońskiej kultury: literatura i sztuki performatywne*, Warszawa 2014, s. 263. Koncept *shu-ha-ri* można odnaleźć również w niektórych japońskich sztukach walki, zwłaszcza *aikido. Shu,* dosłownie obrona, odnosi się do etapu nauki form i opanowywania techniki, *ha* (zniszczenie, złamanie), jest etapem, na którym uczeń, mistrzowsko opanowawszy, zapisane już w pamięci mięśniowej, formy, może wprowadzić własne innowacje, etap ten bywa także interpretowany jako moment zerwania z iluzją „ja". Na ostatnim etapie, *ri* (rozdzielenie, przekroczenie) można całkowicie odejść od formy, działając w pełni zgodnie z sercem/umysłem. (zob. więcej: https://aikidonosekai.wordpress.com/2014/03/21/shu-ha-ri-mastery-aikido/ data dostępu: 12.09.2018).

[435] Sōshitsu Sen XV, *O duchu herbaty*, s. 146.

[436] Sen, op. cit., s. 145.

[437] Sōshitsu Sen XV, *Smak herbaty, smak zen*, s. 11.

[438] Ibidem, s. 81.

Jak pisze Hasumi Toshimitsu, po dekadach gorliwej praktyki ceremonii herbacianej osiąga się dojrzałość i krok po kroku zmierza ku samodzielnemu mistrzostwu – dusze gościa i gospodarza osiągają harmonijną jedność – człowiek sam staje się formą sztuki. Znika odrębność egzystencji, a człowiek znajduje się blisko istoty rzeczy[439].

Zdaniem Hasumiego Toshimitsu, znaczenie ceremonii herbaty leży w powrocie do natury i osiąganiu z nią jedności – doświadczenie ceremonii herbacianej jest miniaturą doświadczenia całego świata, dokonującą się w pokoju herbacianym[440].

Niezaprzeczalny pozostaje wpływ ceremonii herbaty w klasztorach zen na jej późniejszy, świecki przebieg. Umieszczanie w tokonomie kwiatów, kadzielnic oraz obrazów o tematyce religijnej wskazuje na rodowód ze świątyń zenistycznych. Również kaligrafowane wersy najczęściej przekazują nauki buddyjskie, związane ze szkołą zen, często słynne *kōany*.

W należącej do buddyzmu zen szkoły *rinzai* świątyni Daitokuji nauki pobierali wszyscy wielcy założyciele Drogi Herbaty - Murata Jukō, Takeno Jōō i Sen no Rikyū, później także Kobori Enshū i Furuta Oribe. Ich związki z zen są więc niepodważalne. Otwierający listę wielkich reformatorów Murata Jukō zaczął kształtować swoją ceremonię herbaty pod wpływem nauk udzielonych mu przez mistrza zen, Ikkyū Sōjuna, dzięki którym dostąpił oświecenia. Również zamykający tę listę, Sen no Rikyū uzyskał oświecenie potwierdzone przez mistrza Daitokuji, Kokeia Sochina[441]. Herbata według niego miała być „przejawem jaźni buddy"[442].
Jeszcze dobitniej wyraził to Seisetsu Shucho (1746-1820):

Moja herbata to nie-herbata, która jednak nie stanowi opozycji do herbaty Czymże jest więc ta nie-herbata? Kiedy człowiek wchodzi w niezwykłą rzeczywistość nie-herbaty, uprzytamnia sobie, że nie-herbata jest niczym innym, jak tylko Wielkim Tao. Na tej ścieżce brak murów oddzielających narodziny i śmierć, ignorancję i oświecenie, dobro i zło, twierdzenie i przeczenie. Ten stan braku podziałów jest właśnie ścieżką nie-herbaty. Nie ma nic piękniejszego niż istota nie-herbaty[443].

Agnieszka Kozyra przytacza również zdanie Hisamatsu Shin'ichi mówiącego, że „nie-herbata" jest nie tylko środkiem na drodze do oświecenia, ale „sama w sobie jest urzeczywistnieniem natury buddy i spontaniczną aktywnością istoty oświeconej" [444].

[439] Hasumi, op. cit., s. 84.
[440] Ibidem, s. 85.
[441] Kozyra, op. cit., s. 304.
[442] Furuta Shokin, *Zencha to sono bi*, s. 80, przypis za: Kozyra, *Estetyka zen,* s. 304.
[443] Trzeciak, op. cit., s. 361.
[444] Za: Kozyra, Estetyka zen, s 33: Hisamatsu Shin'ichi, *The way of tea*, s 14.

Sengai Gibbon, mistrz *rinzai* zen i autor *Istoty Drogi Herbaty* twierdził, że choć wolność oświecenia może się wyrażać odejściem od zasad i etykiety, nie oznacza to ich jednostronnej negacji – etykieta i zasady są ważne w zależności od okoliczności. Istota drogi herbaty jest możliwa, gdy zarówno gospodarz jak i gość osiągną stan nie-jaźni[445]. Wyrażał to również jego obraz, na którym znajdowało się *ensō* - pusty okrąg, symbol oświecenia, któremu towarzyszył napis „Zjedz to i napij się herbaty". Komuś niewprawnemu okrąg mógłby nasunąć na myśl ciastko, przesłanie było jednak jednoznaczne – to oświecenie pozwala poznać prawdziwy smak herbaty zen.

Zen i ceremonię herbacianą łączy przekonanie o możliwości sięgnięcia w głęboki wymiar codzienności i znalezienia głębi w tym, co zwyczajne. Tak, jak Suzuki Shunryū piszący, że zwyczajna i spokojna praktyka zen czyni codzienne życie oświeceniem, tak też mistrzowie ceremonii herbacianej w wykonywaniu w uważny sposób prostych czynności widzieli możliwość zgłębienia swojego prawdziwego „ja" i zjednoczenia się ze światem.

Sen Sōshitsu XV przytacza następującą historię:

Kiedyś pewien mnich zapytał swego mistrza: „Jaka jest jedyna Droga, bez względu na to, co przyniesie przyszłość?" Mistrz szybko odpowiedział „Droga ta leży w naszym codziennym życiu"[446].

Odnosi on tę historię tak do codziennego życia, jak i do drogi herbaty.

W rzeczywistości chodzi o to, aby przeżyć każde wydarzenie, jakie niesie dzień z jasnym umysłem i w harmonijny sposób. W pewnym sensie nawet najmniejsza czynność wykonywana codziennie jest przejawem Drogi Herbaty, co sprawia, że Herbata jest tak samo aktualna dzisiaj, jak przeszło 450 lat temu, kiedy wszystko się rozpoczęło[447].

Sen Sōshitsu XV określił ceremonię herbacianą mianem idealistycznej rozrywki wykraczającej poza ten świat i rozrywki duchowej na wysokim poziomie[448]. Jest to jednak rozrywka dążąca do zbliżenia się do ideału, co pozwala jej się stać kulturą. Jak pisze, *chanoyu* polega na przygotowaniu przez gospodarza jednej czarki herbaty dla gościa – ogród, pawilon i sprzęty służą tylko tej jednej czynności – o tym, czy zostanie ona wykonana w sposób właściwy decyduje wzajemny stosunek między gospodarzem, a gościem[449]. Ideałem w piciu herbaty jest swobodny przeskok do innego świata. Ustalona forma, kolejność, etykieta, czynności takie jak

[445] Kozyra, op. cit., s. 331, 332.
[446] Sōhistsū Sen XV, Sztuka herbaty, s 151 [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska: antologia. T. 1: Wymiary przestrzeni*, Kraków 2010.
[447] Ibidem.
[448] Sōshitsu Sen XV, *O duchu herbaty*, s. 35.
[449] Ibidem, s. 44.

zamiatanie i sprzątanie ogrodu, nalewanie wody do misy, palenie kadzidła czy baczne uwzględnianie zmian pory dnia i roku służą właśnie temu. Pisze on, że zintegrowanie herbaty wokół idei religijnych pozwoliło wyabstrahować ją z materialnych właściwości i wznieść jako rozrywkę na wyższy poziom [450]. Jej głównym celem, zdaniem mistrza Urasenke, jest praktykowanie i podążanie śladami buddów – zaś herbata w pierwszym rzędzie jest ofiarą złożoną Buddzie. Dopiero z takim nastawieniem jako duchową podstawą, można ją podawać gościom i pić samemu[451].

spowity ciszą, oczyszczaj serce, w miarę jak wykonujesz poszczególne czynności składające się na przyrządzenie i podanie herbaty. Zamień się w słuch, aby dotarł do ciebie szmer wody nalewanej bambusowym czerpakiem do czarki lub kociołka. Ten krystalicznie czysty dźwięk uwalnia nas od wszelkich więzów. Osiągnięcie takiego stanu ducha jest jedynym powodem, dla którego w nieskończoność powtarzamy te same ceremonialne czynności. Tak wierzył mój ojciec i dlatego przez całe życie uprawiał Chado. Parzenie i picie herbaty nie jest uwikłane w dobro i zło. Jest to proste, otwarte i szczere spotkanie ludzkich dusz, niezależne od wiedzy, doświadczenia i światopoglądu[452].

Sen Sōshitsu XV pisze, że ceremonia herbaciana zawsze musi być inscenizowana wyłącznie jako herbata, jednocześnie pozostając w ścisłym związku z tym, co stanowi jej ideał[453]. Oglądanie zwoju, utensyliów, wypicie czarki herbaty – nie stanowią ostatecznego celu, ale nie są też wyłącznie środkiem.

Zen i droga herbaty stają się tutaj zbieżne nie tyle nawet na mocy postrzegania tej drugiej jako buddyjskiej medytacji, lecz poprzez wspólną filozofię życiową wyrastającą z afirmacji „tu i teraz". Jednocześnie, współcześnie szkoła Urasenke propaguje religijny uniwersalizm ceremonii herbaty organizując ceremonie na całym świecie w różnych miejscach, także kościołach katolickich, w intencji pokoju na świecie[454].

Sen Sōshitsu XV w ogromnym stopniu przyczynił się do popularyzacji ceremonii herbacianej na całym świecie – spędził cztery miesiące w 1964 roku i cały następny rok w Stanach Zjednoczonych promując tam ceremonię parzenia herbaty [455]. Ugruntowało to jego międzynarodową reptuację, a Urasenke zaczęła wspierać powstawanie swoich filii na świecie, w latach 1970-1999 publikując też czasopismo *Chanoyu Quarterly*. W działaniach tych wspierał ją

[450] Ibidem, s. 111.
[451] Ibidem, s. 118.
[452] Sōshitsu Sen XV, *Smak herbaty, smak zen*, s. 58.
[453] Ibidem, s. 126.
[454] Kozyra, op. cit., s. 344.
[455] Tagsold, op. cit., s. 114.

rząd japoński, widzący w tym element działań dyplomatycznych. Z okazji Letnich Igrzysk Olimpijskich w Monachium w 1972 roku japońska herbaciarnia i ogród zostały przekazane miastu Monachium[456].

Od 1971 roku działa Instytut Drogi Herbaty jako Urasenke Gakuen, Akademia Urasenke, w 1976 roku zarejestrowany jako szkoła specjalistyczna/zawodowa – *senmon gakkō.* Jak podkreśla Urszula Mach-Bryson, Urasenke, jako jedyny herbaciany ród prowadzi własną szkołę herbaty w japońskim systemie edukacji. Urasenke sponsoruje kursy na japońskich i zagranicznych uniwersytetach oraz posiada własny ośrodek studiów drogi herbaty. Charakter jej nauczania dobrze oddaje tekst przyrzeczenia *Kotoba,* recytowanego przez studentów Urasenke Gakuen:

Przyrzeczenie My, którzy studiujemy drogę herbaty, staramy się uchwycić jej prawdziwą istotę, urzeczywistnić jej ideały w praktyce. Nieustannie spoglądamy w naszego ducha, a kiedy do rąk bierzemy czarkę herbaty, wyrażamy wdzięczność za wszystkie doznane dobrodziejstwa. Przekażmy wszystkim dobro tej drogi, która naucza o tym, że wszyscy żyjemy we wzajemnych zależnościach.

1.Nie pogardzaj drugim, niech zawsze prowadzi cię serce współczujące.

2.Głowa rodu jest nam jak ojciec, więzy pokrewieństwa łączą nas z jego uczniami. Wszyscy jesteśmy jednością, kogokolwiek spotkamy na swej drodze, okażmy mu szacunek.

3.Kiedy pochłaniać nas będzie dalsze zgłębianie drogi, nie zapominajmy stanu umysłu, z jakim na nią wstąpiliśmy.

4.Ze szczodrym sercem wmieszajmy się między ludzi; sprawmy, by ten świat stał się lepszym miejscem do życia.[457]

Zarówno w zen jak i w ceremonii herbacianej ważniejsze od zamkniętego systemu reguł są wskazówki mistrza i własna praktyka – nie jest możliwe dotarcie do ich sedna poprzez słowa, ani poprzez teorię. W jednym i w drugim przypadku treści nie mają charakteru dogmatycznego, a jedynie wspierają praktykę. Kodyfikacji podlegają same formy zachowania, sekwencje gestów, czyli pusta forma ceremonii napełniająca się duchowym stanem, tego, kto ją wykonuje. Jest to element wspólny dla zen, w którym centralną rolę odgrywa medytacja zazen i *chadō,* w którym formę medytacji przybiera przyrządzanie i podawanie herbaty: dlatego w opinii wielu mistrzów i zgodnie ze starym powiedzeniem zen i herbata mają ten sam smak.

Yanagi Sōetsu (1889-1961), japoński filozof, znawca i miłośnik japońskiego tradycyjnego ludowego rzemiosła artystycznego w następujący sposób wypowiedział się o Drodze Herbaty:

[456] Szkoła Urasenke przekazała ogród i herbaciarnię miastu Monachium, ponieważ Zimowe Igrzyska Olimpijskie w 1972 roku odbyły się w Sapporo w Japonii, przypis za: Tagsold, op. cit., s. 114.

[457] *The Urasenke Tradition of Tea: Essential Information for Beginning Students,* Urasenke Foundation, Kyoto 2000, s. 7, przypis za: Mach-Bryson, *Urasenke – tradycja pewnego rodu,* s. 323.

Droga herbaty jest drogą zbawienia poprzez piękno. Stąd *chajin* (mistrz herbaty) musi się stać swoim wcieleniem, tak aby nauczać prawa jak człowiek religijny. Musi mieć głęboką miłość do piękna, głębokie rozeznanie w prawdzie i głębokie doświadczenie w praktyce. Tak długo jak *chanoyu* jest Drogą, duchowa dyscyplina powinna być na pierwszym miejscu[458].

Mimo to współczesna sztuka herbaciana bywa ganiona i krytykowana za zastygnięcie w utrwalonych wzorcach, wewnętrzną martwotę, stanie się wyrafinowanym pokazem kunsztu, „cepelią" tak dla Japończyków, jak i turystów. Z drugiej strony jest ona ciągle żywa w przekazach największych mistrzów, potrafiących faktycznie zespolić ją z głęboką filozofią życiową, pielęgnujących ducha harmonii, szacunku, czystości i wewnętrznego spokoju i odnajdujących w tym uniwersalne wartości. Powierzchowne rytuały, zatracenie zrozumienia prawdziwego znaczenia kultywowanych tradycji i zachowań to zjawiska obecne w wielu dziedzinach na całym świecie i powszechnie krytykowane. Dalekowschodnia sztuka konfucjańskiego kręgu kulturowego nigdy jednak nie kryła się z przeświadczeniem, że formy są puste – ich nauka służy wewnętrznemu rozwojowi, który pozwala napełnić je treścią, nie niosą one jednak za sobą żadnej głębi same w sobie. Można pójść jeszcze dalej, przytaczając słynny fragment *Sutry Serca*: *Forma nie jest różna od pustki, pustka nie jest różna od formy. Forma jest pustką, pustka jest formą.* Zgodnie z buddyjskim przekazem, rzeczy nie są trwałe i nie istnieją w sposób niezależny, ulegają nieustannym zmianom, nie zawierają nic, co stanowiłoby ich niezmienną istotę; w tym sensie już teraz stanowią pustkę. Iluzją jest przekonanie, że można cokolwiek zdobyć czy zatrzymać na zawsze. To nie jest negatywna pustka: to nieodłączna cecha istnienia. Stąd wypływa tak obecna w zen afirmacja „tu i teraz"; pustka rzeczy jest wyzwalająca, niesie za sobą możliwość doświadczenia prawdziwej wolności i szczęścia nieuwarunkowanego od spełniania pragnień. Doskonałość jest tu i teraz – trzeba ją tylko w swym własnym życiu, doświadczeniu urzeczywistniać i nauczyć się z niej czerpać. Tego też uczy ceremonia herbaciana w duchu zen, w tym sensie pozostając aktualna i żywa niezależnie od obowiązującej etykiety, form, sposobów nauczania, interpretacji.

[458] In Rand Castile, The Way of Tea (New York: Weatherhill, 1971), pp. 82., przypis za: Pilgrim, op. cit., s. 286.

III.2 „Ogrody zen": *karesansui* oraz *roji*[459]

Wprowadzenie

Ogrody od setek lat stanowią trwały element kultury japońskiej, uznawane są za wyraz jej religii, filozofii i estetyki. Wyjątkowa jest specyfika ogrodów jako dzieł sztuki: projektant ogrodu kształtuje przestrzeń niczym malarz na obrazie, kształtując układ drzew, wody i kamieni oraz uwzględniając kąt padania światła. Inaczej jednak niż w przypadku obrazu, istotny jest czas, pora dnia i roku – roślinność w ogrodzie nieustannie się zmienia, kwitnie, owocuje i usycha. Co istotne, ogrodu doświadcza się wszystkimi zmysłami, nie tylko wizualnie – można go poczuć, dotknąć, posmakować – zwraca na to uwagę Wybe Kuitert[460]. Ogrody jako forma sztuki są ściślej, niż może się wydawać, powiązane z malarstwem. Jak pisze Maggie Keswick:

W Chinach rozwój sztuki ogrodowej i sztuki malarstwa pejzażowego są tak ze sobą połączone, że trudno docenić jedną, nie wiedząc nic o drugiej. Obie te dziedziny rozwijały się razem; część chińskich konwencji postrzegania ogrodów pochodziła od malarzy, a twórcy ogrodów przekazywali je malarzom z powrotem. Wspólnie wypracowali oni gust skłaniający do podziwiania wysokich gór i podkreślali nastroje związane z porami roku. Obrazy stworzyły też dwa podstawowe tematy sztuki ogrodów: samotny szałas uczonego i bogaty, stworzony przez człowieka, krajobraz(...) Poznawszy malarstwo, spojrzymy na ogrody w inny sposób[461].

W Chinach funkcjonowała potrójna kompozycja, na którą składa się kaligrafia, obraz i poezja (*shanshuihua*), czyniąca przedmiotem kontemplacji określony przedmiot estetyczny. Przedmiotem tym może być wizerunek Bodhidharmy czy szóstego patriarchy Huinenga, może być też – i często jest - przyroda[462]. Tak tuszowe malarstwo uprawiane przez mnichów, jak i projektowane przez nich ogrody, mogą być tworzeniem tak zwanych znaków bez echa: „bezpośrednich wskazań" (*zhizhi*), zgodnych z maksymą „Wskaż wprost na umysł (*zhizhi renxin)*; zobacz swoją naturę Buddy (*jianxing chengfo*)"[463]. Funkcją takich obrazów i ogrodów jest zahaczenie umysłu – tak jak w przypadku *kōanów* - w sytuacji bez wyjścia.

Jak pisze Anna Wójcik:

---

[459] Rozdział stanowi rozwinięcie artykułu: Michał Sokołowski, *Estetyka zen w ogrodach japońskich,* [w:] Krzysztof Bałękowski (red.), Dorota Litwin-Lewandowska (red.), *Człowiek, kultura, społeczeństwo – perspektywa filozoficzna,* Lublin 2016.

[460] Wybe Kuitert, *Themes in the history of Japanese garden art*, Honolulu 2002, s. IX.

[461] Maggie Keswick, *Okiem malarza* [w:] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska: antologia*, Kraków 2007, s. 319.

[462] Anna Iwona Wójcik, *Ogrody chińskie* [w:] Leszek Sosnowski (red.), Anna Iwona Wójcik (red.), *Ogrody: zwierciadła kultury, Tom 1: Wschód,* Kraków 2004, s. 78, 79.

[463] Ibidem, s. 79.

ścieżki ogrodu projektowanego przez mistrza chan nie prowadzą poza siebie, w inny świat, lecz pozwalają przechadzać się po tym jednym świecie, i jak mówił Stary Mistrz (Laozi) odkrywać, że nie daje się on wyczerpać. (…) W tej tradycji, która jest w gruncie rzeczy połączeniem idei taoizmu i buddyzmu w spójną wizję, ogród jest taką właśnie kompozycją krajobrazu i jego tła wskazującą na…pustkę; wskazującą na…dao[464].

Maggie Keswick zwraca uwagę na możliwość odniesienia następującego ustępu z *Daodejing* „Pięć barw czyni ludzi ślepymi, Pięć dźwięków czyni ludzi głuchymi"[465] do sztuki ogrodów. Sztuka malarstwa monochromatycznego zachwycała subtelnością i zróżnicowaniem, mimo posługiwania się wyłącznie różnymi odcieniami jednej barwy. Oko przyzwyczajone do podziwiania obrazów wyrażanych w różnym nasyceniu czarnego tuszu mogłoby odbierać wizję różnokolorowych kwiatów we wszystkich kolorach tęczy jako krzykliwą i wulgarną. Zachowane do dziś ogrody Suzhou[466] pokazują oszczędne używanie koloru i skupiają uwagę widza raczej na ruchu i grze światła niż na kolorach, wśród których, z kolei, najważniejsza jest zieleń, szarość i biel, podkreślane jedynie przez różnorakie sezonowe barwy[467]. Naczelną wartością w chińskich ogrodach była „naturalność", jeśli jednak przez „naturalne" rozumiemy pozostające w stanie pierwotnym, to jak słusznie zauważa Charles Jencks, każdy ogród jest założeniem sztucznym, podobnie jak większość uprawianych w nim roślin. „Naturalność" oznaczała jednak, że należy „podążać za *Dao* natury, dostroić się do rytmu pór roku, roślin i kosmosu, tak by nie było rozbieżności między wewnętrzną jaźnią, a zewnętrznym światem"[468].

Szczególną rolę zyskały ogrody w Japonii. Jak pisze Leszek Sosnowski:

od czternastu wieków ogród i sztuka jego tworzenia stanowią trwały element kultury japońskiej, będąc wyrazem jej religii, filozofii i estetyki. W ciągu tego okresu „ogród" japoński ewoluował od pierwszych ogrodów krajobrazowych, tworzonych pod wyraźnym wpływem ogrodów chińskich, do uzyskania formy oryginalnej sztuki, stając się ważną częścią japońskiej kultury. Jej twórcy, choć podlegali stałym wpływom kultury chińskiej i, w mniejszym stopniu, koreańskiej, potrafili jednak wypracować i zachować niezależność artystyczną i filozoficzną, a nawet przejęte idee przekształcać w sposób wysoce oryginalny, dając dowód szczególnych umiejętności. Ich „ogród"

[464] Ibidem, s. 80, 81.
[465] Keswick, op. cit., s. 320. Przypis za autorką: *Daodejing*, rozdz. 12, za przekładem polskim T. Żbikowskiego.
[466] Słynne ogrody w klasycznym stylu chińskim, zlokalizowane w mieście Suzhou, wpisane na listę Światowego Dziedzictwa Kultury UNESCO
[467] Ibidem, s. 320, 321.
[468] Charles Jencks, *Znaczenia chińskiego ogrodu* [w:] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska: antologia*, Kraków 2007, s. 340.

zawiera treści, które stanowią wzorzec relacji pomiędzy tym, co proste i złożone, podstawowe i głębokie, zmysłowe i duchowe, doczesne i wieczne[469].

Na Zachodzie ogrody kojarzą się przede wszystkim z kompozycjami roślinnymi i to właśnie różnego rodzaju roślinność i jej układ wyznacza kryteria ich podziału. Jednakże w Japonii roślinność nie była ani nie jest niezbędnym elementem ogrodu – jego podstawowymi elementami są kamienie i woda, zaś drzewa, krzewy i kwiaty traktowane są jako dodatek, uzupełniający całość kompozycji[470]. Są ogrody – na przykład spacerowe - w których to rośliny grają najważniejszą rolę. Ale japońscy twórcy tworzyli także ogrody praktycznie zupełnie pozbawione roślinności, takie jak ogrody kamienne (*sekitei*) i ogrody suchego krajobrazu (*karesansui*)[471]. Właśnie kamienne ogrody suchego krajobrazu powstające od okresu Kamakura oraz ogrody przy pawilonach herbacianych (*roji*) określane są niekiedy mianem ogrodów zenistycznych (*zentei*). Harmonia, oszczędność środków wyrazu, prostota i szacunek wobec przyrody mają stanowić w nich cechy charakterystyczne dla estetyki zen. Te ogrody, w których kompozycje kamienne stanowiły jedyny element aranżacji określane bywają ogrodami wyrażającymi piękno pustki. Heinrich Doumolin pisze, że ogrody suchego krajobrazu *karesansui* reprezentują najwyższy poziom uduchowienia. Góry zastępowane są przez kamienie, mech i żwir zastępują wodę, tworząc nieskończony kosmiczny ocean. Podobnie jak *kōany* przedstawiają one oglądającemu zagadkę: „Co to oznacza?" – odpowiedzią jest Budda, którego ciało stanowi cały wszechświat[472].

Choć zastępowanie wody kamiennymi czy żwirowymi „morzami" jest unikalną cechą ogrodów japońskich, niewystępującą także w żadnym klasycznym ogrodzie chińskim[473], samo pojęcie ogrodów zenistycznych *zentei* jest jednak dosyć świeże i niespotykane w tekstach historycznych. Celem niniejszego rozdziału jest zaznaczenie głównych źródeł ideowych japońskich ogrodów oraz przyjrzenie się ich historii i związkom z buddyzmem zen, wreszcie zaś przyczynom współczesnej popularności interpretacji łączących japońskie ogrody właśnie z buddyzmem zen.

---

[469] Leszek Sosnowski, *Ogrody Japonii – kultura i style*, [w:] Leszek Sosnowski (red.), Anna Iwona Wójcik (red.), *Ogrody: zwierciadła kultury, Tom 1: Wschód,* Kraków 2004, s. 113.
[470] Joanna Zakrzewska (wstęp, opracowanie i tłumaczenie), *Sakuiteki Zapiski o zakładaniu ogrodów*, Kraków 2013, s. 67.
[471] Ibidem, s. 68.
[472] Doumolin, op. cit., s. 192.
[473] Wójcik, op. cit., s. 68.

Źródła ideowe japońskich ogrodów

Zdaniem Hasumiego Toshimitsu, twórca ogrodów musi przede wszystkim dążyć do uzyskania żywej i harmonijnej jedności zmieniających się pod wpływem czasu obiektów i zadbać o przyszłą harmonię formy. Ogród zmienia się wraz z upływem lat, wygląda również inaczej w każdej porze roku, zapewniając różnorodność kształtów i kolorów. Hasumi Toshimitsu podkreśla wagę dbałości o zachowanie pierwotnej czystości formy, która jest czymś więcej niż zwyczajną naturą. Określa to kreacją ducha, która czyni z ogrodów „sztukę harmonii w zmianie"[474].

Hugo Munsterberg cytuje zdanie Landona Warnera:

Podstawowa sprawa odnośnie japońskich ogrodów, która odróżnia je od jakichkolwiek innych ogrodów cywilizowanego świata, zwykle umyka uwadze ludziom Zachodu. Faktem jest, że w Chinach i Japonii sztuka [ogrodów] była używana do przekazania najwyższych prawd religijnych i filozoficznych, dokładnie tak jak inne cywilizacje wykorzystywały literaturę, malarstwo, rytualny taniec i muzykę. To powiedziawszy, należy rozważyć, na tyle na ile ludzie Zachodu mogą, elementy duchowego symbolizmu, które zostały wyrażone w ogrodach założonych przez filozofów zen i przeniknęły z nich do ogrodów wykonanych przez osoby świeckie i dla osób świeckich[475].

Wśród czynników uważanych za kluczowe dla ukształtowania się japońskiej sztuki ogrodów wymienia się rodzimą religię sinto, kładącą nacisk na afirmację sił natury. Sintoizm czcił różne siły i bóstwa znane pod zbiorczą nazwą *kami*, mogły nimi być także drzewa, kamienie, rzeki, i wodospady, w które tymczasowo stawały się siedzibami bóstw i duchów. Świętym miejscom nadawano wygląd „ogrodów", przeznaczonych dla bogów – wprawdzie same aranżacje kamieni nie powinny być jeszcze określone ogrodami w pełnym tego słowa znaczeniu, ale ich układ zgadzał się z późniejszymi wskazaniami dotyczącymi ich aranżacji w ogrodach[476].

Drugim kluczowym czynnikiem była chińska sztuka ogrodowa, z której czerpano począwszy od okresu Nara (710-794) i wczesnego okresu Heian. Również pierwsza wzmianka w piśmiennictwie japońskim dotycząca ogrodów pochodzi ze wspomnień z wyprawy na dwór chiński japońskiego posła Ono no Imoko[477] .

Na wygląd japońskich ogrodów wpływ później miało również chińskie malarstwo pejzażowe epoki Song, także w Chinach ściśle powiązane ze sztuką ogrodnictwa.

[474] Toshimitsu Hasumi, op. cit., s. 52.
[475] L. Warner, *The Enduring Art of Japan*, s. 96-97, przypis za: Hugo Munsterberg, *Zen & Oriental Art.,* Tokio, 1965, s. 127
[476] Zakrzewska op. cit., s. 12.
[477] Ibidem, s.12.

Japońskie ogrody, również te powstające przy świątyniach buddyjskich, często także nawiązywały do taoistycznej symboliki Wysp Nieśmiertelnych, pochodzącej z mitologii chińskiej. Chiński cesarz Wu Di (156-87 p.n.e.) miał próbować zwabić do siebie zamieszkujące je nieśmiertelne istoty właśnie poprzez budowę na jeziorze w swoim ogrodzie repliki tych wysp[478].

Ogrody w Japonii

Za pierwsze przykłady sztuki ogrodowej w Japonii uznaje się niekiedy kamienne kompozycje pochodzące z czasów przedhistorycznych (ok. V wieku), mimo, że należy pamiętać, iż posiadały one przede wszystkim funkcję religijną. Kamienne aranżacje na planie okręgu, jak te znajdywane w Akita i na Hokkaido, nie były tworzone dla samego piękna ogrodu[479].

Według *Kroniki Japonii* (*Nihonshoki*) w 606 roku Roji-no Takumi, specjalista w sztuce wznoszenia miniaturowych replik góry Sumeru[480] przybył z Korei, a w 620 roku skończył wznosić miniaturową kopię góry i otaczający ją ogród, zawierający sztuczne jezioro z usypaną na środku wyspą połączoną z brzegiem mostem[481]. Jest to pierwszy zapis łączący w Japonii sztukę ogrodów z buddyzmem.

W okresie Nara ogrody powstawały w ówczesnej stolicy, Heijō-kyō (na terenie obecnej Nary), przy świątyniach buddyjskich oraz przy dworach i rezydencjach arystokratów – miały one naturalistyczny charakter i wzorowane były na ogrodach Chang'anu, chińskiej stolicy z czasów dynastii Tang – żaden z tych ogrodów niestety się jednak nie zachował[482].

Dla rozwoju japońskiego ogrodnictwa istotny był także Buddyzm Czystej Ziemi, który dotarł do Japonii w VII wieku. Zgodnie z amidystyczną doktryną osiągnięcie przebudzenia możliwe jest dzięki wstawiennictwu Buddy Amidy, który obiecał, że jeśli osiągnie oświecenie, stworzy własną Czystą Ziemię i ułatwi dostęp do niej odczuwającym istotom – każdemu, kto w niego wierzy i przywołuje jego imię w inwokacji *nenbutsu*[483]. Pod koniec okresu Heian, wraz ze wzrostem popularności amidyzmu zaczęto tworzyć ogrody obrazujące krainę Buddy Amidy,

[478] Kozyra, op. cit, s. 153.
[479] Ibidem, s.116.
[480] znajdującej się w centrum buddyjskiego uniwersum - tradycja znana również z ogrodów chińskich
[481] Ibidem, s.128.
[482] Zakrzewska, op. cit., s 15.
[483] Zakrzewska, op. cit., s. 84.

zwane *jodōshiki teien*, dosłownie „ogrody w stylu Czystej Ziemi", których podstawowym elementem był staw z wyspą na środku, symbolizującą Czystą Ziemię.

Pierwsza *mandara* (odpowiednik hinduskiej mandali) przedstawiająca raj Czystej Ziemi powstała w 763 r. w świątyni Taimadera w Yamato[484]. Jak pisze Leszek Sosnowski, obietnice życia wiecznego, w otoczeniu pięknych kwiatów, zapachów i niebiańskiej muzyki kusiły zarówno bogatych jak i biednych, a powstające kompleksy świątynno-ogrodowe były próbą nadania tej wizji namacalnego kształtu i jednym z elementów istotnych dla rozwoju japońskiej sztuki ogrodowej[485].

Centralnym elementem kompozycji ogrodowych będących obrazem raju był posąg Buddy Amidy, zwrócony twarzą w stronę stawu, ustawiony w ozdobionej złotem, srebrem, masą perłową, kadzidłami oraz oświetlonej sali, zaś jego oblicze odbijało się w tafli stawu[486]. Najbardziej znanym przykładem stylu buddyzmu Czystej Ziemi jest świątynia Byōdōin, mająca być dokładną repliką raju[487]. (il. 1, 2).

W okresie Heian architektura pałacowa w Japonii charakteryzowała się użyciem niemalowanego drewna, gontów z kory i symetrycznością. Ogrody okresu Heian, bezpośrednio sprzężone z architekturą wyróżniały się asymetrią układów przestrzennych, w której poszczególne elementy ogrodu projektowane były asymetrycznie w kontraście z symetrią budynków, jednocześnie mając tworzyć harmonijną, wyrafinowaną całość[488].

Od symetryczności w architekturze odstąpiono w późniejszych wiekach epoki Heian[489]. Jednym z powodów była potrzeba dostosowania się do naturalnej topografii terenu oraz wygoda organizacji pomieszczeń – później jednak zaczęto to tłumaczyć wrodzoną awersją Japończyków do symetrii, mającą być wyrazem ich ducha i kulturowej odrębności[490]. Ogrody projektowane w okresie Heian były skromne i dostosowane do naturalnej topografii, składały się one z roślinności wokół oczka wodnego i strumienia, inspirowane były także tematami z poezji, a aranżacje kamienne oddawały spojrzenie malarza[491]. Z nielicznymi wyjątkami wszystkie ogrody lokowane były nad rzekami Kano i Takano, a naturalne strumienie spływały z kierunku północnego na

[484] Sosnowski, op. cit., s. 120.
[485] Ibidem, s. 120.
[486] Ibidem, s. 130.
[487] Ibidem, s. 131.
[488] Zakrzewska, op. cit., s 50.
[489] Kuitert, op. cit., s. 5.
[490] Ibidem, s. 7.
[491] Ibidem, s. 27.

południowo-zachodni[492]. Jak pisze Leszek Sosnowski, cechą charakterystyczną tej architektury był umiar, skromność i niechęć do ostentacji, wyprzedzające o kilka wieków wpływ buddyzmu zen[493].

Styl powstających wówczas ogrodów określa się jako *shindenzukuri kei teien*, czyli ogrody powiązane ze stylem pawilonu sypialnianego, w którym północną część terenu zajmowały budynki mieszkalne, południową zaś obszerny ogród. Co istotne, rezydencja była projektowana specjalnie w sposób umożliwiający oglądanie ogrodu z różnych miejsc. Ogród miał charakter pejzażowy i częściej go oglądano niż po nim spacerowano – wykorzystywano malarską technikę kadrowania widoków, w której kadr wyznaczały ramy okienne, czy balustrady obiegające werandę[494].

Jednocześnie same ogrody nadal nawiązywały do ogrodów naturalistycznych poprzedniej epoki, traktowane jako element sztuki i dopełnienie wyrafinowanego stylu życia. Ich celem było naśladowanie i jednocześnie subtelne przekształcanie pięknych widoków, często także słynnych miejsc, takich jak należące do tak zwanych trzech słynnych widoków Japonii - setki skalistych wysepek porośniętych sosnami w zatoce Matsushima czy Ama-no-hashidate, czyli wąska piaskowa mierzeja obrośnięta sosnami łącząca brzegi zatoki Miyazu[495].

Zapiski o zakładaniu ogrodów

Autorem najstarszego i najsłynniejszego japońskiego dzieła poświęconego sztuce ogrodów, *Sakuiteki* (*Zapiski o zakładaniu ogrodów*) jest prawdopodobnie Tachibana no Toshitsuna (1028-1094), trzeci syn Fujiwary no Yorimichi (992-1074), arystokraty na dworze cesarskim, w czasach największej potęgi rodu Fujiwara. Jego autorstwo bywa jednak kwestionowane, podobnie jak sam fakt czy dzieło wyszło spod pióra jednego autora, czy też część zapisków została dodana w późniejszym czasie[496].

[492] Ibidem, s. 38, 39.
[493] Sosnowski, op. cit., s. 123.
[494] Zakrzewska, op. cit., s. 48. Podobnie miało miejsce w Chinach, gdzie: „charakterystyczną formą architektoniczną zarówno ogrodów prywatnych, jak i cesarskich parków mniej zabudowanych i bardziej otwartych, są zadaszone ścieżki (lang). Są to konstrukcje, których zadaniem jest „ukazywanie obrazu", w rodzaju „przewracania kartek w albumie" Nawiązują one wprost do malarstwa. Mają formę ściany z otworami okiennymi, które pozwalają uchwycić obraz jak z kartki z albumu" - Wójcik, op. cit., s. 62, 63.
[495] Zakrzewska, op. cit., s. 49.
[496] Ibidem, s. 116, 117, 118.

Dzieło to stanowi zbiór zasad dotyczących projektowania i pielęgnowania ogrodu, układania kamieni czy przebiegu cieków wodnych. Obecne są w nim również wątki filozoficzne. Według *Sakuiteki* głównym zadaniem projektanta jest zachowanie harmonii między zamierzonymi działaniami a warunkami. Same schematy projektowania z *Sakuiteki* wydają się rezultatem konfrontowania koncepcji dotyczących duchowości z naturalnymi uwarunkowaniami fizycznymi terenu, na którym ogród miałby powstać[497]. Ważne jest również wczucie się w atmosferę miejsca, by dobrze zrozumieć naturalny krajobraz i wyobrazić sobie jak mógł wyglądać w przeszłości. Następnie zaś, wzorując się na zachowanych dawnych wybitnych przykładach, mając na względzie upodobania gospodarza i własne wyczucie stylu, a także wyobrażając sobie słynne miejsca i przyswajając sobie wszelkie piękne widoki, trzeba stworzyć ogród, który nie tylko naśladuje naturę, ale także w subtelny sposób ją przekształca, czyniąc jeszcze doskonalszą[498]. Zdaniem Wybe Kuiterta, naczelnym przesłaniem *Sakuiteki* było osiągnięcie poczucia jedności i wydobycie *genius loci.* Stosowane jest tam sformułowanie *shotoku no sansui*, odnoszące się do krajobrazu takiego jak w naturze, naturalności w aranżacjach kamieni i wody. Słowo *sansui* związane jest także z malarstwem pejzażowym, znacząc dosłownie góry i wody[499]. Naturalność ówcześnie nie była jednak przeciwstawiana „sztuczności" przedmiotów wykonanych przez człowieka przy użyciu „sztucznych" materiałów[500].

Najwięcej filozoficznych odniesień zawartych w *Sakuiteki* odnosi się do chińskiej geomancji *fengshui* (jap. *fūsui*), która łączy w sobie pierwotne wierzenia, starożytną kosmologię i wróżbiarstwo, oraz zajmuje się określaniem najkorzystniejszego zagospodarowania przestrzeni i rozplanowania budynków. Miała ona również związek z taoizmem i koncepcją *yin yang*, teorią pięciu przemian oraz nauką o Czterech Boskich Opiekunach: Białym Tygrysie na zachodzie, Niebieskim Smoku strzegącym wschodu, Czerwonym Ptaku na południu i Czarnym Żółwiu (albo krzyżówki żółwia i węża) na północy. Za jej pierwotnego twórcę uchodzi Fu Xi (*Fukyū* 傅翕 497-569)[501]. Do Japonii geomancja dociera w VI wieku i łączy się z pierwotnymi wierzeniami sinto, również kładącymi nacisk na harmonię i równowagę między człowiekiem a naturą[502].

[497] Kuitert, op. cit., s. 40.
[498] Zakrzewska, op. cit., s. 123.
[499] Kuitert, op. cit., s. 51.
[500] Ibidem, s. 51.
[501] Zakrzewska, op. cit., s. 90.
[502] Ibidem, s. 91.zu

Nawiązania do buddyzmu są w *Sakuiteki* dosyć skromne. Znajduje się tam wzmianka o klasztorze Shoja, w którym nauczał Siakjamuni, opisana jest też historia jego powstania[503]. Wspomniana jest także koncepcja wędrówki buddyzmu na Wschód[504] (z perspektywy Japonii – przybył on tam z Indii, przez Chiny i Koreę) oraz postać Fudō Myōō, występującego w ikonografii buddyjskiej z groźnym wyrazem twarzy, często w aureoli płomieni, uważanego za manifestację buddy Dainichi i częstego w ikonografii buddyzmu *shingon*[505].

Częste są także nawiązania do układu trzech kamieni, zwanego buddyjską triadą[506]. „Triada buddyjska" (*sanzon bosatsu,* trzech dostojnych bodhisattwów) stanowi układ trzech figur z buddyjskiego panteonu, gdzie centralną postacią jest Budda, któremu po bokach towarzyszy dwójka bodhisattwów. Centralny kamień jest najwyższy, razem zaś mają tworzyć zarys nieregularnego trójkąta[507].

Zakładanie ogrodów określane jest w *Sakuiteki* mianem *ishi o taten koto,* czyli „układania kamieni". Istotny był odpowiedni dobór kamieni pod względem wielkości, kształtu, koloru i rodzaju, a także ich odpowiednie rozmieszczenie. W ogrodach Heian kamienie były zarówno elementami konstrukcyjnymi jak i elementami dekoracyjnymi, wreszcie symbolami bóstw lub miejscami zamieszkiwania duchów[508]. Kamienie mogły występować pojedynczo, w parach lub kompozycjach złożonych z trzech lub większej ilości kamieni[509].

W *Zapiskach o zakładaniu ogrodu* znajduje się również opis „ogrodu suchego krajobrazu", co w okresie Heian oznaczało ogród bez wody, będący jednym ze stylów kompozycyjnych w większym założeniu ogrodowym, podczas gdy w epoce Muromachi tym terminem określano również odrębne założenia ogrodowe[510].

Wprawdzie *Sakuiteki* stanowi najstarszy japoński traktat poświęcony sztuce ogrodów, uznanie go za kluczowy wymagało jego ponownego odkrycia – nastąpiło to po rewolucji Meiji, dzięki działalności Ozawy Keijirō (1842-1932), który spopularyzował traktat jako kanoniczne źródło projektowania japońskiego ogrodu. Ceną za uzyskanie przez niego takiego statusu, było

[503] Zakrzewska, op. cit., s. 102,103, 176.
[504] Ibidem, s. 156.
[505] Ibidem, s. 103, 152.
[506] Ibidem, s. 164.
[507] Ibidem, s. 64.
[508] Ibidem, s. 60, 61.
[509] Ibidem, s. 62.
[510] Ibidem, s. 65.

pomijanie w jego analizie zawartych w nim powiązań ze starszymi systemami wierzeń, nie korespondującymi ze współczesną racjonalnością i ograniczenie go do kanonu estetycznego[511].

Ogrody epoki Kamakura i Muromachi

Jak pisze Beata Szymańska, ogrody okresu Heian stanowiły dla „ogrodów zen" formę wyjściową i choć na ogół były rozległe, już wówczas pojawiały się małe ogrody zapowiadające miniaturyzację naśladowanego krajobrazu[512]. W buddyzmie zen, w którym sztuka stanowi ważne i konieczne uzupełnienie filozofii, celem staje się prostota, ograniczenie i uproszczenie rytualnego aspektu buddyzmu i odrzucenie elementu intelektualnego rozumianego jako tworzenie metafizyki czy dyskursywnych rozwiązań[513].

W okresie Kamakura zaczął wykształcać się nowy typ ogrodu, związany z redukcją wielkości posiadłości, w której wydzielono część południową służącą jako publiczna i północną, o charakterze prywatnym. Ogród, znajdujący się w części północnej mógł być oglądany zarówno z poszczególnych pomieszczeń domu jak i z werandy i stanowił kompozycję kilku, wyraźnie od siebie odróżnialnych widoków-scen. Dla widza znajdującego się w pokoju spełniał on funkcję statyczną, zaś dla przechadzającego się werandą - dynamiczną[514] .

Zmniejszenie powierzchni mogło mieć wpływ na zastąpienie wody przez mech i piasek oraz wysp przez kamienie, co w prostej linii prowadziło do zastąpienia potężnych kompleksów ogrodowych zawierających staw, wyspy oraz pagórki ogrodem kontemplacyjnym (*kanshō niwa*) o charakterze piaskowo lub żwirowo-kamiennym [515] . Początkowo element wody nadal pozostawał istotny, zmieniła się jednak forma jej przedstawienia: stawy zaczęły być płytkie, zaś rolę mostów przejmowały kamienie ułożone w wodzie, umożliwiające przejście na drugą stronę stawu[516]. Estetyka *yūgen* związana z subtelną, wyrafinowaną głębią w wyniku połączenia z filozofią zen została rozszerzona; miała wyrażać prawdziwą naturę rzeczywistości, ukrytą za złudnym światem zjawisk. Stopniowo ogrody przestały być przedstawieniem krajobrazu; sugerują lub symbolizują, lecz nie przedstawiają[517].

[511] Tagsold, op. cit., s. 66-68, 118.
[512] Beata Szymańska, *Ogrody zen* [w:] Leszek Sosnowski (red.), Anna Iwona Wójcik (red.), *Ogrody: zwierciadła kultury, Tom 1: Wschód,* Kraków 2004, s. 158.
[513] Sosnowski, op. cit., s. 133.
[514] Ibidem, 136.
[515] Ibidem, 136, 137.
[516] Szymańska, op. cit., s. 159.
[517] Sosnowski, op. cit., s. 137.

Jak pisze Beata Szymańska:

Buddyzm zen stał się założeniem dla ogrodów przeznaczonych do medytacji, albo też do ilustrowania pewnych teoretycznych przesłanek zen, takich jak teoria pustki czy koncepcja pustego umysłu. Nie bez znaczenia był tu fakt, iż ogrody zen zakładali i pielęgnowali mnisi, a tworzone kompozycje były wyrazem osiągniętego przez nich oświecenia[518].

We wczesnym okresie Muromachi podstawową zmianą względem klasycznych ogrodów, zawierających oczko wodne oraz wyspę było dodanie budynków do ogrodu. Średniowieczne ogrody nie były już miejscem zabaw i odbywających się na zewnątrz ceremonii – odkąd ceremonie przeniosły się do środka budynku, ogrody zaczęły był postrzegane jako zewnętrzna sceneria i tak też komponowane[519].

Typowy ogród z okresu Muromachi był symboliczny i mały, stanowił raczej artystyczne przekształcenie natury, niż naturę samą w sobie. Ukazywał tę samą oszczędność charakterystyczną dla innych sztuk inspirowanych buddyzmem zen. Brak jest jaskrawych kolorów czy skupisk olśniewających kwiatów, zamiast tego skały, piasek, woda, drzewa i zielone krzewy – choć woda może zostać zastąpiona białym piaskiem, wyspy skałami, a lasy karłowatymi drzewkami i krzewami. Chatka jest skryta wśród liści, a prowadząca do niej kamienna ścieżka, nieregularna[520]. Na wygląd tych ogrodów wpłynęło również malarstwo tuszowe, stąd mówi się niekiedy, że XV wieczne ogrody w Japonii nie są niczym innym jak malarstwem *sumi-e* wyrażonym przy pomocy innego medium[521].

W okresie Muromachi nastąpił dalszy rozwój ogrodów. Można było wyodrębnić ich dwa rodzaje – ogród pagórkowaty oraz płaski. Jednocześnie ogrody przy świątyniach zen dopiero stopniowo nabierały cech charakterystycznych dla estetyki zen. Ogród przy słynnej Świątyni Złotego Pawilonu (il. 3) początkowo wiejskiej rezydencji sioguna Ashikagi Yoshimitsu (1358-1408), po jego śmierci przekształconej w świątynię zen, jest przykładem ogrodu zwojowego, pozwalającego na kontemplację różnych kompozycji ogrodowych, w tym pawilonu herbacianego. Zawiera on także staw, znany pod nazwą *Kyokoile* (*Zwierciadlany staw*), porośnięty kwiatami lotosu, na którym znajdują się trzy wyspy odwzorowujące kształt wysp japońskich, sam staw zaś otoczony jest sosnami[522].

[518] Szymańska, op. cit., s. 154.
[519] Kuitert, op. cit., s. 60.
[520] Munsterberg, op. cit., s. 128.
[521] Ibidem, s. 129.
[522] Szymańska, op. cit., s. 159.

Mimo buddyjskich nawiązań, dużo bliższy estetyce zen jest ogród pagórkowaty *tsukiyama* przy Srebrnym Pawilonie (*Ginkaku)*. Również sama budowla pawilonu, w przeciwieństwie do pełnej przepychu i pokrytej złotem, trzykondygnacyjnej świątyni Złotego Pawilonu, sprawia skromniejsze wrażenie. Jest to niewielka dwukondygnacyjna budowla w naturalnym kolorze drewna – początkowo miała być pokryta srebrem mającym odbijać światło księżyca, projekt ten jednak nie został nigdy zrealizowany[523]. Rolę widokową spełnia tutaj jedna ściana o rozsuwanych drzwiach otwierających budynek na ogród i łączących obie części w integralną całość[524].

Aranżacja kamieni obok Srebrnego Pawilonu nawiązuje do legendy o Wyspach Nieśmiertelnych. Uwagę zwraca kompozycja z piasku, zwana *Morzem srebrnego piasku*, znajdująca się obok stawu, uformowana w wysoki stożek[525]. Agnieszka Kozyra pisze o możliwej jej interpretacji zgodnej z naukami zen: symbolika fal i oceanu miałaby nawiązywać do „natury buddy", stanowiącej spokojną toń oceanu, czyli pierwotny nieporuszony stan jaźni, który można osiągnąć, gdy uspokoją się fale, będące zakłóceniami naszej świadomości[526](il. 4, 5).

Drugi typ ogrodów z okresu Ashikaga, ogrody płaskie *hiraniwa*, pozbawione były zarówno stawów jak i pagórków, zaś ich głównymi elementami kompozycyjnymi były kamienie i niekiedy drzewa, umieszczanie na białym, grabionym codziennie, żwirze[527].

Hisamatsu Shin'ichi dzieli ogrody określane przez siebie mianem ogrodów zen, budowane od okresu Kamakura i Muromachi, na dwa podstawowe rodzaje. Pierwszym są ogrody przypisane świątyniom zen, projektowane przede wszystkim do tego, by były podziwiane z budynków - wprawdzie da się po nich chodzić, jednak służą przede wszystkim do oglądania - jak Daitokuji czy Nanzenji, których budowę przypisuje mnichom zen[528]. Wśród słynnych budowniczych ogrodów wymienia Musō Sōsekiego, znanego też jako Musō Kokuchi, nazywając jego ogrody ekspresją zen[529]. Drugim wyróżnionym przez niego typem ogrodów zen są ogrody *roji* związane z pawilonami herbacianymi.

[523] Ibidem, s. 159.
[524] Ibidem, s. 160.
[525] Kozyra, op. cit., s. 177.
[526] Ibidem, s. 177.
[527] Szymańska, op. cit., s. 160.
[528] Hisamatsu, op. cit., s. 82.
[529] Ibidem, s. 82.

Możliwym jest jednak, że Musō osobiście nie zaprojektował ani nie stworzył żadnego ogrodu. Jego bezpośrednie zaangażowanie w budowę czy konstrukcję ogrodów neguje Wybe Kuitert[530], twierdząc, że przypisywanie mu autorstwa ogrodów miało na celu zwiększenie ich prestiżu. Musō był człowiekiem o wielkim autorytecie politycznym, uznaną postacią ówczesnej Japonii, zaś ówcześni budowniczowie i projektanci ogrodów rzadko w ogóle pojawiają się w źródłach pisanych – zdaniem Wybe Kuiterta, Musō co najwyżej sugerował renowację określonych ogrodów, mając jednak niewielki wpływ na ich nowy projekt[531].

Z tak krytyczną oceną wpływu Musō Sōsekiego na sztukę ogrodów polemizuje Agnieszka Kozyra, podsuwając możliwość, że mistrz taki, jak on mógł tworzyć ogólną koncepcję, resztę zlecając profesjonalnym wykonawcom i nadzorując przebieg prac[532]. Wybe Kuitert cytuje następującą wypowiedź Musō o ogrodach:

Są tacy, którzy nie zachwycają się pejzażami, ale ozdabiają ogrodami swoje rezydencje, gdyż chcą, aby je podziwiano. Są też tacy, którzy kolekcjonują rzadkie, cenne rośliny, poświęcają wiele czasu i trudu, żeby zdobyć niezwykłe kamienie i wspaniałe drzewa. Nie kochają ogrodów dla nich samych, kochają tylko „zwykły kurz" tego świata. Bai Juyi nie był taki, jak oni, wykopał mały staw, posadził na brzegu pęd bambusa i cieszył się swoim ogrodem. Mawiał, że jego jaźń jest pusta i dlatego pędy bambusa są jego najlepszym przyjacielem, a przejrzysta ze swej natury woda jest jego panem. Ci, który kochają ogród tak, jak Bai Juyi, mają taką samą jaźń jak on i nie przejmują się „kurzem" tego świata. Mają dobre serce i chociaż nie szukają prawdy [nie wkraczają na drogę praktyki religijnej], czyste intencje są przyczyną odradzania się ich jako wyznawców buddyzmu. (…) Ten, kto oddziela dążenie do prawdy od kontemplacji ogrodów, nie jest prawdziwym poszukiwaczem prawdy. Ci, którzy wierzą, że góry, rzeki, trawy, drzewa i kamienie także mają 'naturę buddy', tylko pozornie nie różnią się od tych, którzy są przywiązani do doczesnego życia. Jednak tak naprawdę wszystkie doczesne doznania zmysłowe – widok strumieni, kamieni, trawy i drzew, które zmieniają się wraz z porami roku – wszystko to wskazuje na ostateczną prawdę. Dla poszukujących prawdy prawdziwą drogą do prawdy jest umiłowanie ogrodów[533].

Wychwalana przez Musō postawa taoisty Bai Juyi pokazuje zdecydowanie duchowy stosunek do ogrodów i bliską buddyzmowi postawę. Również postrzeganie przez Musō kontemplacji ogrodów jako drogi do prawdy lub chociaż pomocy w odrodzeniu jako buddysta przeczy całkowicie świeckiemu traktowaniu tej sztuki.

[530] Kuitert, op. cit., s. 73.
[531] Ibidem, s. 74.
[532] Ibidem, s. 162.
[533] Ibidem, s. 135, tłumaczenie: Kozyra, op. cit., s. 165.

Wybe Kuitert cytuje także krytykę Musō ze strony mnicha Gocho ze świątyni Toji, który podkreślał, powołując się na sutry, że ludzie praktykujący zen nie powinni zajmować się projektowaniem ogrodów, gdyż podziwianie ich piękna jest zajęciem doczesnym, rozpraszającym serce[534]. Warto jednak wziąć pod uwagę, na co zwraca uwagę Agnieszka Kozyra, że krytyka ze strony Gocho, przedstawiciela szkoły *shingon* mogła mieć charakter krytyki doktrynalnej, zwłaszcza, że sam Musō Sōseki początkowo do tej szkoły należał i jego odejście mogło wywołać negatywny stosunek wobec jego osoby[535].

Słynny „ogród mchu" w świątyni Saihoji, zwanej *Kokedera* (Świątynia Mchu)[536] powstał w okresie Heian i przedstawiał raj Buddy Amidy. W 1339 roku miał on zostać przebudowany zgodnie z tradycyjnym przekazem – właśnie przez Musō Sōsekiego[537]. Musō pisał o nim: „Człowiek miłosierny znajduje upodobanie w spokojnych górach, a człowiek mądry – w krystalicznej wodzie tryskającej ze źródła. Stworzyłem ten ogród, żeby doskonalić jaźń dzięki kontemplacji pięknych widoków"[538].

Liczne odmiany mchów porastające kamienie, będących współcześnie symbolem tego ogrodu, miały pojawić się w okresie Meiji, kiedy to zaniedbano prace ogrodowe, dzisiaj zaś stanowią o wyjątkowym charakterze ogrodu.

Podczas, gdy we wcześniejszych epokach mnisi niskiej rangi związani z buddyzmem ezoterycznym mogli być półprofesjonalnie zaangażowani w tworzenie ogrodów, późniejsza dominacja szkoły zen wspieranej przez nową arystokrację spowodowała, że większość związanych z budową ogrodów czynności wymagała zgody kleru. Zajmujący się tym mnisi związani z buddyzmem ezoterycznym zostali wykluczeni, co spowodowało, że musieli zwrócić się do nowej grupy społecznej po pomoc[539]. Prawie żaden ogród z tej epoki nie może zostać bez wątpliwości przypisany konkretnemu twórcy. Wiele źródeł wskazuje jednak na to, iż wiele osób bardzo niskiego urodzenia było aktywnych jako profesjonalni projektanci i budowniczowie ogrodów[540]. Można znaleźć opisy „przyrzecznych ogrodników" (*senzuikawaramono*), żyjących

[534] Ibidem, s. 137.
[535] Ibidem, s. 167.
[536] Ogród Saihoji, zob. np.: http://saihoji-kokedera.com/en/about.html (data dostępu: 06.09.2018 r.)
(data dostępu: 02.09.2017 r.)
[537] Kozyra, op. cit., s. 168.
[538] Seiko Goto, *The Japanese gardens…*, s 94., przypis za: Kozyra, op. cit., s. 168
[539] Kuitert, op. cit., s. 114.
[540] Ibidem, s. 117.

w okolicy rzeki, na terenach zagrożonych podtopieniami, ściekami, brudem i insektami w lecie[541]. Prawdopodobnie to oni stworzyli te ogrody, których autorstwo dziś jest tak trudne do ustalenia – nie było właściwym przypisanie ich osobom, które znajdowały się tak nisko w hierarchii społecznej. Stąd też w wielu książkach o ogrodach z epoki Edo tak wiele ogrodów przypisywanych jest prominentnym artystom oraz mnichom buddyjskim[542].

W Kioto nie przetrwały żadne ogrody przy rezydencjach wojowników sprzed wojny Ōnin. Tylko siedem niewielkich średniowiecznych ogrodów w Kioto istnieje do dzisiaj, przy świątyniach związanych z klasztorami Daitokuji oraz Myōshinji. Wybe Kuitert pisze, że można je podzielić na dwie grupy: zawierające tematy związane z wodospadem – przykładem suchej kompozycji kamiennej związanej z wodospadem jest ogród Daisenin - oraz stanowiące abstrakcyjne kompozycje, wśród których najsłynniejszy jest Ryōanji[543].

Ogrody Ryōanji oraz Daisenin

Właśnie ogrody Ryōanji czy Daisenin są najczęściej łączone z buddyzmem zen. Uważane bywają wręcz za syntezę sztuki japońskiej, przejawiającą się w połączeniu prostoty i oszczędności środków wyrazu, ekspresywności, mistrzowskiego operowania nastrojem oraz podziwu i szacunku wobec przyrody[544].

Ogród Ryōanji (il. 6) znany również pod nazwą *Świątyni spokojnego smoka* powstał w XV wieku i uważany jest za najbardziej reprezentacyjny dla stylu „ogrodu kamiennego" *sekitei*, będąc jednocześnie przykładem ogrodu „suchego krajobrazu" *karesansui*. Współczesny ogród można oglądać jedynie z werandy domu mnichów – ma on wymiary około 23 na 9 metrów i otoczony jest murem. Nie jest on całkiem prostokątny i zbliża się kształtem do rozszerzającego się trapezu, co powoduje „złudną perspektywę", dzięki której sprawia on wrażenie większego niż jest w rzeczywistości[545]. Stanowi on kompozycję piętnastu kamieni ustawionych na białym, grabionym w kształt fal, żwirze. Układ kamieni jest tak zaprojektowany, iż z żadnego miejsca na werandzie nie jest możliwe dostrzeżenie ich wszystkich na raz – choć powiada się, że człowiek oświecony dostrzega wszystkie piętnaście kamieni jednocześnie[546]. Kamienie u podstawy

[541] Ibidem, s. 114.
[542] Ibidem, s. 117.
[543] Ibidem, s. 93, 94.
[544] Szymańska, op. cit., s. 153.
[545] Ibidem, s. 161.
[546] Ibidem, s. 153.

pokryte są mchem, co obok bieli żwiru i barwy kamieni stanowi jedyny dodatkowy element kolorystyczny. Żwir na całej powierzchni grabiony jest w linie proste, jedynie wokół kamieni układane są kształty kół i owali, sprawiające wrażenie wirów wodnych. Dzisiaj trzy aspekty ogrodu, widzianego z trzech pokojów budynku nazywane są *shin* (prawda), *gyō* (linia, wers, działanie) i *sō* (trawa) od nazw trzech stylów kaligraficznych[547] oraz podziału na formalne, półformalne i nieformalne.

Paul Varley pisze, że surowy, składający się tylko z głazów i piasku, ogród w Ryōanji, jest najlepszym wizualnym przedstawieniem średniowiecznej estetyki tego, co zwiędłe, zimne i samotne, a abstrakcyjny w stylu ogród *karesansui* stanowi odpowiednik zwoju z kaligrafią (czarny tusz na białym tle) albo obrazu *sumi-e* w stylu „rozbryzganego tuszu"[548].

Kamienie umieszczone na obszarze białego żwiru zagrabionego w fale mogą symbolizować mikrokosmos płynący przez nieskończony wszechświat albo myśli w nieskończonej pustce. Fale piasku mogą również symbolizować czystą wodę jako znak czystego umysłu, podczas gdy kamienie byłyby zakłócającymi owe odbicie, ludzkimi myślami. Jednocześnie może to być obraz wysp na morzu czy wyłaniających się z chmur wierzchołków górskich. Wielu uważa, że kamienie w Ryōanji przedstawiają Wyspy Nieśmiertelnych, nie ma tam jednak kamieni o typowych dla tego rodzaju ogrodów kształtach żółwia czy żurawia, stanowiących symbole długowieczności[549].

Nie wiadomo, kiedy dokładnie powstał sam ogród – w XII wieku znajdowała się tam posiadłość Fujiwary Sanenori, w XV wieku ziemia stała się własnością wojownika Hosokawy Katsumoto, zaś po jego śmierci dom zamieniono w świątynię. Całkowity brak roślinności (poza mchem) w ogrodzie Ryōanji nie jest typowy dla japońskich ogrodów średniowiecznych. Otoczony murem dziedziniec, skomponowany wyłącznie przy użyciu kamieni i żwiru stał się powszechny dopiero w późnej epoce Edo, na przełomie XVIII i XIX wieku[550].

Kompleks świątynny spłonął w trakcie wojny Ōnin, a świątynia została prawdopodobnie odbudowana pod koniec wieku XV. Pierwsze opisy ogrodu przed głównym budynkiem pochodzą z okolic roku 1680, gdzie opisano dziewięć dużych kamieni, mających przedstawiać tygrysicę przechodzącą z młodymi przez rzekę. Był to temat z klasycznej literatury chińskiej opisujący

[547] Ichirō Ishida and Delmer M. Brown, *Zen Buddhism and Muromachi Art*, The Journal of Asian Studies, Vol. 22, No. 4 (Aug., 1963), pp. 417-432, Association for Asian Studies, s. 430.
[548] Varley, op. cit., s. 136, 137.
[549] Kozyra, op. cit., s. 199.
[550] Ibidem, s. 101.

mądrą tygrysicę, która musi przeprowadzić na drugą stronę rzeki trójkę młodych – z których jedno jest agresywne i nie może zostać samo z żadnym ze swoich rówieśników, by ich nie zagryźć[551]. To rodzaj zagadki, której rozwiązanie brzmiało następująco: tygrysica powinna najpierw zabrać agresywne dziecko na drugą stronę, później pierwsze z pozostałych. Następnie, odstawiając je na drugim brzegu, jednocześnie zabrać z powrotem agresywne. Wówczas może wziąć trzecie dziecko, zostawiając agresywne, to zaś zabrać na samym końcu. Opis ogrodu jako „tygrysicy przekraczającej rzekę" ponawia się w 1689 roku i późniejszych źródłach[552].

Źródła te określają także wielkość głównej hali, na około piętnaście na dziewięć (osiem na pięć *ken*) metrów. Współcześnie hala ma szerokość dwudziestu dwóch metrów (dwanaście *ken*) więc i odpowiadający jej ogród musiał zostać znacząco poszerzony[553].

Na XVII wiecznym drzeworycie znajdującym się w świątyni widać ogród otoczony drzewami kwitnącej wiśni. W 1797 roku ogień ponownie zniszczył budynki – nie wiadomo na ile ucierpiał wówczas ogród – rysunek sprzed paru lat przed pożarem pokazuje główny budynek szerokości trzynaście *ken* (dzwadzieścia cztery metry), bliski jego szerokości po odbudowaniu po pożarze – co znaczy, że główna hala została rozbudowana z ośmiu do trzynastu *ken* pomiędzy 1681 a 1791 rokiem, z którego pochodzi ów szkic[554]. To może także dowodzić, że współczesny ogród pochodzi z wczesnego XVIII wieku – źródła z końca XVII wieku wciąż mówią o dziewięciu kamieniach[555]. Prawdopodobnie po pożarze w końcu XVIII wieku większość kamieni została przeniesiona i umieszczona z powrotem.

Dwa źródła z XVII wieku przypisują autorstwo Katsumoto, zmarłemu w 1473 roku, trzecie zaś Soamiemu. Jednakże jego obrazy przedstawiające ogród nie zawierają ogrodu kamiennego. Przypisywanie autorstwa ogrodu Soamiemu Wybe Kuitert uważa za próby uniknięcia przypisania ogrodu anonimowym budowniczym[556]. Z tyłu jednego kamienia, sprawiającego wrażenie najgłębiej osadzonego znajdują się imiona dwóch nisko urodzonych kamieniarzy z końca XV wieku – Hikojiro oraz Kotaro – należących do warstwy *kawaramono,* ludzi mieszkających nad rzeką, wyrzutków, spośród których wielu należało do japońskiej klasy

[551] Ibidem, 102.
[552] Ibidem.
[553] Ibidem.
[554] Ibidem, s. 104.
[555] Ibidem.
[556] Kuitert, op. cit., s. 102.

„nieczystych" – *eta*[557]. W książce z 1799 roku *Słynne ogrody i widoki Kioto* autorstwa Akisato, znajduje się rysunek ogrodu, podobnego do współczesnego – ogród zostaje tam przypisany Soamiemu, choć ten sam autor wcześniej przypisywał go panu Katsumoto. W późniejszej jego pracy, *Sansui teisoroku* z 1819 roku, przypisuje z kolei autorstwo ogrodu Musō Sōsekiem[558]. Akisato, najsłynniejszy ówcześnie znawca ogrodów prawdopodobnie chciał dowartościować słynny już wówczas ogród Ryōanji.

O ogrodzie Ryōanji Hugo Munsterberg pisze, że jego nadzwyczajna surowość i prostota, niespotykana w żadnych zachodnich ogrodach, czyni go unikalnym. Dosłowne przedstawienie natury zastępują jej symbolizacje; piasek zagrabiony w kształt fal, reprezentuje morze, a kamienie, nieregularnie porozrzucane, mogą być uznane za wyspy[559]. Paul Tilich, cytowany przez Agnieszkę Kozyrę, pisze o ogrodzie z kolei tak:

Skały, których kompozycja jest tak bardzo ekspresyjna, znajdują się jednocześnie tutaj i wszędzie we wszechświecie – to pewnego rodzaju mistyczna wszechobecność, a ich konkretne istnienie w tym miejscu i teraz nie ma znaczenia[560].

Należy podkreślić, że dla buddyzmu bardzo istotne jest to, że skały znajdują się „tu i teraz", na co zwraca uwagę Abe Masao, wprawdzie zgadzając się, że znajdują się także „wszędzie". Sam pisze o ogrodzie tak:

Buddyjski ogród kamienny jest tworem kreatywnej ekspresji, będącej rezultatem urzeczywistnienia 'pustki', czyli dotarcia do 'prawdziwego ja'. Ogród ten robi ogromne wrażenie na zwiedzających, gdyż kontemplując go, zostają niejako wciągnięci w 'pustkę', która jest w nim wyrażona. Nawet jeśli obserwator nie zdaje sobie z tego sprawy, 'pustka', przedstawiona w kamiennym ogrodzie, jest źródłem jego istnienia, jest jego 'prawdziwym ja'[561].

Nestorka polskiej japonistyki, Zofia Alberowa, pisze o tym ogrodzie:

Jest to ogród-abstrakcja, ogrod-symbol matematyczny spraw nadzmysłowych. Odarty z wszelkiej malowniczości, czysty i zarezem niezwykły w tym wyrzeczeniu, jak filozoficzny poemat z minerałów i światła. Harmonia,

[557] Kozyra, op. cit., s. 198. Nieczyści *eta* razem z „nie-ludźmi" *hinin* tworzyli najniższą warstwę społeczną – *burakumin,* ludzi szczególnej (gorszej) klasy.
[558] Kuitert, op. cit., s. 105.
[559] Munsterberg, op. cit., s. 130.
[560] Paul Tilich, *Chrystianity and the Encounter of the World Religion*, Columbia University Press, New York, 1961, s 70., przypis za: Kozyra, op. cit., s. 199.
[561] Abe Masao, *Zen in Japan…*, s 64., przypis za: Kozyra, op. cit., s. 200.

doskonałość proporcji, asymetryczna równowaga form uosabiają tu wyższy, nadnaturalny byt. Ogród ten stanowi ostateczny etap w estetycznych koncepcjach sekty *dzen*[562].

Warto przytoczyć także słowa Francoisa Berhiera, radzącego wsłuchać się w głos ogrodu:

Jestem tylko żwirem i stosem kamieni. Jestem tylko ciężarem i ciszą, inercją i masywnością. Nikt nie pozna moich tajemnic, nawet tego, czy w ogóle posiadam tajemnice. Jedynie krzyk cykady, która przebija serce lata, dotrze do mego wnętrza. Zadowolić was powinno surowe piękno moich obłych kształtów. Spójrzcie na mnie bez słowa, nie pytając o nic. W milczeniu, poprzez moje hermetyczne ciało spróbujcie odnaleźć siebie[563].

Ogród Ryōanji bywa podawany zarówno jako przykład sztuki abstrakcyjnej jak i symboliczny, zminiaturyzowany pejzaż – jak pisze Allen S. Weiss, w estetyce zen aspekty te nie wykluczają się wzajemnie: ogród Ryōanji jest przywoływany jako „ogród pustki" (*mu-tei*), lecz nie dowodzi to jego abstrakcyjności, ponieważ cały kosmos jest wypełniony pustką, a celem teologii jest oswoić ludzkość z tą pustką. Zważywszy na stopień metaforyczności ogrodów suchego krajobrazu ich pustka nie oznacza, że wymykają się całkowicie badaniom ikonograficznym[564]. Allen S. Weiss przytacza zdanie Yoshinobu Yoshinagi mówiącego, iż w ogrodach *karesansui* głęboka istota wody jest reprezentowana głębiej, niż byłoby to możliwe przy użyciu prawdziwej wody. Przestrzeń suchej wody, martwych fal, przybliżonego dystansu – są przestrzenią niemożliwego, przestrzenią paradoksu, przestrzenią oświecenia zen – konkluduje Allen S. Weiss[565].

Zdaniem Christiana Tagsolda[566] po drugiej wojnie światowej Ryōanji stał się idealnym zamiennikiem wszechobecnego przed wojną Kinkakuji – wykraczał poza racjonalną analizę i irracjonalne emocje, w swoim wyglądzie odróżniał się od prymitywizmu, który mógłby być przeciwstawiany zachodniemu racjonalizmowi, jednocześnie zachowując szczególną bliskość natury. Prezentując niemal modernistyczny design stanowił zagadkę dla modernistycznego myślenia, wyostrzając wizerunek zen zarówno na Zachodzie, jak i w Japonii.

---

[562] Zofia Alberowa, *O Sztuce Japonii,* Warszawa 1983, s. 96, 97.
[563] Francois Berthier, *Reading Zen in the Rocks….*, s. 39., przypis za: Kozyra, op. cit., s. 205.
[564] Allen S. Weiss, *The Limits of Metaphor: Ideology and Representation in the Zen Garden*, Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice, Vol. 54, No. 2, IMAGES OF POWER AND THE POWER OF IMAGES (SUMMER 2010), pp. 116-129, Published by: Berghahn Books, s. 125
[565] Ibidem, s. 126.
[566] Tagsold, op. cit., s. 105, 106.

Z drugiej strony ogród ten nie zawsze spotykał się z uznaniem zachodnich krytyków. W swojej krytyce najdalej prawdopodobnie posunął się Derek Clifford stwierdzając:

Jest to logiczne zakończenie procesu doskonalenia zmysłów, wyrazisty świat malarza-abstrakcjonisty, świat, w którym plamy na okładce książki mogą pochłonąć bardziej niż sufit Kaplicy Sykstyńskiej; jest to kraniec sztuki, obalenie i odrzucenie wszystkiego, czym człowiek kiedykolwiek był i co osiągnął na rzecz jakiejś mistycznej kontemplacyjnej ekstazy, swego rodzaju zawieszonej eksplozji umysłu, rozpadu tożsamości. Nie można już pójść wiele dalej, chyba, że siądziesz na poduszce jak Oscar Wilde by kontemplować symetrię pomarańczy[567].

Krytykę tę odpiera Donald Keene, komentując wypowiedź Clifforda:

Symetria pomarańczy nie była obliczona na przykucie uwagi architektów tego, skądinąd niezwykle asymetrycznego, ogrodu. Wspaniała nieregularność rozmieszczenia kamieni wymyka się analizie najbardziej wrażliwego obserwatora. Daleki od bycia naturalnymi „plamami na okładce książki", ogród Ryōan-ji jest wytworem filozoficznego systemu, buddyzmu zen, równie poważnego jak ten, który inspirował sufit Kaplicy Sykstyńskiej. Można także przekonywać, iż nawet Europejczyk może czerpać większą przyjemność z codziennej kontemplacji piętnastu kamieni w ogrodzie Ryōan-ji niż Kaplicy Sykstyńskiej, bez „obalania i odrzucania wszystkiego czym człowiek kiedykolwiek był i co osiągnął". Kaplica Sykstyńska jest wspaniała, ale prosi raczej o podziw niż o nasze uczestnictwo; kamienie Ryōan-ji, o nieregularnym kształcie i położeniu, pozwalając nam uczestniczyć w tworzeniu ogrodu mogą nas poruszyć nawet bardziej. Może tak być jednak także dlatego, że nasz obecny wiek jest bliższy artystycznej ekspresji Ryōan-ji niż Michała Anioła[568].

Drugim najsłynniejszym ogrodem „suchego krajobrazu" jest ogród Daisenin mieszczący się w zespole świątynnym z początków XIV wieku, świątyni Daitokuji w Kioto. Współcześnie składają się na niego cztery układy ogrodowe: jednym z nich jest kompozycja ponad stu kamieni o nieregularnych kształtach, mogących symbolizować wodospad płynący między skałami. Znajduje się tam również układ wiecznie zielonych roślin oraz zagrabiony żwir, mogący symbolizować ocean, z dopływającą do niego rzeką sygnalizowaną przez układ piasku i kamieni. „Rzeka", będąca zagrabionym żwirem z nielicznymi kamieniami, mogącymi być wyspami,

[567] Derek Clifford, *A History of Garden Design* (London: Faber and Faber, 1962), p. 122., przypis za Keene, *Japanese Aesthetic*, s . 301.
[568] Keene, op. cit., s. 301.

znajduje się po drugiej stronie budynku. Cała kompozycja sprawia wrażenie niemal pustej przestrzeni, wyważonej i spokojnej, a biały żwir odbija światło, rozświetlając cały kamienny pejzaż[569].

Conrad Totman opisuje go w następujący sposób:

Obserwator siedzący na *tatami* we wnętrzu Daisen'in rozpoczyna swą duchową podróż od lewej strony, spoglądając w stronę północnego wschodu na ogród w kształcie prostokąta o wymiarach cztery na szesnaście metrów. Wyimaginowana woda z impetem stacza się wodospadem utworzonym z dwóch ustawionych pionowo kamieni, następnie wartkim nurtem z hukiem przeciska się po kamykach i przez występy skalne wąskiego górskiego potoku, po czym przepłynąwszy pod kamiennym mostkiem, zamienia się w nizinną rzekę. Dalej kamienista „łódka" rozszerzającym się i zwalniającym bieg strumieniem gracowanego żwiru niesie bacznego obserwatora w kierunku południowym, ukazując krajobraz kamieni i zarośli, a stamtąd do sąsiedniego ogrodu położonego przy południowym skrzydle budynku, w którym rozpościera się morze nieprzeliczonych kamyków, zaburzone tylko dwoma stożkowatymi kopczykami i wężykowatymi pasami żwiru. Minąwszy oba wzgórki i większość piaszczystych żwirów, wzrok kieruje się na zachód w stronę Czystej Ziemi Amidy, docierając do niezmąconej ciszy ogrodu wysypanego żwirem uformowanym w idealne linie [570].

Świątynia została założona we wczesnym XVI wieku przez mnicha Kogaku Soko (1464-1548), a główny budynek, siedziba opata został ukończony w 1513 roku. Źródła podkreślają zaangażowanie Kogaku w ogród i stwierdzają, że planował położenie drzew i kamieni – nawet jeśli jednak założymy, że Kogaku przyłożył rękę do konstrukcji ogrodu, jego współczesny wygląd jest – zdaniem Wybe Kuiterta - zbyt skomplikowany konstrukcyjnie, by mógł zostać zbudowany przez amatora w wolnym czasie[571].

Pod koniec XVI wieku ogród został przemieszczony, zaś na początku XVII wieku do Daisenin trafiły także kamienie z innego ogrodu – należącego do rodziny Mibuchi i tradycyjnie przypisywanego słynnemu malarzowi Soamiemu. Również kamienny wodospad został przeniesiony, jeśli nie w całości, to w części z tamtego ogrodu. Nastąpiło to prawdopodobnie między rokiem 1574 a 1582, kiedy Soami już nie żył – zaś sposób wkomponowania go w nowy ogród dowodzi zaangażowania w to profesjonalistów.

Ogród Wielkiego Pustelnika z Daisenin miał zostać ukończony w 1509 roku i składał się ze żwiru, skał oraz krzewów kamelii – w 1961 roku miano przywrócić go do pierwotnego kształtu,

[569] Szymańska, op. cit., s. 161.
[570] Totman, op. cit., s. 233.
[571] Kuitert, op. cit., s. 97.

choć ciężko ustalić jak faktycznie wyglądał w XVI wieku[572]. Kompozycja z około stu kamieni w części północnej przedstawiana jest także jako alegoria ludzkiego życia: strumień jako droga do oświecenia, zaś biały żwir w części południowej ma symbolizować ocean – symbol oświecenia. Interpretacja, zawarta w publikacji wydanej przez Daisenin z okazji pięćsetnej rocznicy założenia świątyni, nie nawiązuje do symboliki taoistycznej, lecz buddyjskiej, przede wszystkim zen. Nawet Górę Horai interpretuje nie jako Wyspę Nieśmiertelnych, lecz miejsce jedności Nieba i Ziemi, zaś żółwia i żurawia nie jako taoistyczne symbole długowieczności, lecz żółwia – jako głębię oceanu, do której potrafi dopłynąć, a żurawia – jako odległe przestworza, do których potrafi dolecieć[573]. Kamienny strumień wpada do żwirowego oceanu w południowej części ogrodu, w rogu rośnie zaś drzewo nawiązujące do tego, pod którym Budda Siakjamuni miał osiągnąć oświecenie. Obok znajdują się dwa stożki, mogące symbolizować kolejny krok w stronę oczyszczenia lub ostatnie przeszkody na drodze do oświecenia[574].

W Ryōgenin (il. 7), także w kompleksie Daitokuji znajduje się również mały ogród z XV wieku - jego całą kompozycję stanowi czarny, płaski kamień, wokół którego znajdują się koncentryczne kręgi żwiru. Tōtekiko (il. 8)., jak nazywa się ogród, uważany jest za najmniejszy spośród wszystkich ogrodów japońskich. Agnieszka Kozyra przytacza interpretację, zgodnie z którą kamień symbolizuje kroplę wody wpadającą do oceanu, jako metaforę jednostkowego oświecenia, kręgi wokół zaś pokazują jego wpływ na cały wszechświat[575].

Ogrody *roji*

Jednocześnie w okolicach roku 1600 zaczął kształtować się drugi typ ogrodu kojarzony z zen - *roji*, zwany też ogrodem ceremonii parzenia herbaty (*roji niwa*, bądź *cha niwa*). Rozwój tego typu ogrodów miał związek z działalnością nowej elity, kształtującej etykietę rozwijającej się ceremonii herbacianej[576].

Nowe, przestronne rezydencje bogatych panów *daimyō* pozwalały na znacznie większe ogrody niż przydomowe ogródki bogatych kupców z Sakai[577]. Z ostatniej dekady XVI wieku

[572] Kozyra, op. cit., s. 187.
[573] Przypis za Kozyra, op. cit., s.189: Daisen'in no sekitei, Daitokuji, Kyoto, 2005, s 18.
[574] Ibidem, s 192.
[575] Przypis za: Kozyra, op. cit., s. 183: Abd al.-Hayy Moore, *Zen Rock Gardens*, Running Press, Philadelphia-London 1992, s 75.
[576] Kuitert, op. cit., s. 151.
[577] Ibidem, 155.

pochodzą źródła opisujące dzielenie ogrodów herbacianych na sekcje za pomocą płotów i niewielkich bram[578]. Wczesne XVII-to wieczne ogrody miały być przede wszystkim „ogrodami wyobraźni", współgrającymi z nowymi romantycznymi ideami, miejscami odpoczynku, luźno związanymi z literaturą, religią czy etykietą spotkań herbacianych[579].

W XVII wieku pojawiła się także funkcja komisarzy kontrolujących powstawanie publicznych pomników czy budynków, wraz z przylegającymi do nich ogrodami. Komisarze tacy często byli także ekspertami w ceremonii herbacianej - jak Kobori Enshū - odpowiadali jednak jedynie za finalny efekt, nie będąc zaangażowanymi bezpośrednio w proces konstrukcji ogrodów, budowanych wciąż przez ogrodników z niższych klas[580].

Ogród herbaciany pozostaje w ścisłej relacji z pawilonem *sōan*, będącym najczęściej prostą chatką zbudowaną z użyciem naturalnych materiałów, surową i ascetyczną w formie. Ogród stanowi tutaj jeden z trzech etapów, poprzedzający sam pawilon oraz pokój, w którym gość jest częstowany herbatą. Sam pawilon nie jest projektowany w sposób umożliwiający gościowi bezpośredni widok na ogród, jednakże za początek ceremonii można uznać już sam moment przekroczenia bramy i wejścia do ogrodu. Współcześnie ogród także dzieli się na część wewnętrzną (*uchi roji*), będącą ogrodem prywatnym, oglądanym z domu herbacianego oraz zewnętrzną (*soto roji*), będącą miejscem oczekiwania na gości. Ogród herbaciany wykorzystuje elementy przejęte z architektury świątynnej, takie jak kamienne stopnie ścieżki, kamienne misy z wodą, czy latarnie ustawione wzdłuż wąskich ścieżek.

Zgodnie ze współczesną interpretacją, sama ścieżka *roji* pełni szczególną rolę, nie będąc jedynie ścieżką prowadzącą do pawilonu herbacianego i zarazem oprowadzającą gościa po ogrodzie, lecz także ścieżką, którą, na płaszczyźnie filozoficznej, gość opuszcza świat codzienności. Wzbudzeniu odpowiedniego nastroju służyć miała jej nieregularna kamienna forma, kamienna misa z wodą do rytualnego obmycia rąk (*tsukubai*) i ust, misa z wodą do picia (*chōzubachi*) oraz niewielkie wejście do pawilonu. Za wybitny przykład tego typu ogrodu Hisamatsu Shin'ichi uważa ogród Katsura przy dawnej cesarskiej rezydencji (il. 9), w którym równie ważne, co jego podziwianie jest przemieszczanie się po nim do pawilonu herbacianego[581] .

[578] Ibidem, 156.
[579] Ibidem, 165.
[580] Ibidem, 184.
[581] Hisamatu, op. cit., s. 83.

Jak pisze, już same ułożone w nim kamienie stanowią ekspresję zen – różnej wielkości, nieregularne, łamiące symetrię, ale harmonijne, mające umożliwiać poruszającemu się po nich odczucie samego zen. Również użyte tam kamienne latarnie oraz misy na wodę mają współgrać ze smakiem pawilonu herbacianego. Istotny jest dobór drzew, wybieranych ze względu na ich kształty, rozmiary i ubarwienie: częściej są to drzewa stare niż świeże i zielone[582]. Ogród herbaciany nie powinien być skomplikowany; jego prostota nie powinna być nużąca, dając poczucie czegoś prostego, ale nie delikatnego; raczej surowego i niewygładzonego.

Hisamatsu Shin'ichi przytacza również wiersz wyrażający wolność od przywiązania związaną z ogrodami *roji*:

Roji to ścieżka
Poza świat niepokoju;
Jak może kurz
Umysłu być tam rozsypany?[583]

Ogrody od epoki Edo

Towarzysząca epoce Edo zmiana ideałów przełożyła się również na tradycję picia herbaty i wygląd towarzyszącego pawilonowi ogrodu. Jak pisze Leszek Sosnowski, w ogrodzie epoki Edo głównym celem stała się intensyfikacja przyjemności, nie zaś głębia duchowych przeżyć, a ideowych źródeł upatrywało się nie w *chanoyu*, lecz w *suki,* odmianie parzenia herbaty wydobywającej jej aspekt hedonistyczny, nie zaś metafizyczny[584].

W tym ujęciu, spotkanie związane z parzeniem herbaty zostaje sprowadzone do kilku czynności, jak rozpalenie ognia, zagotowanie wody i wypicie herbaty, czemu towarzyszyła swobodna rozmowa i przyjemna atmosfera. Przy takim podejściu, zarówno ogród oraz jego pokonanie, jak i parzenie herbaty oraz jej wypicie przestały być elementami praktyki zen, przestały być także czystą i bezpośrednią formą komunikowania się bądź duchowego schronienia, a zmieniły się w formę nieskomplikowanej przyjemności i prostej zabawy, stanowiąc zarazem przyjemną ucieczkę od codziennego życia[585].

Wykształcił się styl znany jako *sukiya-zukuri,* w którym mały i prosty pokój *koma* zostaje zastąpiony znacznie powiększonym i wzbogaconym pokojem *hiroma,* zaś przejście przez ogród

[582] Ibidem, s. 84.
[583] Ibidem, s. 85.
[584] Sosnowski, op. cit., s. 145.
[585] Sosnowski, op. cit., s. 145.

łączyło się z wieloma niespodziankami i atrakcjami, służącymi dostarczaniu przyjemności. Ogrody epoki Edo były kolekcją popularnych miejsc-tematów, miniaturowymi reprodukcjami sławnych scen, zaś nacisk zostaje położony na wielowątkową kompozycję widoków, w mniejszym zaś stopniu na relację między architekturą a ogrodem[586].

Sztuka ogrodu przestała być domeną mnichów i artystów, stając się raczej umiejętnością zawodowych ogrodników, rzemieślników oferujących swoje usługi zarówno arystokracji jak i mieszczaństwu, ci zaś preferowali naśladowanie ogrodów już istniejących, co prowadziło do połączenia wielu stylów. Wykształcił się typ ogrodu pozbawiony wyraźnego stylu, zwany czasem ogrodem wielu przyjemności lub ogrodem spacerowym (*kaiyūshiki teien*), z którego później wykształcił się ogród spacerowy czterech pór roku *chisenkaiyū-shiki teien*[587], ze stawem po środku.

We współczesnych ogrodach kamiennych autorstwa Shigemori Mirei (1896-1975), projektanta i historyka sztuki ogrodowej, łączy się styl ogrodów Kamakura i symbolika Wysp Nieśmiertelnych z abstrakcyjną formą sztuki współczesnej[588]. Przykładem jest ogród jego autorstwa, nazwany Ogrodem Ośmiu Widoków (*Hassō no niwa*), przy świątyni Tōfukuji z 1939 roku, w którym obok symbolicznych przedstawień Wysp Nieśmiertelnych znaleźć można geometryczne kompozycje strzyżone w mchu oraz cylindryczne pozostałości starych fundamentów świątyni, które zostały użyte do przedstawienia konstelacji Wielkiej Niedźwiedzicy (il. 10, 11, 12)[589].

Innym współczesnym twórcą ogrodów w świątyniach zen był Nakane Kinsaku (1917-1995), autor między innymi ogrodu *Yoko'en* w kompleksie Myōshinji, którego integralną częścią

[586] Ibidem, s. 146.
[587] Ibidem, s. 148.
[588] Kozyra, op. cit., s. 157.
[589] Ogród ten można uznać za pierwszy ogród modernistyczny w Japonii. Składają się nań cztery założenia: na południu cztery kompozycje ułożone z naturalnych bloków kamiennych, spośród których trzy reprezentują Wyspy Nieśmiertelnych, na zachodzie geometryczna kompozycja azalii strzyżonych w regularne formy sześcioboków, mająca być abstrakcyjnym przedstawieniem krajobrazu pól ryżowych, na północy kompozycja kamiennych kostek brukowych otoczonych mchem, na wschodzie zaś kompozycja z kamiennych stóp fundamentowych w kształcie regularnych walców – nazwana „Gwiazdozbiorem Wielkiej Niedźwiedzicy". Sam Mirei Shigemori był znawcą tradycyjnej kultury swojego kraju, obeznanym z ceremonią herbacianą, sztuką układania kwiatów *ikebaną* oraz tradycyjnym malarstwem japońskim *nihonga.* Sztukę japońskich ogrodów łączył on z ceremonią herbacianą w duchu zen, podkreślając, że mistrzowie herbaty tacy jak Enshū Kobori, dzięki swojej praktyce i uważności, byli w stanie tworzyć wysokiej jakości ogrody. Więcej na temat Mirei Shigemori i zaprojektowanego przez niego ogrodu przy świątyni Tōfukuji, zob. Anna I. Wójcik, *Tradycja ożywiona w doświadczeniu moderny: Mirei Shigemori,* [w:] Leszek Sosnowski, Beata Szymańska, Anna I. Wójcik, *Odnawianie kultury. Studium wybranych przypadków,* Kraków 2017, s. 85 – 133.

są drzewa wiśni[590], zaś współcześnie jednym z najbardziej znanych projektantów ogrodów jest Masuno Shunmyō (ur. 1953), będący jednocześnie michem zen związanym z klasztorem Kenkōji w Jokohamie.

Podsumowanie

Interpretacja średniowiecznych ogrodów japońskich, zwłaszcza tych „suchego krajobrazu" jako ekspresji filozofii zen jest stosunkowo nowa. Nie sposób jej znaleźć w książkach z XVIII, XIX i początku XX wieku. W maju 1935 roku doszło do wizyty *Garden Club of America* w Japonii, która wywołała tam wielkie poruszenie. W tym też roku ukazała się książka *Sto ogrodów Kioto* (*One hundred Kyoto Gardens)* autorstwa Loraine Kuck, w której pierwszy raz pojawia się interpretacja ogrodów w duchu zen, zwłaszcza w stosunku do Ryōanji[591]:

W tej harmonii znajduje się prawdziwy klucz do zrozumienia znaczenia ogrodu, filozoficznego konceptu, który twórca próbował wyrazić. Umysł, który nie jest w stanie uchwycić tego wewnętrznego znaczenia wymyślił wiele różnych wyjaśnień…. Ale studiujący prawdziwe zrozumienie uświadamiają sobie, że celem projektanta ogrodu było coś dużo bardziej subtelnego i ezoterycznego niż jakiekolwiek z nich. Ogród jest kreacją artystycznej i religijnej duszy, która próbowała przy pomocy piasku i kamieni, jako swoich mediów, wyrazić harmonię wszechświata (…) Twórca tego ogrodu był adeptem zen i artystą, który *dążył do wyrażenia go*, niezależnie od użytych środków. Uzyskana prostota, całkowita harmonia, rytm i równowaga ogrodu, wyrażają ten sens uniwersalnej relacji[592].

Interpretacja ta powtórzyła się w kolejnych publikacjach Loraine Kuck z 1941 i 1968 roku i stała się częścią szerszego nurtu wyjaśniania kultury japońskiej jako ekspresji zen. Odpowiadało to duchowi epoki, kiedy próbowano w Japonii łączyć zachodni racjonalizm z japońskimi wartościami duchowymi. Najsłynniejszy japoński filozof tego okresu, Nishida Kitarō definiował japońskiego ducha posługując się kategoriami zen[593], a tropem tym podążył przyjaciel i słuchacz Nishidy Kitarō, Suzuki Daisetsu T. Jego esej podkreślający wkład buddyzmu zen w kulturę japońską ukazał się w 1934, rok przed publikacją Loraine Kuck. Intelektualny klimat Kioto lat trzydziestych, w cieniu zagrożenia rosnącego nacjonalizmu mógł przyczynić się do dokonanej

[590] Kozyra, op. cit., s. 159.
[591] Kuitert, op. cit., s. 130.
[592] Ibidem, s. 130., tamże: Kuck, 1935, s. 111-112
[593] Ibidem, s. 131.

przez Kuck interpretacji ogrodu Ryōanji w duchu zen przy podkreślaniu jego pokojowego wymiaru[594].

W latach pięćdziesiątych termin ogrodu zen – *zentei* - w stosunku do Ryōanji pojawia się wielokrotnie, pierwszy raz w pracy Hisamatsu Shin'ichi, studenta Nishidy Kitarō i Suzukiego D. T. Jego praca *Zen and the fine arts* z 1958 roku wymieniała siedem charakterystyk sztuki zen przedstawionych na przykładzie wybranych dzieł sztuki japońskiej, wśród których znalazły się ogrody Ryōanji. Książka, przetłumaczona na angielski, zainspirowała wielu zachodnich badaczy[595]. Zarówno Suzuki Daisetsu jak i Hisamatsu Shin'ichi podkreślali spontaniczny i inspirowany duchowym natchnieniem charakter sztuki zen, możliwy do przedstawienia na przykładzie kaligrafii, malarstwa, teatru czy ceremonii herbacianej, ale trudny do dopasowania do sztuki ogrodów. Jest to bowiem proces żmudny i intelektualny, nie sposób zaaranżować ogrodu w sposób intuicyjny, błyskawicznie i pod wpływem religijnego natchnienia[596].

Agnieszka Kozyra przytacza podobną opinię Yamady Shōji:

Jeśli jest zen w ogrodach [kamiennych], nie pochodzi on od projektantów i twórców tych ogrodów. Ogrody nie są bowiem rezultatem mistycznego wglądu czy też spontanicznego działania, jak to jest w przypadku takich sztuk zen, jak malarstwo tuszowe, łucznictwo czy ceremonia herbaciana. Tworzenie ogrodów jest możliwe tylko dzięki opracowaniu wstępnego projektu, a jego realizacja wymaga czasu. Nie jest więc możliwe tworzenie w przypływie natchnienia, ogród nie może też wywołać takiego wrażenia na oglądających. Wiele ogrodów nie było projektowanych przez wyznawców zen, ale profesjonalnych twórców ogrodów, z których niektórzy pochodzili z najniższych klas społecznych – trudno oczekiwać od nich ducha zen[597].

Pozostaje jednak pytanie czy spontaniczny akt twórczy, podkreślany przez Suzukiego Daisetsu i Hisamatsu Shin'ichi, faktycznie jest warunkiem niezbędnym, by mówić o sztuce zen? Faktem jest, że interpretacja łącząca sztukę ogrodów japońskich z ekspresją ducha zen była powszechnie lansowana przez najwybitniejszych powojennych badaczy japońskich a koncepcja ta została chętnie podchwycona przez badaczy zachodnich. Z jednej strony można to traktować jako przejaw szerszego zjawiska, jakim była próba budowy przez Japonię nowego obrazu swojej kultury, po tym jak nawiązała kontakty z Zachodem. Zastanawiać może jednak zgodność tak wielu ówczesnych badaczy właśnie w zen upatrujących główną siłę napędową dla sztuki

[594] Ibidem, s. 132.
[595] Ibidem.
[596] Ibidem, s. 133.
[597] Przypis za: Kozyra, op. cit., s. 161: Yamada Shoji, *Zen to iu na no nibonmaru,* s. 32.

japońskiej; w tym sztuki ogrodów. Fakt późnego pojawienia się tego rodzaju interpretacji nie musi dowodzić ich fałszywości, lecz – wywołanej nawiązaniem kontaktów z Zachodem – wzmożonej potrzebie refleksji i krytycznego namysłu nad własną kulturą, zdefiniowania jej źródeł, cech i specyfiki.

Związki japońskich ogrodów *karesansui* i *roji* z zen nie są tak ścisłe jak w przypadku innych sztuk japońskich. W warstwie symbolicznej często nawiązują do taoistycznej symboliki Wysp Nieśmiertelnych, wpływ na ich kształt miało także chińskie malarstwo pejzażowe okresu Song, sintoistyczne traktowanie kamieni jako miejsc przebywania bóstw i wyznaczania sfer *sacrum* za pomocą białego żwiru; wreszcie zaś należy pamiętać, że związki ogrodów z buddyzmem nie ograniczają się do buddyzmu zen – w okresie Heian częściej przedstawiały buddyjskie raje, nawiązując do buddyzmu Czystej Ziemi, również później ich aranżacją zajmowali się mnisi z różnych sekt buddyzmu ezoterycznego.

Nie zmienia to faktu, że najsłynniejsze japońskie ogrody znajdują się przy świątyniach zen, a tradycyjne przekazy z wieloma spośród nich – mniej lub bardziej słusznie – łączą osoby z całą pewnością z buddyzmem zen związane, jak Musō Sōseki, Murata Jukō czy Kobori Enshū. Kluczowa dla buddyzmu teoria pustki zyskuje w sztuce ogrodów pełny wyraz – pusta przestrzeń wysypana piaskiem, na której znajduje się kilka skał, stanowią realizację idei, w której pustka ma wartość estetyczną[598]. Jak pisze Beata Szymańska:

> istnieje zasadnicze podobieństwo między filozoficznym przesłaniem zen a estetyką powstałych z jego inspiracji ogrodów. Polega ono na swoistej „aktywnej bierności"; połączenia tego, co nieruchome z tym, co dynamiczne. Pozornie zen postuluje raczej postawę bierną. Jego droga to nieruchoma medytacja – *shikantaza* – „tylko siedzieć", jednak jest to zarazem gromadzenie wewnętrznej energii, intensywna koncentracja wymagająca najwyższego wysiłku. Utrzymanie właściwej dla *zazen* nieruchomej i wyprostowanej postawy, przepływu energii przez ciało i stanu „czystego umysłu" nie jest możliwe bez stałej czujności medytującego. Równocześnie każda czynność może stać się medytacją. Codzienne grabienie ogrodu w ciszy i skupieniu, jak to można oglądać wczesnym rankiem również dzisiaj w przyklasztornych ogrodach, to także forma medytacji zen[599].
>
> Opanowanie sztuki ogrodnictwa – podobnie jak drogi zen – wynika przede wszystkim z długoletniej, odbywającej się pod okiem mistrza, praktyki. I, podobnie jak w zen, w traktatach i wskazówkach mistrzów aż po czasy dzisiejsze zawarte jest przesłanie, iż komponowanie i uprawianie ogrodu nie jest sprawą intelektu, lecz „serca i ciała". Jest intuicyjnym wglądem, podobnym do aktu oświecenia w zen, pojawiającym się po długotrwałej praktyce medytacyjnej (…) Podobnie jak w zen, mistrzowie ogrodów mówią uczniom o tym, iż doskonałą wiedzę posiada od początku każdy z nich, chociaż o tym nie wie, Zadaniem mistrza jest takie pokierowanie duchowym rozwojem

[598] Szymańska, op. cit., s. 156.
[599] Ibidem, s. 156.

ucznia – a ciężka praca w ogrodzie staje się tu drogą – aby ta wiedza ujawniła się nagle. Służą temu instrukcje udzielane bezpośrednio, a także wiedza spisana w traktatach. Ale nigdy wiedza teoretyczna nie może doprowadzić do bezbłędnego mistrzowskiego i natchnionego wykonania dzieła. Pożytek, jaki płynie z instrukcji, może zrealizować się tylko wtedy, kiedy umysł ucznia jest już gotowy do zrozumienia takiej wiedzy. Bowiem sztuka ogrodów wyrosła z zen jest, jak sam zen, intuicyjnym oglądem. Po latach nauki, w akcie bliskim *satori* uczeń znakomicie i bezbłędnie realizuje swoją wizję ogrodu, w taki sposób, iż – jak to jest z ogrodem Ryoanji – nie można by nic w nim zmienić bez naruszenia doskonałej i pięknej całości"[600].

Współcześnie same klasztory chętnie eksponują interpretacje nawiązujące do zen – nadużyciem jest uznać, że dzieje się tak wyłącznie z powodów koniunkturalnych. Możliwym jest uznanie, że filozofia zen w tak mocny sposób sprzęgła się w Japonii z rodzimą estetyką, że różne japońskie dzieła sztuki, takie jak ogrody, stały się w szczególny sposób podatne na późniejsze interpretacje w duchu zen, nawet jeśli nie byłoby to głównym zamysłem ich twórców.

Pierwszą książką w europejskim języku, która w wyczerpujący sposób poruszała temat japońskiej sztuki ogrodnictwa było dwutomowe *Landscape Gardening in Japan* (1893) Josiaha Condera, brytyjskiego architekta wykładającego na świeżo ustanowionym Uniwersytecie Tokijskim. Książka ta cieszyła się dużą popularnością na Zachodzie, jednak na początku lat trzydziestych XX wieku zaczęła być krytykowana przez japońskich badaczy, zarzucających autorowi zbytnie skoncentrowanie się na ogrodach spacerowych epoki Edo. Historyk ogrodów Harigaya Shōkichi pisał:

Cudzoziemcom łatwo jest zrozumieć styl *kaiyūshiki* (styl spacerowy) sztuki ogrodowej epoki Edo, ponieważ jest on jedynie imitacją naturalnej scenerii. Jednak prawdopodobnie trudniej będzie im zrozumieć bardziej symboliczne ogrody, mimo iż mają większą wartość artystyczną. Wciąż czuję, że to my, Japończycy, musimy informować obcokrajowców, że prawdziwą istotę japońskich ogrodów…można znaleźć tylko w ogrodach w stylu Kioto, stworzonych w okresie Muromachi[601].

Również Harada Jirō (1878-1963), autor *Ogrodów Japonii* (1928) podkreślał, że integracja buddyzmu zen i kultury herbaty w okresie Muromachi spowodowała rewolucję w historii japońskich ogrodów, dopiero nadając im silny i wartościowy charakter[602].

Na Zachodzie ogrody w stylu japońskim zyskały popularność zwłaszcza na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Sprzyjał temu także, nawołujący do oszczędności,

[600] Ibidem, s. 157.
[601] Harigaya Shōkichi: Kyōto teien raisan, in: Teien to fūkei (Nihon Teien Kyōkai) 10 (1932), p. 248, przypis za: Miyuki Katahira, *Constructing the Image of the Japanese Garden,* s. 273, 274.
[602] Harada Jirō: The Gardens of Japan. Geoffrey Holme (ed.): The Studio Limited, London 1928, here p. 38., przypis za: Katahira, op. cit., s. 275.

modernizm w architekturze. Prace Suzukiego Daisetsu, łączące z buddyzmem zen również kamienne ogrody, zostały dobrze przyjęte na Zachodzie już przed rokiem 1945, jednak ich popularność wzrosła po II wojnie światowej. Ogrody w stylu japońskim zyskały także popularność na całym świecie – w tym dalsze lub niemal dosłowne repliki Ryōanji, z których najsłynniejsza powstała w Nowym Jorku.

Ogród ten powstał dzięki sukcesowi, jaki odniosła wystawa japońskiego domu wraz z otaczającym go ogrodem, autorstwa Yoshimura Junzō, z 1955 roku w Museum of Modern Art na Brooklynie. Zdecydowano wówczas o stworzeniu wzorowanego na Ryōanji ogrodu w Brooklyn Botanic Garden – został on ukończony w 1963 roku przez Tono Takume. Broszura informacyjna przyrównywała go do sztuki współczesnej:

Porównać ten ogród z tradycyjnymi ogrodami Zachodu byłoby niczym zestawienie malarstwa abstrakcyjnego ze sztuką tradycyjną – lub współczesnej muzyki symfoniczną ze starymi, popularnymi, dobrze znanymi symfoniami[603].

Replika miała zostać szybko zdemontowana, podobnie jak dom japoński w MoMA, jednak przetrwała prawie dwadzieścia pięć lat – została wyburzona w 1987 roku, gdy zdaniem pracowników BBG była już zużyta i nie nadawała się do naprawy. Wówczas jako ogród zen zaczęto promować inny ogród japoński znajdujący się na terenie BBG – ogród autorstwa Takeo Shioty z 1914 roku, który jednak w chwili powstania w żaden sposób nie był łączony z buddyzmem zen[604]. Pokazuje to zmianę optyki postrzegania japońskich ogrodów na Zachodzie.

Ogród wzorowany na Ryōanji towarzyszył także herbaciarni otwartej w 1960 roku w ambasadzie japońskiej w Waszyngtonie. Toono Takume, autor ogrodu w BBG, wykonał replikę ogrodu Ryōanji także w Portland, w parku Waszyngtona. Instalacje te ugruntowały nie tylko popularność samego ogrodu Ryōanji na Zachodzie, ale również interpretacje łączące ogrody japońskie z buddyzmem zen.

W podobny sposób popularność w Europie i Ameryce zyskały ogrody herbaciane – początkowo postrzegane były jako typowa sceneria ceremonii parzenia herbaty, spopularyzowanej na Zachodzie wraz z książkami Okakury Kakuzō – dopiero w latach pięćdziesiątych ogrody i ceremonia herbaciana zostały tam jednak silnie powiązane z zen.

[603] Brooklyn Botanic Garden, Annual Report 1963, przypis za: Tagsold, op cit., s. 110.
[604] Tagsold, op. cit., s. 110.

Zdaniem Christiana Tagsolda [605] repliki ogrodów japońskich na świecie stanowią symulakry w sensie wysuniętym przez Jeana Baudrillarda jako kopie, które przekraczają własne oryginały. Japoński dom z MoMA został w 1958 roku przeniesiony do parku Fairmount w Filadelfii – jego pracownicy zaś z dumą stwierdzają, iż od japońskich gości często słyszą, iż takie domy już nie istnieją w Japonii, a Fildelfia jest najlepszym miejscem na świecie, by zobaczyć autentyczny japoński budynek.

Christian Tagsold[606] stawia w centrum problem samej oryginalności i autentyczności. Pisze on o „znacjonalizowaniu" ogrodów i uczynieniu ich emblematami współczesnej Japonii – co jednak w dużej mierze wymagało pominięcia bardziej złożonych kontekstów. „Oryginał" nigdy nie ma charakteru stabilnego, lecz zmienny i dynamiczny – ogrody były nie tylko reinterpretowane, lecz reinterpretacje te były również wdrażane w życie, przy nowych projektach i przebudowach.

Zgadza się z tezą Wybe Kuiterta i innych badaczy uznających, że kategoryzowanie ogrodu Ryōanji jako ogrodu zen stanowi wymyśloną tradycję – uznaje przy tym, że akceptacja tego pozwala podejść do nowej fali ogrodów japońskich w nowy i nieuprzedzony sposób, wytwarzając bardziej zrelaksowane podejście, wolne od kulturowego esencjalizmu[607].

Myśląc o zachodnich ogrodach w stylu japońskim warto postrzegać je jako „autentyczne" zachodnie wariacje pokazujące ich własne rozumienie – są one budowane dla określonej publiczności i mogą być punktem wyjścia dla zrozumienia japońskich ogrodów, jednak nie muszą być w pełni zgodne z japońską tradycją ogrodniczą.

Gdy współczesny obserwator ogląda ogrody takie, jak w Ryōanji, Daitokuji czy w Pałacu Katsura – a te wprawiają go w kontemplacyjny nastrój – jego refleksje i odczucia mogą być tak odbiciem posiadanej przez niego wiedzy i poznanych interpretacji, jak i pewnej szczególnej ich charakterystyki, na którą składa się chociażby oszczędność formy i dominacja pustych przestrzeni, dobrze komponujące się z estetyką zen. Paradoksalnie również, taka ich interpretacja kształtuje w dużej mierze współczesną sztukę ogrodów w Japonii.

Odrębną kwestię stanowi medytacyjne i dużo bardziej bezpośrednio związane z buddyzmem zen, znaczenie tych ogrodów dla ich stałych współtwórców – mnichów,

[605] Ibidem., s. 116, 117.
[606] Ibidem, s. 120, 121.
[607] Christian Tagsold, *Japanese Gardens Unleashed*, [w:] Asian Gardens in the West. Papers of the Conference Asian Gardens in the West, organized by Benrath Palace and Park Foundation and Heinrich-Heine-University Dusseldorf, October 1-3, 2015, 2016, s. 293-300, s. 299.

zajmujących się porządkowaniem ogrodów i grabieniem żwiru, czynnościom mogącym bez wątpienia mieć charakter kontemplacyjny.

Oczywiście, żeby doceniać ogrody zen nie trzeba być mnichem zen poszukującym *satori* – jak pisze Allen S. Weiss – jednak w przypadku ogrodów zen, jak i każdej innej formy sztuki, głębia naszego uznania zależy od tego, co sami tam przynosimy ze sobą[608].

Znane powiedzenie głosi, że piękno tkwi w oczach patrzącego. Może słusznym jest założyć, że również do pewnego stopnia istota tego, co określane jest mianem sztuki zen znajduje się nie tyle – a przynajmniej nie tylko – w powiązaniach historycznych i formalnych wyróżnikach; a właśnie w oczach patrzącego, a więc w naszej postawie, która warunkuje odbiór i kształtuje sposób przeżywania.

[608] Weiss, op. cit., s. 128. Anna I. Wójcik przytacza interesującą wypowiedź współczesnej badaczki ogrodów Tamao Gody, pokazującą różnicę między japońskim a zachodnim podejściem do „ogrodów zen": „W Japonii ogrodnictwo jest tematem codziennych rozmów, podobnie jak gotowanie lub dojazdy do pracy. Buddyzm zen jest bardzo odległym tematem rozmów. Niewielu Japończyków w ogóle myśli o zen. Odwiedzamy ogrody położone w świątyniach, aby cieszyć się scenerią sezonowego piękna. Chodzimy tam głównie dlatego, ponieważ ogrody świątynne są otwarte dla publiczności, w przeciwieństwie do ogrodów w domach prywatnych. Jeśli jest restauracja z wielkim ogrodem, również do niej idziemy. W Japonii większość świątyń ma ograniczone zasoby finansowe. Niektórzy nauczyli się generować dodatkowy dochód poprzez turystykę, promując modę na <<ogrody zen>>, która najwyraźniej przyciąga turystów zachodnich, a także niektórych japońskich. Nie winię świątyń za użycie ich ogrodów jako przynęty turystycznej, ale smutne jest to, że cudzoziemcy tak szybko pochłaniają historie opowiadane przez opiekunów świątyń (mnichów). Obawiam się, że nasze bardzo nieformalne podejście do religii wywołuje pewne zamieszanie. Uwielbiamy ogrody i odwiedzamy świątynie, ale to nie znaczy, że myślimy, iż ogrody są w jakiś sposób związane z buddyzmem. Bardzo mi przykro, że ludzie Zachodu mają takie błędne wyobrażenia i prawdopodobnie czas już, by zacząć to naprawiać. W moim umyśle nie ma czegoś takiego jak <<ogród zen>>. Dlaczego niektórzy ludzie czują potrzebę <<przyprawiania>> japonskich ogrodów, łącząc je z religią lub z mistycyzmem? W rzeczywistości prawda jest głębsza. Proste, natchnione piękno japońskiego ogrodu może stać się częścią zwykłego życia i można cieszyć się nim z ludźmi wszystkich religii" (http://www.rothteien.com/superbait/zenviewpoints.htm [dostęp: 5.11.2017], za: Wójcik, *Tradycja ożywiona…*s. 104, 105.)

III.3 Poezja *haiku*[1]

Wprowadzenie

Wielu badaczy przyznaje, że historycznie Japonia nie wytworzyła żadnej własnej znaczącej myśli filozoficznej, koncentrując swoje wysiłki głównie na estetyce. Jednakże buddyzm zen, uznawany za mariaż buddyjskiej myśli filozoficznej przefiltrowanej przez chiński punkt widzenia z japońską estetyką, stworzył wyjątkową jedność filozofii, religii, sztuki – *haiku* bywa traktowane jako jeden z jej wyrazów. *Haiku* zyskało sporą popularność na Zachodzie, zarówno w swojej oryginalnej, tłumaczonej na europejskie języki postaci, jak i w tej tworzonej przez zagranicznych poetów. W Polsce pierwsze tłumaczenia *haiku* ukazały się po pierwszej wojnie światowej, później jej popularyzatorami były takie osobowości jak Stanisław Grochowiak, Ryszard Krynicki czy Czesław Miłosz. O popularności tego gatunku poezji nad Wisłą świadczą również takie pozycje jak *Antologia polskiego haiku*[2] czy wydawany przez jakiś czas dwumiesięcznik *Haiku* poświęcony tej tematyce.

Historia

Haiku to – jak pisze Agnieszka Żuławska-Umeda – obrazy, szkice notujące aktualny stan świata, w sposób możliwie najkrótszy i najbardziej wyczerpujący[3]. Rytm oparty na kombinacji pięciu i siedmiu sylab obecny jest już w starożytnej poezji japońskiej i najstarszej antologii poezji japońskiej, czyli *Zbiorze dziesięciu tysięcy liści* (*Man'yōshū*) z drugiej połowy VIII wieku, która dotrwała do naszych czasów. Główną reprezentantką pieśni japońskiej *waka* była *tanka,* 31-sylabowa poezja rozczłonkowana na pięć 5-7 sylabowych fraz[4]. Wśród wczesnych *tanka* dominowała liryka miłosna, zaś ograniczony rozmiar sprzyjał coraz większej oszczędności, skrótowości i asocjacyjności środków ekspresji[5]. Pieśni japońskie zmieniały stopniowo charakter ze spontanicznego i uczuciowego na coraz bardziej skrępowany wewnętrznymi regułami i wysublimowany.

---

[1] Rozdział stanowi rozwiniętą wersję artykułu: Michał Sokołowski, *Haiku – historia, specyfika, wpływy zen* [w:] Piotr Mróz (red.), Małgorzata Ruchel (red.), Anna Iwona Wójcik (red.), *Kultury Wschodu w świecie procesów globalizacyjnych,* Kraków 2015.

[2] Ewa Tomaszewska (red.), *Antologia polskiego haiku,* Warszawa 2001.

[3] *Haiku*, tł. i wstęp Agnieszka Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006, s. 17.

[4] Mikołaj Melanowicz, *Historia literatury japońskiej,* Warszawa 2011, s. 31

[5] Ibidem, s. 31.

Izutsu za pierwszą zapowiedź zmiany uważa już twórczość poety Fujiwary Teika (1162-1241)[6]. Był on jednym z najwybitniejszych poetów japońskich, a styl jego poezji określano mianem „eterycznego piękna" (jap. *yōen*)[7]. Izutsu za istotne przemiany uznaje zastąpienie kluczowej dla *waka* kategorii *yo-jo*, czyli estetycznej pełni, kategorią *yo-haku*, implikującą pustą przestrzeń i coś niewyartykułowanego, zamiast nadwyżki językowej ekspresji[8]. Kolejną zmianą było zastąpienie kreatywnej postawy *ushin*, czyli „z umysłem", jej przeciwieństwem: *mushin*. Osiągnięcie stanu nieumysłu to, zdaniem Suzukiego, najistotniejszy moment w życiu artysty, a zarazem doświadczenie *satori*. Niewątpliwie zen przyczyniło się do owego zasadniczego przekształcenia, dokonując na płaszczyźnie sztuki niejako „przefiltrowania przez nicość"[9].

Gdy twórcze możliwości *waka,* ze względu na sztywne reguły kompozycji, były już wyczerpane, doświadczeni i początkujący poeci coraz częściej sięgali po pieśni wiązane *renga*, wywodzące się z tradycji dialogów poetyckich. Zostały one podniesione do rangi sztuki dzięki pierwszej autoryzowanej przez cesarza antologii *renga* - *Zbiór z Tsukuby* (*Tsukubashū*) z 1356 roku - wydanej w 1356 roku, dzięki staraniom dworzanina Nijō Yoshimoto (1320-1388).

W komponowaniu poematu *renga* brało udział kilku lub kilkunastu poetów; nie była ona poematem poświęconym jednej myśli, uczuciu czy zdarzeniu a jej tok kompozycyjny opiera się na biegu skojarzeń – nad całą improwizacją czuwał najbardziej doświadczony poeta, zwany *rengashi*[10] . *Renga*, przeplatająca strofy siedemnasto- i czternastozgłoskowe, jest przez Toshihiko Izutsu nazywana historycznym pomostem pomiędzy *waka*, a późniejszym *haiku*[11] (które wykształciło się z *hokku*, początkowego wersu otwierającego *renga* – z czasem całkowicie się uniezależniając.)

Na początku XIV wieku niektórzy poeci, tworzący pieśń wiązaną *renga*, zaczęli modyfikować styl na swobodniejszy i bardziej żartobliwy. Przekształceniu klasycyzującej *renga* w plebejską *haikai no renga* towarzyszyła zmiana słownictwa i tematyki, na zaczerpniętą z codziennego życia.

[6] Toshihiko Izutsu, *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne*, [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska: antologia. T. 1: Wymiary przestrzeni*, Kraków 2010, s. 141.
[7] Melanowicz, op. cit., s. 154.
[8] Izutsu, op. cit., s. 141.
[9] Suzuki, op. cit., s. 143.
[10] Ibidem, s. 160.
[11] Izutsu, op. cit., s. 140.

Pieśni wiązane *renga* doprowadzono do perfekcji w okresie Higashiyama. Wówczas, w XV wieku działali mistrzowie tej formy poetyckiej, tacy jak Shinkei (1407-1475), mnich buddyjski, tworzący w estetyce „zimnego, zwiędłego i samotnego", piszący o jedności uprawiania sztuki poezji i poszukiwania religijnego oświecenia oraz Sōgi (1421-1502), również mnich zen, który zyskał sławę podróżnika, działający jak Saigyō w epoce Kamakura[12].

Z czasem *renga* podzieliła los *waka,* poddając się sztywnym regułom stylistycznej i tematycznej konwencji. W XVI i XVII wieku dążono do ożywienia gatunku, w czym istotną rolę odegrał założyciel poetyckiej szkoły Teimon, Matsunaga Teitoku (1571-1653), w której używano języka prozy a nawet mowy potocznej, a ich poezja była nazywana „lekkimi wierszami" *haikai.* Matsunaga Teitoku komponował przede wszystkim *waka* i hołdował on utrwalonym ramom gatunku – co sprowadzało się między innymi do korzystania wyłącznie z przyjętych przez tradycję i zaakceptowanych epitetów – i podkreślał konieczność jej dostojności i elitarności. Zasłynął jednak z tworzonych humorystycznych *haikai*, które uważał za rodzaj improwizowanych żartów i nie traktował ich jako odrębnej całości[13].

Inna szkoła poetycka, Danrin, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVII wieku, ostatecznie uwolniła formę *haikai* z dawnych więzów, jednak i ten ruch był ograniczony, skupiając się na grach słownych, aluzjach i nawiązaniach do przelotnych mód i zwyczajów, co szybko prowadziło do wyczerpania możliwości twórczych[14].

Rozkwit *haiku* przypada na XVII wiek i działalność Matsuo Bashō, choć tworzone przez niego strofy otwierające, zwane *hokku* również łączyły się z następną strofą *renga* i dopiero później określone zostały mianem *haiku*. *Hokku* miało opiewać aktualną porę roku i podziwiany przez poetę krajobraz, zaś strofę zamykało *kireji,* dosłownie znak ucinający, kończący[15]. Samo słowo *haiku* stanowi skrót od wyrażenia *haikai no ku*, w którym *haikai* oznacza „żart", *ku* – „strofę", a *no* − partykułę przynależności. Nazwa *haiku* pierwszy raz została użyta w 1663 roku w zbiorze utworów wiązanych w stylu *haikai*, jednakże jako określenie siedemnastosylabowej strofy zaczęła być stosowana ponad sto lat temu przez poetę i pisarza Masaokę Shiki (1867-1902).

[12] Varley, op. cit., s. 120, 121.
[13] Ibidem, s. 125.
[14] Varley, op. cit., s. 192.
[15] Melanowicz, op. cit., s. 161.

Filozofia *haiku*

Jak stwierdza Czesław Miłosz: „w *haiku* zawarte są niejako wszystkie główne nurty myśli Wschodu o człowieku i świecie, a ta myśl, Indii, Chin, Japonii, ofiarowuje inne propozycje niż myśl zachodnia[16]". Nie pretendując do przybliżenia całokształtu myśli dalekowschodniej, skoncentruję się na kluczowym dla zrozumienia ducha *haiku* wpływie buddyzmu zen. Na płaszczyźnie estetycznej wpływy zen widać i w *haiku,* i w japońskim monochromatycznym malarstwie tuszowym, które zostanie dokładniej przedstawione w następnym rozdziale. Warto o tym wspomnieć także tutaj, ponieważ związki *haiku* z malarstwem są bardzo silne. Tak pisze o tym Czesław Miłosz:

Haiku są malarskie. To widać. I ta malarskość ma swoje uzasadnienie w ich rodowodzie. W Chinach od niepamiętnych czasów było w zwyczaju łączyć malarstwo i poezję na tych samych zwojach papieru − albo robił to sam malarz-poeta, albo składały się na to prace dwóch osób. Powstawanie haiku w Japonii jest równoległe z wyodrębnianiem się nowego rodzaju sztuki rysowniczej haiga, czyli szkiców tuszem, biało-czarnych albo kolorowanych, starających się wyrazić to samo, co haiku wyrażają słowami[17].

Częstno uważa się, że światopogląd zen splata się z wrażliwością *haiku*. Zwraca na to uwagę A. Kulik-Kalinowska i D. Kalinowski, pisząc, iż *haiku*

[…] nierozerwalnie połączone zostało ze sposobem widzenia świata i życia buddyzmu zen. Haiku bez zen nie istniałoby. Ów akt postrzegania dotyczy bezpośredniego, intuicyjnego i pozarozumowego wglądu w istotę wszechświata. Zen, którego praktyka oparta jest na medytacji, skierowanej ku oczyszczeniu umysłu z iluzji, wyobrażeń i konceptualnych teorii na temat życia, wyraża siebie i naturę w sposób spontaniczny i naturalny, w pozaczasowym „tu i teraz". Podobny typ przeżycia odnajdujemy w „poematach trzech linijek"[18].

Już w okresie Tang w Chinach pojawiła się teoria „jedności poezji i chan". Od XI wieku wielu chińskich mistrzów chan związanych było z kręgami poetyckimi; uważali oni, że wersy poetyckie mogą być wyrazem oświecenia. Japoński mistrz Mujū Dōkyō (1227-1312) stwierdził nawet, że japońska poezja *waka* powinna być traktowana na równi z buddyjskimi magicznymi formułami, gdyż tak samo wprowadza w stan harmonii, a „poezja japońska nie różni się od słów Buddy", nawet jeśli nie ma tematyki religijnej[19]. Yanagida podkreślał, iż „było niemożliwością

[16] Czesław Miłosz, *Haiku,* Kraków 1992, s. 8.
[17] Ibidem, s. 15.
[18] A. Kulik-Kalinowska, D. Kalinowski, *Od fascynacji do mody. Refleksje o haiku*, „Opcje" 1998, nr 3(22), s 13, cyt. za: M. Wielgosz, *Haiku − literacka postać medytacji, poezja milczenia, językowej ascezy*, „The Polish Journal of the Arts and Culture" 2012, nr 2(2), s. 30.
[19] A. Kozyra, *Filozofia zen,* s. 211.

rozpocząć praktykę zen bez znajomości poezji i jej komponowania”[20], niektórzy mistrzowie zen uważali wręcz, iż brak zdolności poetyckich może świadczyć o niedoskonałości oświecenia, zaś każdy, kto zgłębia zen, jest dobrym poetą[21].

Agnieszka Żuławska-Umeda podkreśla, iż *haiku* nacechowane jest świadomością obecności drugiego poety albo oczekiwaniem na współautora, jakim jest czytelnik, któremu pozostawia się interpretację i prawo uzupełnienia treści[22]. Pisze o tym również Małgorzata Wielgosz:

Wrażenie niepełności obrazu poetyckiego w haiku daje poczucie otwartej przestrzeni. Strukturę jawiącą się jako niezupełną, niecałą, odbiorca ma ochotę zapełnić wytworami własnej wyobraźni, dokończyć i doprowadzić do doskonałości w swoich myślach. Najlepiej jednak, żeby kontemplował przestrzeń taką, jaką pozostawił ją artysta, zachował bez ingerencji myśli, ukierunkowujących na dopełnienie przestrzeni. Niepełność obrazu obserwowanego obiektu może być źródłem ogromnego zachwytu[23].

Miejsca na niedopowiedzenia zawarte są również w strukturze *haiku* w postaci wspomnianych sylab ucinających *kireji*, mogących być partykułą, końcówką fleksyjną albo całym słowem wyrażającym zastanowienie, wątpliwości, krzyk lub zdziwienie i pozostawiającym wers w stanie zawieszonym.

Sam podział na trzy wersy 5-7-5 jest europejski – jednowersowy zapis japoński pozostawia jeszcze więcej pola interpretacji. Inne, wymienione przez Żuławską-Umedę, podstawowe zasady kompozycji, to aktualność pierwszej strofy zgodnie z zasadą „tu i teraz”, zaskakujące skojarzenia, głęboka treść i wielka oszczędność słów[24]. Kolejny wyróżnik *haiku* stanowi *kigo* – słowo identyfikujące porę roku. Jego obecność to, zdaniem Izutsu, warunek konieczny, by dany utwór móc określać mianem *haiku*[25].

Bezpośredni kontakt poety z Naturą i doświadczanie jej obecności stanowi jedną z najistotniejszych cech *haiku*. Przekłada się to na *hai-i*: ducha *haiku*. Przedstawienie Natury w *haiku*, jak pisze Izutsu: „jawnie podkreśla związki z życiem codziennym, ociera się nawet o pospolitość” w opozycji do eleganckiej, wyrafinowanej i kulturowo przetworzonej Natury w

[20] K. Kraft, *Eloquent Zen. Daito and Early Japanese Zen*, s. 158, cyt. za: A. Kozyra, *Filozofia…*, s. 212.
[21] A. Kozyra, op.cit., s. 212.
[22] Żuławska-Umeda (tłum., red.), op. cit., s. 9.
[23] Wielgosz, op. cit., s. 35.
[24] Żuławska-Umeda (tłum., red.), op. cit., 14.
[25] Izutsu, op. cit., s. 140.

poezji *waka*[26]. Natura w *haiku* nie jest postrzegana i opisywana w formie statycznej, lecz ma charakter zmienny i dynamiczny, jest spotkaniem podmiotu ze światem zewnętrznym. Ponownie cytując Izutsu: „każde wydarzenie się takiego spotkania ma miejsce tylko raz, trwa przez ulotną chwilę, kończy się raz na zawsze i znika bez śladu pośród Nicości – niezjawiskowej i niewyartykułowanej całości"[27].

Matsuo Bashō pisze, iż jest coś, co łączy Saigyō, tworzącego tradycyjną poezję, Sōgi, piszącego wersy łączone, zajmującego się malarstwem Sesshū oraz Rikyū, mistrza ceremonii herbacianej – wszyscy ci, którzy osiągnęli prawdziwą doskonałość w jakiejś sztuce, posiadają jedną wspólną cechę: umysł, posłuszny naturze i zdolny być jednym z naturą przez wszystkie cztery pory roku[28].

Suzuki Daisetsu kładzie nacisk na to, że *haiku,* tak jak zen, nie toleruje egoizmu, nie można w nim dążyć do osiągnięcia żadnych ukrytych celów i nie może istnieć żaden element pośredniczący pomiędzy źródłem natchnienia a umysłem twórcy, który powinien wykorzystywać swoją nieświadomość, w nic rozmyślnie nie ingerując[29]. Zerwanie z ego wymaga od autora stania się poniekąd człowiekiem zen, choć doznawane przez niego *satori* może być bardziej cząstkowe. Jak pisze Małgorzata Wielgosz:

Twórca tego typu utworu powinien opisywać świat, wyzbywając się dualistycznego myślenia, doświadczać przy pomocy intuicyjnego wejrzenia. W haiku rzeczy naprawdę istotne pozostawia się domysłowi, mogą one być czytane tylko między wersami. Gatunek ten charakteryzuje się bowiem niedomówieniem. Twórcy wyrażają w nim doświadczenie świata odbywające się za sprawą *satori* − nagłego olśnienia, iluminacji, przebudzenia − dlatego to tak krótkie, skonstruowane zaledwie z siedemnastu sylab utwory, sprawiające wrażenie fragmentarycznych wycinków rzeczywistości[30].

W *haiku* umysł jest tożsamy z aktem postrzegania; podmiot i przedmiot spotykają się ze sobą w możliwie najbardziej bezpośredni sposób. Izutsu podkreśla za Bashō, że przytomność poety powinna współbrzmieć, a w ostatecznym rachunku utożsamiać się z kosmiczną przytomnością twórczej Natury[31]. Bashō posługuje się również pojęciem *fūga no makoto,*

[26] Ibidem, s. 143.
[27] Ibidem, s. 144.
[28] Bashō, przeł. Noboyuki Yuasa, *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches,* s. 71.
[29] Suzuki, op. cit., s. 146.
[30] Wielgosz, op. cit., s. 31.
[31] Ibidem, s. 145.

„autentycznością twórczości estetycznej", w której akt poznania empirycznego staje się natychmiast aktem poznania estetycznego. Moment spotkania poznającego podmiotu z poznawanym przedmiotem to zarazem doświadczenie zjawiskowej ulotności, czyli *ryūkō,* jednej z kluczowych idei opracowanej przez Bashō. Jej przeciwieństwo stanowi *fueki*, niezmienność, będąca dla *ryūkō* niejako podstawą, choć w przypadku *haiku* znajdującą się w jej cieniu. Obie wartości pozostają jednak ze sobą w ścisłej relacji – ekspozycja ulotności podkreśla zarazem obecność na tle bezmiaru totalności.

O wyjątkowym stanie umysłu w *haiku* jako totalności podmiotu i przedmiotu postrzegania, pisze również Kenneth Yasuda, posługując się pojęciami „momentu estetycznego" oraz będącego jednym z jego wyrazów, „momentu *haiku*":

Estetyczna kontemplacja jest kontemplacją celu i jego jakości, możliwą do doznania przez artystę dzięki doświadczonemu przeżyciu. W pełni dokonana kontemplacja estetyczna prowadzi do uświadomienia całości przedmiotu doświadczenia − wówczas artysta osiąga poczucie totalności, nazwane momentem estetycznym. W owym momencie, a nawet tuż przed nim, zdobywa się bezczasowe „poczucie oświecenia i harmonii nirwany", kiedy to „natura poety i otoczenia zlewają się w jedno", jak powiedział Otsuji. Ta chwila jest wspólna dla całej sztuki[32].

„Moment haiku" jest rodzajem momentu estetycznego – chwili, w której słowa tworzące i samo doświadczenie mogą się stać jednym i tym samym. Natura „momentu haiku" jest wieczna; człowiek i jego otoczenie zespalają się w niepodzielną całość, w której zanika świadomość upływu czasu. Poczucie całkowitej bezpośredniości, będące tego konsekwencją, Ezra Pound uznał za istotę całej sztuki.

W jednej chwili emocje i intelekt stają się niepodzielną całością. Prowadzi to do gwałtownego wyzwolenia; wolności od czasowych i przestrzennych ograniczeń; poczucia nagłego rozwoju − jest to coś doświadczalnego w kontakcie z największymi dziełami sztuki. Pełne zawarcie „momentu haiku" stanowi cel każdego poety tworzącego haiku. Jest to trudne […] jeśli jednak poecie uda się pokonać wszelkie trudności, oczarowuje nas doskonałość rezultatów[33].

Poeta tworzący *haiku* stara się przedstawić pełnię przedmiotu swojego doświadczenia; ta zaś może się zawierać w czasie ledwie jednego oddechu. Istnieją, jednakże, pewne podstawowe atrybuty, pozwalające umiejscowić i zidentyfikować przedmiot doświadczenia, wydzielając go spośród całości nieustannie przepływających wrażeń. Przedmioty doświadczenia umiejscowione

[32] Kenneth Yasuda, *Japanese Haiku: Its Essential Nature and History*, North Clarendon 2001, s. 31.
[33] Ibidem, s. 32.

są w czasie i przestrzeni. Yasuda przedstawia to na przykładzie prawdziwego doświadczenia poety Bashō − kiedy w jesienny wieczór przechadzał się po polu, jego uwagę przyciągnęła wrona na gałęzi. Świadkami podobnych scen bez wątpienia było mnóstwo ludzi przed nim, jednak on uczynił to pamiętnym momentem poprzez przełożenie swojego doświadczenia na następujące *haiku*:

> Na uschniętej gałęzi
> siedzi samotna wrona
> nadchodzi jesień[34].

Jak pisze Kenneth Yasuda, gałąź, wrona i wieczór stały się dla Bashō kluczowymi elementami, bez których doświadczenie estetyczne nie mogłoby zostać wyrażone. Nie oznacza to, że możliwe jest podzielenie tego *haiku* na trzy odrębne części − stanowią one niepodzielną całość − jednakże relacja między tymi elementami daje całościowe doświadczenie. Udzielają one odpowiedzi na trzy pytania:

> **Gdzie:** Na uschniętej gałęzi
> **Co:** Siedzi samotna wrona
> **Kiedy:** [Gdy] Nadchodzi jesień
> Odpowiedzi na powyższe trzy pytania pozwalają na wyodrębnienie owego doświadczenia oraz uczynienie go żywym i znaczącym[35].

Suzuki Daisetsu przestrzega przed przypisywaniem obrazom zawartym w *haiku* funkcji wyrażania idei; mają być one wyrazem bezpośredniego doświadczenia[36]. W *haiku* – inaczej, niż to z reguły ma miejsce w poezji zachodniej – zainteresowanie drobiazgami wypływa z samego nieróżnicującego oglądu rzeczywistości, nie zaś ze skojarzeń czy przywoływanych przez nie wspomnień. Suzuki D. T. zestawia tu ze sobą poetę europejskiego, u którego opis fiołka może się wiązać na przykład ze wspomnieniem wiejskiej dziewczyny i wywołać myśl, że ich losy są podobne – zapomniani i niedoceniani – i twórcę *haiku*, który jest zainteresowany fiołkiem samym w sobie[37]. Szczególną uważność i wrażliwość twórców *haiku* widać w doborze opisywanych zjawisk i poruszanych tematów; z jednakową uwagą traktują księżyc i małą żabkę, do tematów drobnych i, wydawałoby się, nieistotnych przykładając nieraz nawet większą wagę.

[34] Ibidem, s. 52.
[35] Ibidem, s. 53.
[36] Suzuki, op. cit., s. 157.
[37] Ibidem, s. 176.

Od przedstawień róży częściej można znaleźć opisy niepozornych roślin, takich jak powoje lub pospolite fiołki, od obrazów majestatycznych drzew − raczej opisy pojedynczej gałązki. Nie wyróżniając niczego i nie wartościując, autorzy potrafią pisać zarówno o naturze „wzniosłej" (w postaci gór, rzek, fal morskich, słońca i gwiazd), jak i o pchłach i oddającym mocz koniu albo o chrapiących prostytutkach, jak w poniższych wierszach Bashō, co w poezji *waka* byłoby całkowicie nie do pomyślenia:

Malowany światłem księżyca
kwitnący krzak − sza, w sąsiednim pokoju
chrapią prostytutki[38].

Pchły, wszy,
Mój koń szczający
Obok mojej poduszki[39].

Czterech Wielkich Mistrzów *Haiku*

Wspominany Bashō uchodzi nie tylko za najsłynniejszego z poetów zajmujących się *haiku*, ale również za wielkiego reformatora samego gatunku. Warto przyjrzeć się pokrótce czasom, w których przyszło mu żyć i działać. Wiek XVII to okres wielkiego fermentu kulturowego w dziejach Japonii, rządzonej wówczas przez siogunów z rodu Tokugawa. Było to państwo z precyzyjnie określonymi klasami społecznymi[40], o wręcz „policyjnym" charakterze: ze ścisłym nadzorem obywateli, bezwzględnie kontrolujące wszystkich podróżujących wewnątrz kraju, wreszcie państwo całkowicie zamknięte na wpływy z zewnątrz, tak niedopuszczające jakichkolwiek zagranicznych przybyszów, jak i niepozwalające na wyjazd własnym mieszkańcom. Jedyny kontakt z resztą świata – w postaci kupców chińskich i holenderskich – utrzymywało poprzez sztuczną wyspę, będącą częścią portu w Nagasaki. Było to również państwo z określoną ideologią, jaką był neokonfucjanizm łączący w sobie na płaszczyźnie filozoficznej elementy taoizmu i zen. Szczególny rozkwit kultury Edo przypada na okres *genroku*[41] w ostatnim ćwierćwieczu XVIII stulecia. Środowisko artystyczne tamtych niespokojnych czasów, w których za nieposłuszeństwo władzy w jednej chwili można było stracić majątek całego życia,

[38] Miłosz, op. cit., s. 26.
[39] Ibidem s. 40., Bashō, op. cit., s. 120.
[40] Samurajów, chłopów, rzemieślników, kupców, dodatkowo również zbiegłych ze swoich środowisk i pozbawionych przynależności „nieludzi" oraz zajmujących się pracami rytualnie nieczystymi, tzw. eta.
[41] 1688−1704.

ale równie gwałtownie można się było wzbogacić, rozdarte pomiędzy obowiązującą doktryną całkowitego poświęcenia dla kraju, a licznymi zakazanymi uciechami, zestawiane jest często z paryską bohemą przełomu wieków. W kulturze koegzystowało ze sobą stare i nowe: tradycyjny arystokratyczny teatr *nō* i znakomicie rozwijające się teatry mieszczańskie w postaci aktorskiego *kabuki* i lalkowego *bunraku,* klasyczne malarstwo tuszowe i drzeworyty *ukiyoe*, czyli obrazy przepływającego świata, wreszcie, kultywowana przez arystokrację klasyczna pieśń *waka* i rozwijające się *haikai*, które dzieliło się na satyryczne oraz poważniejsze i bardziej uduchowione – choć również niepozbawione lekkości i humoru – rozwijane przez Bashō.

Jak pisze Thomas Heyd, wcześniejsza poezja *haikai* obracała się wokół tematów narzucanych przez dworskie elity lub z drugiej strony, miała charakter humorystyczny, nastawiony na zainteresowanie powstającej siedemnastowiecznej klasy kupieckiej. Poezja Bashō była zaś jednocześnie głęboka i lekka, docierała do istoty rzeczy, lecz drogi które ją tam wiodły prowadziły przez zwykłe, codzienne doświadczenie[42]. Jego styl określany mianem *shōfū* lub po prostu stylu Bashō, znalazł tysiące naśladowców, nie potrafiących jednak dorównać mu poziomem. Sam Bashō uważał jednak, że do stworzenia dobrego *haikai* nie wystarczy technika, kluczowa jest praktyka; aby umieć natychmiastowo przełożyć na język poezji nagły błysk zrozumienia czy wglądu[43]. Mimo, iż działał on w epoce japońskiej nowożytności, miał czerpać natchnienie z buddyzmu zen, a jego najlepsze wiersze są – jak pisze Paul Varley – wynikiem intuicyjnego i głęboko mistycznego stosunku poety do życia i natury[44]. Dzięki zen obcował z istotą średniowiecznej estetyki, a jako członek szkoły Danrin był wolny od średniowiecznych konwencji i należał do siedemnastowiecznego ruchu *haikai-haiku*, związanego z ekonomicznym i kulturalnym rozwojem mieszczaństwa[45].

Matsuo Bashō, właściwie Matsuo Munefusa, urodził się w 1644 roku w zubożałym rodzie samurajskim służącym klanowi Tōdō, w mieście Ueno, w prowincji Iga, niedaleko Kioto. Miał sześcioro rodzeństwa – dwóch starszych braci i jedną starszą oraz trzy młodsze siostry. Bashō już w wieku dziewięciu lat, w 1653 roku wstąpił na służbę do pana, bardziej będąc towarzyszem nauki młodego dziedzica rodu, starszego od niego o dwa lata, Yoshitady. W szkole założonej

[42] Thomas Heyd, *Bashō and the Aesthetics of Wandering: Recuperating Space, Recognizing Place, and Following the Ways of the Universe*, Philosophy East and West, Vol. 53, No. 3 (Jul., 2003), pp. 291-307, University of Hawai'i Press., s. 292.
[43] Ibidem.
[44] Varley, op. cit., s. 192.
[45] Ibidem, s. 193.

przez Matsunagę Teitoku, a prowadzonej przez jednego z jego uczniów – Kitamurę Kigina, zaczął również naukę poezji *haikai*.

Bashō w obrazowy sposób wspominał później co skłoniło go do pisania:

W tej śmiertelnej klatce, którą jestem, zbudowanej ze stu kości i dziewięciu otworów, jest coś co z braku lepszej nazwy, określę duchem podmuchu wiatru, ponieważ jest to podobne do cienkiej draperii, podartej i zmiatanej przez najmniejszy podmuch wiatru. To coś we mnie sprawiło, że zacząłem pisać poezję lata temu, na początku tylko by się zabawić, lecz w końcu czyniąc to przedsięwzięciem na całe życie[46].

Wielokrotnie, jak pisze, zdarzało mu się pogrążać w takim przygnębieniu, iż gotów był porzucić pisanie, lub że ulegał pysze każącej mu cieszyć się próżnymi zwycięstwami nad innymi. Nigdy też miał nie zaznać spokoju i zdarzało mu się szukać innych dróg, jednak zawsze zwyciężała miłość do poezji, na której polegał ślepo, nie znając żadnej inne sztuki niż ta[47].

W 1655 roku zmarł jego ojciec, a w 1666 roku, Bashō, po nagłej śmierci pana, opuścił zamek i uciekł do Kioto. W 1671 roku wrócił na kilka miesięcy do rodzinnej wioski, następnie zaś, w 1672 roku udał się Edo[48]. Był to dla niego okres sukcesów towarzyskich i artystycznych, założył własną szkołę *haikai* i stał się aktywnym uczestnikiem barwnego życia elity artystycznej. Jego nagła przeprowadzka na obrzeża miasta i zerwanie kontaktów środowiskowych w 1680 roku wystarczyły, by zyskał opinię ekscentryka. Zamieszkał wówczas w Fukagawie, w Chacie Pod Bananowcem, nazwanej Bashōan, wówczas też zaczął sygnować swoje wiersze pseudonimem Bashō[49]. W tym okresie studiował też zen pod kierunkiem mistrza Butchō (1643-1715)[50]. Dwa lata później, po pożarze Edo, stracił wybudowaną mu przez uczniów chatkę, a w 1683 roku zmarła jego matka – w tym też roku uczniowie wybudowali mu nową chatkę, jednak już rok później Bashō wyruszył w pierwszą dłuższą podróż[51].

Odtąd więcej czasu spędzał w podróżach, co w owym czasie wymagało licznych pozwoleń i pieczątek od urzędników, załatwianych najprawdopodobniej za wstawiennictwem uczniów i dawnych przyjaciół.

[46] Bashō, przeł. Noboyuki Yuasa, *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches,* s. 71
[47] Ibidem, s. 71.
[48] Noboyuki Yuasa, *Introduction* [w:] Bashō, op. cit., s. 19-23.
[49] Melanowicz, op. cit., s. 227.
[50] Tubielewicz, op. cit., s. 194.
[51] Noboyuki Yasa, op. cit., s. 29

Jak wyliczył Horikiri Minoru w ciągu dwudziestu trzech lat który upłynęły, odkąd Bashō wyruszył w wieku dwudziestu dziewięciu lat do Edo, do jego śmierci w wieku pięćdziesięciu jeden lat, spędził on w podróży w sumie czterdzieści dwa miesiące – jego życie upływało na przeplataniu okresów pobytu w chatkach i wędrówkach[52]. Jak pisze Minoru, Bashō w swoim podróżach płynnie przechodził ze sfery „kultury" do królestwa „natury", co łączyło się również z transformacją z „turysty" w „pielgrzyma"[53].

Agnieszka Żuławska-Umeda podkreśla, że w przeciwieństwie do innych poetów uchodzących za oddających się rozrywkom, Bashō zyskał opinię ascety i znawcy piękna, realizującego buddyjskie ideały koncentracji, akceptacji i równowagi ducha[54].

Richard B. Pilgrim dodaje, że Bashō postrzegał poetycką Drogę jako podróż w głąb ducha – proces zbliżania się do tego, co najbardziej rzeczywiste i autentyczne w człowieku, dążąc do duchowego przebudzenia[55]. Był on reprezentantem mocno zakorzenionej w Japonii tradycji *yamazato*, kultywowanej przez poetów wybierających życie w odosobnieniu i kontemplację Natury, których poezja kojarzona jest z kategoriami estetycznymi *yūgen* i *sabi*; wymienić tu można poetów końca epoki Heian: Saigyō[56] (1118-1190) i Fujiwarę Teika. Obaj wstąpili w stan mnisi - Saigyō już wieku dwudziestu dwóch lat, zaś Fujiwara Teika dopiero mając siedemdziesiąt jeden lat. O ile jednak buddyzm Saigyō, będącego jednym z głównych inspiracji Bashō, związany jest bardziej ze szkołami dominującymi w okresie Heian, u Bashō odnajdujemy ducha buddyzmu zen; jednak zdaniem Roberta B. Pilgrima obaj w podobny sposób rozumieją *sabi*[57], podobna jest także sceneria większości ich wierszy: wieczorna pora, opuszczone stare chaty, poczucie odosobnienia i samotności, ale i spokoju zarazem, pojedyncze dźwięki i widoki przyrody. Sam Bashō[58] w bardzo interesujący sposób opisywał *sabi:*

Sabi jest kolorem wiersza. To niekoniecznie odnosi się do wiersza opisującego scenę samotności. Jeśli człowiek idzie na wojnę w mocnej zbroi lub na przyjęcie w pstrokatych strojach i jeśli ten człowiek okaże się być starcem, jest w nim coś samotnego. *Sabi* jest czymś takim. Jest w wierszu, niezależnie od sceny, którą opisuje - czy jest samotna, czy radosna. W poniższym wierszu, na przykład, dostrzegam bardzo dużo *sabi*.

[52] Horikiri Minoru, *Bashō: The Topology of Itinerancy and Settlement*, Acta Asiatica: Bulletin of The Institute of Eastern Culture Vol. 89, The Tōhō Gakkai, Tokyo 2005, s. 81.
[53] Ibidem, s. 89.
[54] A. Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły Matsuo Basho (lata 1684–1694)*, Warszawa 2007, s. 21.
[55] Pilgrim, op. cit., s. 287.
[56] Bashō tylko wędrował szlakiem wędrówek Saigyō, ale i zatrzymując się w miejscach odwiedzanych przez niego, komponował własne wersety, przywołując jego wiersze
[57] Pilgrim, op. cit., s. 300, 301.
[58] Według słów jednego z jego uczniów: Kyorai (1651-1704), z Kyorai Shō, według: Bashō, op. cit., s. 42.

Pod wiśnią
Zgromadzili się strażnicy kwiatów
By gawędzić -
Ich oszronione głowy razem[59].

Bashō w swoich podróżach nie ustanawiał sobie żadnego „celu", prowadził je jednak w sposób zdyscyplinowany i metodyczny. Thomas Heyd analizuje jego sposób podróży: zazwyczaj podróżował pieszo, sam nosząc swój bagaż, na który składało się kilka zmian ubrań i materiałów do pisania. Udał się na krańce ówcześnie znanej Japonii, wcześniej pochłonąwszy bogatą literaturę i dostępną dla ówczesnych Japończyków wiedzę historyczną i geograficzną. Odwiedzał znane miejsca historyczne czy religijne lub miejsca słynące ze szczególnej urody. Jego wędrówki nie były tak pełne wyrzeczeń jak te podejmowane przez górskich ascetów *yamabushi* (których praktyka obejmowała zanurzanie się w zimnych wodospadach górskich i chodzenie po ogniu), jednak równie poważne w intencjach. Jak zwraca również uwagę Thomas Heyd, samemu przemieszczeniu się i poznawaniu miejsc, towarzyszyła chęć poznania natury rzeczy[60]. W swoich *haikai* Bashō przekazywał swoją wcześniejszą wiedzę przefiltrowaną przez zdobyte doświadczenie.

W 1683 roku ukończył zbiór wierszy *Minashiguri* (*Kasztan bez owoców*). Z podróży do stron rodzinnych w latach 1684-1685 oraz ze spotkań z poetami w Nagoi pochodzą zbiory *Nozorashi kikō* (*W słońcu i słocie na nagim polu*), rezultatem podróży do Kashimy w 1687 roku są *Kashima kikō* (*Zapiski z podróży do Kashimy*), z wędrówek traktem Kiso i przez Sarashinę do Edo pochodzą *Oi no kobumi* (*Notatki z podróżnej sakwy*) oraz *Sarashina kikō* (*Notatki z podróży do Sarashiny*) z 1688 roku[61]. W 1689 roku wyruszył w swoją najdłuższą podróż, trwającą sto pięćdziesiąt sześć dni, na północ Japonii, podczas której przebył ponad dwa tysiące kilometrów – spostrzeżenia z tych wędrówek, spisane w *Oku no hosomichi* (*Ścieżki na daleką północ*), są jego najsłynniejszym utworem[62]. Bashō rozpoczyna je następującymi słowami:

Dni i miesiące to pielgrzymi wieków. Rok za rokiem odchodzi jak jakiś wędrowiec. I ten, co życie pędzi na pokładzie statku, i ten, co starość wita, nie puszczając uzdy, każdy z nich swój dzień czyni drogami wędrówki, a tę wędrówkę domem. Dawni mędrcy, bywało, umierali w drodze. I mnie, sam nie wiem od ilu już lat, wciąż nagli wiatr, co strzępi białe chmury, ani opuszcza tęsknota za wędrowaniem bez celu. […] zaledwie niebo zasnuło się mgłami,

[59] Bashō, op. cit., s. 42.
[60] Heyd, op. cit., s. 293.
[61] Melanowicz, op. cit., s. 227.
[62] Ibidem, s. 227.

co nową zwiastują wiosnę, już uwiedziony mocą nieznanego boga, poczułem w sercu szalone pragnienie, by przejść Rogatkę w Shirakawie […][63]

Po wielu dniach samotnej wędrówki, dotarłem wreszcie do bramy w Shirakawa, wyznaczającej początek północnych stron. Tutaj, po raz pierwszy, mój umysł był w stanie osiągnąć pewną równowagę i opanowanie, wreszcie nie będąc ofiarą dręczącego niepokoju, więc z lekkim poczuciem dystansu myślałem o starożytnym podróżniku, który musiał przekraczać tę bramę z palącym pragnieniem napisania do domu[64].

W swojej *Podróży na Północ* Bashō notuje dalej:

Krótka letnia noc dobiegła wreszcie końca, ruszyliśmy ponownie. Wynająłem konia na posterunku w Kōri, wciąż odczuwając skutki poprzedniego wieczoru. Martwiłem się o moją chorobę, gdyż wciąż pozostawał przed nami tak duży dystans do pokonania. Powiedziałem sobie jednak, że kiedy zaczynałem tę podróż do najodleglejszych regionów, zdawałem sobie sprawę z tego, że porzuciłem wszystkie ziemskie sprawy i stanąłem twarzą w twarz z przemijalnością życia. Jeśli przyjdzie mi umrzeć po drodze, będzie to wola Nieba. Myśl ta pomogła mi podnieść się nieco na duchu i przeszedłem przez Wielką Bramę w Date pewniejszym krokiem[65].

Agnieszka Żuławska-Umeda stwierdza, iż podróż ta odmieniła Bashō-erudytę, zalecającego swoim uczniom studiowanie klasyków, a jednocześnie deklarującego chęć poświęcenia życia stylowi, estetyce, poetyce i zasadom etycznym *haikiai.* Od tej pory nadrzędnym celem stało się samo wędrowanie oraz cnota nieposiadania: w tym również, jak pisze „nie-posiadania satysfkacji tworzenia, nie-posiadania popularności, nie-posiadania wielkiej liczby uczniów. Tak jakby godził się – za każdym razem posłuszny swemu *credo* – na nie objawianie się w całości własnego geniuszu, na pozostawianie jedynie jego nikłego cienia w minimalistycznych strofach, na »wielkie i zamierzone marnotrawstwo ducha«"[66].

Dla Bashō podróż nie oznaczała ucieczki od codziennego świata; podróżowanie raczej było „tymczasową siedzibą", która stawała się „stałym domem" codziennego życia, jak pisze Horikiri Minoru[67].

[63] Agnieszka Żuławska-Umeda, *Wokół* Zapisków z szałasu ułudy *Matsuo Bashō, czyli o jego powrotach z wędrówek* [w:] red. Agnieszka Kozyra*, W kręgu wartości kultury Japonii. W 140. rocznicę urodzin Nishidy Kitarō (1870–1945),* Warszawa 2013, s. 215, przypis za autorką: Matsuo Bashō, Po ścieżkach Północy (spisane ok. roku 1693), przeł. Agnieszka Żuławska-Umeda, „Literatura na Świecie" 2002, 1–2–3, s. 257. [pominięto przypisy w tekście]

[64] Bashō, przeł. Noboyuki Yuasa, s. 105.

[65] Matsuo Bashō, *Oku no Hosomichi. The Narrow Road to the Deep North*, przeł. Tim Chilcott, www.tclt.org.uk, 2004, s. 33.

[66] Żuławska-Umeda, op. cit., s. 214.

[67] Horikiri Minoru, op. cit, s. 71.

Filozofia wędrowania Bashō polegała na dostrzeganiu upływu czasu w przestrzeni i ogromu przestrzeni w upływie czasu – stanowiło to połączenie niezmienności (*fueki*) i płynności (*ryūkō*)[68]. Minoru ilustruje to następującym wierszem Bashō, napisanym w Hiraizumi, dawnej siedzibie rodu Fujiwara, która po ich klęsce popadła w zapomnienie i zniszczenie:

Letnie trawy,
Wszystko co zostaje
Z marzeń żołnierzy[69].

Postawę *fūryō* u Bashō Richard B. Pilgrim łączy z kategorią *mushin*; wyraża ona ducha wykraczającego poza jakąkolwiek konkretną formę sztuki, płaszczyznę wspólną dla kreatywności we wszystkich rodzajach sztuki[70].

W *Genjū'an no ki* (pol. *Zapiskach Z Szałasu Ułudy,* 1690)[71] poeta notuje:

[…] I tak rozważam w sercu zmienne dzieje marnego i próżnego życia. Oto był czas, gdy zazdrościłem komuś kariery urzędniczej, i czas, gdy oddawałem się naukom Buddy za przymkniętymi drzwiami szkoły zen. Potem przez długie lata szukałem piękna w liryce natury, malując kwiaty i ptaki w poezji, i tu upatrywałem swoje przeznaczenie, by w końcu w pełni świadomy swojej niezdolności poświęcić pędzel dla wiązania strof. „Jak Bo Qu-Yi, który po trzewia swoje oddał się bogom poezji, jak stary Du Fu schudłem przy wiązaniu mowy. Chociaż moja głupota nijak się ma do ich mądrości, a moje pisanie do ich sztuki słowa, to ich i moim przeznaczeniem jedno – mieszkanie z duchami".

Niech taka będzie suma mego życia. Idę spać.

Mazu tanomu shii no ki mo ari natsu kodachi
pragnę jednego
kępy rozrosłych buków
latem[72].

[68] Ibidem, s. 70.
[69] Ibidem, s. 70, przekład Czesław Miłosz, *Haiku*, s. 36), Bashō, przeł. Noboyuki Yuasa*, Narrow Road*…, s. 118.
[70] Pilgrim, op. cit., s. 290.
[71] Więcej na temat tego dzieła Bashō, a także punktu zwrotnego w jego widzeniu świata, być może związanego ze spotkaniem chrześcijan, zob. Agnieszka Żuławska-Umeda, *Issues relating to notes from The Hut Of Delusion – Bashō's returs from his wanderings* [w:] Analecta Nipponica. Journal of polish association for Japanese studies 2/2012, Warszawa 2012.
[72] Żuławska-Umeda, *Wokół* Zapisków..., s. 222, 223.

Bashō powrócił do Edo dopiero zimą 1691 roku, wtedy też zbudował nowy, trzeci, Bashōan. Dwa lata później ogłosił zamknięcie swojej szkoły i przez jakiś czas nie przyjmował uczniów i gości. O jego ówczesnym stanie ducha najlepiej świadczą jego słowa zanotowane w 1693 roku:

Jeśli ktoś mnie odwiedzi, będę musiał zmarnować na próżno swoje słowa. Jeśli ja opuszczę dom, by kogoś odwiedzić, zmarnuję ich czas na próżno. Idąc za przykładem Sonkeia i Togorō, zdecydowałem się żyć w całkowitej izolacji, za zatrzaśniętymi drzwiami. Moja samotność będzie mi towarzystwem, a moje ubóstwo – moim bogactwem. Jako już pięćdziesięciolatek powinienem móc utrzymać tę, narzuconą sobie, dyscyplinę.

Tylko dla porannych zachwytów
Otwieram drzwi
W ciągu dnia trzymam je
Ściśle zaryglowane[73].

Przygotował ostatni tomik *Sumitawara* (*Worek z węglem drzewnym*) i w 1694 roku wyruszył w swoją ostatnią podróż na południowy wschód, do rejonu Kansai[74]. W tym roku też zmarł, w drodze do Osaki, w domu swoich znajomych.

Abe Masao przytacza historię o tym jak Bashō, poproszony przed śmiercią przez uczniów, by napisał pożegnalny wiersz odpowiedział, że nie ma jednego pożegnalnego wiersza, gdyż wszystkie, które komponował dzień po dniu, były jego pożegnalnymi. W ten sposób wyrażał on głębokie zaangażowanie w każdą przeżywaną chwilę i świadomość tego, że życie nie jest po prostu drogą od narodzin do śmierci, lecz przeżywaniem życia-i-śmierci w każdej chwili [75].
Ostatnie napisane przez Bashō *haiku,* pod tytułem *W chorobie*, poraża prostotą, bezsilnością i szczerością:

[W chorobie]
Chory w podróży
Śnię, że polem wymarłym
Biegam bez końca[76].

[73] Noboyuki Yuasa, Introduction [w:] Bashō, op. cit., s. 45.
[74] Melanowicz, op. cit., s 227.
[75] Abe, *Zen and…*, s. 41.
[76] Żuławska, Umeda, *Haiku*., s. 222.

Również wśród wcześniejszych wierszy Bashō znaleźć można, choć rzadziej, utwory pełne dramatyzmu i emocjonalności. Jeden z najsłynniejszych napisał nad grobem swojego zmarłego przyjaciela, innego poety:

Precz stąd mogiło
Moim płaczem i krzykiem
Jesienny wiatr[77].

Charakterystyczna dla *haiku* próba zespolenia się z otaczającą rzeczywistością i wyjścia w postrzeganiu poza własne „ja" nie oznacza, że jej twórcom obce są ludzkie emocje; spokój serca wymaga zmagań z samym sobą, co oddaje następujący wiersz Bashō:

Oddaj wierzbie
Całą nienawiść, całe pożądanie
Twojego serca[78].

Widać to również w poniższych *haiku*, w których Bashō nie boi się wyrażać własnego smutku i tęsknoty, nawet jeśli nie pisze o nich bezpośrednio:

[Kiedy usłyszałem o śmierci
Jutei[79], mniszki]
Dziś święto dusz
Że nie byłaś mi wszystkim
Nie waż się myśleć[80].

[W intencji za duszę pewnej osoby]
Słychać, jak skwierczą
Aż gaśnie żar w popiele
Moje łzy[81].

Ledwie wskazuje
Na ich wczesną śmierć
Śpiew cykad
W drzewach[82].

[77] Ibidem, s. 13.
[78] Miłosz, op. cit., s. 25.
[79] będącej partnerką poety
[80] Żuławska-Umeda, op. cit., s. 181.
[81] Ibidem, s. 209.

Bashō był, zdaniem Hasumi Toshimitsu, najwybitniejszym spośród wszystkich twórców *haiku,* nikt tak, jak on nie posiadał w Japonii zdolności słyszenia bezgłośnego i wyrażania tego w tak zwięzłej formie – zaś jego wiersze są jednym z największych osiągnięć sztuki japońskiej.[83] Analizując jego najsłynniejsze *haiku*:

Stara sadzawka,
Żaba - skok –
Plusk[84].

Hasumi Toshimitsu pisze, iż zawiera ono całą jego filozofię:

Stary, zarośnięty chwastami staw, stojąca woda. Miejsce, do którego nikt nie przychodzi. Nagle cisza zostaje złamana. Co się stało? Tylko żaba wskoczyła do wody. Takie jest życie człowieka. Jest on jedynie pustym ciałem zrobionym z kurzu; lecz kiedy się rusza albo wydaje dźwięk, można w nim dostrzec siłę życiową. W takim momencie intuicji Basho chwyta esencję i znaczenie ludzkiego życia. Chwila obecna przynależy do wieczności. Tło jest metafizyczne[85].

Paul Varley komentując owe najsłynniejsze *haiku* Bashō, stwierdza, iż Bashō nie mówi, jak wspaniale jest patrzeć na spotkanie wieczności (symbolizowanej przez sadzawkę) z tym, co ulotne (żabi skok), lecz wierny zasadom zen i *haiku,* zestawia dwa wyobrażenia bez subiektywnego komentarza, pozwalając czytelnikowi samodzielnie odnajdywać znaczenia wiersza[86].

O podskórnie religijnym charakterze poezji Bashō pisze również Heinrich Doumolin:

Poezja Basho obejmuje szeroki zakres tematów. Nie jest łatwo ustalić, czy na jego wybory tematów bardziej wpływał jego talent poetycki czy jego światopogląd zen. Jego upodobania skłaniały się w kierunku małych zwierząt i kwiatów, w kierunku wiatru, chmur, księżyca. którego odbicie w wodzie jest odbiciem umysłu człowieka. W każdej drobinie kurzu chwyta wszechświat, w żabie, w kukułce, we wróblu, w cykającej cykadzie i w słowiku, który brudzi werandę ciasteczkami ryżowymi – we wszystkim czuje życie Buddy[87].

---

[82] Bashō, *The Narrow Road*..., s.41.
[83] Hasumi, op. cit., s. 105.
[84] Miłosz, op. cit., s. 44.
[85] Hasumi, op. cit., s. 68.
[86] Varley, op. cit, s. 192.
[87] Doumolin, op. cit., s. 239.

Z kolei Mikołaj Melanowicz o twórczości Bashō pisze następująco:

Pisał *haikai* nieortodoksyjne, które były wyrazem sprzeciwu wobec kultury materialnego przepychu okresu Genroku. Wykorzystywał bowiem topikę, metaforykę i zwyczaje, które nie miały wiele wspólnego z modnymi wówczas galantami ani z barwnie wystrojonymi kobietami ulotnego świata *ukiyo* – domów rozkoszy i teatrów w wielkich miastach. Ukazywał świat doczesny, przede wszystkim świat Japonii prowincjonalnej, marginalnej, świat, w którym bohaterami byli zarówno miejscowi szlachcice i mnisi, jak i chłopi, rybacy i wędrowcy[88].

Sam Bashō swoje rozumienie poezji wyjaśniał w następujący sposób:

jeśli chcesz poznać sosnę, podejdź do sosny, jeśli chcesz poznać bambus, podejdź do bambusa. Czyniąc to, musisz pozostawić swoje subiektywne zaabsorbowanie w sobie. W przeciwnym razie narzucisz na obiekt samego siebie i niczego się nie nauczysz. Twoja poezja pojawia się sama z siebie, kiedy ty i obiekt stajecie się jednością – kiedy zanurzysz się w niego wystarczająco głęboko, by zobaczyć tam coś ukrytego i migoczącego. Jakkolwiek dobra technicznie byłaby twoja poezja, jeśli twoje odczuwanie nie jest naturalne – jeśli obiekt i ty jesteście odseparowani od siebie – twoja poezja nie jest prawdziwą poezją, tylko twoim subiektywnym fałszem[89].

Richard Pilgrim zauważa, że podobnie jak Dōgen mówiący, że, aby studiować buddyzm, należy studiować jaźń, zaś aby studiować jaźń, należy zapomnieć o sobie, Bashō pisze, że należy przekraczać samego siebie i zanurzać się w obiekcie, aż jego wewnętrzna natura stanie się widoczna i pobudzi poetycki impuls[90].

Bashō realizował postawę przez samego siebie określaną mianem *fukyō*, szaleńca, człowieka wolnego i niezależnego, na własne życzenie sytuującego się na społecznym marginesie. Jego szkoła, ze względu na ciągłe przebywanie w podróży, nie miała konkretnej lokalizacji, podróżujący z nim uczniowie przychodzili i odchodzili. Tym, co mocno wyróżniało jego szkołę od innych, działających w owym czasie, było oczekiwanie od uczniów realizacji określonych, związanych z poetyką *haiku* postaw etycznych w życiu codziennym[91]. Bashō komponował większość swoich utworów wspólnie ze swoimi uczniami. Taka dysputa poetycka

[88] Melanowicz, op. cit., s. 229.
[89] Noboyuki Yuasa, *Introduction* [w:] Bashō, op. cit., s. 33.
[90] *As quoted in Haikai and Haiku, p. xvii*., przypis za: Pilgrim, op. cit, s. 302
[91] Wg Agnieszki Żuławskiej - Umedy na płaszczyźnie etycznej *haiku* wiązane jest z takimi cechami jak pokora, cierpliwość, wyrozumiałość i współodczuwanie (*Haiku*, s. 15). Stwierdza również, iż adept szkoły Bashō musiał spełniać sześć następujących warunków: „1). zręczność wypowiedzi literackiej, 2). głębokie postanowienie oddania się temu gatunkowi poezji i wszystkiemu, co styl *haikai* za sobą pociągał; 3). odpowiedni wiek; 4). wolny czas; 5). pewien dostatek, który pozwalał przeżyć dzień tylko dla poezji; 6). dobra orientacja w klasycznych tekstach japońskich i chińskich" (Agnieszka Żuławska-Umeda, *Wartości estetyczne w poetyce haikai szkoły Bashō,* Estetyka i Krytyka 6(1/2004), s. 5. (pominięto przypisy)

mogła mieć bardzo precyzyjnie określony przebieg, z podziałem na role[92], ustalonym układem zajmowanych miejsc oraz kolejnością zabierania głosu, powstające w ten sposób *renku* zaś powinno liczyć trzydzieści sześć strof, choć te mogły sprawiać wrażenie zupełnie ze sobą niepowiązanych. Jak podkreśla Żuławska-Umeda, pełne zrozumienie *haiku* wymaga często również znajomości historii, religii, filozofii, literatury, utrwalonych epitetów oraz umiejętności odczytania gier słownych związanych również z samym zapisem[93] – co sprawia, że dokonanie pełnowartościowego przekładu jest niezwykle skomplikowane[94]. Melanowicz podkreśla, że Bashō był poetą wykształconym, znającym chińską i japońską poezję, przez którą przekazywał tradycyjne wartości duchowe, społeczne i moralne, tworząc „wiersze i prozę zadumy, refleksji, ale też dowcipną i nowoczesną"[95]. Dlatego, jak pisze, stał on na rozdrożu tradycyjnej poezji i popularnego ówcześnie *haikai*.

Jeden z jego uczniów, poeta Mukai Kyorai (1651-1704), autor *Kyoraishō* (*Wybór Kyoraia*, 1775) opisał zasady estetyczne szkoły Bashō, wskazując jej cztery elementy: *sabi* (będące także końcowym efektem poetycko-estetycznym), *kurai* (dostojeństwo i wzniosłość, charakterystyczne dla zimnego i spokojnego piękna), *hosomi* (piękno osiągane dzięki delikatności uczuć, nielekceważeniu nawet pospolitych przedmiotów i docenianiu ich ukrytej urody[96]), *shiori* („współodczuwanie kruchości życia i krótkotrwałego piękna oraz umiejętność przekazania tego piękna"[97])[98]. Obok *sabi* pojawiało się również *wabi*, wprawdzie jego znaczenie było mniejsze[99] - w prozatorskim wprowadzeniu do utworu *Wichry strof szalonych* (*Kyōku kogarashi no maki*, 1684) Bashō używa wyrażenia *wabitsukushitaru wabibito*, które Agnieszka

[92] Gospodarz, Mistrz, Sekretarz i szeregowi poeci.
[93] Np. poprzez skojarzenia z innymi, podobnymi znakami, często je w tym celu zniekształcając albo zapis danego słowa znakami o tym samym czytaniu, ale w innym tłumaczeniu.
[94] Żulawska-Umeda, *Haiku...*, s. 23.
[95] Melanowicz, op. cit., s. 229
[96] Zob. Hisamatsu S., *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics,* Centre for East Asian Cultural Studies, Tokyo 1963, s. 59, 90, 104, 105., przypis za: Beata Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia,* Kraków 2009, s. 85.
[97] A. Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły Matsuo Bashō…* s. 255.
[98] Kubiak Ho-Chi, op. cit., s. 85.
[99] Zdaniem Hisamatsu Shin'ichi domena *sabi* odnosi się przede wszystkim do stanów emocjonalnych, zawierając bardziej literacki typ piękna, podczas gdy *wabi* związane jest z codziennym życiem i jego warunkami (Hisamatsu Shin'ichi, *The Vocabulary of…*, s. 60 – przypis za: Kubiak Ho-Chi, s. 86). Wyjaśniałoby to dlaczego *sabi* odegrało taką wartość w *haiku,* podczas gdy *wabi* swój pełny wyraz odnalazło w ceremonii herbacianej.

Żuławska-Umeda tłumaczy jako: „Do cna wynędzniały, a jednak w tej prostocie życia w drodze i ogołoceniu prawdziwie zanurzony w pięknie ubóstwa duchowego”[100].

W początkach XVIII wieku wraz z upowszechnieniem się *haikai,* poziom artystyczny uległ załamaniu. W drugiej połowie XVIII wieku nastąpiło odrodzenie zainteresowania twórczością Bashō. Yosa Buson (1716-1784), najwybitniejszy poeta tej epoki głosił hasło „powrotu do Bashō”, co jednak bardziej niż zachętę do imitacji miało oznaczać zachętę do osiągania doskonałości[101]. Postulował także, jak pisze Melanowicz „potrzebę oczyszczenia poezji z pospolitych szczegółów i wulgaryzmów” [102] . Jednocześnie, dzięki jego śmiałym eksperymentom, uznaje go za prekursora poezji współczesnej [103] . Harold G. Henderson, zestawiając Busona z Bashō, napisał: „Bashō był delikatnym, mądrym, czułym mistykiem. Buson był wybitnym i wszechstronnym artystą, dalekim od mistycyzmu, ale inteligentnym i świadomym wpływu otaczającego go świata”[104].

Yosa Buson pochodził z bogatej rodziny chłopskiej ze wsi Kema w prowincji Settsu. Wcześnie straciwszy rodziców i majątek w wieku dwudziestu lat porzucił wieś, by udać się do stolicy, gdzie uczył się malować i pisać *haikai.* Po śmierci swojego mistrza Hayano Hajina (1677-1742) opuścił Edo i przez dziesięć lat podróżował po środkowej i południowo-wschodniej Japonii, by w końcu zamieszkać w Kioto[105]. Wydał zbiory *Tamamoshū* (*Zbiór wodorostów*, 1774), *Yahanraku* (*Przyjemności głębi nocy,* 1777), *Momo sumomo* (*Brzoskwinie i damaszki*, 1780), *Kachōhen* (*Księga kwiatów i ptaków,* 1782)[106].

Yosa Buson po śmierci swojej żony i przyjaciół w ostatnich latach życia ciężko choruje. Podobnie jak Bashō, w wielu utworach nie unika smutku i emocji towarzyszących tematom przemijania:

Krótka drzemka –
Budzę się,
Wiosna minęła[107].

[100] Żuławska-Umeda, op. cit., s. 53.
[101] Melanowicz, op. cit., s 255.
[102] Ibidem, s. 226.
[103] Ibidem, s 226.
[104] Harold G. Henderson, *An Introduction to Haiku,* s. 86, przypis za: Varley, op. cit, s. 219.
[105] Melanowicz, op. cit., s. 256.
[106] Ibidem, s. 256.
[107] Miłosz, op. cit., s. 66.

[W tęsknocie za przeszłością]
Długi ten dzień
Jeden za drugim mija
W przeszłość daleką?[108]

Chłód mnie przenika
Żona umarła – w sypialni
Nadepnąłem grzebień[109]

Na przełomie XVIII i XIX wieku poezja *haikai* znowu należała przede wszystkim do sfery rozrywki. Żyjący wówczas Kobayashi Issa (1763-1828) wyłamywał się częściowo z tego wzorca i został uznany za kolejnego z największych mistrzów *haiku*. Był on synem rolnika ze wsi Kashiwabara w prowincji Shinano. W wieku trzech lat stracił matkę; został wysłany przez ojca do Edo, gdzie prawdopodobnie cierpiał biedę - wówczas też uczył się pisać *haikai* i wędrował po Japonii. W Kioto powstaje jego pierwszy zbiór *Tabi shūi* (*Pokłosie z podróży*). Z powodu choroby ojca wraca w strony rodzinne, gdzie pisze dziennik *Mitori nikki* (*Dziennik pielęgnującego w chorobie*) znany też jako *Chichi no shūen nikki* (*Dziennik z ostatnich chwil życia ojca*, 1801)[110]. Na krótko wraca do Edo, by w końcu, po pięćdziesiątym roku życia osiąść na stałe w swej rodzinnej wiosce. Życie jednak w dalszym ciągu go nie oszczędzało, umarło czworo jego dzieci i pierwsza żona, z drugą się rozwiódł, w końcu stracił dom w pożarze, córka z trzeciego małżeństwa urodziła się już po jego śmierci. Umiera z głodu i wychłodzenia we własnej szopie. Przez potomnych zostaje uznanych za jednego z największych mistrzów haiku, a jego utwory zostają zebrane m.in. w zbiorach *ssa-ichidaishū* (*Zbiór z życia Issy*, 1828), *Issa-hokkushū* (*Zbiór strof rozpoczynających Issy*, 1829), *Oraga haru* (*Moje wiosny*, 1852)[111]. W jego twórczości współczucie dla chłopów, patos, gniew i cierpienie mieszają się z humorem i życzliwością. *Haiku* humorystyczne wyróżniają się szczególną wrażliwością i czułością:

Wróbelku,
Uważaj, ustąp z drogi,
Pan koń tu idzie[112].

[108] Żuławska-Umeda, *Haiku*, s. 73.
[109] Ibidem, s. 180.
[110] Melanowicz, op. cit., s. 266.
[111] Tubielewicz, op. cit., s. 160.
[112] Miłosz, op. cit., s. 83

Dzieci,
Nie róbcie nic złego pchle,
Też ma dzieci[113].

Ślimaczku,
Wspinaj się na górę Fuji,
Ale powoli, powoli![114]

Żaba
Patrzy na mnie –
Ale z kwaśną miną[115].

Szczególnie przejmujące są teksty odwołujące się do własnego życia. W wielu z nich wraca doświadczenie sieroctwa:

Chodź ze mną mały
Pobawmy się razem

Sierotko wróbla
sześcioletni
Yataro[116].

Wzruszający tekst poświęcił także swoim dzieciom:

Lato − śpią dzieci
A ja piorę ich łaszki
Światło księżyca[117].

O tak częstej w jego utworach melancholii i poczuciu przemijania potrafił pisać w sposób zarówno subtelny i zdystansowany, jak i chwytający za serce osobistym wydźwiękiem:

Nie płaczcie, owady –
Kochankowie − gwiazdy
Też muszą się rozstać[118].

[113] Ibidem, s. 82.
[114] Ibidem, s. 94.
[115] Ibidem, s. 86.
[116] Żuławska-Umeda, op. cit., s. 93. Yataro było dziecięcym imieniem Issy.
[117] Ibidem, s. 113.

Roi się od much –
Czego one chcą
Od tych pomarszczonych rąk?[119]

Już jesień
Czy to wszystko jest życiem
Małej cykady[120].

Krzyczą cykady
Zmieni się w litą skałę
Mój dom i ja[121]
Świat rozpaczy i bólu.
Kwiaty kwitną
Nawet wtedy[122].

Przeżywszy
Ich wszystkich, wszystkich.
Jak zimno[123].

Kiedy zniknę,
Dobrze pilnuj grobu,
Koniku polny[124].

W poezji Issy znajduje się wiele odwołań do buddyzmu; jest to jednak buddyzm Czystej Ziemi i związana z nim praktyka *nenbutsu*, przykład mogą stanowić następujące *haiku*:

Wzywa imię Amidy
Mały wróbelek
Pod mymi stopami.

Jeśli czego wam trzeba
To wzywajcie Amidę
Letnie cykady[125].

---

[118] Miłosz, op. cit., s. 80.
[119] Ibidem, s. 77.
[120] Żuławska-Umeda, op. cit., s. 150.
[121] Ibidem, s. 134.
[122] Miłosz, dz. cyt., s. 90.
[123] Ibidem, s. 87.
[124] Ibidem, s. 104.

Masaoka Shiki urodzony w burzliwych czasach epoki Meiji, uchodzi za ostatniego z „Czterech Wielkich Mistrzów *Haiku".* Uznawany jest za kluczową osobę dla rozwoju współczesnej poezji *haiku.* Cenił malarskość poezji Yosy Busona, krytykując jednocześnie poezję Bashō, której zarzucał brak „wzniosłości" oraz „męskości". *Haiku,* jego zdaniem, powinno wzorować się na Naturze (*shasei)* i być realistyczne, realizując jednocześnie zasadę prostoty (*heitan,* „płaskość") [126] . Masaoka Shiki wyróżniał trzy okresy rozwoju poety uprawiającego *haiku*: *szkicowanie z życia,* kiedy poeta uczy się zapisywać doświadczenia własnych zmysłów i rozwija zdolność percepcji, *realizm subiektywny,* kiedy poeta zaczyna ogarniać istotę, „takość" danego doświadczenia i może dokonywać selekcji istotnych jego elementów i *prawdomówność,* czyli *makoto,* kiedy poeta jest zdolny wyrazić wewnętrzny stan ducha, posługując się elementami świata zewnętrznego[127].

Jego życie, podobnie jak w przypadku jego wielkich poprzedników, naznaczone było tragedią. Przedwczesna śmierć, w wieku niespełna trzydziestu pięciu lat, spowodowana była gruźlicą. Świadomość śmierci towarzyszy licznym jego wierszom:

Złamany bólem
wiele myślałem o nich –
kwitnące wiśnie[128].

Rozkwitły kwiaty.
Wszyscy, których wspominam
są tak daleko…[129]

Jem zielone jabłka
Patrząc na piwonie
Umrę[130].

[125] *Haiku* ze strony Davida G. Lanoue http://haikuguy.com/issa/ (data dostępu: 09.05.2018)
[126] Melanowicz, op. cit., s. 298.
[127] Lee Gurga, *Od Bashō do Barthesa. Estetyka amerykańskich haiku*, Estetyka i krytyka 6(1/2004), s. 4, 5.
[128] Masaoka Shiki [przeł. Wiesław Sienkiewicz; oprac. Anna Maria Bugaj-Janczarska], *Haiku,* Kraków 2000, s. 107.
[129] Shiki, op. cit., s. 108.
[130] https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html

Podobnie jak jego wielcy poprzednicy, dużo podróżował po całym kraju. Swój najbardziej znany wiersz skomponował w drodze z Tokio do Nary:

Gryząc owoc persymony
Dźwięk dzwonu
Horyu-ji[131].

Również w jego wierszach nie brak także dowcipu, czego przykładem jest ten poświęcony własnemu kotom:

[Miłość kota]
Mój kot Choma
Czekający na kota sąsiadki Tamy
W nocy[132]

Kilkanaście godzin przed swoją śmiercią, która nastąpiła w nocy o pierwszej nad ranem dziewiętnastego września 1902 roku, napisał trzy wiersze pożegnalne:

Zakwitła tykwa -
krztusząc się flegmą
spojrzałem na Buddę[133].

Beczki flegmy
Nawet woda z tykwy
Nie wystarczy[134].

Od przedwczoraj
Woda z tykwy
Nie zebrana[135].

Przykładów *haiku* wyrażających silne emocje, tęsknotę czy dramatyzm można znaleźć dużo więcej. Ani *haiku*, ani – jak podkreśla Suzuki D. T. − zen nie może być interpretowane jako „ewangelia spokoju”[136]. Wyrzekając się ego i szukając jedności z całą rzeczywistością, zarówno

[131] https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html
[132] https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html
[133] Melanowicz, op. cit., s. 298.
[134] https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html
[135] https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html
[136] Suzuki, op. cit., s. 157.

ludzie zen, jak i twórcy *haiku* powinni pozostawać wierni przede wszystkim samym sobie i swoim autentycznym odczuciom.

Haiku na Zachodzie

Pisząc o *haiku* powstającym na Zachodzie, warto zwrócić uwagę, że charakterystyczne dla tego gatunku cechy wcale nie natrafiły w Europie na całkowity brak kulturowych odpowiedników, mogących ułatwiać zarówno jego recepcję jak i reinterpretację.

Samotność, melancholia i opuszczenie – w Japonii łączone z *wabi* oraz *sabi* - były niezwykle popularnymi estetycznymi kategoriami nastroju w poezji europejskiej antypozytywistycznego przełomu[137].

Beata Szymańska przytacza wypowiedź Ignacego Matuszewskiego stwierdzającego, że nieokreśloność i mglistość stanowią jedną z cech poezji nastrojowej[138]. W dalszej kolejności zwraca uwagę na charakterystyczny nastrój wierszy przełomu XIX i XX wieku, przepełnionych nieokreśloną atmosferą smutku, przemijania i nietrwałości rzeczy; jeśli zaś pojawiają się uczucia radości, beztroski czy uniesienia − są tylko przelotnym nastrojem.

Przemijanie i nietrwałość rzeczy są silnie zakorzenione w buddyzmie, jednak warto pamiętać, że związany z tym smutek i melancholia stanowią w *haiku* tylko jeden biegun. Z drugiej strony bowiem nietrwałość rzeczy podkreśla także wyjątkowość każdej chwili, w pewien sposób zapewnia nam wolność i świadomość tego, że stany smutku mają charakter równie nietrwały, a ponad nimi możliwe jest odnalezienie głębszego spokoju połączonego z afirmacją rzeczywistości takiej, jaką ona jest. To pozytywna strona przesłania buddyjskiego, często lekceważona w jego zachodniej recepcji.

Co więcej, podkreśla dalej Beata Szymańska, niebagatelną rolę w wierszach pełniły pory roku, z jesienią – jako najstosowniej wyrażającą młodopolską melancholię – na czele[139]. Znaczenie pór roku – wskazujących na związek człowieka z przyrodą – podkreślają również, przytaczane przez Beatę Szymańską słowa „Miriama" Zenona Przesmyckiego, cytującego z kolei

[137] Na przełomie XIX i XX wieku
[138] Beata Szymańska, *Haiku i literatura polska przełomu XIX i XX w. O estetycznej wartości nastroju*, Estetyka i Krytyka, nr 1(2), 2002, s. 6.
[139] Ibidem, s. 8.

Maurice'a Maeterlincka: „Cztery pory roku są czterema regularnymi myślami ziemi; są to jedyne jej myśli, jakie zrozumieliśmy dotychczas"[140].

Wprawdzie ścisłe zestawienie ze sobą funkcji *kigo* w japońskim *haiku* z rolą pór roku w poezji europejskiej tego okresu stanowiłoby nadużycie, w obu przypadkach bez wątpienia ewokują one określone stany emocjonalne u odbiorcy, dla twórcy zaś mogą być jednym ze źródeł przeżycia estetycznego. Warto jednak pamiętać, że w przypadku *haiku* nie chodzi o świadomy namysł twórcy nad rzeczywistością, gdyż ideałem jest postawa „bez umysłu", w której wyrażony zostaje moment natchnienia, będący wyjściem poza ramy dualistycznego myślenia w kategoriach podmiotu-przedmiotu. Roger Caillois (1913−1978) stwierdził, iż skoro człowiek jest integralną częścią przyrody, to nie tyle przyroda jest modelem dla sztuki, ile sztuka stanowi szczególny przypadek przyrody. Dla estetyki japońskiej, jak stwierdza Beata Szymańska, tego rodzaju stanowisko jest zupełnie oczywiste[141]. Jak pisze również:

[…] stanowisko, choć nie często formułowane *explicite*, uznające, iż jakości emocjonalne nie są czymś jedynie subiektywnym, będzie się pojawiać we wszystkich analizowanych w dalszym ciągu tego artykułu koncepcjach. Nawet jeśli, jak to wynika z przesłania filozoficznego buddyzmu zen oddziaływującego na poezję haiku, przyjmuje się, iż ostatecznie zarówno świat, jak i poznający go podmiot ma charakter zjawiskowy, to jednak i wtedy piękno nie jest swobodną i całkowicie dowolną projekcją umysłu, lecz odkrywaniem tego, co zawarte jest w jedynym dostępnym poznaniu zmysłowemu świecie. To nie znaczy, że rozstrzygnięty tu zostaje […] problem piękna przyrody. Raczej jest to kwestia szczególnego jej oglądu, takiego, który pozwoli w jej elementach powszechnie uznanych za nijakie, pospolite czy wręcz brzydkie dostrzec i przekształcić w dzieło sztuki ukrytą możliwość piękna. Sądzę, iż w odniesieniu do sztuki przełomu XIX i XX wieku dobrze sformułował takie stanowisko Edward Abramowski, pisząc: „Właściwa praca artysty zasadza się tylko na zatrzymaniu czynności intelektu, na wyswobodzeniu danej rzeczy od umysłowości; i gdzie tylko to może być uskutecznione, tam zjawia się piękno. Każdy przeto moment życiowy służyć może za przedmiot działalności artystycznej, gdyż o pięknie jego decyduje nie treść, którą w sobie zawiera, lecz sposób, w jaki nań patrzymy. Nawet pospolitość zdolna jest ujawnić piękno, jeżeli staniemy do niej w stosunku kontemplacji"[142].

Beata Szymańska przytacza również wypowiedź Abramowskiego, stwierdzającego, iż dzieło sztuki wyraża nastrój momentu i jego prawdę uczuciową, a piękno zjawia się tam, gdzie uchylimy rąbka intelektualizmu[143]. Wizja, iż uwolnienie od intelektualnego ujmowania rzeczywistości może być czynnikiem wyzwalającym dostrzeganie piękna, z całą pewnością nie

[140] Ibidem, s. 9.
[141] Ibidem, s. 4.
[142] Ibidem, s. 6.
[143] Ibidem.

była obca również poetom *haiku*, a jej źródło można było znaleźć w samej filozofii zen, w której *satori* stanowi pozaintelektualny wgląd w prawdziwą naturę rzeczywistości. Co ciekawe, tak jak doświadczenie *satori* ma wymykać się dyskursywnemu myśleniu, tak na Zachodzie sztuka często była traktowana jako przekaz tego, co wymyka się filozofii i wyrażenie niewyrażalnego, możliwe dzięki kontemplacji artysty. Również wyjątkowa rola milczenia w zen znajduje swoje odzwierciedlenie na płaszczyźnie sztuki europejskiej, chociażby w słowach cytowanego wcześniej Maeterlincka, stwierdzającego, iż jedynie milczeniem można oddać to, co stanowi istotę bytu[144].

Jak pisze Beata Szymańska, kontemplacja przyrody w Japonii traktowana była nie tylko jako źródło estetycznej przyjemności, ale również swego rodzaju doświadczenie metafizyczne, pozwalające odnaleźć samą istotę piękna[145]. Przytacza wypowiedź Bashō, w której radzi on poetom:

Niechaj duszą swoją głęboko wniknie w pejzaż, a tęsknotę i samotność, jakie będzie cierpiał, sypiając po górskich schroniskach i przydrożnych karczmach, zamieni w ziarno, z którego potem wyrośnie ciekawa opowieść. Niech jego myśli wypełni świadomość, że stanowi jedno z Naturą[146].

Beata Szymańska zwraca uwagę, że obecne w buddyzmie przekonanie o jedności człowieka i całości bytu nie było XIX wiecznej Europie obce, jego filozoficzne uzasadnienia zaś można szukać od Thomasa Carlyle'a i Emanuela Swedenborga z jego teorią korespondencji, do Arthura Schopenhauera, czerpiącego z indyjskiego buddyzmu[147]. Myśl ta była silnie obecna zwłaszcza w sztuce, co dobrze oddaje kolejny cytat Przesmyckiego piszącego o tym, w jaki sposób artysta postrzega świat:

Świat przedstawia mu się jako byt jeden, całkowity, nierozerwalny, powszechny, w którym wszystkie […] dziedziny są odwiecznie i na wieki powiązane ze sobą, w nieustannej znajdują się korespondencji. […] Związek ten i harmonię utrzymuje między nimi wspólny bez wyjątku, rzeczywistą wszystkich istotę stanowiący i wszystkie do jednej sprowadzający całości pierwiastek Nieskończoności. On to stanowi prawdziwą, bo wiekuistą, nieśmiertelną treść natury organicznej i nieorganicznej, jak człowieka[148].

---

[144] Ibidem, s. 11.
[145] Ibidem, s. 12.
[146] Matsuo Bashō, *Z podróżnej sakwy*, tł. Agnieszka Żuławska-Umeda, Warszawa 1994, s. 14, przypis za: Szymańska, op. cit., s. 12.
[147] Ibidem.
[148] Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór pism krytycznych*, t. 1, oprac. E. Korzeniowska, Kraków 1967, s. 290, przypis za: Szymańska, op. cit., s. 12.

Twórca i rzeczywistość stanowią zatem jedno. Warto pamiętać, że w przypadku japońskiego buddyzmu zen wprawdzie jedność wszystkiego stanowi element doświadczenia obecny w *satori*, kluczem jest jednak uświadomienie sobie, czym owo „wszystko" jest − mianowicie pustką.

Szymańska zwraca także uwagę na to, że tym, co mocno odróżnia poezję młodopolską od poezji japońskiej, jest sama forma[149]. W poezji japońskiej, a zwłaszcza w *haiku* jest ona maksymalnie oszczędna, powściągliwa i lakoniczna, poezja młodopolska zaś jest przesadnie nieraz emocjonalna, przegadana, rozwlekła, sztuczna i nieczytelna − zwłaszcza dla współczesnych czytelników. Nie można jednak wykluczyć, że w jakiś sposób mogła ona przygotować grunt dla późniejszej recepcji na Zachodzie samego *haiku*, którego zachodnim, w tym polskim, próbom warto się w tym miejscu przyjrzeć.

W poniższych przykładach zachodnich *haiku* doskonale widać typową dla tego gatunku koncentrację na każdej, a zwłaszcza tej niewielkiej czy pozornie nieistotnej, formie istnienia:

Większa
Niż mysikrólik
Radość mysikrólika[150].

Przerywam, żeby posłuchać.
Świerszcz
Zrobił to samo[151].

Wieczór
ptaki rosną na drzewach
czysty śpiew lilii[152].

Sześć pięter motyli
chwieje się
nad trawnikiem[153].

[149] Szymańska, op. cit., s. 32.
[150] John Wills, cyt. za: Miłosz, op. cit., s. 156.
[151] Arizona Zipper, cyt. za: Miłosz, op. cit., s. 158.
[152] Jerzy Harasymowicz, [w:] Tomaszewska (red.), op. cit., s. 81.
[153] Ibidem.

tuż za oknem
stado ptaków
jak z procy[154].

Uważną kontemplację świata oraz skupienie na wyodrębnionym z otoczenia obiekcie widać także w poniższych tekstach:

Dzisiaj też
Śnieg na skrzynce do listów
Nie naruszony[155].

wszystkie burze
w jednej kropli
deszczu[156].

ostatni gest
spadającego
kasztana[157].

Świat tęczy
trwa w spadającej
kropli wody[158].

Zachodniemu haiku nieobcy jest również smutek lub osamotnienie wyrażane nie wprost, lecz poprzez otoczenie, a także obecność przemijania:

Pusty pokój,
Jeden chwiejący się wieszak
Odmierza ciszę[159].

noc
tylko światła
palą się razem ze mną[160].

[154] Ibidem.
[155] Frank K. Robinson, cyt. za: Miłosz, op. cit., s. 136.
[156] Grzegorz Kosson, [w:] Tomaszewska (red.), op. cit., s. 100.
[157] Ibidem.
[158] O. Mariusz Woźniak OP, [w:] Tomaszewska (red.), op. cit., s. 116.
[159] Jack Cain, cyt. za: Miłosz, op. cit., s. 119.

Rodzina śpi,
Martwię się o pieniądze i liczę
Świetliki w naszym ogrodzie[161].

Zimowy pogrzeb,
kamienny anioł celuje ręką
W puste niebo[162].

Mój zabity brat…
Słyszeć jego śmiech
W moim śmiechu[163].

Nie oznacza to naturalnie, że nie można odnaleźć *haiku* dużo swobodniej nawiązujących do swoich oryginalnych, japońskich odpowiedników. Za sprawą powszechnej wśród beatników fascynacji Wschodem *haiku* tworzył choćby Jack Kerouac[164]:

Założyć ręce
Pod księżycem.
Między krowami[165]

Koncentracja na detalu idzie w parze z tematyką, która mogłaby dla japońskich mistrzów *haiku* być równie zaskakująca, jak ta podejmowana przez nich samych musiała być dla poetów *waka*:

Jeden guzik nie dopięty
W bluzce sprzedawczyni –
Pozwalam się oszukać przy wydawaniu reszty[166].

Za ciekawą reinterpretację można uznać *haiku* zakorzenione w kulturze europejskiej i religii chrześcijańskiej:

---

[160] Grzegorz Kosson, [w:] Tomaszewska (red.), op. cit., s. 100.
[161] Leroy Gorman, cyt. za: Miłosz, op. cit., s. 154.
[162] Eric Amman, cyt. za: Miłosz, op. cit., s. 112.
[163] Nicholas Virgilio, cyt. za: Miłosz, op. cit., s. 154.
[164] Aczkolwiek faktycznie rozumienie buddyzmu przez Kerouaca bywa dyskutowane, profesor Robert A.F. Thurman nazywa go "najważniejszym bodhisattwą wśród amerykańskich prekursorów buddyzmu" i stwierdza, że jego recepcji wśród pierwszych kalifornijskich buddystów, jak Alan Watts czy Gary Snyder mogło zaszkodzić, iż bardziej buddyzm chan/zen, interesowała go indyjska mahajana (Jack Kerouac, *Zbudź się. Żywot Buddy,* wstęp: Robert A.F. Thurman, przeł. Maciej Świerkocki, Warszawa 2008, s. 5, 9.
[165] Jack Kerouac, cyt. za: Miłosz, op. cit., s. 132.
[166] George Swede, cyt. za: Miłosz, op. cit., s. 144.

Mamy ułamki czasu
dane od Boga
aby zaledwie dotknąć czas…[167].

Wewnątrz
Spójrz, prawdziwym blaskiem
witraż świeci dopiero wewnątrz kościoła[168].

Którego nie ma
Bój się Boga,
którego nie ma w twym sercu[169].

Przytaczając powyższe przykłady *haiku* zachodnich należy pamiętać, iż kulturowa specyfika tej formy literackiej – oraz samego języka japońskiego – sprawia, iż zdefiniowanie *haiku* tworzonego przez twórców zachodnich w językach europejskich nastręcza pewnych trudności. Sama konstrukcja sylabowa 5-7-5 nie jest bowiem wystarczającym warunkiem by mówić o *haiku*. Amerykańskie Stowarzyszenie Haiku (*the Haiku Society of America*) określa:

Haiku: Wiersz wyrażający esencję jakiegoś dobitnie odczuwanego momentu, w którym natura jest ściśle powiązana z naturą ludzką. Haiku w języku angielskim składają się zwykle z trzech nierymowanych linijek i maksymalnie siedemnastu sylab[170].

Carl van der Heuvel dodaje, iż *haiku* wyróżnia zwięzłość, sposób postrzegania oraz świadomość – nie zaś określona licza sylab[171], a Robert Spiess dodaje:

haiku to wiersz o długości jednego oddechu, w którym dwa, z rzadka trzy elementy przeciwstawione są sobie w nagłym, chwilowym przebłysku olśnienia (świadomości) tak, że każdy z nich wzmaga podziw dla drugiego i wspólnie pozwalają na wgląd w istotę rzeczy, przenikanie rzeczy do głębi, oraz intuicyjne dostrzeganie takości rzeczy[172].

[167] O. Mariusz Woźniak OP, [w:] Tomaszewska (red.), op. cit., s. 116.
[168] Ryszard Krynicki, [w:] Tomaszewska (red.), op. cit., s. 140.
[169] Ibidem.
[170] Gurga, op. cit., s. 1.
[171] Ibidem, s. 1.
[172] Ibidem, s. 1, 2.

O ile wśród cech dojrzałego, japońskiego *haiku* i poetyki Matsuo Bashō obok estetyki *wabi* i *sabi,* wymienia się szereg wyznaczników estetycznych[173], o tyle w przypadku *haiku* zachodniego kluczowe pozostają zwięzłość, nawiązania do pory roku[174], przeciwstawianie obrazów oraz „moment *haiku*". Reginald Horace Blyth (1898-1964) łączył *haiku* z zen, uznając, że stanowi coś więcej niż formę, wymaga szczególnej dyscypliny artystycznej i nawet jeśli warunkiem niezbędnym nie jest *satori,* potrzebna jest „otwartość, która wzywa poetę do wyjścia poza siebie samego po to, aby uzyskać zrozumienie 'takości', czy inaczej – istoty rzeczy"[175]. Wyróżniał także trzynaście wartości, mających składać się na stan ducha niezbędny dla takiego *haiku*. Były to: „brak egoizmu, samotność, wdzięczna akceptacja, zarzucenie przyjemności, anty-intelektualizm, zdolność do przeciwstawienia się, poczucie humoru, wolność, odrzucenie tradycyjnych zasad moralności, prostota, materialność, miłość i odwaga"[176]. Naturalnie wielu poetów i badaczy polemizuje z podejściem utożsamiającym *haiku* z zen i odrzuca oczekiwania tego rodzaju związków również od *haiku* zachodniego.

Podsumowanie

Po przyjrzeniu się pokrótce *haiku* – jego historii, specyfice, wpływom zen – można postawić pytanie: co stoi za wielką popularnością na całym świecie tak specyficznego dla kultury japońskiej gatunku? Jak pisze Roland Barthes w *Imperium znaków:*

Haiku wzbudza pragnienie: iluż czytelników zachodnich marzyło o tym, aby się przechadzać przez całe życie z notatnikiem w ręku, zapisując to tu, to tam „wrażenia", których zwięzłość gwarantowałaby doskonałość, których prostota świadczyłaby o głębi (w imię podwójnego mitu, jednego - klasycznego, który czyni zwięzłość dowodem sztuki, i drugiego romantycznego, który improwizacji przypisuje wartość prawdy). (…) Haiku oczyszczone z wymogów metrycznych (w dostępnych nam przekładach) wydaje się dostarczać nam obficie, za dobrą cenę, na zawołanie, tego właśnie witalnego sensu, pożądanego jak fortuna (hazard i pieniądze); można by powiedzieć, że w haiku symbol, metafora, morał nic nie kosztują; ledwie kilka słów, obraz, uczucie — tu, gdzie nasza literatura

[173] Między innymi *hosomi* („obmowa"), *kōgo kizoku* ("zbudzenie się do wyżyn, powrót do nizin"), *fūga no makoto* ("prawda poetycka"), *zōka zuijun* ("podążanie za kreatywnością), *butsuga ichinyo* ("przedmiot i własne ja to jedno"), *fueki ryūkō* ("niezmienność i zmienność"), *karumi* ("lekkość"), a także starsze kategorie estetyki japońskiej takie jak *mono no aware* oraz *yūgen.* – wymienia je Haruo Shirane (*Traces of Dreams*, Stanford University Press, 1998), cytowany przez Lee Gurgę, op. cit., s. 3.

[174] Jak jednak zaznacza Lee Gurga i to kryterium bywa podważane; dla ludzi żyjących w miastach i mających niewielki kontakt z naturą zasada ta może wydawać się mało istotna, w związku z czym postulowane bywa zastąpienie jej słowem-kluczem, odnoszącym się do współczesnej sytuacji kulturowej. Lee Gurga krytykuje jednak to stanowisko, stwierdzając, iż postulat ten oznacza przeniesienie wrażliwości *haiku* z relacji człowieka z naturą w sferę spraw typowo ludzkich, zob. ibidem, s. 10.

[175] Ibidem, s. 4.

[176] Ibidem.

zwyczajnie domaga się wiersza, rozwinięcia lub (w lapidarnych gatunkach) myśli wygładzonej, jednym słowem: długiej pracy retorycznej. Haiku wydaje się też ofiarować Zachodowi prawa, jakich jego literatura mu odmawia. Macie prawo, mówi haiku, być powierzchowni, ograniczeni, zwyczajni; zamknijcie to, co widzicie, to, co czujecie, w wątłym labiryncie słów, a będzie to dla was pasjonujące; macie prawo sami (zaczynając od was samych) ustalić to, co warto zapisać; wasze zdanie, jakiekolwiek by było, wypowie morał, wyzwoli symbol, będziecie głębocy; pozbawione chłodu wasze pisanie będzie *pełne*[177].

Naturalnie, prostota *haiku* okazuje się łudząca: za króciutką, siedemnastosylabową kompozycją kryje się bogactwo kulturowych i filozoficznych odniesień oraz liczne wewnętrzne wymogi stylistyczno-formalne. Niemniejszych problemów może dostarczyć ich interpretacja; pod osłoną skrajnie transparentnego i naturalistycznego opisu przyrody oraz zwykłych zdarzeń kryją się głębokie treści, dotyczące natury życia i świata. Pisze o tym również Czesław Miłosz:

Pozory mylą i zdawałoby się, tak łatwe do naśladowania haiku zawierają w sobie całą filozofię życia wypracowaną w ciągu stuleci, toteż odsyłają ku czemuś innemu niż same słowa i obrazy, nie nadają się też do ustanawiania jeszcze jednej literackiej mody[178].

Również Roland Barthes konkluduje, iż zwięzłość *haiku* nie ma charakteru formalnego i nie sprowadza się do zredukowania bogatej myśli do krótkiej formy, lecz jest krótkim zdarzeniem, które odnajduje właściwą sobie formę[179], a stosowane w nim ograniczenie języka może być dla człowieka Zachodu niepojęte; „istnieje moment, kiedy język milknie (moment uzyskany za cenę intensywnych ćwiczeń) i to jest właśnie cięcie bez echa, które ustala jednocześnie prawdę Zen i krótką pustą formę haiku”[180].

Zdaniem Hasumi Toshimitsu w *haiku* manifestuje się najgłębsza podstawa japońskiej poezji[181] - jest najwyższym osiągnięciem poezji japońskiej, w którym klarowność, oszczędność słów i głębokie doświadczenie osiągają doskonałą jedność[182]. Jak pisze, poezja *haiku* jest wciąż

[177] Roland Barthes, *Imperium znaków,* Warszawa 1999, s. 125, 126.
[178] Miłosz, op. cit., s. 9.
[179] Barthes, op. cit., s. 134. Myśl tę rozwija też w dalszej części wywodu: „Sztuka zachodnia przekształca „wrażenie" w opis. Haiku nigdy nie opisuje; jego sztuka jest przeciwopisowa w takiej mierze, w jakiej każdy stan rzeczy jest bezpośrednio, z uporem, triumfalnie przekształcony w delikatną istotę zjawiska: jest to moment dosłownie „nieuchwytny", kiedy rzecz, będąc już tylko językiem, ma stać się mową, ma przejść z jednego języka w drugi i ustanawia się jako pamięć o tej przyszłości, spychając ją przez to w przeszłość.” – ibidem, s. 137.
[180] Ibidem, s. 132.
[181] Hasumi, op. cit., s. 94.
[182] Ibidem, s. 92.

żywa, a poeci *haiku* są kapłanami mowy w jej prawdziwym znaczeniu, zaś ich wiersze mają stanowić niezapośredniczoną ekspresję ich jedności duchowej z Absolutem[183].

Zarazem jednak *haiku* jest w pewien sposób faktycznie proste i uniwersalne. Mądrość w nich zawarta – możliwa do streszczenia (naturalnie w pewnym uproszczeniu) w stwierdzeniach takich jak: żyj tu i teraz, wyzbądź się egoizmu, przyjmuj to, co cię spotyka takim, jakie jest, bez wartościowania i konceptualizacji – nie jest zarezerwowana dla żadnych czasów, kultury ani grupy społecznej. *Haiku* – mimo że tak trudne do dokładnego przełożenia – łatwo dostosować do innych kultur, języków i tradycji literackich. Łatwo jednak wówczas nabrać wątpliwości: czy, pominąwszy takie cechy gatunku jak określenie pory roku, liczba głosek, zawieszenie poetyckie, tematyka przyrodnicza i asocjacje z filozofią zen, dalej mamy do czynienia z *haiku*? Można sądzić, iż odpowiedź zawarta jest w postawie wielkiego Bashō, który za podstawowe wartości przyjął wolność artystyczną i osobistą, oddanie się temu, co się robi całym sercem, nieustanne szukanie autentyczności w twórczości poetyckiej, podążanie za prawdą wewnętrzną i ukazywanie tej prawdy całym sobą. Tak długo, jak zachowana jest szczególnego rodzaju wrażliwość i uważność – zarówno poety, jak i czytelników jego poezji - tak długo pozostajemy wierni najgłębszej istocie *haiku*.

[183] Ibidem, s. 93.

III.4 Kaligrafia i malarstwo tuszowe

Jednym z terminów stosowanych przy opisie japońskiego malarstwa tuszowego jest *zenga* - dosłownie „obrazy zen" – określa się nim praktykę malarstwa tuszowego i kaligrafii, pozostającą pod wpływem buddyzmu zen. W Japonii często mówi się o jedności malarstwa tuszowego i zen określając to pojęciem *gazen ichimi* – malarstwo i zen są jednym[1]. Słowo *zenga* jest jednak XIX wiecznym neologizmem[2]. Ma ono swoje odpowiedniki w pojęciach takich jak *chazen* (inne określenie na ceremonię herbacianą), *zensho* (kaligrafię), *shizen* (poezję): zawierających w sobie znak na „zen" i odnoszących się do tych dzieł, które mają stanowić eskpresję jego ducha[3]. *Zenga,* tworzone zwykle przez uzdolnionych plastycznie mnichów zen, nie powstawały raczej na zamówienie. Obrazy te mogą mieć przy tym formy niemal prymitywne i często karykaturalne, a ich sercem jest bezpośredniość, prostota przekazu, intensywność przeżycia oraz spontaniczność ekspresji. Pokrewnym terminem jest *suibokuga*: monochromatyczny styl malarstwa japońskiego wywodzący się z Chin, gdzie filozoficzne konotacje malarstwa tuszowego wiązały go również z taoizmem. Malarstwo to charakteryzuje się naciskiem kładzionym na prostotę i spontaniczność, zaś źródła artystycznych inspiracji łączone są tam z przeżyciami duchowymi. Innym terminem jest *hitsudō* – „droga pędzla" oraz *hitsuzendō* – dosłownie „droga pędzla zen" – to drugie odnosi się do kaligrafii jako rodzaju praktyki buddyjskiej w duchu zen. Jej najbardziej charakterystycznym wyrazem jest zapewne praktyka malowania *ensō* – pustych okręgów, tworzonych zazwyczaj jednym pociągnięciem pędzla, symbolizujących oświecenie, pełnię doskonałości i buddyjską pustkę, a także mających wyrażać ascetyzm tej gałęzi sztuki japońskiej[4]. Stanowią one wyjątkowe połączenie malarstwa, kaligrafii i medytacji. Jak pisze Beata Szymańska:

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[5].

---

[1] Trzeciak, op. cit., s. 9.

[2] pierwszy raz użytym przez malarza Tomiokę Tessaia (1836-1924), Beata Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska wybrane zagadnienia*, s. 125.

[3] Trzeciak, op. cit., s. 91.

[4] Należy w tym miejscu zaznaczyć, że praktyka ta związana jest przede wszystkim ze szkołą *rinzai* (przedstawicielami której była również większość twórców *zenga*).

[5] Beata Szymańska, *Piękno i pustka (estetyczna rola pustki w sztuce Chin i Japonii),* The Polish Journal of the Arts and Culture, nr 2 (2/2012), s. 17.

Kolejnym terminem jest *bokuseki,* dosłownie oznaczający „ślad tuszu", odnoszący się do praktyki kaligrafii japońskiej w ramach *zenga*, w którym każdy znak malowany jest w trakcie pojedynczego oddechu i bez oderwania pędzla (a jeśli, to przy zachowaniu płynności samego ruchu – przerwa w pisaniu znaku uczyniłaby go „martwym"). Również w *bokuseki* kaligrafia pełni funkcję artystycznej ekspresji praktyki zen, czyniąc ten termin pojęciowo bardzo zbliżonym do *hitsuzendō*. Pojęciami szerszymi są natomiast *shodō* – ogólne określenie kaligrafii japońskiej, w jej całej rozciągłości obejmujące również kaligrafię o charakterze całkowicie świeckim oraz *bokudō* (droga tuszu)[6].

Uważa się, iż w japońskim monochromatycznym malarstwie tuszowym dąży się do uchwycenia wewnętrznej natury rzeczywistości, ukrytej w pejzażu, za pomocą jak najmniejszej liczby pociągnięć pędzla. Obrazy te, pozbawione są choćby jednej zbędnej kreski, powstają spontanicznie, bez poprawek i przeróbek. Istotną rolę pełnią w nich puste przestrzenie, dzięki którym sprawiają wrażenie niedokończonych, pozostawiając oglądającemu pole do własnej interpretacji i miejsce na wyobraźnię. Celem niniejszego rozdziału jest analiza japońskiej kaligrafii oraz malarstwa tuszowego wiązanego z buddyzmem zen. Jako forma sztuki i kultury artystycznej wywodzą się z Chin, co uzasadnia poszerzenie analizy o początki kaligrafii i malarstwa tuszowego w Chinach. Przegląd biografii i prac wybranych twórców służyć będzie ukazaniu związków malarstwa tuszowego z buddyzmem zen.

Kaligrafia w Chinach

Na Dalekim Wschodzie monochromatyczne malarstwo tuszowe i kaligrafia pozostają ze sobą w nierozerwalny sposób splecione. W Japonii obie dziedziny korzystały obficie z dorobku myśli chińskiej, z czasem jednak nabierając specyficznie japońskiego wyrazu. O początkach kaligrafii w Chinach pisze, żyjący w IX wieku, Zhang Yanyuan w swoim dziele *Zapiski o słynnych malarzach poprzez wieki*:

W owych czasach pismo i obrazy miały wspólną formę i nie były od siebie oddzielone. Dopiero co stworzone kształty [znaków] pisma i obrazów, były jeszcze jedynie pewnym zarysem. Ponieważ nic [innego] nie mogło przekazywać [ludzkiej] myśli, powstało pismo. Ponieważ nic innego nie mogło pokazać form [rzeczy], powstały obrazy. Takie były zamysły Nieba i Ziemi i Świętych Mężów[7].

[6] Anna Zalewska (przekład, opracowanie i komentarz), *Kaligrafia japońska. Trzy traktaty o drodze pisma*, Kraków 2015, s. 9.
[7] Zalewska, op. cit., s. 11.

Powszechne wprowadzenie pędzelka, a potem papieru – około 100 roku naszej ery – skierowało Chińczyków ku estetycznym wartościom ich pisma. Przyczyniły się do tego też kolejne reformy pisma, zwłaszcza wprowadzenie pisma znormalizowanego, dążącego do rytmicznego zagospodarowania przestrzeni. Z epoki Późniejszej Dynastii Han (25-220) pochodzą pierwsze wiadomości o słynnych kaligrafach i pierwsze próby teoretyzowania na jej temat[8].

Istotne dla kształtowania kaligrafii mogło być też cesarskie rozporządzenie nakazujące wyrycie ksiąg konfucjańskich na stelach kamiennych, około 175 roku n.e., co dało początek drukowi litograficznemu, zaś rozpowszechnienie odbitek przyczyniło się do upowszechnienia kaligraficznego wzorca[9]. Komisji, pod przewodnictwem której przygotowano stele kamienne przewodził Cai Yong (132-192), poeta i pierwszy wielki kaligraf w historii Chin. Dwa fragmenty z jego rozważań teoretycznych cytuje Mieczysław Künstler:

Zanim się przystąpi do pisania, trzeba przegnać z głowy wszelkie smutne myśli. Trzeba być w dobrym nastroju i czuć się swobodnym. Zanim zabierzemy się do pisania, winniśmy przez jakiś czas oddać się rozmyślaniom. Gdy umysł jest czymś zaprzątnięty, nie można dobrze pisać, nawet posługując się najlepszymi pędzelkami. Gdy umysł jest wypoczęty, ruch pędzelka jest swobodny i w ten sposób uzyskuje się wspaniałe znaki. Inaczej mówiąc, wygląd nakreślonego znaku winien pozwolić na poznanie uczuć, jakie on zawiera, myśli radosnych lub smutnych, które winien wzbudzać. Czasem znak winien być jak ptak, który odlatuje. Czasem jak miecze krzyżujące się, jak strzała w locie. Czasem winien być jak groźnie brzmiąca burza, jak pomrukujące wulkany, innym zaś razem jak przepływające po niebie chmury lub jak błyszczące w górze gwiazdy. Wreszcie każdy znak winien odzwierciedlać właściwą osobowość jakiegoś istnienia czy przedmiotu. Oto co można nazwać kaligrafią[10].

W dziele autor udziela także fachowych porad, dotyczących tego, jak nakreślać poszczególne linie i prowadzić pędzelek. Z czasem wskazania dotyczące pisania poszczególnych elementów znaków stawały się coraz bardziej drobiazgowe, podobnie jak zasady kompozycji.

Aby znaki były dobre, muszą być naturalne. Kiedy się chce nakreślić linię pionową, trzeba rozpocząć od kierowania pędzelka lekko ku górze, a następnie pociągnąć kreskę ku dołowi. Gdy już się dojdzie do końca linii, trzeba znów trochę skierować pędzelek ku górze. Wedle tej zasady należy kreślić każdą linię pionową. W ten sposób znaki zyskają siłę i wigor. Aby móc tak pisać, trzeba, by włosie pędzelka było niezwykle giętkie[11].

[8] Mieczysław Jerzy Künstler, *Sztuka Chin*, Warszawa 1991, s. 127.
[9] Mieczysław Jerzy Künstler, *Dzieje kultury chińskiej,* Kraków 1994., s. 49.
[10] Künstler, *Sztuka Chin*, s. 127, 128.
[11] Ibidem, s. 127.

Za najwybitniejszego chińskiego kaligrafa uchodzi Wang Xizhi (321-379) – znamienne jest, że do naszych czasów nie zachowały się żadne jego dzieła. Istnieją inskrypcje w kamieniu, które miały powstać na skutek przekucia znaków napisanych przez niego, nie dają jednak żadnego pojęcia o jego stylu ani technice. Mimo to, nie przeszkadza to w Chinach nie tylko w akceptacji raz przyjętej opinii, iż był on najwybitniejszym spośród kaligrafów, ale także w powoływaniu się na rzekomo wywodzącą się od niego tradycję i toczeniu sporów o to, które ze znanych napisów są jego stylowi najbliższe. Owo usilne powoływanie się na autorytet i tradycję, Mieczysław Künstler uznaje za jeden z wyróżników cywilizacji chińskiej[12]. Wang Xizhi miał siedmioro dzieci, spośród których najmłodszy syn, Wang Xianzhi (344-386) również został słynnym kaligrafem. Także w jego przypadku jednak żadne dzieło nie zachowało się do naszych czasów.

O szczególnym znaczeniu przypisywanym kaligrafii w kulturze chińskiej świadczy legenda o rękopisie z Pawilonu Orchidei, będącym pracą Wang Xizhi[13]. Przebywając w Pawilonie Orchidei, napisał tekst składający się z dwudziestu ośmiu linijek, który po jego śmierci przechodził z rąk do rąk na zasadzie dziedziczenia. Żaden z właścicieli nie chciał się go pozbyć, uchodził bowiem za bezcenny, wreszcie jednak – w czasach dynastii Tang - dostał się on w ręce bezdomnego mnicha. Wówczas zapragnął go zdobyć cesarz, ponieważ jednak mnich nie chciał go za żadną cenę sprzedać, ani nawet pokazać, cesarz uciekł się do podstępu. Wysłał do mnicha młodego człowieka, który zadeklarował pragnienie pobierania nauk z kaligrafii u mnicha, również będącego mistrzem w tej dziedzinie. Po latach nauki udało mu się zdobyć zaufanie mnicha i ten pokazał mu swój bezcenny skarb – uczeń zapamiętał, gdzie mnich go chowa i doniósł o tym swoim mocodawcom, którzy odebrali mnichowi rękopis. Cesarz kazał wykuć jego tekst w kamieniu, sam zaś oryginał polecił złożyć ze sobą w grobie. Od tego czasu namnożyło się wiele kopii, z których jednak żadna nie oddaje pierwowzoru [14].

W tym czasie powstały też zaczątki krytyki sztuki i teorii estetycznej. Żyjący w V wieku, w czasach dynastii Liu Song (420-479) i Południowej Qi (479-502), działający w Nankinie, malarz Xie He zasłynął sformułowaniem *Sześciu Zasad*, które okazały się kamieniem węgielnym dla literatury poświęconej krytyce sztuki. Zasady te mają charakter dosyć niejasny, co pozwala na

[12] Ibidem, s. 49.
[13] Historię tę przytacza Künstler w: *Sztuka Chin*, s. 129, 130.
[14] Ibidem, s. 130.

mnogość interpretacji i dopasowywanie ich do rozmaitych systemów estetycznych i krytycznych[15].

W czasach Wang Xizhi i jego następców istotą artystycznej ekspresji w kaligrafii było piękno układu całego napisu, elegancja poszczególnych kresek i indywidualne walory znaków pisma. Dalszy rozwój artystyczny kaligrafii musiał więc pójść w stronę coraz to innych stylów pisma, co doprowadziło do powstania pisma kursywnego, w którym łączenie kresek i uproszczenia pozwalały zindywidualizować dzieła i sprzyjały podkreślaniu ekspresji, co doprowadziło pismo do punktu, w którym liczyła się już tylko forma[16]. Jak zwraca uwagę Mieczysław Künstler, pismo chińskie, które u zarania swej ewolucji było obrazem, po wielu wiekach wraca, by znów stać się obrazem[17].

Przejście między kaligrafią a malarstwem ma charakter płynny. Różne style kaligrafii pozwalały na dodatkowe wyrażanie uczuć i nastrojów. Swobodny styl *caoshu* stanowił przeciwwagę dla znormalizowanego pisma w stylu *li* oraz *kai*, zaś jego rozwinięcie w formie *kuangcaoshu*, „dzikiej kursywy", zapoczątkowane w epoce Tang, było całkowitym wyzwoleniem z oficjalnych ram stylistycznych[18]. Kaligrafia, mająca źródło w spontaniczności, postrzegana była jako forma działania *Dao*. Gdy kaligraf pisze, bawi się swoim pędzlem, uwalniając twórcze przemiany *Dao*, jak stwierdza poeta i kaligraf Cai Yong[19]. W epoce Song pojawiła się synteza w postaci obrazu z kaligraficzną inskrypcją o treści literackiej pozwalając na harmonijnej łączenie kaligrafii, malarstwa i literatury, wykształca się pojęcie „trójjedni" tych sztuk[20]. Podkreślano, że

[15] Laurence Sickman, Aleksander Soper, *Sztuka i architektura w Chinach*, Warszawa 1984., s. 133. Owych Sześć Zasad to kolejno: 1. Przepływ *qi* rodzi żywy ruch, 2. Pędzlem określ charakter, 3. Formę kreśl z natury, 4. Koloruj zgodnie z rodzajem, 5. Komponuj, 6. Kopiując – szukaj esencji. Jak pisze Anna Wójcik: „trzeba wyraźnie podkreślić, że „inspiracja naturą" w monochromatycznym malarstwie chińskim nie ma nic wspólnego z imitowaniem naturalnych kształtów. Jest to sztuka z gruntu intelektualna i abstrakcyjna. Nawet wtedy, gdy mamy do czynienia z rozpoznawalnym kształtem, to zarówno twórca, jak i widz [odbiorca] mają świadomość przede wszystkim estetycznego charakteru linii i ich kompozycji. To, co się próbuje uchwycić jest samym ruchem, jest samą esencją zmienności, jest naturą tego oto konkretnego miejsca. Jej odnalezienie pozwala wykreować empatyczne wyczucie charakteru danej przestrzeni, dla którego medium stanowi estetyczna abstrakcja ruchu pędzla zostawiającego barwne plamy na kartce papieru (…) zadaniem wszelkiej sztuki w Chinach jest doprowadzenie do jedności własnej wewnętrznej przestrzeni psychicznej ze zmysłowymi właściwościami kompozycji, którą się kontempluje. Osobiste urzeczywistnienie tej jedności jest celem sztuki" (Anna Iwona Wójcik, *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuszem,* Estetyka i Krytyka 1 (2) 2002, s. 6, 7, zob. więcej: ibidem.

[16] Künstler, *Sztuka Chin,* s. 52.

[17] Ibidem, s. 53.

[18] Ibidem, s. 27.

[19] Ibidem, s. 27.

[20] Ibidem, s. 33.

tusz, pędzelek i papier pozostają takie same, niezależnie czy tworzy się kaligrafię, pejzaż czy traktat filozoficzny[21].

Jak podkreśla współczesny kaligraf, profesor Ming-tak Hue, kaligrafia nie jest tylko sztuką pięknego pisania, lecz kulturowym dziedzictwem i tradycją, w której odbija się kultura i historia społeczeństwa, rasy, narodu i kraju[22]. Stanowi także jeden z najważniejszych symboli tradycyjnej chiński kultury i jest powszechnie praktykowana jako ćwiczenie duchowe lub medytacja[23]. Jest więcej niż formą sztuki; jest to estetyczny i refleksyjny sposób wyrażania osobistych myśli, duchowy i psychiczny proces auto-ekspresji, samodoskonalenia i samorozwoju[24]. Podkreśla on, że kaligrafia pędzelkiem jest nie tylko piękna dla oka, lecz stanowi także praktykę uważności, sprzyjającą refleksji i samodoskonaleniu, pozwalającą wejść jej praktykom w harmonijne relacje z innymi i światem przyrody[25]. Zdaniem Ming-tak Hue praktyka uważności stanowi warunek wstępny dla rozwoju umiejętności kaligrafii, ponieważ pismo odzwierciedla charakter kaligrafa, czystość jego serca i umysłu[26]. Pisząc o kaligrafii jako o praktyce uważności, Ming-tak Hue opisuje niewłaściwe postrzeganie świata materialnego, powodujące, iż staje się on niejako kurzem, który sprawia, że nasze wewnętrzne „oko" jest przyciemnione – niczym staw, w którym woda jest zmieszana z błotnistym osadem, przez co nie można zobaczyć swojego odbicia na powierzchni wody[27]. Użyta przez niego metafora nie tylko jednoznacznie nawiązuje do buddyjskiej metafory umysłu jako lustra, które odbija zjawiska w sposób niezmieniony, ale i do buddyjskiego przesłania poetyckiej rywalizacji między Shenxiu i Szóstym Patriarchą buddyzmu chan, Huinengiem, gdzie mowa była o „kurzu" osiadającym na powierzchni lustra-umysłu. Ming-tak Hue pisze, że tylko trzymając cały „kurz" i „brud" z dala od stawu-umysłu i nie pozwalając, by na nim osiadł, „oko" naszej wewnętrznej jaźni może zachować przejrzystą wizję rzeczywistości, a w sercu może zagościć spokój, niezbędny w

[21] Ibidem, s. 203.
[22] Ming-tak Hue, *Aestheticism and Spiritualism: A Narrative Study of the Exploration of Self through the Practice of Chinese Calligraphy*, The Journal of Aesthetic Education, Vol. 44, No. 2 (Summer 2010), pp. 18-30, University of Illinois Press, s. 18.
[23] Lee, "The Spirit of Chinese Brush Lines.", przypis za: Ming-tak Hue, op. cit, s 20.
[24] Chang, The Methods of Writing., przypis za: Ming-tak Hue, op. cit., s 20.
[25] Ming-tak Hue, op. cit., s. 19.
[26] Ibidem, s. 25.
[27] Ibidem, s. 24.

praktyce kaligrafii[28]. Twierdzenie to przypomina strofy Shenxiu, piszącego, by gorliwie i stale czyścić lustrzaną podstawę umysłu, nie pozwalając, aby przylgnął do niej kurz.

W kaligrafii istotne jest zapewnienie swobodnego przepływu energii *qi* i wejście w harmonijny związek z czystą energią naszego serca, umysłu i świata dookoła[29]. Utrzymanie serca i umysłu w spokoju pozwala odkryć nasze „wewnętrzne ja" i doświadczyć przepływu energii *qi* rozprzestrzeniającej się od serca do ręki; wówczas możliwe jest uchwycenie natury rzeczywistości i odtworzenie jej poprzez ruch pędzla[30].

Ming-tak Hue pisze, iż sprawiający wrażenie mozolnego proces nauki kaligrafii jest nieustannym dialogiem między nauczycielem i uczniem oraz między kaligrafem i mistrzami z przeszłości, wreszcie zaś głęboką rozmową z własną duchową jaźnią[31]. Podsumowując swoją praktykę kaligrafii, Ming-tak Hue stwierdza, iż jej ostateczny cel to zjednoczenie swojego „duchowego ja" z *Dao* i na podstawie tego kryterium kaligrafia może być oceniana[32].

W podobnym tonie pisze Beata Szymańska:

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[33].

Kaligrafia w Japonii

Chińskie piśmiennictwo było przyjmowane w Japonii i przepisywane na miejscu wraz z buddyzmem, który dotarł tam w VI wieku. Skopiowane sutry należą do najstarszych zabytków sztuki kaligrafii powstałej w Japonii[34].

Wzmożone kontakty polityczne i kulturalne utrzymywały się do IX wieku; mnisi z Japonii udawali się do chińskich klasztorów, a powracając do kraju przywozili ze sobą dzieła sztuki, literatury i kaligrafii. Kaligrafia japońska rozwijała się pod wpływem chińskiej kaligrafii z dynastii Jin (265-420), oraz Tang, a jednym z najbardziej podziwianych kaligrafów był Wang

[28] Ibidem, s. 24.
[29] Ibidem, s. 23.
[30] Ibidem, s. 25.
[31] Ibidem, s. 21.
[32] Ibidem, s 27, 28.
[33] Szymańska, *Piękno i pustka…*, s. 11.
[34] Zalewska, op. cit., s. 35.

Xizhi[35]. Najdawniejszy zachowany tekst napisany przez Japończyka, to manuskrypt komentarza do *Sutry Lotosu* - uważany za dzieło księcia Shōtoku (574-622). Współcześnie autorstwo tekstu i rękopisu są dyskutowane i poddawane w wątpliwość. Sutry i inne dokumenty z okresu Nara są pisane czytelnie i bez większego nacisku na indywidualność. Do najdawniejszych japońskich mistrzów kaligrafii należą Kūkai, Tachibana no Hayanari (zm. 842), i cesarz Saga (786-842, na tronie 809-823), nazywani wspólnie *sanpitsu*, czyli trzema pędzlami.

Kūkai, japoński mnich, uczony, poeta, założyciel w Japonii buddyjskiej sekty *shingon,* studiował kaligrafię także podczas swojego pobytu w Chinach w latach 804-806 - gdzie, oprócz ćwiczeń, gromadził dzieła chińskich mistrzów i poznawał technikę tworzenia pędzli. Do najpiękniejszych przykładów jego pisma należy zbiór listów do Saichō[36].

Kūkai nie wyjaśnia szczegółów techniki pisania, lecz skupia się na tym, co uważa za jego istotę - począwszy od nastawienia duchowego osoby piszącej. Zaleca poświęcać uwagę nie tylko pisanym znakom, ale i światu, który te znaki mają wyrażać. Jak pisze Anna Zalewska, to rozproszenie może sprawiać wrażenie przeciwieństwa skupienia, jednak oznacza takie podzielenie uwagi, które umożliwia dostrzeżenie wielości zjawisk tak, by każdemu z nich można było okazać zainteresowanie i zrozumienie, niezbędne by pismo oddawało istotę rzeczy[37]. Taki nacisk kładziony na zapis może mieć też związek ze szkołą buddyzmu ezoterycznego, którą Kūkai stworzył w Japonii – *shingon* oznacza „prawdziwe słowa", tłumaczone także jako mantra, a zatem formuły modlitewne przekazywane w oryginalnej formie, bez tłumaczenia na języki. Stąd wielka waga przykładana tak do brzmienia, jak i zapisu słów. Jak podkreśla Anna Zalewska, na najniższym poziomie pismo przekazuje naukę buddyjską więc jest narzędziem prowadzącym do oświecenia, zaś samym znakom możliwe jest przypisanie wartości metafizycznej – jako czegoś, co istnieje nieskończenie[38]. Wielu badaczy uważa, że pogląd na pismo Kūkaia łączy nauki ezoteryczne, które studiował w Chinach z rozumieniem kaligrafii przedstawionym w *Zasadach pisma* Zhanga Huaiguana[39].

Cesarz Saga, drugi z „trzech pędzli" znany był nie tylko ze swojej kaligrafii, ale również pisanych po chińsku wierszy oraz uczt, na które zapraszał miłośników poezji, prosząc ich o

[35] Ibidem, s. 35.
[36] Ibidem, s. 37. List Kūkaia do Saichō, Tōji, Kioto, Japonia, zob. np. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Huushincho_1.jpg (data dostępu: 06. 09. 2018 r.)
[37] Ibidem, s. 62.
[38] Ibidem, s. 64.
[39] Ibidem, s. 64.

układanie wierszy i nagradzając najlepszych. Władca, poruszony śmiercią Saichō, osobiście ułożył i wykaligrafował poemat, w którym opłakiwał jego odejście[40].

Ostatni z trójki, Tachibana no Haynari był urzędnikiem dworskim średniego szczebla, który podróżował do Chin w tym samym czasie co Kūkai i Saichō, na różnych okrętach podczas jednej wyprawy. Niestety zachowały się tylko nieliczne przykłady kaligrafii, co do których istnieje podejrzenie, że mógł być ich twórcą[41].

W połowie okresu Heian wytworzył się styl kaligrafii *wayo* - czyli japoński, do czego przyczyniła się kolejna trójka kaligrafów: Ono no Michikaze (894-966), Fujiwara no Sukemasa (944-998) i Fujiwara no Yukinari (972-1027) – wspólnie określani jako „trzy pociągnięcia [pędzla]" – *sanseki.*

Yukinari był dworzaninem, który doszedł do urzędu radcy stanu średniego stopnia i uchodził za mistrza *kany* (pisma japońskiego); pismo Yukinariego jest łagodne w rysunku, łatwe do odczytanie i kopiowania, naturalne i wytworne jednocześnie[42]. Był założycielem szkoły kaligraficznej Sesonji, która stała się wiodącą tradycją kaligrafii w stylu japońskim. W ramach tej szkoły powstały historycznie ważne traktaty poświęcone kaligrafii.

Kiedy na przełomie XII i XIII wieku kontakty między Japonią a Chinami odżyły, mistrzowie tacy jak Eisai i Dōgen formułowali w Japonii nauki szkoły zen *rinzai* oraz *sōtō*. One – wraz z buddyzmem Czystej Ziemi oraz buddyzmem Nichirena – w przeciwieństwie do starych szkół buddyzmu w Japonii – *shingon* i *tendai*, związanych z dworem cesarskim – zdobyły popularność w szerokich masach społeczeństwa. Szkoła zen miała szczególne znaczenie dla rozwoju kaligrafii – przykładem są *bokuseki*, tworzone właśnie przez mnichów zen – należą do nich między innymi *inkajō* – pisma potwierdzające przekaz nauki, *jugo* – dokumenty nadania imion, *geju* – strofy z sutr, czy *gakuji* – napisy na tablicach[43].

Warto w tym miejscu zaznaczyć także wczesne związki kaligrafii z ceremonią herbaty – jedne z najwyżej cenionych w Japonii *bokuseki* to kaligrafie mistrza Yuanwu Kequin przekazane mistrzowi herbaty Muracie Jukō przez jego nauczyciela zen, Ikkyū. Ikkyū według legendy miał ją znaleźć w drewnianej skrzynce, która przypłynęła do brzegów Kiusiu[44]. Zwoje z kaligrafią

[40] Cesarz Saga, *Lament na śmierć świętobliwego Saichō,* zob. np. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Koku_Saitcho_shounin.jpg (data dostępu: 06. 09. 2018 r.)
[41] Ibidem, s. 39.
[42] Ibidem, s. 41.
[43] Ibidem, s. 45.
[44] Ibidem, s. 45.

nazywane *kakemono* – rzecz do zawieszenia – stały się jednymi z najcenniejszych przedmiotów związanych z *chanoyu*. Zwoje zawieszane w pawilonie herbacianym nazywane są *chakake* (do zawieszania przy herbacie), najczęściej *ichigyōmono*, czyli jednolinijkowe kaligrafie, najczęściej zaczerpnięte z tekstów buddyjskich, sutr albo *kōanów*. Może to być także pojedynczy wyraz lub znak, zwany *zengo* – słowo zen, wyrażające jego ducha[45].

Jak pisze Joanna Zakrzewska w swojej pracy *Przemyśleć piękno. Estetyka kaligrafii japońskiej* to właśnie Ikkyū przyczynił się do połączenia idei kaligrafii z ideą ceremonii herbacianej, inicjując kontemplowanie pionowych zwojów kaligraficznych wieszanych w tokonomie[46]. O znaczeniu tych zwojów świadczy zapis z *Nampōroku* (XVII w.):

Żaden ze sprzętów nie ma pierwszeństwa przed zwojem. Zwój jest tym, co sprawia, że pogrążając się w herbacianym skupieniu, i goście, i gospodarz łączą swoje serca i osiągają drogę. Najpierwsze są tutaj ślady tuszu pozostawione przez mistrzów zen. Z szacunkiem odczytując to, co wyrażają znaki, podziwiajmy cnotę tych, co je napisali, ludzi drogi i patriarchów. Nie zawiesza się zwojów wypisanych przez świeckich. Jednakże zdarza się, że zawieszone są zwoje z pieśniami drogi, stworzonymi przez poetów (…) Te zwoje, które łączą w sobie słowa buddów i patriarchów z cnotą tego, który je pisał, są pierwsze i stanowią drogocenne skarby. Za drugie uznamy te, które choć zawierają słowa buddów i patriarchów, to jednak ten, kto je napisał, nie był świątobliwym mnichem[47].

Pierwszym japońskim tekstem w całości poświęconym kaligrafii są *Sekretne nauki nocnego żurawia*, poświęcone właśnie *wayo*, japońskiej kaligrafii. Ich autorem jest Fujiwara Koreyuki (zm. 1175 r.), urzędnik cesarski i kaligraf, wywodzący się ze szkoły Sesonji założonej przez Fujiwarę Yukinariego. Swój traktat napisał on dla córki, dworzanki, nie znanej z imienia, a jedynie przydomku: Kenreimon'in Ukyo no Daibu, krócej – Ukyo no Daibu albo Daibu[48]. Traktat jest krótki i konkretny, składa się z dwudziestu zwięzłych punktów dotyczących raczej kwestii właściwego zachowania dworskiego kaligrafa podczas pełnienia obowiązków, aniżeli wskazówek dotyczących duchowego nastawienia. Zawiera informacje o właściwym postępowaniu w przypadku pisania różnych rodzajów tekstu[49]. Ciekawym jest zadedykowanie dzieła właśnie córce; wprawdzie kobiety pełniły służbę jako damy dworu, wątpliwe jest jednak

[45] Ibidem, s. 47.
[46] Joanna Zakrzewska, *Przemyśleć piękno. Estetyka kaligrafii japońskiej,* Gdańsk 2014, s. 70.
[47] Zalewska, op. cit., s. 47.
[48] Ibidem, s. 71. Kenreimon'in to pani z Kenreimon, małżonka cesarza Takahury, Ukyo no Daibu oznacza przełożonego biura Prawej Stolicy.
[49] Ibidem, s. 74.

by mogły otrzymywać zlecenia pisania oficjalnych pism, co więcej to syn Koreyukiego – Koretsune (zm. 1227 r.) został wskazany jako siódme pokolenie szkoły Sesonji[50].

Właśnie Koretsune jest autorem drugiego traktatu kaligraficznego, *Saiyosho,* czyli *Notatek o pokoleniach talentu*. Spisał on w niej ustne pouczenia Fujiwary Norinagi (1109-1180), więc to jego można traktować jako prawdziwego autora. Norinaga był dworzaninem, poetą oraz kaligrafem, bardzo cenionym przez współczesnych sobie – Koretsune spisał jego uwagi w 1177 roku, odwiedziwszy mistrza na górze Kōya[51]. *Notatki o pokoleniach talentu* w pierwszej części zawierają informacje techniczne - dotyczące kwestii właściwego trzymania pędzla, ilości używanego tuszu, sposobów pisania poszczególnych znaków - czemu towarzyszą uwagi o różnych stylach kaligraficznych (formalnym, półformalnym i nieformalnym). W drugiej części podpunkty stają się dłuższe i możliwe jest odnalezienia tam nieco bardziej pogłębionych pouczeń o właściwym nastawieniu duchowym. Na przykład w punkcie dwudziestym trzecim odnajdujemy uwagę, że kiedy ma się coś napisać, najpierw należy usiąść w cichym miejscu i uspokoić swoje serce – pisanie w pośpiechu i bez należnej troski jest niestosowne. Zaznaczone jest również, że kaligrafia powstaje, gdy „cztery skarby gabinetu”[52] współdziałają ze sobą[53]. Z kolei w punkcie trzydziestym pierwszym Norinaga stwierdza, że przed rozpoczęciem pisania niezbędne jest zebranie sił ducha i zastanowienie się. Przywołuje on fragmenty z chińskich tekstów *Cesarskiej lektury z ery Taiping* oraz *Zapisków o walce pędzlem,* uznając, że odpowiednim stanem ducha jest ten towarzyszący szykowaniu się do bitwy, gdyż kaligrafia przypomina właśnie pole bitwy:

Papier jest polem bitwy. Pędzel to miecze i włócznie. Tusz to hełm i zbroja. Woda w kamieniu do tuszu jest jak fosa przy zamku. Mistrz (serce) jest generałem. Serce (charakter) jest wicegenerałem. Budowa znaku jest jak strategia. Uniesienie pędzla wprowadza szczęście lub nieszczęście. Zaczynanie i kończenie kreski to wydawanie rozkazów. Skręcanie i zawracanie pędzlem to zabijanie[54].

Norinaga zaznacza również, że myśl powinna poprzedzać ruch pędzla. W punkcie trzydziestym czwartym podkreśla:

[50] Ibidem, s. 75.
[51] Ibidem, s. 81.
[52] pędzelek (chin. *zhi,* jap. *fuede*), czarny tusz (chin. *mo,* jap. *sumi*), papier (chin. *zhi,* jap. *washi*) i kamień do rozcierania tuszu (chin. *yan,* jap. *suzuri*)
[53] Ibidem, s. 144.
[54] Ibidem, s. 150.

Powinniśmy uczyć się od mistrzów. Poprzez to, co ktoś napisał, możemy poznać jego serce. Dlatego też należy być uważnym i nie pisać rzeczy niezwykłych. Tak mówi tekst podstawowy: „Użycie pędzla ma swoje źródło w sercu. Jeśli serce jest właściwe, to i pędzel będzie właściwy”[55].

Autor akcentuje także, by nie krytykować innych rodzajów kaligrafii oświadczając, że nie będziemy się ich uczyć - gdyż wszystkie rodzaje kaligrafii są interesujące. Warto również korzystać z wielu wzorów do przepisywania i doceniać wszystko, co jest dobrze napisane, jako ciekawe i wartościowe[56]. W czterdziestym trzecim punkcie stwierdza, że w nauce kaligrafii nie należy myśleć o bogactwie czy biedzie, i zarówno pisząc coś samemu, jak i prosząc kogoś o napisanie czegoś, należy postępować zgodnie z drogą pisma (*juboku no michi*)[57].

Trzecim ważnym japońskim traktatem poświęconym kaligrafii jest *Jubokusho, Notatki o kaligrafii,* autorstwa księcia Son’ena (1298-1356), który napisał je dla młodego cesarza Gokogona (1338-1374), dla którego był nie tylko mistrzem kaligrafii, ale i stryjecznym dziadkiem[58]. Za datę powstania traktatu przyjmuje się rok 1352. Współcześnie znanych jest kilkanaście wersji rękopisu, pochodzących od wersji wstępnej, przepisanej na czysto oraz kopii tekstu poprawionego. Notatki powstały jako forma nauki dla młodego cesarza, któremu obowiązki związane ze świeżo objętym stanowiskiem uniemożliwiały wystarczająco regularne spotkania z mistrzem. Składają się one z dwudziestu punktów. Tekst zwraca uwagę, że podstawą nauki kaligrafii jest tak długie przepisywanie wzorów, aż dłoń wyćwiczy właściwe ruchy, opanuje rodzaje kresek i właściwy nacisk pędzla – pouczenia zaczynają się od wskazania właściwego sposobu trzymania pędzla, czemu towarzyszy jedyny w całym rękopisie rysunek.

Son’en wprost już mówi o nauce pisania jako o drodze umiejscowionej pośród innych umiejętności, również nazywanych drogami. Wspólną ich cechą jest przekaz od dawnych mistrzów i konieczność długotrwałej praktyki w celu zrozumienia istoty sztuki, nie zaś tylko umiejętność powierzchownego naśladownictwa[59]. Jak pisze:

Zasadniczo we wszystkich drogach nauka polega na pracy ducha, jeśli więc znajdziesz, panie, oparcie w duchu dawnych mistrzów i będziesz się uczył ich drogi, w sposób naturalny posiądziesz tajemnicę ich biegłości[60].(…) Jeśliby spróbować wyrazić, co jest istotą tej drogi, powiem, że powstaje ona z oświecenia według prawa Buddy, a

[55] Ibidem, s. 151.
[56] Ibidem, s. 152.
[57] Ibidem, s. 155.
[58] Ibidem, s. 85.
[59] Ibidem, s. 92.
[60] Ibidem, s. 168.

przejawia się w światowych sztukach. Gra na instrumentach, śpiew, poezja, w nich wszystkich, we wszystkich drogach, to co złe, i to co dobre, polega właśnie na tym. Należy przyjąć to co dobre i odrzucić to co złe. Ze wszystkim jest tak, że nie ma dwóch prawd, oświecenie jest jedno. Tak samo wszystkie dharmy, tak jak są, stanowią prawdziwą postać jednej prawdy. Te dwa punkty są szczególnie istotne[61] (…) Droga nauki nie zna żadnych ograniczeń. Tak samo jest ze studiowaniem prawa Buddów: jeśli będziemy badać oświecenie wielkich mistrzów i dawnych mędrców oraz starać się zgłębiać mądrość Buddów i ich ogląd świata, zrozumiemy, że nie mają one końca. Dotyczy to również światowych sztuk i umiejętności. (…) Jeśli człowiek najpierw obudzi w sobie głębokie pragnienie podążania Drogą i będzie się starał nauczyć pisania tak, by można było to oficjalnie pokazać, nawet jeśli zabraknie mu zaangażowania, nie starczy zdolności i zatrzyma się, ponieważ świadomie uczył się przez jakiś czas, skutki będą nie lada jakie[62].

Tak jak w innych drogach japońskich, opanowanie sztywno określonych zasad jest elementem drogi prowadzącym do mistrzostwa; po osiągnięciu go, zasady przestają krępować, a twórca może cieszyć się prawdziwą wolnością:

Kiedy ktoś będzie podążać wyłącznie właściwą ścieżką, nie zerkając nawet na odmienne szlaki i tak uczyć się pisać we właściwy sposób, gdy dotrze już do doskonałości pędzla, będzie pisać tak, jak mu się spodoba, w tym właśnie swobodnym, nieograniczonym stylu [dawnych mistrzów][63].

Żyjący w czasach Son'ena poeta, kaligraf Kenkō był autorem *Zapisków z wolnych chwil*, w których pojawiają się odniesienia do różnych dróg, prowadzących do wspólnego celu, jakim jest najwyższe zrozumienie. Pisze tam o drogach w następujący sposób:

Człowiek jakiejkolwiek drogi, nawet jeśli nie jest zbyt zdolny, gdy porównamy go z człowiekiem zdolnym, lecz niespecjalistą – zawsze będzie od tego drugiego lepszy. A różnią się oni od siebie tym, że człowiek drogi potrafi przeprowadzić sprawę w skupieniu, uważnie i bez lekceważenia, ten drugi zaś po prostu działa całkowicie dowolnie[64].

W trzech tych traktatach widać wyraźnie wzrastający nacisk na pojęcie drogi w nauce sztuki kaligrafii oraz coraz mocniejsze umiejscawianie jej w buddyjskim kontekście duchowym. Jak pisze Joanna Zakrzewska, opisując „kaligrafię zen" w stylu *bokuseki* okresu Kamakura:

Kaligrafia stawała się w ten sposób rodzajem medytacji dla piszącego, a następnie przedmiotem kontemplacji dla odbiorców. Jest to jednocześnie rodzaj sztuki abstrakcyjnej, oderwanej od zasad tradycyjnej kaligrafii, oddającej często jedynie idee czystej myśli, gdzie napisany tekst niekoniecznie musi być czytelny dla odbiorcy. Poprzez

[61] Ibidem, s. 172, 173.
[62] Ibidem, s. 179, 180.
[63] Andō Takahiro, *Jubokushō* (Komentarz na temat kaligrafii), Nihon Shūji Fukyū Kyōkai, Tōkyō 2007, s. 20., przypis za: Zalewska, *Pojęcie drogi w kulturze japońskiej…,* s. 341.
[64] Nishino Minoru (red.), *Hojoki, Tsurezeuregusa*, s. 242., przypis za: Zakrzewska, op. cit, s. 95.

wyeliminowanie wszystkiego co zbyteczne, sztuka ta podkreślała minimalizm i konceptualizm, skupiając uwagę na ekspresji ruchu oraz uwydatnieniu pustej przestrzeni. Idee kaligrafii *zen* sięgając poza idee sztuki stają się duchowym przeżyciem[65].

W późniejszym okresie ponownie uległo to zmianie: w dziele *Wazoku dojikun*, czyli *nauki dla dzieci japońskich* autorstwa Kaibary Ekikena z 1710 roku, z okresu Edo, uwagi nie są już kierowane do dzieci arystokratów, lecz do dzieci samurajów i mieszczan, a pismo staje się w pierwszej kolejności praktyczną umiejętnością studiowaną w celu porozumienia się z innymi ludźmi, nie zaś w celu tworzenia dzieł sztuki i zgłębiania istoty drogi – jak pisze Zalewska pokazuje to przeniesienie środka ciężkości w tworzeniu kultury: od rozkwitu kultury dworskiej w okresie Heian, przez kulturę wojowników w okresach Kamakura i Muromachi, do supremacji kultury mieszczańskiej w okresie Edo[66].

Obecnie w kaligrafii wyróżnia się pięć głównych stylów: styl pieczęci (chiń. *zhuanshū*, jap. *tenshō*), styl skrybów (chin. *lishū*, jap. *reisho*), styl trawiasty (chin. *caoshū*, jap. *sōsho*), styl biegnący (chin. *xingshu*, jap. *gyōsho*), styl kancelaryjny (chin. *kaishū*, jap. *kaisho*)[67]. Ulegając wpływom zachodnim współczesna kaligrafia rozwinęła także kilka nowych gatunków i nurtów takich jak kaligrafię wierszy i tekstów współczesnych, będącą pomieszaniem znaków *kanji* i współczesnych znaków *kany* a nawet *katakany*, kaligrafię jednego bądź kilku znaków, kaligrafię abstrakcyjną (stanowiącą zaprzeczenie „litery" i „znaczenia"), sztukę grawerowanych pieczęci, grawerowanie znaków w drewnie, kamieniu i inne[68]. Jak pisze współczesna nauczycielka kaligrafii, Juuko Suzuki, dziś każdy kaligraf opierając się na formach tradycyjnych, poszukuje nowych możliwości i własnego stylu. Jednocześnie jednak tradycja nie zostaje całkowicie zapomniana, lecz pozostaje źródłem energii i natchnienia[69].

Malarstwo tuszowe w Chinach

Jak pisze Makoto Ueda, znaki chińskie są efektem sztuki naśladowniczej i od samego zarania można było poddawać je artystycznemu kreowaniu[70]. Taoizm i buddyzm chan zgodnie uznają, że obraz może powiedzieć więcej niż słowa. Jak pisze Zhuangzi:

[65] Zakrzewska, op. cit., s. 68.
[66] Zalewska, *Kaligrafi.a..*, s. 101.
[67] Juuko Suzuki*, Kaligrafia japońska,* Warszawa 2007, s. 6.
[68] Ibidem, s. 11.
[69] Ibidem, s. 11.
[70]Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 2: Słowa i obrazy*, Kraków 2009, s. 141.

Gdy nie ma słów, jest zgodność. Zgodność ze słowami nie zgadza się: i słowa ze zgodnością nie zgadzają się. Dlatego też mówi się „bez słów". Istota nie tkwi w słowach. Bywa, że [człowiek] mówi całe życie, a niczego nie powie. Bywa, że całe życie nie mówi, a powie wszystko[71].

Artysta według Zhuangzi w doskonały sposób odzwierciedla ożywcze piękno przyrody osiągając wewnętrzną, głęboką wolność. Pejzaże taoistyczne, wyrażające „nieokreśloność" mają „wyrażać w sobie wszystkie pejzaże", wszystko się stapia i wzajemnie przenika. „Nieokreśloność" taoistycznych pejzaży ma wyciszać umysł, przywracając go do jego pierwotnego stanu, bez naruszania wewnętrznej regulacji świata: jest neutralna, a więc harmonijna.

Należy także zwrócić uwagę na społeczne osadzenie malarstwa w Chinach. Człowiek szlachetny (*junzi)* według Konfucjusza, obok umiejętności praktycznych, powinien szczycić się również zestawem umiejętności artystycznych, takich jak poezja, kaligrafia i malarstwo[72]. Wspomnianym wcześniej zwrotem *wenren* określano konfucjańskich uczonych, będących jednocześnie artystami-amatorami. Znak *wen* można odczytywać jako „sztukę i literaturę", *ren* zaś oznacza człowieka, osobę. Co warte podkreślenia, w przypadku *wenren,* amatorstwo było poczytywane jako ich główna zaleta. Zhang Yanyuan pisze: „Od najdawniejszych czasów wszyscy dobrzy malarze byli albo urzędnikami i synami arystokratów, albo wysoce inteligentnymi pustelnikami i uczonymi. To nie jest zajęcie dla prostych ludzi" [73]. Tworzenie nie było dla nich działalnością zarobkową ani wyuczonym zawodem, lecz wynikiem potrzeby serca i chęci realizacji pewnego ideału oraz zamanifestowania własnego smaku. Obrazy wręczano przyjaciołom lub kolekcjonerom, wieszano lub wykładano z okazji spotkań towarzyskich[74]. Jak pisze Przemysław Trzeciak, główną wartością malarstwa *wenren* było to, że bogactwo duszy artysty przechodzi na obraz, który jest wyrazem wewnętrznego świata autora[75]. W przeciwieństwie do zawodowych malarzy dworskich, ich dzieła nie zwracają uwagi drobiazgowością i wielością barw; mają bardziej kameralny charakter, są swobodniejsze w podejściu do kanonów, bardziej wyrażając indywidualny charakter twórców. Najważniejszymi wartościami w malarstwie *wenren* była naturalność (*tianzhen*) i szczerość (*pingdan*) – znaczyły one, że dzieło zostało wykonane z łatwością, nie zawiera sztuczności i nie stworzono go z myślą

[71] Trzeciak, op. cit., s. 25.
[72] Ibidem, s. 10.
[73] Ibidem, s. 10.
[74] Ibidem, s. 10.
[75] Ibidem, s. 34.

o popisywaniu się własnymi umiejętnościami, szczerość zaś oznacza przedstawienie idei obrazu w formie skromnej[76].

Trzeba podkreślić, że celem chińskich pejzażystów nie było dokładne odwzorowanie krajobrazu w zachodnim rozumieniu. Pominięcie lub wyeksponowanie poszczególnych elementów, zmiana proporcji czy odległości były zabiegami służącymi lepszemu oddaniu duchowego charakteru pejzażu, przedstawieniu żywotnej energii *qi* otoczenia. Jing Hao (ok. 870-930) pisał: „chcąc namalować krajobraz, powinno się odrzucić wszystkie zbędne szczegóły i uchwycić istotę rzeczy. Dopiero po opanowaniu tych podstawowych zasad można zacząć poznawać sztukę posługiwania się pędzlem”[77]. Wygląd zewnętrzny nie jest tożsamy z rzeczywistością wewnętrzną – prawdziwość osiąga się odwzorowując tak substancję, jak i ducha, inaczej obraz pozostanie martwym[78]. Pejzaż chiński nie przedstawia rzeczywistości, lecz ją tworzy.

Było to malarstwo gabinetowe. Z czasem ustaliły się dwie podstawowe formy obrazu chińskiego – zwoju poziomego oraz zwoju pionowego. Obraz pozostawał uzależniony od szerokości pasów materiału. Zwoje poziome nigdy nie były przeznaczone do oglądania w całości ani nie wieszano ich na ścianę, lecz leżały zawinięte na półce, a oglądając je, kładziono je na stole i powoli rozwijano, na raz prezentując najwyżej pół metra obrazu. To prowadziło do wykształcenia „wędrującej perspektywy”, bez jednej osi zbiegu oraz do wyjątkowego dla tego malarstwa ujęcia rozwoju w czasie – przykładowo w rozległej panoramie pejzażu ten sam orszak pojawia się kilkakrotnie – na początku, środku i końcu obrazu – jest to jednak ten sam orszak ujęty po jakimś czasie[79]. Inną konsekwencją oglądania zwojów poziomych było porzucenie prób zaznaczania kierunku padania światła. Zwoje pionowe, wąskie i długie, były wieszane na ścianie, jednak sam format narzucał tematykę; nie nadawał się do prezentacji rozległych panoram, skłaniając ku dominacji akcentów wysokościowych, jak góry.

Nie sposób opisywać malarstwa *wenren* nie odnosząc się do, kultywowanych przez wielu spośród nich, wartości taoistycznych. Warto przytoczyć zdanie współczesnego badacza Chang Chung-yuana o tym, czym jest malowidło *Dao*. Określa on je jako:

spontaniczne odbicie wewnętrznej rzeczywistości, nieograniczone przez arbitralne zasady z zewnątrz i niezniekształcone przez zamęt i ograniczenia z wewnątrz. W takim spontanicznym odzwierciedleniu jednostka

[76] Ibidem, s. 35.
[77] Zemanek, op. cit., s. 182.
[78] Ibidem, s. 180.
[79] Künstler, *Sztuka Chin*, s. 207.

uwalnia swe możliwości i bez sztucznego wysiłku osiąga szczyt twórczości. (…) Kiedy malarz zespolony z przyrodą chwyta za pędzel, by namalować konkretny szczegół, jego czynność będzie wspierana przez całą żywotność wszechświata. (…) Najdoskonalsze dzieła malarstwa chińskiego powstały, kiedy wszystkie możliwości wszechświata podążały za pędzlem malarza. Przywołuje to na myśl stwierdzenie buddystów chan: Unoszę palec i cały wszechświat za nim podąża[80].

Chang Chung-yuan pisze, że gdy artysta osiąga ów stan jedności, jest zdolny stworzyć dzieła o wiele wybitniejsze niż wszystko, co zdołałby stworzyć, pozostając na poziomie ego[81].

Dążenie do bez-miejsca, chwytanie niewidocznego oznacza sięgnięcie do głębin nieświadomości i przemianę własnego istnienia. Wewnętrzny spokój przenika całą istotę osoby i przejawia się w jej technice pędzla. Ta ostatnia służy artyście do ujawnienia własnego wewnętrznego stanu, który jest efektem przemiany z „ja opartego na ego" w „ja bez-ego". Jeżeli technika nie jest zakorzeniona w „pozbawionym ego - ja" artysty, krytycy chińscy uznają, że prawdziwy cel sztuki nie został osiągnięty[82].

Interesujące może być zestawienie tego z podejściem przypisywanym zen:

Podejście zen polega na wniknięciu wprost do samego przedmiotu i widzeniu go jakby od wewnątrz. Znać kwiat to stać się kwiatem, być kwiatem, kwitnąć jak kwiat i radować się słońcem i deszczem. Kiedy się to dokonuje, kwiat mówi do mnie, a ja znam wszystkie jego sekrety, wszystkie radości, wszystkie jego udręki, wszystkie drgnienia jego wewnętrznego życia. Nie tylko to: wraz z moją wiedzą o kwiecie poznaję wszystkie sekrety mojej własnej jaźni, które wymykały mi się przez całe życie, ponieważ byłem dwoma: tym, który dąży, i przedmiotem, do którego dążyłem[83].

Fu Zai (zm. 813) w swoim tekście *Patrząc na sekretarza Zhanga malującego sosny i skały* pisze o malarstwie *Dao* tak:

Kiedy przyjrzymy się dokładniej dziełom mistrza Zhanga, zobaczymy już nie obraz, lecz prawdziwe Dao samo w sobie. Kiedy tylko tworzył, wiadomo było, że odrzucił zwykłe techniki malarskie, bo sięgnął myślą dalej, do najgłębszych tajemnic rzeczy. A rzeczy istnieją nie w oczach i uszach, lecz w umyśle. Dlatego najpierw można stworzyć ich obraz w sercu, a potem namalować go ręką działającą w zgodzie z umysłem. Zhang umiał namalować najbardziej tajemnicze światy, miejsca, w których nigdy nie stanęła ludzka stopa, a w jego obrazach były i tchnienie, i forma. Naprawdę boski uczeń. Jeśli ktoś o ograniczonych horyzontach rozmyśla tylko o wadach i zaletach rzeczy, powierzchownie myśli o ich pięknie i brzydocie, waha się, niezdecydowany, taki malarz namaluje tylko kształty, ale nie będzie w stanie oddać ich prawdziwego ducha[84].

---

[80]Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska: antologia,* Kraków 2007, s. 244.
[81] Ibidem, s. 246.
[82] Ibidem, s. 263.
[83] E. Fromm, D. T. Suzuki, R. de Martino, *Buddyzm zen i psychoanaliza,* Poznań 1995., s. 23, przypis za: Trzeciak, op. cit., s. 39: Suzuki, *Wykłady o buddyzmie zen*
[84] Zemanek, op. cit., s. 170.

Z kolei Zhang Yanyuan, działający w połowie IX wieku pisze o Wu Daozi (ok. 685 -758), że nie można porównać go z nikim ani z przeszłości, ani z czasów współczesnych. Wprawdzie przejął technikę pędzla od Zhang Xu, ale nie starał się - jak wielu innych – unikać pozostawiania luk pomiędzy pociągnięciami pędzla, lecz pozwalał kropkom i liniom znajdować się od siebie w oddaleniu. Choć linie i kropki zostają otwarte, możliwe jest dojrzenie niedociągnięć, pełna jest idea obrazu[85]. Wolny od chęci osiągnięcia jedynie podobieństwa kształtów, koncentrował się na Jedności, zaś Zamysł wyprzedzał wszystkie ruchy jego pędzla. Zestawiony on jest z kucharzem Dingiem, znanym z taoistycznej przypowieści stworzonej przez Zhuangzi, którego mistrzostwo w operowaniu nożem pozwalało mu rozbierać setki zwierząt bez konieczności ostrzenia noża, gdyż znajdował wszystkiego naturalne połączenia kości, mięśni i ścięgien[86]. Zdaniem Zhang Yanyuana najważniejszym składnikiem dzieła malarstwa tuszowego jest „rezonans ducha"[87].

Francois Cheng przedstawia filozoficzne podstawy chińskiego malarstwa tuszowego łącząc je z taoistyczną kategorią Pustki. Pisze, że papier mógł być pojmowany jako pierwotna Pustka, w której wszystko ma swój początek – pierwsza Kreska stanowiła akt podziału Nieba i Ziemi, następne kreski stanowiły zaś jej wielokrotne przemiany i początek wszelkich form, dokończony obraz zaś reprezentował najwyższy stopień rozwoju i jednoczesny powrót do pierwotnej Pustki.[88] Jest to zgodne z procesualną wizją rzeczywistości w taoizmie i zgodne z chińskimi wyobrażeniami kosmogonicznymi; w takiej interpretacji chiński artysta malując, ponawiał spektakl Stworzenia. Tradycyjna zasada wymagała, by na obrazie jedną trzecią zajmowała pełnia, dwie trzecie zaś pustka – nie chodziło o dosłowne interpretowanie tej zasady, lecz podkreślanie filozoficznej myśli leżącej u jej podłoża. Zapełniona jedna trzecia reprezentowała Ziemię i wszystkie jej elementy, zaś dwie trzeciego odpowiadały Niebu. W tej harmonijnej proporcji ustanowionej między Niebem a Ziemią uczestniczy również człowiek, który, jak pisze Cheng, zawładnąwszy Ziemią dąży do Nieba, aby osiągnąć Pustkę, wprawiającą wszystko w ożywczy ruch *Dao*[89]. Na potwierdzenie tej interpretacji przytacza także wypowiedzi chińskich malarzy: XII wiecznego malarza Zhang Shi (1133-1181), który podkreślał ożywczy charakter Pustki; pusta część malowidła pozornie nie zawiera żadnych obrazów, lecz to tam są one najbardziej obecne (stanowiąc również jej Źródło). Pustka, jak zwracał uwagę Zhang Shi, nie

[85] Ibidem, s. 177.
[86] Zob. Zhuangzi, *Prawdziwa księga południowego kwiatu,* Warszawa 2009, s. 48, 49.
[87] Ibidem, s. 35.
[88] Zemanek, op. cit., s. 287.
[89] Ibidem, s. 282.

równa się nicości, lecz sama w sobie jest obrazem[90]. Również Fan Zhi uzasadniał znaczenie przywiązywane w malarstwie do pojęć Pustki i Pełni. To właśnie poprzez Pustkę może ukazać się Pełnia. Na obrazie do Pustki odwołują się również mgły, opary, chmury i wszelkie niewidoczne tchnienia [91] . Jednocześnie, nie wystarczy zostawić dużo niezamalowanej przestrzeni, by właściwie zobrazować Pustkę, bo ona tworzy się jako dopełnienie do pełni.

Jak pisał Fang Zhi, Pustka, choć przeciwstawna Pełni, nie jest wobec niej zewnętrzna, lecz stanowi jej serce, tak w obrębie detalu jak i ogólnej kompozycji. „Każde pociągnięcie pędzla winno być poprzedzone przez ideę (lub ducha) i mieć ideę jako swe przedłużenie" [92] – doskonały obraz jest w całości, łącznie z każdą kreską, ożywiany przez źródłową Pustkę. Pustka powinna zatem „poprzedzać, wydłużać, a nawet przecinać"[93] kreskę.

Pisząc o czarnej kresce należy pamiętać, że tradycja rozróżniała sześć rodzajów czarnego tuszu, uważanych za odrębne kolory: suchy, rozwodniony, biały oraz mokry, gęsty, czarny, dzieląc je na dwie odrębne grupy oraz trzy kontrastujące pary: suchy-mokry, rozwodniony-gęsty oraz biały-czarny. Również i tu możliwe jest znalezienie duchowego podłoża, rozwiniętego już pod wpływem buddyzmu: „Barwa jest Pustką; Pustka jest Barwą"[94], wariantowi słynnej frazy „forma jest pustką; pustka jest formą" z *Sutry Serca*. Zgodnie z tym stwierdzeniem, barwa stanowi przejaw świata fenomenalnego, wyrażony i ożywiony przez Pustkę, której na płaszczyźnie technicznej odpowiada pierwsza grupa (suchy, rozwodniony, biały).

Twórcy chan pojmowali pierwotny kolor jako brak koloru [95] . Jednocześnie monochromatyzm nie musiał łączyć się z czernią, jak na obrazie Su Dongpo, który odważył się namalować bambusy czerwienią, co zostało przez krytyków zaakceptowane. Również w Japonii istnieje opowieść o malarzu z XV wieku, który malując bambusy na zamówienie zapytał zamawiającego, w jakim kolorze chciałby mieć namalowane bambusy. Czarnym oczywiście – odpowiedział zamawiający. „A czy widział pan kiedyś bambus z czarnymi liśćmi?" - brzmiała odpowiedź[96].

[90] Ibidem, s. 282.
[91] Ibidem, s. 282.
[92] Ibidem, s. 282.
[93] Ibidem, s. 270.
[94] Ibidem, s. 277
[95] Trzeciak, op. cit., s. 41.
[96] Ibidem, s. 44.

Interpretacja pustej przestrzeni na obrazach została rozwinięta w malarstwie związanym z buddyzmem zen. Eugen Herrigel pisze o niej tak:

Pusta przestrzeń w malarstwie zen jest nieporuszona, a jednocześnie w ruchu, zdaje się żyć i oddychać, jest pozbawiona formy i pusta a jednocześnie jest źródłem wszystkich form. Nie ma nazwy, a jednocześnie jest przyczyną, dla której rzeczy mają nazwy. Dzięki niej wszystkie rzeczy mają absolutną wartość i są tak samo ważne i znaczące (…) To, co nie jest zasugerowane i dopowiedziane, jest ważniejsze i bardziej ekspresyjne od tego, co jest zasugerowane i dopowiedziane [97].

Zdaniem wielu, przewaga pustych miejsc (jap. *yohaku/yobaku*) jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech malarstwa zen i może także wyrażać buddyjską prawdę o tym, że „forma jest pustką" [98]. Zhang Yauan jednoznacznie pisze:

Lepsza jest pusta, bielona ściana od ściany zapełnionej martwymi obrazami. W prawdziwym obrazie nawet jedna linia ukazuje żywotne tchnienie. Uwalnianie myśli i dzierżenie pędzla ze świadomym zamysłem tworzenia obrazu jest coraz większym oddalaniem się od sensu malarstwa. Uwalnianie myśli i dzierżenie pędzla bez idei tworzenia obrazu jest osiągnięciem sukcesu w malarstwie. Ręka nie napotyka trudności, umysł nie waha się, a my nie wiemy, dlaczego rzeczy dzieją się tak, a nie inaczej[99].

Znajdujemy tutaj zarówno typową dla późniejszej estetyki zen w Japonii pochwałę prostoty jak i odwołanie się do taoistycznej zasady *wuwei* (malowanie bez intencji namalowania obrazu, jako przykład działania całkowicie spontanicznego), znajdujące swoje odbicie później również w stanowiącej serce buddyzmu zen medytacji zazen (medytacja dla samej medytacji, jako sposób urzeczywistniania swojej prawdziwej natury; medytowanie z zamysłem osiągnięcia wyzwolenia obarczone jest błędem na poziomie intencji). Taoistyczna nieokreśloność powinna być jednak ostrożnie łączona z pustką zen, jest związana z taoistyczną koncepcją poddania się prądowi przemian, czyli życiem w zgodzie z *Dao*, nie wyraża jednak buddyjskiego przesłania o jedności pustki i formy.

Obok kompozycyjnej zasady określającej relację między Pustką a Pełnią, wspomnieć należy również o podziale na Góry i Wodę, odwołującym się do samego pojęcia pejzażu - termin ten w języku chińskim oddaje wyrażenie Góra – Woda (*shanshui*); malarstwo pejzażowe jest

[97] Eugen Herrigel, *Methods of Zen,* Arkana, London 1953, s. 69, 70., przypis za: Agnieszka Kozyra, *Estetyka zen,* Warszawa 2010, s. 123, 124.
[98] Kozyra, op. cit., s. 124.
[99] Zemanek, op. cit., s. 176.

zatem malarstwem Góry i Wody, będących dla Chińczyków dwoma biegunami natury[100]. Francois Cheng cytuje Konfucjusza: „Człowiek humanitarny raduje się rzeką. Człowiek mądry znajduje radość w górach”[101]. Góra reprezentuje *yang*, Woda zaś *yin*, lecz zawarty w tym jest także element nieustannego przepływu i przemiany, gdyż pozostają one w relacji dopełniania się przeciwieństw, wzajemnego ich kształtowania się. Ruch przemian między Górą a Wodą wprowadza Pustka jako niezamalowana przestrzeń, mgły, chmury, rozproszone kreski i rozwodniony tusz – jak pisze Cheng: „to za pomocą Pustki malarz sprawia, iż pulsacje niewidocznego, w którym zanurzone są wszelkie rzeczy, stają się wyczuwalne”[102].

Warto również podkreślić, że kontemplacja pejzażu miała w Chinach wymiar religijny, a góry i górskie strumienie były miejscami szczególnie silnie kulturowo nacechowanymi wymiarem duchowym. Zdaniem Zong Binga (375-443), autora *Wprowadzenia do malarstwa pejzażowego*, funkcją malarstwa pejzażowego jest wywoływanie i przeżywanie wartościowego doświadczenia – a jeśli pejzaż jest namalowany właściwie, jego kontemplacja będzie wpływała na ducha oglądającego tak samo jak kontemplacja natury. Malarstwo *wenren* było swego rodzaju czynnością religijną, twórczość powstaje z jedności świata i artysty. Jak pisze Przemysław Trzeciak:

> chińscy wenren poszukiwali poprzez malarstwo swoistej unio mystica albo – określając to w kategoriach chińskich shenhui – harmonijnego współdźwięku ze światem. Najwyższym celem adeptów buddyzmu chan i daoizmu było uświadomienie sobie jedności i wzajemnego powiązania wszystkich rzeczy, wyjście poza koncepcję odrębnej, jednostkowej jaźni, zidentyfikowanie się z ostateczną rzeczywistością. Wsłuchując się w głos natury, znajdowali w swej duszy oddźwięk, który rozwijał się spontanicznie w ich wnętrzu, sięgając „ich prawdziwej natury sprzed przyjścia na świat[103].
>
> W życiu niemal wszystkich wenren były ucieczki na pustkowie, okresy samotniczego życia w dzikim zakątku w górach, by oczyścić swoje wnętrze, zbliżyć się do absolutnej, najwyżej rzeczywistości (taiji), osiągnąć przebudzenie. Malują wtedy w sposób naturalny (chyran[104]), bez wysiłku albo celu (renjun), bez zamiaru czy refleksji. Wedle tej filozofii tworzenie powinno być analogiczne ze stanem mistycznym, który istnieje bez celu, bez myśli. (…) Przebudzenie, olśnienie jest w sztuce analogiczne do doświadczenia religijnego, opisywanego w tekstach chan. Ma ono zawsze ten sam charakter, ale różne inspiracje. Istotne pozostaje odkrycie poza granicami „ja”, głębokiej istoty, życia bez nazwy, bez dna, bez formy, tajemniczego bytu, o którym nie można niczego powiedzieć[105].

[100] Ibidem, s. 278.
[101] Ibidem, s. 278.
[102] Ibidem, s. 280.
[103] Trzeciak, op. cit., s. 86.
[104] Autorowi prawdopodobnie chodziło o *ziran*
[105] Trzeciak, op. cit., s. 36.

W buddyzmie japońskim religijny wymiar malarstwa pejzażowego został dodatkowo wzbogacony, o naukę Dōgena o tym, że także formy nieożywione mają naturę Buddy i – tak jak wszystko co nietrwałe - nauczają o naturze Buddy. Hisamatsu Shin'ichi z kolei uważał, że pejzaże w malarstwie zen są ważniejsze niż wizerunki buddyjskich rajów[106]. Jednocześnie, choć podstawową tematyką chińskiego malarstwa tuszowego były pejzaże, pojawiać się na nich mogły postacie ludzkie, lecz jako drobne punkciki, wpisane w Naturę, zajęte łowieniem ryb, przemierzaniem górskich ścieżek, pracą w lesie czy kontemplacją otaczającego świata[107].

W malarstwie chińskim wyodrębnia się Szkołę Północną i Południową, a podział ten przypisuje się XVII wiecznemu malarzowi, krytykowi i kolekcjonerowi Dong Qichangowi (1555-1636), jednak już w pierwszej historii sztuki chińskiej wydanej w 847 roku, Zhang Yanyuan wyodrębnił dwa style: skrótowy (*shu*) i szczegółowy (*mi*)[108]. Południowa Szkoła miała wziąć swój początek od Wang Weia używającego miękkich plam rozmytego tuszu. Dong Qichang swój *Hauchansuibi* (*Okolicznościowy esej o malarstwie chan*) podzielił na cztery części poświęcone kolejno kaligrafii, malarstwu, biografiom malarzy i opisom ich dzieł, ostatnią zaś były eseje i okolicznościowe wypowiedzi autora[109]. Zasadniczym przesłaniem pracy jest przekonanie autora, że osiągnięcie przebudzenia zgodnie z praktyką chan jest niezbędnym, wręcz wstępnym warunkiem do osiągnięcia właściwych wyników w sztuce[110].

Styl szczegółowy odpowiadał Północnej Szkole chan zajętej długotrwałym studiowaniem sutr i medytacji, w malarstwie przejawiał się w dokładnym rysunku form, wyrafinowaniu i elegancji. W Szkole Południowej od szczegółowego opisu ważniejsza jest intuicja, co przekłada się na różnice stylistyczne w malarstwie – obrazy te bardziej sugerują niż opisują, jednocześnie jednak mają ambicję sięgać pod powierzchnię zjawisk. Niedbały styl związany jest tu z chęcią szybkiego uchwycenia przez artystę ulotnych stanów umysłu, stąd ograniczenie środków do czarnego tuszu i wykorzystanie jego rozległych możliwości. Obraz utrwala życie takie, jakim jest w określonym niepowtarzalnym momencie.

Jednym z pierwszych wielkich mistrzów malarstwa tuszowego w Chinach był Wu Daozi, urodzony pod koniec VII wieku naszej ery. Według legendy, nie miał on umrzeć, lecz

[106] Kozyra, op. cit. s. 108.
[107] Trzeciak, op. cit., s. 40.
[108] Ibidem, s. 16.
[109] Ibidem, s. 17.
[110] Ibidem, s. 17.

ukończywszy jedno ze swoich dzieł, wstąpić na namalowaną przez siebie ścieżkę i zniknąć w swoim pejzażu[111]. Przemysław Trzeciak przytacza interesującą opowieść pokazującą stosunek Wu Daozi do uprawianej sztuki. Poproszony wraz z innym malarzem (Li Sixun) przez cesarza Xuanzonga (712-755) o namalowanie na ścianach pałacowej komnaty pejzaży brzegów rzeki Jialin, wrócił z podróży, nie przywiózłszy ze sobą żadnych szkiców. Stwierdził, że wszystko odcisnęło się w jego sercu, a sam obraz – panoramę rzeki rozległą na 300 *li* (ok. 576 metrów) – miał namalować w ciągu jednego dnia[112]. Temperament Wu Daozi nie pozwalał mu na precyzyjne wykańczanie szczegółów, stał się on jednym z prekursorów chińskiego malarstwa tuszowego – niestety, do naszych czasów nie uchowało się żadne jego dzieło.

Wu Daozi, chwalony za umiejętność oddania ducha miejsca - nie zaś jedynie podobieństwa - realizował malarski ideał epoki. Deng Chun, działający w okresie Południowej Dynastii Song czynił współczesnym malarzom zarzut, że choć wiedzą, iż ludzie mają dusze, jednak nie wiedzą, że każdy byt ma duszę oraz cytował Ruoxu: „Choć mówią 'malarstwo', malarstwem to nie jest. Zatrzymują się tylko na zdolności przekazywania kształtów, nie potrafią zaś przekazywać ducha"[113].

Najsłynniejszy obok Wu Daozi malarz epoki Tang, Wang Wei (699–759), przyjmował podobną postawę – Zhu Jingxuan pisał o nim: „Myśl artysty unosiła się ponad pyłem świata, dlatego dziwne cuda rodziły się na końcu jego pędzla", zaś Zhong Yanyuan stwierdzał: „Wang Wei potrafił kilku liniami dać życie przedmiotom"[114]. Urodził się w bogatej rodzinie i wcześnie straciwszy ojca pozostawał pod wpływem matki, żarliwej buddystki. W wieku czterdziestu lat miał spotkać mnicha buddyzmu chan Shenhui (684-758), jednego z uczniów Huinenga. Wang Wei pozostawał do śmierci w orbicie jego nauk i jest pierwszym chińskim malarzem, którego związki z buddyzmem chan są udokumentowane. Niektórzy ze współczesnych badaczy piszą o nim wręcz: „Uznany za patriarchę szkoły chan w poezji i malarstwie, którego sztuka była kwintesencją zasad chan"[115].

Wang Weiowi przypisuje się stworzenie monochromatycznego krajobrazu malowanego w stylu *pomo* „złamanego/rozbryzganego tuszu" – trudno z całkowitą pewnością jednak określić, co

[111] Künstler, op. cit., s. 156.
[112] Trzeciak, op. cit., s. 11., dzieło jego konkurenta, powstające przez wiele tygodni, jednakowoż również zostało uznane za arcydzieło.
[113] Zemanek, op. cit., s. 204.
[114] Trzeciak, op. cit., s. 12.
[115] Ibidem, s. 14.

wówczas mógł dokładnie znaczyć ów termin, jednak prawdopodobnie chodziło o szerokie ślady pędzla, którym operowano dość swobodnie. W technice chińskiego malarstwa najpierw malowano kontury gór i wzgórz oraz poszczególnych skał, a także szczeliny i pęknięcia, następnie zaś kształty, efekty erozji i strukturę geologiczną skał, lawirując tuszem i licznymi kreskami pędzla, stosując rozmaite środki[116].

Jak twierdzą Laurence Sickman i Aleksander Soper, wielkość dzieła Wang Weia polegała na genialnej indywidualności oraz – przewrotnie - na tym, że jego dzieła zaginęły[117]. Choć jego dzieła nie przetrwały do naszych czasów, na podstawie kopii można stwierdzić, że rezygnował on z wszelkich wartości dekoracyjnych, w tym żywych barw, skupiając się na wyrażeniu nastrojowej impresji i redukując obraz do zasadniczych elementów[118]. Krytycy zarzucali mu nieliczenie się z porami roku, gdyż w jego krajobrazach obecne są np. jednocześnie kwiaty kwitnące wiosną i jesienią albo dojrzewające banany na tle zaśnieżonej wsi. Pomimo tego jego obrazy stały się bardzo popularne i były wielokrotnie kopiowane przez malarzy z późniejszych epok, doceniających kunszt Wang Weia.

Spontaniczne, wręcz bezceremonialne podejście do malowania prezentować miał Wang Mo (*Mo* znaczy tusz), żyjący w VIII wieku (zm. ok. 805 r.) który malować miał często pijany, śmiejąc się i chlapiąc farbą na rozciągnięty na ziemi jedwab, stopniowo zmieniając później plamy i kleksy w pejzaż, co – jak słusznie zauważa Trzeciak – przypomina działalność XX wiecznych zachodnich malarzy ze szkoły *action painting (malarstwo gestu)*[119]. Spontaniczność aktu twórczego podkreślał również Huang Gongwang pisząc:

Każdy malarz w swojej skórzanej torbie powinien nosić pędzle do wykonywania szkiców. Jeśli znajdzie się w jakimś pięknym miejscu, jeśli zobaczy drzewa mające w sobie coś niezwykłego i niespotykanego, wtedy może od razu je naszkicować utrwalając ich kształt i wyrażając sens istnienia[120].

Wyjątkowym artystą w historii malarstwa chińskiego był Guanxiu (832-912), któremu przypisuje się cykl szesnastu portretów arhatów, całkowicie odbiegających od ówczesnych konwencji. Guanxiu, w młodym wieku został umieszczony w klasztorze buddyzmu chan, zdobył

[116] Sickman, Soper, op. cit, s. 185.
[117] Ibidem, s. 185,
[118] Trzeciak, op. cit., s. 14.
[119] Ibidem, s. 14.
[120] Zemanek, op. cit., s. 206.

sławę w wieku dojrzałym także jako kaligraf i poeta. Na jego obrazach arhanci namalowani są w sposób przerysowany, wręcz karykaturalny, z nieproporcjonalnie powiększonymi głowami i silną ekspresją, niekiedy wykrzywieni w grymasach mogących być ekstatycznym momentem nagłego oświecenia[121]. Często półnadzy, mocno owłosieni o głęboko wyżłobionych twarzach, z dużymi nosami i krzaczastymi brwiami przypominają bardziej typ indyjski.

Za najwybitniejszych pejzażystów epoki Song, uważanej za złoty wiek chińskiego tuszowego malarstwa pejzażowego, uznaje się Fan Kuana (ok. 950-1030) i Li Chenga (919-967). Li Cheng szczególnie chętnie malował sceny zimowe, kamienne urwiska, poskręcane drzewa z bezlistnymi gałęziami, reprezentował także tradycyjny chiński ideał, dobrze wykształconego humanisty, pozbawionego ambicji zajmowania najwyższych stanowisk. Prawdopodobnie nie zachował się żaden jego oryginalny obraz, choć kopie jego prac pozwalają powiedzieć nieco o jego stylu[122]. W przypadku Fan Kuana wśród przypisywanych mu dzieł, jednym z najlepszych jest duży pejzaż *Podróżowanie pośród gór i strumieni,* znajdujący się w Muzeum Pałacowym w Taipei.

Poemat o Tuszu i Bambusach, autorstwa Su Zhe (1039-112) zwraca uwagę podkreślaniem aspektu zapominania o sobie, poprzez całkowite oddanie się aktowi twórczemu. W tekście tym malarz Yuke mówi, że tym, co sobie upodobał jest Droga (*Dao*), którą wyraża poprzez bambusy. Przedstawiając swoją drogę do doskonałości w rysowaniu bambusów pisze:

Na początku mieszkałem z dala od ludzi, na południowym stoku wysokiej góry. Chatę otaczał bambusowy zagajnik. Patrzyłem i słuchałem [bambusów], jakby świat cały nie istniał wokoło. Nie dbałem o nic innego. Rano urządzałem sobie wędrówki pośród bambusów, o zmroku stawały się one moimi towarzyszami. Piłem i jadłem wśród bambusów, odpoczywałem, leżąc w ich cieniu. Obserwowałem w nich wiele zmian. (…) Na początku patrzenie na bambusy sprawiało mi [tylko] przyjemność. Dziś przyjemność ta powoduje, że nie jestem świadomy siebie samego. Nagle zapominam, że w dłoni dzierżę pędzel, że przede mną leży arkusz papieru. Raptownie przychodzi [natchnienie], rodząc [przed oczami] gęste, bambusowe [zagajniki]. Choć w świecie natury powstają one samoistnie, czyż te dwa [ich powstawania, w naturze i sztuce] aż tak bardzo się od siebie różnią? [123]

Dong You, czynny na początku XII wieku, jednoznacznie stwierdzał: „Ci którzy osiągnęli mistrzostwo odwzorowania form w malarstwie, zapominają o malowaniu. Oto prawdziwa

[121] Sickman, Soper, op. cit., s. 234.
[122] Ibidem, s. 201.
[123] Zemanek, op. cit., s. 226.

wierność kształtom! Nie ma ludzi, którzy osiągnęli to inaczej niż poprzez olśnienie”[124]. Przeciwieństwem tego jest sytuacja, w której nie umiemy przestać dostrzegać malowanego obiektu – jak Cao Ba, który, choć był mistrzem malowania koni, nie umiał – jak pisze Dong You – pozbyć się „błędu widzenia koni”, co uniemożliwiało mu zbliżenie się do prawdziwego Zrozumienia[125].

Przemysław Trzeciak przytacza również przykład Mi Feia (1051-1107), malarza i kaligrafa, który chwytał za pędzel tylko wtedy, gdy wewnętrzne widzenie było tak czyste, że mógł wykonać obraz „jednym uderzeniem” (*yihua*) – tylko dzięki tej technice można przekazywać ideę – *xieyi*, której malowanie przeciwstawione jest *xiexin* – odtwarzaniu zewnętrznej formy. Artysta rozumiejący ideę przedmiotów nadaje obrazowi szczególny walor realności i uniwersalności jednocześnie[126]. „Celem malarstwa, a dokładniej – malarstwa odpowiadającego gustom *wenren* nie jest oddawanie podobieństwa - to należało pozostawić malarzom zawodowym – ale wyrażenie wewnętrznych uczuć malarza. Piszę, by wyrazić mój umysł, i maluję, by przekazać moje idee – to wszystko”[127].

Późny okres Tang jest również nazywany „złotym okresem buddyzmu chan” w Chinach. Chan w stosunkowo niewielkim stopniu dotknęły prześladowania buddyzmu w Chinach w 845 roku, gdyż klasztory tej szkoły pojawiły się liczniej dopiero w drugiej połowie IX wieku[128]. Szczyt wpływu chan na kulturę chińską przypada, jednakże, na okres Południowej Dynastii Song (1127-1229), kiedy klasztory chan były ośrodkami, w których *wenren,* taoiści, konfucjaniści i mistrzowie chan wspólnie studiowali tak teksty buddyjskie, jak i klasyczną myśl chińską[129]. Przemysław Trzeciak zwraca uwagę, że:

Pejzażyści wenren Południowej Dynastii Song uważali, że malarstwo powinno wyrażać rzeczy takimi, jakimi one ukazują się w zagłębionej w sobie duszy artysty. Dla nich sztuka, należąc do obszaru sacrum, była jedną z dróg prowadzących ku szczytom ducha. (…) Ku wartościom absolutnym prowadzą jedynie autentyczna mądrość i natchnienie, które wyrażają się językiem sztuki. Określali to dwoma pojęciami: moci – tajemna intymna bliskość artysty z uniwersaliami świata oraz wspomniane już shenhui – współdźwięk z wszechświatem, oddźwięk na jego rytmy, który wywołuje w sobie artysta, przebywając w centrum tej złożonej struktury. Cel sztuki, którą uprawiali

[124] Ibidem, s. 199.
[125] Ibidem, s. 199.
[126] Trzeciak, op. cit., s. 46.
[127] Ibidem, s. 50.
[128] Ibidem, s. 15.
[129] Ibidem, s. 16.

malarze z kręgu wenren, to skok od względności do absolutu. Sztuka to powrót do fundamentalnej działalności – tworzenia świata[130].

Analizując przyczyny, dla których buddyzm chan stał się atrakcyjny dla malarzy chińskich i japońskich, Trzeciak wspomina o idei współzależności oraz koncepcji jedności i identyczności struktury mikro- i makro- świata, a także nierozdzielności podmiotu i przedmiotu. Była to nauka możliwa do uchwycenia przez intuicję, unikająca systematyzowania; brak przywiązania do form, zasad i tradycji dawał artystom pole do szerokiej wolności artystycznej i możliwości odpoczynku od sztywnej konfucjańskiej etykiety [131]. O malarstwie malarzy związanych z buddyjską szkołą chan Laurence Sickman i Alexander Soper piszą następująco:

To pragnienie doświadczenia poczucia jedności ze światem leży u podstaw intensywnej kultywacji własnej natury głoszone przez sektę *cz'an.* Monochromatyczna technika rysunku tuszem, w której giętki pędzel może się poruszać z prędkością myśli, nadawała się idealnie jako środek ekspresji szkoły *cz'an*[132].

Malarze – mnisi buddyjscy, którzy pojawili się w Chinach w XIII wieku nie malowali Buddy, przedstawienia kultowe uważając za zbędne, za to chętnie ukazywali Bodhidharmę, pejzaże, ludzi, zwierzęta i kwiaty. Malarstwo ich cechuje zwięzłość, prostota i spontaniczność. Zgodnie z techniką malarską złamanego tuszu: zamiast wypełniać kontur jednolicie kolorem, budowano jego fakturę używając odcieni różnie rozcieńczonego tuszu. Druga metoda – tuszu rozlanego – w której całość jest malowana jednym pociągnięciem pędzla, a mimo to szczegóły są widoczne. Było to przeciwieństwo techniki szkieletowej, gdzie precyzyjnie odwzorowuje się różne szczegóły. Gruba i nieregularna linia sugeruje zawieranie w sobie wszystkich możliwych rodzajów linii. W obu stylach nie ma miejsca na drobiazgowe odtwarzanie detali, są tworzone w przypływie natchnienia. Kształty nie są regularne, mogą sprawiać wrażenie zdeformowanych. Malarz wyraża swoją kreatywność poprzez malowanie „oświecenia w danym momencie".

Centrum malarstwa chan w Chinach stanowił klasztor Liutongsi, którego założycielem był Fachang. Tam działał mnich Muqi (jap. Mokkei, 1210-1280), który był krytykowany w Chinach za niestosowanie klasycznych wzorców, został jednak doceniony w Japonii. Ówcześni krytycy zarzucali mu prostactwo, brak szacunku wobec czcigodnych reguł i że „obchodził się z

[130] Ibidem, s. 64.
[131] Ibidem, s. 16.
[132] Sickman, Soper, op. cit., s. 264.

pędzlem w sposób szorstki i wulgarny”[133]. W Chinach zachował się tylko jeden jego obraz, natomiast w japońskich katalogach z okresu Muromachi wymienionych jest ponad sto jego obrazów zakupionych w Chinach przez Japończyków[134]. Najsłynniejszym jego obrazem jest *Sześć persymon*[135]. Chang chun-yuan pisze o nim tak:

Gdy przyglądamy się obrazowi przedstawiającemu te sześć persymon, jego temat (kontury zwykłych owoców) nie robi na nas zbyt wielkiego wrażenia; nie ma w nim też niespotykanego piękna czy też siły, które można by przypisać technice malarskiej. Tych sześć zwykłych kształtów pozwala nam jednak wyobrazić sobie stan umysłu artysty, gdy podnosił pędzel. Malarz oczywiście nie starał się użyć motywu, który silnie odwoływał się do tradycyjnych chińskich sentymentów, jak pączkujące w śniegu kwiaty śliwy czy kwiat lotosu uginający się lekko na wietrze nad taflą jeziora; nie przedstawił wiecznie zielonej sosny, która jest symbolem mocnego i szacownego charakteru uczonego. Wszystkie te motywy mają określone przez tradycję cechy, podczas gdy sześć zwykłych persymon nie może się pochwalić żadną. Ich kształty są jedynie wyrazem niewinności artysty, ubocznym wytworem jego wewnętrznego doświadczenia. Te obrazy „niewyrzeźbionej bryły” są przykładem tego, co chińscy krytycy nazywają malarstwem sanmei lub samadhi. Taki obraz pochodzi ze stanu niebytu, ze stanu nierozróżnienia lub niewiedzy, odzwierciedla pierwszą zasadę[136].

Z kolei Przemysław Trzeciak pisze o nich tak:

Jest to mała (podstawa 33.6 cm) kompozycja o zwodniczej prostocie. Właściwie nie ma tu niczego więcej prócz sześciu owoców, zawieszonych jakby w pustej przestrzeni, w pozornie przypadkowym porządku. Przyglądając się dłużej, zauważamy ogromną różnorodność w ułożeniu, wielkości, formie i sposobie namalowania owoców. Najbardziej nasycony czernią owoc stanowi centrum kompozycji, najjaśniejsze owoce, malowane płynną, miękką linią, znajdują się z boków i bardziej w głębi. Brak tu symetrii, jednak kompozycja jest doskonale wyważona. Zachodniemu widzowi nasuwają się porównania z jabłkami Cezannea, ale tu nie mamy do czynienia z martwą naturą, raczej z ikoną, obrazem religijnym, specyficznym dla buddyzmu chan, podobnie jak krajobrazy wenren. Bywa on odczytywany jako alegoria poziomów przebudzenia (iluminacji). Całkowicie czarny owoc stanowi dominantę, gdyż w chan ciemność oznacza mądrość albo przebudzenie, jasność natomiast ignorancję. Owoce znajdują się poza miejscem i czasem, w pustce, która wypełnia obraz, tylko bowiem w absolutnej pustce realizuje się pełne przebudzenie. Zwykle obraz jest opisywany jako czysta czerń-biel, ale w rzeczywistości tło z prawej strony jest lekko podkolorowane ochrą. Na Zachodzie funkcjonują również inne propozycje interpretacji. Może jednak należy porzucić wszelkie i spojrzeć na obraz jak na wizualny gongan (jap. koan). W zbiorze koanów spotykamy i taki:

- Czym jest budda? – spytał mnich.

- Trzy funty lnu! - odpowiedział mistrz.

---

[133] Za: Kozyra, op. cit., s. 77. – Hugo Munsterberg, *Zen and Oriental Arts*, s. 36.

[134] Kozyra, op. cit., s. 77.

[135] Muqi, *Sześć persymon,* Daitokuji, Kioto, Japonia, zob. np. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:六柿图.jpg (data dostepu: 06. 09. 2018 r.)

[136] Zemanek, op. cit., s. 253, 254.

Odpowiedź Muqi to: „Sześć persymonów!” [137]

Zdaniem Hisamatsu, *Sześć persymon* Muqi, z perspektywy zen znacznie przewyższają standardowe przedstawienia wizerunku Buddy – pokazując Buddę wolnego od formy i znajdującego się ponad formą, Buddę jako Bezforemną Jaźń czy Prawdziwą Jaźń (ang. *True Self*)[138].

W tym samym klasztorze, z którym związany był Muqi, przebywał świecki wyznawca zen Liang Kai (jap. Ryokai, ok. 1140-1210), który zrezygnował z kariery na dworze chińskim. W Chinach pozostało więcej jego obrazów niż Muqi, choć co do autorstwa niektórych istnieją wątpliwości. Pozostawił między innymi słynne wizerunki Szóstego Patriarchy, Huinenga. Na jednym z przedstawień Huineng drze sutrę, co nawiązuje do jego nauki o zen jako przekazie niezależnym od słów[139].

Liang Kai zasłynął również obrazem *Budda Siakjamuni schodzący z gór*[140], na którym zwraca uwagę przedstawienie Buddy w sposób wolny od idealizacji, jako wychudzonego i zmęczonego człowieka o melancholijnym wyrazie twarzy. Choć osiągnął oświecenie, pozostał człowiekiem, co ma podkreślać, iż oświecenie nie oznacza zerwania ze sferą doczesności[141]. Wizerunki buddów i bodhisattwów w malarstwie chan oraz zen są głównie wizerunkami ludzi, którzy dostąpili oświecenia, nie zaś nadnaturalnymi istotami obdarzonymi wszystkimi trzydziestoma dwoma cechami istoty doskonałej.

Jak pisze Paul Varley, chińscy malarze epoki Song interesowali się w równym stopniu estetyką jak i filozofią, dążąc do przedstawienia w naturze harmonii, mającej, zgodnie z konfucjańską tradycją, także panować w społeczeństwie: uporządkowanie pejzażu było związane z zawartą w dziele filozofią. Japończycy z kolei, jak stwierdza, nie szukali w naturze żadnego wyższego porządku czy ładu, czy też odbicia w harmonii natury porządku społecznego. Przedstawiali naturę – czy to w poezji, czy w malarstwie – w przelotnych mgnieniach. Tak więc podczas gdy chiński malarz z czasów dynastii Song mógł podziwiać górę ze względu na jej

[137] Ibidem, s. 99.
[138] Hisamatsu, op. cit., s. 18.
[139] Ibidem, s. 85. Liang Kai, *Szósty Patriarcha drący sutrę,* Tokyo National Museum, Tokio, Japonia, zob. np. [w:] Shin’ichi Hisamatsu, *Zen and the fine arts*, s. 147.
[140] Ibidem, s. 102. Liang Kai, *Budda Śakjamuni schodzący z gór,* Tokyo National Museum, Tokio, Japonia zob. np. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Liang_Kai-Shakyamuni_Emerging_from_the_Mountains.jpg (data dostępu: 06.09.2018 r.)
[141] Ibidem, s. 102.

trwałość i niezmienność, japońskiego artystę interesowały jej zmienne aspekty: na przykład, jak wygląda pokryta śniegiem, tudzież spowita mgłą lub chmurami[142].

Upadek południowej dynastii Song i przejęcie tronu przez dynastię Yuan pociągnęły za sobą załamanie specyficznej kultury *wenren*. Jej reprezentanci nie działali już na dworze cesarskim, część z nich była więziona lub zsyłana na daleką prowincję, inni sami zaszywali się w samotniach [143]. W XIV wieku wpływy buddyzmu chan w Chinach osłabły, przyczyniając się także do spadku popularności związanego z nim rodzaju malarstwa, które, zdaniem Przemysława Trzeciaka, straciło swoją oryginalność i duchową siłę[144].

Działał jednak wówczas Ni Zan (1301-1374), należący do najwybitniejszych chińskich malarzy. Zasłynął przedstawieniami bambusów [145] i krajobrazów nadwodnych. Zapytany, dlaczego wciąż maluje bambusy odpowiedział, że daje w ten sposób upust swojemu wewnętrznemu spokojowi; nie interesuje go podobieństwo lub jego brak[146]. Powiedzieć miał także, że gdy maluje, nie wie, czy ktoś jeszcze jest na świecie[147]. O bambusach Ni Zana Chan Chung-yuan pisze, że przekraczają obiektywne i subiektywne przywiązania; nie są skrępowane naśladowaniem obiektywnej rzeczywistości, lecz są dziełem zupełnej pustki.

Ni Zan urodził się w zamożnej rodzinie Wuxi nad Wielkim Kanałem, na północny zachód od Suzhou. Ożenił się, miał kilkoro dzieci, a jego życie miało upływać na rozrywkach typowych dla zamożnej osoby z wyrobionym gustem; zbierał dawne obrazy, brązy, miał dużą bibliotekę. Miał być dziwakiem i ekscentrykiem. Malować zaczął stosunkowo późno – jego najwcześniejszy znany obraz datowany jest na 1338 rok. W późniejszych latach został żarliwym taoistą, a w wieku pięćdziesięciu pięciu lat – w 1356 roku – porzucił dom, i następne lata spędził z żoną mieszkając w łodzi, którą pływał po rzekach i kanałach Jiangsu, czasem zatrzymując się w wiejskich świątyniach lub szałasie, zbudowanym na południe od dzisiejszego Szanghaju, który to domek nazwał „Ślimaczą chatką". Do domu rodzinnego wrócił po śmierci żony. Przyjaźnił się z wybitnymi postaciami swoich czasów, a dla artystów następnych epok stał się wzorem człowieka

[142] Varley, op. cit., s. 130.
[143] Trzeciak, op. cit., s. 66.
[144] Ibidem, s. 78.
[145] Zemanek, op. cit., s. 256. Ni Zan, *Bambusy,* Palace Museum, Pekin, Chiny, zob. np. http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-bamboo-ni-zan.php (data dostępu: 02.09.2017 r.)
[146] Zemanek, op. cit., s. 256.
[147] Trzeciak, op. cit., s. 66.

wolnego, obdarzonego czystym umysłem i wyzbytego światowych ambicji[148]. Jego rezygnacja z pozycji społecznej była także wyzwoleniem się z obciążeń wiążących się z posiadaniem majątku, w niespokojnych politycznie czasach okupacji mongolskiej.

Prace Ni Zana, malowane zwykle na niewielkim formacie urzekają prostotą kompozycji i oszczędnością formy. Jak charakteryzuje to Francois Jullien:

Drzewa na brzegu rzeki, przestrzeń wody, zamglone wzgórza, pusty pawilon: artysta malował niemal ten sam pejzaż przez całe życie. Jak się wydaje, nie wynikało to wcale z jakiegoś szczególnego przywiązania do tych motywów, lecz przeciwnie, malarz czynił tak, by lepiej wyrazić swój wewnętrzny brak przywiązania do wszelkich możliwych motywów, do wszelkich możliwych uwarunkowań. Pejzaż monotonny, monochromatyczny, który zawiera w sobie wszystkie pejzaże, w którym wszystko się stapia i wzajemnie przenika. Co więcej, w toku kariery tego malarza można dostrzec ewolucję w stronę coraz większej prostoty i powściągliwości[149].

Francois Jullien pisze, iż w obrazach Ni Zana żadne bardziej impulsywne pociągnięcie pędzla nie zakłóca spokoju, ani żaden dekoracyjny element nie urozmaica monotonii całości, nic nie usiłuje nas porwać albo oczarować, nic nie stara się przyciągnąć naszego wzroku czy przykuć naszej uwagi; Chińczycy określają to słowem *dan,* oznaczającym „nieokreśloność", „nijakość" i jest to wartość pozytywna, wysoko przez nich ceniona[150].

Nieokreśloność *dan* nabiera w Chinach szczególnego znaczenia za sprawą myśli taoistycznej; Laozi charakteryzował *Dao* jako nieokreślone i bez smaku. Każdy określony smak stanowi pokusę, ale zarazem przynosi rozczarowanie, każda aktualizacja ogranicza, gdyż wyklucza wszystkie inne realizacje, jednak gdy żaden smak nie zostaje wyodrębniony, jakość „smakowania" jest intensywniejsza, zatem to właśnie smak nijaki i nieokreślony, przekraczając swoje ograniczenia, otwiera się na transformację, jak pisze Francois Jullien[151].

W malarstwie chińskim wyblakłe kolory, ogólna kolorystyka obrazu, jego „nijakość i brak wyrazu" – cechy charakterystyczne dla malarstwa Ni Zana - tworzą odrębny styl; „nieokreśloność w malarstwie zanurza krajobraz w nieobecności: formy się pojawiają, aby zaraz zniknąć, otwierają się na to, co odległe, co jest poza nimi[152]" – pisze Francois Jullien.

Powrót rodzimej dynastii Ming nie zapewnił malarzom *wenren* odzyskania dawnej pozycji; byli oni prześladowani na dworze zdominowanym przez eunuchów. W tracącej

[148] Sickman, Soper, op. cit., s. 293, 294.
[149] Francois Jullien, *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin,* Kraków 2006, s. 20.
[150] Ibidem, s. 20.
[151] Ibidem, s. 24
[152] Ibidem, s. 108.

żywotność kulturze, na popularności zyskiwały pojęcia takie jak *kuyi* – duch starożytności czy *fuku* – odnowienie starożytności[153]. Jednocześnie popularność zyskiwało malarstwo wielobarwne i drobiazgowe, kładące nacisk na techniczną biegłość. Jak pisze Mieczysław Künstler „siła tradycji, która przenikała całą sztukę chińską i dawała jej moc przetrwania w ciągu stuleci, stała się także elementem hamującym jej rozwój[154]" – malarsko epoki Ming i epok późniejszych skoncentrowane jest na doskonałości technicznej i zmierza w kierunku sztuki czysto dekoracyjnej. Próba zbliżenia pejzażu do rzeczywistości czy sięgnięcia po inne techniki takie, jak światłocień lub użycie kolorów mieszanych, mogłaby przynieść rewolucję – prób takich jednak nie podjęto, nie czując ani jałowości obowiązującej konwencji, ani ograniczeń, które nakłada na artystę. Trzeba jednak pamiętać, że koncepcja postępu w sztuce i ocenianie jej poprzez pryzmat rozwoju i nowatorstwa ma rodowód europejski, w Chinach zaś zawsze w centrum stawiano naśladownictwo dawnych mistrzów.

Upadek dynastii Ming w 1644 r. i podbój Chin przez Mandżurów wiązał się z chaosem wojny domowej i prześladowaniem ludzi wiernych dynastii Mingów. W epoce Qing (1644-1912) działali zresztą malarze, określani mianem indywidualistów, będący mnichami buddyjskimi i czerpiący inspirację z założeń teoretycznych Dong Qichanga (1555-1636), malarza potępiającego akademizm i stwierdzającego, iż malarstwo krajobrazowe jest środkiem wyrazu stanu ducha autora i powinno odzwierciedlać jego indywidualne rozumienie przyrody (co na gruncie tradycyjnego malarstwa chińskiego nie było koncepcją nowatorską, pierwszy raz jednak tak otwarcie przedstawioną). Ostatnim akordem tradycyjnego malarstwa tuszowego w Chinach była działalność „Czterech Wielkich Mnichów" buddyzmu chan: Hongrena (1610-1663), Shixi (1612-1693), Zhu Da, znanego powszechnie jako Bada Shanren (1626-1705) i Shitao (1641-1720).

Hongren za swojego historycznego mistrza uznawał legendarnego Ni Zana, o którym mówił „Czuję się niezdolny dorównać mistrzostwu jego stylu. Pragnę naśladować tylko jego prostotę"[155]. Shixi był potomkiem bocznej linii cesarskiego rodu Mingów i spędzał życie w górskim szałasie jako mnich chan.

Potomkiem Mingów był również Bada Shanren; miał pochodzić z cesarskiego rodu obalonej dynastii i uchyliwszy się od współpracy z nową dynastią, wybrać życie w klasztorze buddyjskim. W jego malarstwie, najczęściej monochromatycznym, zauważalne jest

[153] Trzeciak, op. cit., s. 66.
[154] Künstler, op. cit., s. 266.
[155] Trzeciak, op. cit., s. 78.

„impresjonistyczne" ujęcie i osobista, niekonwencjonalna kaligrafia[156]. Malował w stylu „jednego uderzenia" pędzla a jego kompozycje, według Trzeciaka, balansują na granicy sztuki przedstawiającej, na skraju pustki[157].

W tych samych czasach żył i działał Shitao (1630-1707), również spokrewniony z obaloną przez Mandżurów dynastią Ming. W wieku zaledwie czternastu lat wstąpił do klasztoru a sześć lat później udał się na górę Lushan. Jak większość twórców oprócz malarstwa zajmował się kaligrafią i poezją. Laurence Sickman i Aleksander Soper uznają go za najbardziej utalentowanego i oryginalnego z artystów epoki Qing – potrafił się sprzeciwić utrwalonym kanonom, choć, jak piszą:

W zasadzie Szy-t'ao nie przeciwstawiał się tradycji, lecz wypowiadał się przeciw sztuce, która była tylko jej pochodną. „Mimo, że dawni mistrzowie byli świetnymi fachowcami – każdy w jakimś stylu – jednakże każdy z nich studiował wszystkie style. W przeciwnym razie, jak zdołaliby zrozumieć tak dobrze źródło wszystkich zasad? Dziś ludzie wykształceni są w gruncie rzeczy jak wyschnięte kości i martwy popiół, ponieważ nigdy nie uczą się wszystkiego. Poznanie tej prawdy jest najlepszym sposobem osiągnięcia stanu smoka (tj. najwyższego ze wszystkich) w malarstwie […] Kiedy mnie pytają, czy maluję wedle szkoły Południowej czy Północnej Dynastii Sung ze śmiechem serdecznym mówię, iż nie wiem, czy wywodzę się z jakiejś szkoły czy też dałem jakiejś szkole początek. Maluję bowiem w mym własnym stylu"[158]. Dlaczego tak wyraźnie sformułowany punkt widzenia, któremu towarzyszyła wspaniała sztuka, tworzona przez niewątpliwego geniusza, nie spowodowała odrodzenia malarstwa chińskiego – oto ciekawy temat dociekań. Być może ciężar tradycji stał się zbyt wielki lub konserwatyzm Dynastii Mandżurskiej w czasach K'ien-lunga[159] był zbyt przytłaczający, by mogła się narodzić nowa i pełna wigoru sztuka[160].

Shitao podkreślał znaczenie samodyscypliny oraz indywidualnego, wrodzonego talentu, kładąc nacisk na obserwację przyrody w celu jej prawdziwego, głębokiego poznania. Swoje poglądy estetyczne wyłożył w osiemnastorozdziałowym eseju *Huayulu*[161].

Opisuje on tam opracowaną przez siebie Metodę Obrazu Totalnego – niezbędną od kiedy, jak pisze, Wielka Prostota została utracona[162]. Malarstwo jest dla niego Wielką Metodą ukazania

[156] Künstler, op. cit, s. 276.
[157] Trzeciak, op. cit., s. 79.
[158] K. Tomika i K. Ch'iu *An Album of Twelve Landscapes by Tao'chi.* "Bulletin of the Museum of Fine Arts", t. 47, Boston, październik 1949, s. 269., przypis za: Sickman, Soper, op. cit., s. 360.
[159] Cesarz Qianlong (1711-1799, panował w latach 1735-1796
[160] Sickman, Soper, op. cit., s. 360.
[161] Polski przekład dziewięciu z nich zawarty jest w Adina Zemanek: Estetyka chińska: antologia. Kraków 2008, s. 209.
[162] Shitao, *Słowa mistrza o malarstwie (Hua yu lu*), [w] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska: antologia,* Kraków 2010, s. 210.

świata – sedna kształtów, istoty gór i strumieni. W malarstwie ma być zawarte tchnienie i energia pierwiastków *yin* i *yang*, a malarz ma wyrażać to, co jest obecne w jego duszy[163]. Malując zgodnie z metodą, nie jest świadomy tego, jak powstaje obraz, jednak ten powstaje zgodnie z jego zamysłem[164]. Shitao nie odżegnuje się od tradycji, podkreśla jednak iż nie można w swoim malarstwie jedynie naśladować dzieł wielkich mistrzów – jak pisze, dążenie za wszelką cenę do podobieństwa stylu jest jak dojadanie zupy po dawnym mistrzu[165]. Pisze o tym tak:

Moje rzeczy są moje, a ja w naturalny sposób istnieję jako jednostka. Włosy na skroniach dawnych mistrzów nie mogą rosnąć na mojej głowie. Ich płuca i kiszki nie mogą tak sobie wejść do moich trzewi. Sam popycham moje płuca i kiszki do działania, sam odgarniam sobie włosy znad skroni. Jeśli czerpię z twórczości jakiegoś artysty, on staję się mną, a nie ja nim. Naturalnie przejmuję elementy jego stylu. Jak mógłbym wzorować się na dawnych mistrzach bez przekształcania ich dzieł?[166]

Malarstwo tuszowe w Japonii

Recepcja chińskiego malarstwa tuszowego w Japonii nie nastąpiła jednocześnie z przejęciem buddyzmu chan, choć jej początków również można szukać w okresie Kamakura. W 1299 roku do Japonii przybył wybitny chiński mistrz Yishan Yining (1247-1317, jap. Issan Ichinei), dzięki któremu w Japonii rozpowszechniło się malarstwo tuszowe w chińskim stylu. Jego uczniem był Musō Sōseki, który w 1320 roku opracował pierwszy w Japonii katalog chińskich obrazów importowanych do Japonii[167].

Stosowanymi w Japonii technikami były zapożyczone z Chin i zapoczątkowane tam przez Wang Wei i Wang Mo, techniki złamanego/rozbryzganego tuszu *pomo* (jap. *haboku, hatsuboku*). Był on odpowiednikiem świadomie łamiącego zasady stylu formalnego, upraszczanego i często nieczytelnego stylu pisma trawiastego w kaligrafii – w technice tej całość malowana jest jednym pociągnięciem pędzla, a mimo to szczegóły pozostają widoczne. Warto tu zaznaczyć, iż podczas gdy klasyczne malarstwo Dalekiego Wschodu rozdzielało płaszczyzny i definiowało przedmioty precyzyjną i równomiernie cienką linią, malarstwo tuszowe *zenga* charakteryzuje się ekspresyjną, pełną życia, zindywidualizowaną i dynamicznie modulującą linią, jak pisze Przemysław Trzeciak,

[163] Ibidem, s. 211, 212.
[164] Ibidem, s. 210.
[165] Ibidem, s. 212.
[166] Ibidem, s. 212.
[167] Trzeciak, op. cit., s 55.

pozwalając uważnemu widzowni niemal uczestniczyć w akcie twórczym[168]. Malarstwo to różniło się również od wcześniejszego malarstwa rodzimie japońskiego *yamato-e* – kolorowego i przepełnionego uczuciem.

Typową tematyką obrazów zen w Japonii stanowią przede wszystkim portrety mistrzów oraz innych słynnych postaci z historii buddyzmu zen[169], ilustracje do *kōanów*[170] oraz pejzaże. O ile w Chinach portrety mistrzów zen były w większości realistyczne, o tyle w Japonii portretowano mistrzów często w sposób wyidealizowany i zgodny z kanonami; większość zachowanych portretów japońskich mistrzów zen przedstawia ich w ceremonialnych szatach, siedzących w pozycji medytacyjnej [171].

Za najstarszą japońską *zenga* uchodzi wizerunek Hoteia (chin. Budai) z roku 1290, mogący być jednak anonimowym obrazem przywiezionym z Chin przez kapłana zen, Nampo Jomoyo, który studiował tam buddyzm chan i którego inskrypcja znajduje się na obrazie. Hotei, uważany za wcielenie Maitrei, Buddy Przyszłości, nazywany jest także „śmiejącym się Buddą", gdyż na wizerunkach zawsze ma na twarzy szeroki uśmiech. Jego szaty w nieładzie odsłaniają pokaźny brzuch, na plecach często dźwiga wór. W Japonii został on uznany za jednego z „siedmiu bogów szczęścia"[172] i stał się jednym z najczęstszych tematów malarskich.

Pewniejsze są *zenga* malowane przez Kao Shunena (zm. 1345) i Mokuana Reiena (zm. 134) [173], który studiował malarstwo w Chinach i tam zmarł. Uchodzą oni za pierwszych profesjonalnych „malarzy zen" w Japonii. Mokuan przez niektórych uważany był nawet za reinkarnację Muqi, którego wiele obrazów kopiował[174].

Okres Muromachi, pomimo walk wewnętrznych, wiązał się z rozwojem kultury i wzrostem popularności tego rodzaju malarstwa tuszowego. Uważany niekiedy za najwybitniejszego wśród siogunów z rodu Ashikaga, siogun Yoshimitsu w wieku trzydziestu

[168] Ibidem, s. 105.
[169] Portrety mistrzów zen określane są mianem *chinsō*, oznaczającym dosłownie wizerunki głów.
[170] Ten typ malarstwa, stanowiący ogólnie ilustracje historii oświecenia i zenistycznych anegdot (często będących również właśnie *kōanami*) określany jest terminem *zenki-zu*, możliwym do przetłumaczenia jako przedstawienia zdarzeń zen.
[171] Kozyra, op. cit., s. 87.
[172] Kozyra, op. cit., s. 89.
[173] Trzeciak s 106
[174] Kozyra, op. cit., s. 79.

ośmiu lat wycofał się z życia świeckiego i wstąpił do klasztoru zen, a przykładem jego podążył również wnuk Yoshimasy, który przeszedł w stan mnisi w wieku czterdziestu lat[175]. Z rządami Ashikagi Yoshimasy związany jest okres w kulturze japońskiej znany jako *Higashiyama*. Sam Yosihimasa cenił sztukę dekoracyjną, a wielobarwność była ważnym przełomem w sztuce tego okresu. Agnieszka Kozyra przytacza opinię Nakajimy uważającego, że sztuka okresu *Higashiyama* nie była już sztuką zen, choć zasadnym jest pytanie czy samo użycie koloru wystarcza do postawienia takiej tezy[176]. Faktem jest, że patronat siogunów z rodu Ashikaga pozwolił na stworzenie wspaniałych kolekcji chińskiego malarstwa tuszowego z okresu Song. Był to także okres, gdy japońscy mnisi zen nie tylko kopiowali i naśladowali styl malarstwa chińskiego, ale jednocześnie tworzyli własne obrazy, będące wyrazem ich duchowych przeżyć[177].

Na XIV i XV wiek przypada okres rozkwitu japońskiego malarstwa tuszowego. W Kioto powstała wówczas szkoła malarstwa tuszowego przy świątyni *rinzai* – Shōkokuji, z której wywodzi się Josetsu[178]. Był on, zdaniem Donalda Keena, pierwszym naprawdę wyjątkowym mnichem-malarzem okresu Muromachi, a jego *Łowienie suma tykwą*[179] namalowane na zlecenie Ashikagi Yosihomochi, artyści ze szkoły Kanō uważali za źródło swojej sztuki i najwcześniejszy przykład udanego przeszczepienia chińskiego stylu malarstwa na grunt japoński[180]. Jest to także pierwszy zachowany przykład japońskiego malarstwa monochromatycznego w stylu Szkoły Południowej. Jak pisze Agnieszka Kozyra, *Łowienie suma tykwą* może symbolizować niemożność wyrażenia istoty zen w słowach, tak jak nie można złowić suma zwężoną na środku tykwą[181].

Uczniem Josetsu był Tenshō Shūbun (ok. 1390-1464), także kapłan zen ze świątyni Shōkokuji, malarz i rzeźbiarz, który zmodyfikował nieco styl chińskich pejzaży i bywa nazywany twórcą prawdziwie japońskiego krajobrazu[182].

Jego uczniem z kolei był Sesshū Tōyō (1420-1506), uznawany za najsłynniejszego malarza okresu *Higashiyama*. Zdaniem Hasumi Toshimitsu, Sesshū był najważniejszym wśród

[175] Ibidem, s. 40.
[176] Kozyra, op. cit., s. 82.
[177] Ibidem, s. 79.
[178] Ibidem, s. 80.
[179] Josetsu, *Łowienie suma tykwą,* Taizo-in, Myoshin-ji, Kioto, Japonia, zob. np. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hyônen_zu_by_Josetsu.jpg (data dostępu: 06.09.2018 r.)
[180] Donald Keene, *Narodziny japońskich tradycji. Yoshimasa i Srebrny Pawilon,* Kraków 2013, s. 133.
[181] Kozyra, op. cit., s. 80, 94.
[182] Trzeciak, op. cit., s. 63. Shūbun, *Pejzaż*, Nara National Museum, Nara, Japonia, zob. np. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Landscape_Tenshō_Shūbun.jpg (data dostępu: 06.09.2018 r.)

twórców japońskiego malarstwa zen. Jak pisze, jego kreska jest zasadniczo silna, szeroka, bardzo pewna i pełna siły, a piękno jego prac niezrównane. W jego opinii, prace Sesshū są szczere i pełne napięcia; wyrażają ducha *wabi* i buddyzmu zen jednocześnie[183].

Urodził się on w prowincji Bitchū, w rejonie Okayamy. W wieku dwunastu lat dołączył do lokalnej świątyni buddyjskiej Hōfukuji, a w wieku dwudziestu lat przybył do Kioto, do świątyni Shōkokuji, gdzie spotkał Tenshō Shūbuna[184]. W 1467 roku wybuchła w Japonii wojna domowa Ōnin. Czterdziestoletni wówczas Sesshū udał się do Chin na pokładzie statku wysłanego przez siogunat na dwór dynastii Ming. Powrócił do kraju w 1469 roku, zastając stolicę zniszczoną przez wojnę; nigdy już na stałe do niej nie powrócił[185].

Osiadł wówczas w świątyni Unkokuan w Yamaguchi. Założył w Yamagauchi własną pracownię malarską zwaną *Tenkaito garo* (Pawilon *Obrazów otwarcia Nieba*). Sesshū malarstwo traktował jako „medytację za pomocą pędzla". W wieku osiemdziesięciu lat napisał do ucznia Soena, że najważniejsza dla malarza jest zasada nie-działania i naturalności/spontaniczności.

Znane jest przedstawienie Bodhidharmy autorstwa Sesshū[186]. Daruma przedstawiony jest na nim podczas medytacji przed skalną ścianą w momencie, gdy podchodzi do niego przyszły mistrz Huike z odciętą dłonią. Kozyra cytuje opinie Dietricha Seckela, uznającego ten obraz za wręcz rewolucyjny, za sprawą ekspresji[187]. Sama pisze o nim tak:

> Cała kompozycja jest skoncentrowana wokół przenikliwego spojrzenia Bodhidharmy, skontrastowanego z pełnym napięcia, ale przygaszonym wyrazem twarzy ucznia. Łukowate ściany jaskini a zwłaszcza zagłębienia w kształcie „oczu", potęgują napięcie, a niezwykła ekspresja twarzy Bodhidharmy została osiągnięta przez nienaturalnie spłaszczony i uproszczony zarys jego sylwetki w białej szacie[188].

Nie zachowały się żadne prace Sesshū z młodości, istnieją również domysły, że mógł je spalić, nie będąc z nich zadowolony[189]. Sesshū kopiował liczne obrazy chińskie, także w technice rozbryzganego tuszu; pod koniec życia zaczął stosować tę technikę również w swoich

---

[183] Toshimitsu Hasumi, *Zen in Japanese Art. A Way of Spiritual Experience,* New York 1962, s. 52.
[184] Doumolin, op. cit., s. 195.
[185] Keene, op. cit., s. 134.
[186] Sesshū Tōyō, *Bodhidharma i jego uczeń Huike*, Sainen-ji, Aichi, Japonia, zob. np. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bodhidharma.and.Huike-Sesshu.Toyo.jpg (data dostępu: 06.09.2018 r.)
[187] Kozyra, op. cit., s. 90.
[188] Ibidem, s. 90.
[189] Ibidem, s. 81.

obrazach[190]. Jego obrazy w stylu *hatsuboku* to kompozycje fragmentaryczne i otwarte; ich celem nie jest wierne odwzorowanie wyglądu obiektu, lecz mają docierać do istoty obiektów i pokazywać ich ukrytą głębię. Zofia Alberowa opisuje je w następujący sposób:

W pierwszym momencie widzimy jedynie abstrakcyjną kompozycję nieregularnych plam tuszu, o różnych odcieniach szarości i czerni, jak gdyby chlapniętych bezładnie na papier. Dopiero po chwili wpatrywania się, te nierozpoznawalne początkowo formy, jak wywoływany pozytyw zdjęcia przybierają kształt pejzażu ze skalnym urwiskiem, kępą zarośli i drzew pochylonych nad wodą. Do brzegu, na którym skuliły się dachy chat, zaznaczonych jedynie pięciu czy sześciu kreskami, podpływa łódź. We mgle majaczą, tak nikłe jak oddech na szybie, szczyty gór. Wszystko to jest zaledwie zaznaczone, bardziej przeczute niż wypowiedziane: synteza poglądów *dzen* na język malarski. Szybkie, intuicyjne uchwycenie jedynego w swym olśniewającym odkryciu momentu prawdy, spełniającej się w „ciszy i pustce ducha"[191].

Do rozwoju zenistycznego malarstwa i kaligrafii w Japonii przyczyniło się także opactwo Daitokuji. Słynny Ikkyū Sōjun, w wieku osiemdziesięciu lat otrzymał tytuł opata i zadanie podniesienia klasztoru z ruiny, w którą popadł na skutek wyniszczającej wojny Ōnin. Ikkyū, prawdopodobnie nieślubny syn cesarza, przez całe życie słynął jako zajadły krytyk hierarchicznej struktury zen, zarzucając wspólnocie upadek wartości duchowych[192]. Choć jego praca jako opata skupiała się na materialnym wydźwignięciu klasztoru z zapaści - chociażby poprzez zbieranie funduszy na odbudowę budynków zniszczonych przez ogień - zasłynął on także malarstwem i kaligrafiami swojego autorstwa.

W późniejszym okresie w otoczeniu sioguna zaczynają dominować malarze nie związani z zen, na co wskazuje złożenie „*ami*" w ich imionach, sugerujące związki z amidyzmem – jak trzy pokolenia rodu malarzy, Noami (1397-1471), Geisami (1431-85) i Soami (zm. 1525) pełniący na dworze siogunów funkcję *dōbōshū*, nadwornych kolekcjonerów sztuki. Noami, pracujący na dworze Yoshimasy, skatalogował kolekcję stu pięćdziesięciu sześciu artystów – zaskakujące jest, że wśród omówionych przez niego artystów znajdował się tylko jeden Japończyk – Mokuan Reien – brakowało zaś wzmianek o Jōsetsu i Tenshō Shūbunie, co może wskazywać, że wówczas jeszcze każdy chiński obraz ceniono bardziej niż nawet najlepsze dzieło Japończyka[193].

[190] Ibidem, s. 63. Sesshū Tōyō, *Pejzaż w stylu haboku*, Tokyo National Museum, Tokio, Japonia, zob. np. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LandschaftSesshuToyo1481.jpg (data dostępu: 06.09.2018 r.)
[191] Alberowa, op. cit., s. 108.
[192] Addiss, op. cit., s. 18.
[193] Keene, op. cit., s. 135.

Malarstwo inspirowane zen usunęło się w cień pod koniec siogunatu Ashikaga. Trzech zjednoczycieli Japonii[194] nie popierało już w takim stopniu buddyzmu zen, zaś ostatni z nich, Tokugawa Ieasu obowiązującą doktryną w państwie ustanowił neokonfucjanizm.

Późniejsze szkoły Kanō i Tosa tworzone były przez artystów zawodowych. Zajmowali się ogromnym malarstwem ściennym, wielobarwnym i dekoracyjnym. Choć wykorzystywali różne elementy poprzednich szkół, nie odwoływali się już w takim stopniu do zen[195]. Za formalnego twórcę szkoły Tosa uznaje się jej najwybitniejszego malarza, Tosę Mitsunobu (1434-1525). Był on nadwornym malarzem dworu cesarskiego, pracował również dla sioguna. Szkoła ta kontynuowała wcześniejsze tradycje malarstwa *yamato-e,* charakteryzowała się płaską, dekoracyjną kompozycją, delikatną linią, pięknymi, harmonijnymi barwami i nadawaniem dużej wagi szczegółowi[196].

Kanō Masanobu (1434-1530), założyciel szkoły Kanō, wciąż podejmował tematy typowe dla zen, podobnie jak jego syn Kanō Motonobu (1476-1669), który na jednym ze swoich zwojów ukazał osiągnięcie *satori* przez dwóch sławnych mistrzów chan. Masanobu malował zarówno w stylu *suibokuga* charakterystycznym dla malarstwa zenistycznego jak i w stylu nawiązującym do wcześniejszego wielobarwnego stylu *yamato-e*[197]. Jego syn Motonobu uznawany jest za artystę, który dopracował techniki łączenia malarstwa tuszowego z technikami i tematami *yamato-e,* tworząc styl uznawany od tego czasu za charakterystyczny dla szkoły Kanō[198]. W szkole Kanō, nawet w przypadku monochromatycznych prac, widać wyraźną zmianę stylu – podobnie jak w szkole Tosa, najważniejsze stało się mistrzostwo w odtwarzaniu szczegółów oraz delikatna, wyrafinowana i precyzyjna linia[199]. Najczęściej również tworzyli oni kompozycje dekoracyjne i wielobarwne, często malowane na złotym tle. Podsumowując można powiedzieć, że szkoły Kanō i Tosa wykorzystywały w swoich pracach elementy wcześniejszego malarstwa japońskiego *yamato-e,* nie stroniąc jednocześnie od pewnych elementów wcześniejszego malarstwa tuszowego, ale odchodząc od zenistycznej prostoty i skromności[200].

[194] Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi, Ieasu Tokugawa
[195] Trzeciak, op. cit., s. 64.
[196] Kubiak Ho-Chi, op. cit., s. 128.
[197] Ibidem, s. 127.
[198] Ibidem, s. 127.
[199] Kozyra, op. cit., s. 82.
[200] Kubiak Ho-Chi, op. cit., s. 126.

W późnej epoce Muromachi, obok szkół Kanō i Tosa, ukształtowały się także inne. Przykładem szkoła *Hasegawa*, założona przez Hasegawę Tōhaku (1539-1610), której działalność przypada na XVI i XVII wiek. Hasegawa prawdopodobnie studiował w szkole Kanō, przyznawał się także do inspiracji Sesshū Tōyō, sam tworząc zarówno bogate prace kolorystyczne jak i obrazy monochromatyczne, w tym słynny parawan *Sosnowy gaj*[201](il. 13). Pozostaje on jego najbardziej znanym dziełem, mimo, iż większość jego zachowanych prac reprezentowała odmienny - ozdobny, bogaty w kolorystykę i złocenia - styl szkoły Kanō. Zdaniem Paula Varleya, jego *Sosny* wpisują się w najlepszą tradycję zen, uwypuklając pustkę niepomalowanych fragmentów parawanów[202]. Jak pisze Joan Stanley-Baker, Hasegawa Tōhaku, inspirując się stylem Muqi osiągnął w swoim dziele doskonałą syntezę chińskich technik i japońskich motywów. Sosny *hamamatsu* umieszczone są w czterech grupach na dwunastu panelach; nie są one jednak wymyślnie poskręcane, jak często były przedstawiane w malarstwie *yamato-e,* lecz smukłe i proste. Wprawdzie, jak pisze Joan Stanley-Baker, niemal 85% powierzchni obrazu pozostaje puste, jednak cały obraz przesycony jest mgłą i ciszą jesiennego świtu – scena ta odzwierciedla nowy, kontemplacyjny styl pozostający w związku nie ze splendorem feudalnego dworu, lecz z rodzącą się Drogą Herbaty[203].

Po 1600 roku mnisi zen przestali pełnić w Japonii rolę intelektualnej i kulturowej elity, doradzającej rządzącym. Rosnący materializm nowej epoki (Edo 1603-1868) kładł nacisk raczej na wartości świeckie niż religijne, a ich ścisła dyscyplina i zdystansowanie przestało pasować do epoki pokoju i dobrobytu. W tej sytuacji zen przestał być częścią establishmentu jednak inspirujący się nim artyści w swoich pracach odpowiadali na zachodzące w społeczeństwie zmiany[204].

Jako opozycja wobec schematyzmu oficjalnie zaakceptowanego stylu, w pierwszej połowie XVIII wieku pojawili się malarze – amatorzy; ich prace nazywane były *nanga* (malarstwo południowe) lub *bunjinga* (malarstwo uczonych) - nie były to jednak określenia stylu lub szkoły. Ich wartość wynikała z całkowicie indywidualnego traktowania formy i malowania

[201] Ibidem, s. 129.
[202] Varley, op. cit., s. 154.
[203] Joan Stanley-Baker, *Japanese Art*, London 1984, s. 146, 147.
[204] Addiss, op. cit., s. 17.

dla własnej potrzeby, bez szczególnej troski o techniczną perfekcję. Za najwybitniejszego twórcę *nanga* uchodzi Ike Taiga (1723-1776)[205].

Na początku wieku XVII znaczącą postacią w „malarstwie zen" był Konoe Nobutada (1565-1614), pochodzący ze szlachty dworskiej, będącej odgałęzieniem samego rodu Fujiwara. Pełnił on liczne stanowiska na dworze cesarskim, gdzie zajmował się również poezją *waka*. W 1594 roku został skazany na banicję za próbę wzięcia udziału w inwazji sioguna Hideyoshiego na Koreę, wbrew woli cesarza. Po dwóch latach wrócił do Kioto oraz do łask cesarza, by w 1605 roku uzyskać najwyższy rangą tytuł dworski *kampaku*, zaś cesarz pozwolił mu adoptować jego własnego syna[206]. Choć był on znany głównie ze swojej kaligrafii, warto zwrócić uwagę na jego prace inspirowane zen, takie jak *Medytujący Daruma*[207], na którym postać Pierwszego Patriarchy Chan jest jedynie zasugerowana samym konturem sylwetki, zaś puste tło stanowi przedstawienie jaskini, w której, odwrócony twarzą do ściany, Bodhidharma medytował przez dziewięć lat. Wersy obok głoszą: *Spokój i pustka są wystarczające by przejść przez życie bez błędu*[208]. Cała praca przyciąga wzrok swoją prostotą i siłą wyrazu.

Centralną postacią w japońskim zen wczesnego wieku XVII był również Takuan Sōhō, pochodzący z rolniczej rodziny o samurajskim pochodzeniu. W wieku dziewięciu lat wstąpił do klasztoru buddyjskiego: początkowo związany był bardziej z buddyzmem Czystej Ziemi, jednak w wieku trzynastu lat rozpoczął praktykę zen w świątyni zen *rinzai*. W 1607 roku został najmłodszym w historii opatem słynnej Daitokuji. Szybko jednak opuścił świątynię, by podróżować po kraju, zbierając pieniądze na odbudowę tego klasztoru. Był to czas, gdy siogunat dążył do maksymalnego zwiększenia kontroli nad całym krajem, w tym nad świątyniami zen, przeciwko czemu protestowali mnisi świątyń takich jak Daitokuji i Myōshinji. Takuan był jednym z liderów tych protestów: razem z Gyokushitsu Sōhaku (1572–1641) oraz Kōgetsu Sōganem (1574–1643) podpisał petycję do sioguna, przeciwko narzuconym przez niego, nierealistycznym restrykcjom dotyczącym warunków starania się o stanowisko przeora tych klasztorów. Restrykcje te zakładały, że przeorzy musieliby wykazać się trzydziestoletnią praktyką oraz rozwiązaniem tysiąca siedmiuset *kōanów*, co było wymogiem niemożliwym do

[205] Trzeciak, op. cit., s. 140-141.
[206] Addiss, op. cit., s. 23.
[207] Konoe Nobutada, *Medytujący Daruma*, kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Steven Addiss, *The Art of Zen: paintings and Calligraphy by Japanese Monks, 1600-1925*, s. 21.
[208] Ibidem, s. 23.

spełnienia i bezsensownym, gdyż liczba ta, wzmiankowana w kronikach zen, była przenośnią dla ogromnej liczby. Agata Koszołko pisze o tym następująco:

Rozporządzenie to było wymierzone w dwa klasztory zen tradycyjnie związane z arystokracją, których przeorów wyznaczał dotąd sam cesarz, a ceremonia objęcia tej funkcji polegała na przekazaniu purpurowej szaty (…). Cały incydent należy rozpatrywać w szerszym kontekście konfliktu między rządem shōguna a dworem cesarskim. Takuan został skazany na zesłanie i dopiero po pięciu latach, już po śmierci Tokugawy Hidetady, dostał pozwolenie powrotu do Edo. Było to możliwe dzięki temu, że jego uczeń i mistrz szermierki, Yagyū Tajima Munenori wstawił się za nim u nowego shōguna, Tokugawy Iemitsu (1604–1651). Takuan został wyznaczony na przeora w Tōkaiji, specjalnie zbudowanej dla niego świątyni zen w Edo, a w 1641 roku uzyskał zgodę na zniesienie restrykcji dotyczących obejmowania stanowiska przeora w Daitokuji i Myōshinji[209].

Takuan, w 1629 roku zesłany na zesłanie, w czasie wygnania uporządkował kolekcję swoich poematów i pism. Po śmierci sioguna Hidetady w 1632 roku został z powrotem wezwany do stolicy. Takuan znany był głównie ze swoich kaligrafii, takich jak *Gajówka wśród sosen*[210], wykaligrafowana na papierze, którego deseń jest w kolorze złotych liści, przyozdobiony motywem drobnych igieł sosnowych. Jest to praca w stylu *tanzaku* – podłużnych, wąskich kart poetyckich. Tytuł zostaje zapisany trzema znakami w chińskim stylu, podczas gdy sam poemat zapisany zostaje w bardziej swobodny sposób, sprawiając wrażenie niedbale spływającego:

Kiedy pośród sosen
Usłyszysz szelest wiatru
Gwiżdżący pośród drzew
Głos także opada
Wodospad gajówki[211].

Zdaniem Stephena Addissa, związek między dźwiękiem wodospadu a opadającym taktem śpiewu gajówki pokazuje zenistyczny moment jedności wypływający z głębokiego słuchania, pełnej koncentracji i świadomości[212].

Takuan pozostawił po sobie również interesujące prace malarstwa tuszowego, opatrzone własnymi inskrypcjami, takie jak *Raizan prażący bataty* [213], w którym postać Raizana

[209] Agnieszka Kozyra, *Krytyka wpływu buddyzmu zen na sztuki walki w traktacie Tengu geijutsuron (Pouczenia goblinów tengu na temat sztuk walki)* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), *Zen a sztuki walki,* Warszawa 2014, s. 48, 49.
[210] Takuan Sōhō, *Gajówka wśród sosen*, kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 28.
[211] Addiss, op. cit., s. 29.
[212] Ibidem, s. 29.

prawdopodobnie nie jest przypadkowa – był on chińskim pustelnikiem z czasów dynastii Tang, który podobnie jak Takuan, odmówił służby rządowi[214]. Towarzysząca jego postaci kaligrafia opisuje jego życie w pustelni, odmowne odpowiedzi na poselstwa wysyłane przez cesarza i gorliwe oddanie praktyce[215].

Jednym z ulubionych uczniów Takuana był Isshi Bunshu (1608-1646). Jedną z najlepszych prac Isshiego jest *Medytujący Daruma*[216], gdzie postać Bodhidharmy narysowana jest w stylu jednego uderzenia pędzla, choć samą twarz zarysowują drobne i subtelne dodatkowe pociągnięcia pędzla. Między postacią Bodhidharmy na dole a kaligrafią na górze jest spory kawałek wolnej przestrzeni. Kaligrafia na górze, nawiązuje do spotkania Bodhidharmy z cesarzem Wu i późniejszych dziewięciu lat medytacji:

Ach! Spójrz na te kolce i dzikie róże zakrywające Cesarza Wu
Daruma usiadł ponownie, naprzeciw starej ściany
On nie trwał jedynie uparcie w głębokiej ciszy –
To wszystko opiera się na czymś, co nie może być zgłębione[217].

Fūgai Ekun (1568-1654), był pierwszym historycznie znaczącym malarzem zen ze szkoły *sōtō*. Jego styl malarski zakorzeniony był w przeszłości; wykorzystywał szary tusz, mokre pociągnięcia pędzla, okazjonalnie akcentując prace kolorem czarnym[218]. Tradycyjna była również tematyka jego prac: wizerunki Bodhidharmy, Hoteia oraz mistrzów zen; zdarzało mu się malować również pejzaże, zwierzęta i rośliny. Większość życia spędził wędrując po kraju, mieszkając w jaskiniach lub chatach nieopodal wiosek. Do świątyni Sorinji, wiodącej szkoły *sōtō* we wschodniej Japonii, dołączył w wieku szesnastu lat i opuścił ją po dziesięciu latach treningu. Mając pięćdziesiąt lat objął stanowisko opata małej świątyni *sōtō* w Sagami, jednak opuścił ją po kilku latach, by znowu powrócić do podróżowania. Jednym z jego dzieł przedstawiających Hoteia jest *Hotei wskazujący na księżyc*[219]. Odwołuje się na nim do słynnego powiedzenia, że zen

---

[213] Takuan Sōhō, *Raian prażący bataty*, Los Angeles County Mousem of Art, Los Angeles, USA (dar Murray Smitha) zob. np. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monk_Raisan_LACMA_AC1997.19.1.jpg (06.09.2018 r.)
[214] Ibidem, s. 25-30.
[215] Ibidem, s. 30, 31.
[216] Isshi Bunshu, *Medytujący Daruma*, kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s., s. 43.
[217] Ibidem, s. 39.
[218] Ibidem, s. 44.
[219] Fūgai Ekun, *Hotei wskazujący na księżyc,* kolekcja Murray Smith'a, zob. np. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fugai-good-hotei.jpg (data dostępu: 06.09.2018 r.)

jest palcem wskazującym na księżyc. Światło księżyca jest jedynie odbiciem, tak jak nasze umysły są odbiciem myśli, działań i uczuć. Wersy obok głoszą: „Jego życie nie jest biedne/posiada bogactw ponad miarę/wskazując na księżyc, wpatrując się w księżyc/ów staruszek podąża drogą”[220].

Większość prac Fūgaia nie jest datowana – jedną ze słynniejszych jest niewielki portret Bodhidharmy[221], którego kontury wyznaczają cztery grube pociągnięcia pędzla, z czego dwa górne z przewagą koloru czarnego, dwa niższe bardziej rozcieńczone. Cieńsze i bardziej precyzyjne szare linie kreślą twarz Bodhidharmy, a plamy szarego atramentu rozrzucone są po całym płótnie[222]. Z kolei jego obraz *Wewnętrzne oświecenie*[223] można potraktować jako jego autoportret, stylizowany na Bodhidharmę, namalowany przy użyciu ulubionego przez niego połączenia szerokich szarych konturów, cieńszych linii zarysowujących brodę i twarz oraz czarnych akcentów podkreślających oczy, usta, nos. Twarz wyraża raczej smutek, sprawiając wrażenie mądrości i samotności[224].

Jedną z najbardziej niezależnych postaci XVII wiecznego zen w Japonii był Bankei Yōtaku (1622-1693), urodzony w rodzinie konfucjańskiego doktora z klasy samurajów, wcześnie w dzieciństwie osierocony przez ojca. Głową rodziny został wówczas najstarszy brat, który miał być surowym moralistą i różnić się temperamentem od Bankeia, sprawiającego liczne problemy wychowawcze i dyscyplinarne. W wieku jedenastu lat odmówił uczęszczania na lekcje kaligrafii - której, paradoksalnie, z czasem został mistrzem. Wielokrotnie podważał też zdanie swoich konfucjańskich nauczycieli. W końcu usłyszał od nich, że być może mogliby mu pomóc buddyjscy mnisi. Opuścił wówczas szkołę i zaczął studiować buddyzm *shingon* oraz buddyzm Czystej Ziemi, jednak nie znalazłszy w ich naukach odpowiedzi na dręczące go pytania, w wieku szesnastu lat zwrócił się w stronę buddyzmu *rinzai*[225]. Po trzech latach treningu z Umpo Zenshō (1568-1653) w świątyni Zuiōji, w 1641 roku wyruszył na czteroletnią pielgrzymkę, lecz ta nie rozwiała jego wątpliwości. Usłyszał wówczas od nauczyciela, że nie można znaleźć oświecenia nigdzie poza własnym umysłem i jeszcze wytrwalej pogrążył się w medytacji zazen, siedząc

[220] Ibidem, s. 51.
[221] Fūgai Ekun, *Daruma,* kolekcja prywatna, zob. np. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Daruma_by_Fūgai_Ekun.jpg
[222] Ibidem, s. 46.
[223] Fūgai Ekun, *Wewnętrzne oświecenie,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 49.
[224] Ibidem, s. 49.
[225] Ibidem, s. 69.

przez cały dzień i noc, doprowadzając organizm do wyczerpania, aż ciężko zachorował. Któregoś dnia, wypluwając kawałek flegmy osiągnął oświecenie uświadamiając sobie, że „wszystkie rzeczy są doskonale rozwiązane w nienarodzonym”[226]. W 1651 roku dotarł do Nagasaki i trafił do świątyni *ōbaku*[227] , do mistrza Daozhe Chaoyuana (1602-1662), od którego otrzymał nawet *inka,* jednak po roku zdecydował się opuścić klasztor.

Bankei pragnął docierać nie tylko do mnichów, lecz wygłaszał wiele publicznych przemówień, chętniej używając prostego języka niż buddyjskiej terminologii. W 1672 roku otrzymał prestiżowe stanowisko opata świątyni Myōshinji, lecz był także aktywny w ponad czterdziestu innych świątyniach i zasłynął spotkaniami z tysiącami wiernych[228].

Niezwykle wyróżnia się wykonane przez niego *ensō* [229] – podczas gdy tradycyjnie wykonywane jest ono jednym pociągnięciem pędzla, Bankei narysował je przy pomocy dwóch, wzajemnie się dopełniających pociągnięć nadając całemu symbolowi nowy wydźwięk – pustka, moment oświecenia i wszechobecność nirwany tutaj wyznaczane są przez dwa domykające koło uderzenia pędzla, mogące sugerować jednocześnie pustkę i pełnię[230].

Bankei miał podobno więcej niż czterystu mnichów i siedemdziesiąt mniszek pod swoją opieką, jak i ponad pięć tysięcy świeckich uczniów. Podróżując po kraju, od świątyni do świątyni, nauczał aż skończył siedemdziesiąt dwa lata, gdy załamało się jego zdrowie. W zgodzie ze swoją niezależną naturą, odmówił skomponowania przedśmiertnego poematu mówiąc swoim uczniom „To co mówiłem wam każdego dnia…to jest mój przedśmiertny wiersz. Nie zamierzam układać teraz nowego przed śmiercią, tylko dlatego, że każdy inny tak robi”[231].

Większość kaligraficznych i malarskich dzień sztuki zen powstawało z ręki mnichów szkoły *rinzai*, dużo rzadziej *sōtō*. Warto wspomnieć jednak również o pracach kilku mistrzów z trzeciej szkoły zen w Japonii – *ōbaku*. Upadek chińskiej dynastii Ming za sprawą inwazji mandżurskiej w 1644 roku przyczynił się do emigracji wielu chińskich mnichów z południa Chin do Japonii - w połowie XVIII wieku wyemigrowało ich około setki. Choć byli wyznawcami

[226] Ibidem, s. 70.
[227] O której to szkole będzie mowa w dalszej części
[228] Ibidem, s. 70.
[229] Bankei Yōtaku, *Ensō,* kolekcja prywatna, zob. np. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bankeitumblr_lm43mrAJZc1qzgealo1_1280Sakyamuni%26Maitreya.jpg (data dostępu: 06.09.2018 r.)
[230] Ibidem, s. 73.
[231] Ibidem, s. 73.

szkoły *linji* – japońskiej *rinzai*, bardziej synkretyczny już wówczas charakter buddyzmu w Chinach przyczynił się do zmian w stosunku do zastanego w Japonii buddyzmu *rinzai*, który przybył do Japonii kilkaset lat wcześniej[232]. Ostatecznie przyczyniło się to do wykształcenia nowej szkoły. Pierwsza generacja mistrzów *ōbaku* w Japonii składała się z chińskich imigrantów, którzy pozostali w porcie w Nagasaki – ich japońscy uczniowie rozpowszechnili naukę szkoły *ōbaku* na terenie całej Japonii. Malarstwo i kaligrafia tej szkoły spotkały się z dużym zainteresowaniem, choć w większym stopniu wpłynęły na pracę profesjonalnych artystów i uczonych niż na japońską tradycję *zenga*.

Mistrzem chińskich mnichów, którzy przybyli do Japonii i ustanowili szkołę *ōbaku*, był Yinyuan Longqi (jap. Ingen Ryūki. 1592-1673), który przy pomocy Mu'ana Xingtao (jap. Mokuan Shōtō 1611-1684) ustanowił świątynię Mampukuji, na wzór rodzimego klasztora Wanfu na górze Huangbo. Po przejściu na emeryturę Ingena w 1644 roku, Mokuan został jej drugim opatem i drugim patriarchą ō*baku* w Japonii. Trzecim z „Trzech Pociągnięć Pędzla *Obaku*" był Jifei Ruyi (jap. Sokuhi Nyoitsu (1616-1671), podobnie jak Ingen i Mokuan, urodzony w Chinach w prowincji Fujian.

Wyjątkową postacią związaną ze szkołą *ōbaku* była Ryōnen Gensō (1646-1711), która jako jedna z nielicznych mniszek zen, przeszła do historii, tak dzięki duchowym, jak i artystycznym osiągnięciom. Urodziła się w znakomitej rodzinie - jej ojciec, Katsurayama Temehisa (1600-1673) był potomkiem słynnego wojownika Takedy Shingena (1521-1573), wykształconym i obeznanym ze szkołą *rinzai*, ekspertem w sprawach kaligrafii, ceremonii herbacianej i starego malarstwa. Ryōnen w młodości studiowała kaligrafię i poezję *waka*, wraz z matką służyła na dworze cesarskim. Jej dwóch młodszych braci zostało mnichami zen szkoły *ōbaku*. Wróciwszy w wieku nastoletnim do domu po służbie na dworze, kontynuowała naukę poezji – w wieku szesnastu lub siedemnastu lat wstąpiła w zaaranżowane małżeństwo z Matsudą

[232] Kwestią budzącą największe kontrowersje wśród japońskich mistrzów zen było łączenie praktyki medytacji i *kōanów* z recytacją imienia buddy Amidy (chin. *nianfo,* jap. *nenbutsu*), co przyczyniło się do deprecjonującego określania ich mianem „*nenbutsu zen*". W rzeczywistości jednak nie była to wcale główna praktyka szkoły, którą z innymi japońskimi szkołami zen łączyła nie tylko doktryna bezpośredniego przekazu z umysłu do umysłu (chiń. *yixin chuanxin*; jap. *ishin denshin*) i szczególnego przekazu poza pismami (chiń. *jiaowai biechuan*; jap. *kyōge betsuden*), ale i kanon pism, obejmujący m.in. sutrę Laknavatarę i zbiory *kōanów Hekiganroku* (chin. *Biyan lu,* pol. *Zapiski Błękitnej Skały*), *Mumonkan* (chin. *Wumenguan,* pol. *Bezbramna brama*). Ich poważne podejście do praktyki z *kōanami,* rygorystyczne przestrzeganie reguł monastycznych i regularne organizowanie odosobnień medytacyjnych przyczyniło się do odnowienia tradycji zen w Japonii okresu Tokugawów.

Bansui (1630-1703), z którym miała kilkoro dzieci[233]. Po dziesięciu latach małżeństwa, prawdopodobnie za zgodą męża, w 1672 roku Ryōnen została mniszką. Początkowo wstąpiła do cesarskiej świątyni *rinzai* Hokyoji w Kioto, jednak po pięciu latach wyruszyła do Edo w celu dalszego studiowania zen. Tam spotkała Tetsugyu, który powiedział jej, że jest zbyt piękna, by dołączyć do jego świątyni, gdyż jej uroda rozpraszałaby innych mnichów. Wówczas Ryōnen udała się do pustelni Daikyu-an, gdzie spotkała Haku-o Dotai (zm. 1682), ucznia Mokuana. Ten jednak również odmówił jej wpuszczenia. Skłoniło to Ryōnen do drastycznej akcji, dzięki której przeszła do historii. Swoje życie, wraz z tą historią opisała w jednej ze swoich kaligrafii[234]:

Kiedy byłam młoda służyłam pani Yoshino, wnuczce Tofukumon'in, ucznia cesarskiej świątyni Hokyo-ji. Niedawno zmarła: choć wiedziałam, że takie jest prawo natury, głęboko uderzyła mnie ulotność świata i zostałam mniszką. Ścięłam swoje włosy, pofarbowałam szaty na czarno i wyruszyłam na pielgrzymkę do Edo. Tam spotkałam mnicha Haku-o z szkoły Obaku Zen. Opowiedziałam mu o swoim głębokim oddaniu Buddyzmowi od dzieciństwa, lecz Hoku-o odrzekł, iż choć widzi moje szczere intencje, nie mogę uciec od mojego kobiecego wyglądu. Dlatego rozgrzałam żelazo i przyłożyłam do swojej twarzy i wtedy napisałam tak, jak prowadził mnie pędzel:

Dawniej by zabawić siebie na dworze paliłam kadzidło z orchidei:
Teraz by wstąpić w życie Zen spaliłam własną twarz,
Cztery pory roku w ten sposób z łatwością mijają
Lecz nie wiem kim jestem pośród tej zmiany
W żywym świecie
Ciało, które porzuciłam i spaliłam
Byłoby nędzne
Gdybym pomyślała o sobie jako o
Czymkolwiek innym niż drewnie na opał[235].

Haku-o był pod wrażeniem jej czynu i pozwolił jej dołączyć do świątyni Daikyuan – została jego główną ucznnicą i w 1682 roku otrzymała od niego przekaz Dharmy. W tym sam roku mistrz zmarł. Ryōnen jeszcze za jego życia, pragnęła postawić świątynię na jego cześć, jednak w owych czasach niemal niemożliwością było uzyskanie zgody siogunatu, który zezwalał najwyżej na odnawianie starych świątyń – po paru latach zdołała jednak ją uzyskać. Jego śmierć w międzyczasie tylko powiększa determinację, z jaką przystąpiła do dzieła na otrzymanej ziemi w Ochiai niedaleko Edo. W 1693 roku odnowiła tam zrujnowaną świątynię Renjoin, uznając

[233] Ibidem, s. 94.
[234] Ryōnen Gensō, *Wiersz autobiograficzny,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] [w:] Addiss, op. cit., s. 96.
[235] Ibidem, s. 95.

Haku-o za jej pośmiertnego założyciela, sama zostając formalnie jej drugim opatem. W 1701 roku Renjoin zostało rozbudowane i stało się pełnym klasztorem, Taiunji. Stał się on centrum nauki *ōbaku*, gdzie edukację otrzymywały również dzieci z pobliskich wiosek. Ryōnen zasłynęła dzięki swojej poezji, kaligrafii i malarstwu. W 1703 roku, gdy zmarł dawny mąż Ryōnen, postawiła w Taiunji kamień poświęcony jego pamięci. W 1711 roku postawiła również kamień poświęcony pamięci swojego mistrza Haku-o. W tym samym roku sama zmarła, przed śmiercią skomponowawszy wiersz:

Jesienią mojego 66-tego roku życia, żyłam już całkiem długi czas –
Intensywne światło księżyca świeci jasno na moją twarz.
Nie ma potrzeby dyskutować nad zasadami studiowania koanów:
Po prostu słuchaj uważnie wiatru na zewnątrz wśród sosen i cedrów[236].

Najwybitniejszym malarzem *zenga* w XVIII wieku był Hakuin Ekaku. Odnowił praktykę zen w Japonii, czym zasłużył sobie na tytuł „Największego mędrca pięćsetlecia" i „Patriarchy, który ożywił zen"[237]. Wędrował po kraju i studiował u wielu mistrzów, a pierwszego doświadczenia oświecenia miał doznać już w wieku dwudziestu czterech lat. W 1718 roku otrzymał stanowisko opata w świątyni Myōshinji, wkrótce jednak opuścił ją, by powrócić do swojej macierzystej świątyni Shoinji, gdzie pozostał do końca życia[238]. Uważał, że sztuka odsłania niedostępne w inny sposób aspekty ducha i może pełnić formę przekazu poza słowami[239]. Pozostawił po sobie obszerne pisma i ponad tysiąc prac o różnym charakterze, w tym wiele karykatur i opowieści obrazkowych. Jest on również autorem słynnego k*ōanu* „jaki jest dźwięk klaskania jedną dłonią?", który znajduje się również na jednej z jego kompozycji[240]:

Wy wszyscy dzielni, młodzi ludzie -
Nie ma znaczenia co mówicie,
Jeśli nie słyszycie klaskania jednej dłoni,
Cała reszta to śmieci! [241]

[236] Ibidem, s. 99.
[237] Shibayama, op. cit, s. 48. Hakuin usystematyzował praktykę *kōanów,* tworząc model nauczania, który stał się wyróżnikiem szkoły *rinzai.*
[238] Addiss, op. cit., s. 105.
[239] Trzeciak, op. cit., s. 117.
[240] Hakuin Ekaku, *Klaskanie jedną dłonią,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 119.
[241] Addiss, op. cit., s. 121.

Również na jednej ze swoich najsłynniejszych *zenga* zatytułowanej *Ślepcy przekraczający most*[242] zawarł dodatkowe przesłanie:

Zarówno wewnętrzne życie, jak i świat wokół nas
Są jak ślepcy krążący wokół kładki -
umysł, który potrafi przejść na drugą stronę, jest najlepszym przewodnikiem! [243]

Na obrazie tym widzimy trzech ludzi, z których pierwszy trzyma wysoko kij z przyczepionymi sandałami i bosą stopą próbuje wyczuć drogę przed sobą; drugi schyla się próbując wybadać drogę przed sobą dłońmi, trzeci próbuje zrobić to samo przy pomocy wyciągniętego przed siebie kija. Wysiłki ich wszystkich skazane są jednak na niepowodzenie, gdyż jedynym prawdziwym przewodnikiem jest przebudzony Umysł.

Jednym z najsłynniejszych obrazów Hakuina jest także wielki portret *Daruma w czerwieni*[244], z dołączoną inskrypcją „Wskazując prosto na ludzkie serce/Ujrzyj własną naturę i stań się Buddą!" [245]

Hakuin nie był twórcą często posługującym się motywem *ensō* – stworzył ich zaledwie kilka. Jedna z takich prac opatrzona jest komentarzem: „żadnej przestrzeni w dziesięciu kierunkach ani piędzi wielkiej ziemi"[246]. Jest to ostatnie zdanie z poetyckiego komentarza do znanego *kōanu*, w którym mnich pyta mistrza czy pogląd mistrzów zen jest taki sam, czy inny od tego nauczanego w sutrach i otrzymuje odpowiedź: „Kiedy kogutowi jest zimno, wlatuje na drzewo, kiedy kaczce jest zimno, nurkuje pod wodą"[247]. *Kōan* ten uważany jest za jeden z prostszych – odwołuje się do różnych metod nauczania skierowanych do różnych słuchaczy. Pięknym przykładem kaligrafii Hakuina jest także jego praca *Cnota*[248] będąca tekstem chińskiego historyka i uczonego Ssu-ma Kuanga (1018-1086):

Zgromadź pieniądze dla swoich potomków -

[242] Hakuin Ekaku, *Slepcy przekraczający most,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 111.
[243] Ibidem, s. 109.
[244] Przedstawianie Darumy w czerwonej szacie było w Japonii związane z jego funkcją jako bóstwem epidemii, kojarzonym przede wszystkim z ospą, która we wczesnonowożytnej Japonii stała się chorobą endemiczną. Daruma, jedno z „modnych bóstw" epoki Edo, był postrzegany również jako protektor w czasie trzęsień ziemi, a jego czerwony aspekt miał mroczniejsze konotacje widoczne w motywie „krwawego Darumy" (*chi Daruma*), zob. więcej. Faure, *From Bodhidharma to Daruma…,* s. 60 – 63. Hakuin Ekaku, *Daruma w czerwieni,* Manjiūji, Oita, Japonia, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 127.
[245] Addiss, op. cit., s. 125.
[246] Hakuin Ekaku, *Ensō,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 122.
[247] Ibidem, s. 124.
[248] Hakuin Ekaku, *Cnota,* kolekcja Man'yō-an, Japonia, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 123.

To będzie bez wartości
Zgromadź książki dla swoich synów i wnuków -
Nie przeczytają ich.
Najlepsze, co możesz zrobić, to rozwijać swoją cnotę
Cicho, sekretnie –
Przekazać tę metodę swoim potomkom
I przetrwa przez wiele lat [249].

Znaki na tej kaligrafii różnią się rozmiarem i stylem – niektóre zarysowane są jednym pociągnięciem pędzla, inne złożone. Największy znak, oznaczający cnotę – składa się ze znaku na „szczerość" nad znakiem oznaczającym „serce/umysł" – cnota jest zatem szczerością serca i umysłu, pozwalającą dostrzec prawdziwą naturę rzeczywistości.

Jedna z późnych prac kaligraficznych Hakuina zatytułowana *Wewnątrz* [250] głosi: „Kontemplacja w ruchu jest sto milionów razy lepsza niż kontemplacja w bezruchu", w której znak „w" przecina i rozgranicza całą pracę na dwie części. Kaligrafia ta odpowiada poglądowi Hakuina, że prawdziwą medytacją może być każda czynność, której podstawą jest odpowiednie duchowe nastawienie.

Hakuin wykazywał wielką tolerancję na różnice doktrynalne, sprowadzając różne szkoły buddyjskie do wspólnego, monistycznego punktu widzenia zen. Przy tym mniej był zainteresowany metafizyką jako taką, sprowadzając wszystko do urzeczywistnienia jedności poprzez doświadczenie[251]. Nauczał, że „prawdziwe ja" odkryte w akcie oświecenia należy w sposób spontaniczny i pełny wyrażać w codziennym życiu – był też jednym z niewielu mistrzów w sposób przystępny wyjaśniającym doktrynę świeckim wyznawcom za pomocą obrazów[252].

Uczniem Hakuina był Suiō Genro (1717-1789), który w wieku trzydziestu lat trafił do niego na naukę i kontynuował ją przez kolejnych dwadzieścia lat. Słynny jest jego portret Linji[253], trzymającego motykę, co nawiązuje do praktykowanego przezeń sadzenia sosen, zaś jego wzrok, choć skierowany w naszą stronę, zdaje się patrzeć w głąb samego siebie[254].

[249] Ibidem, s. 125.
[250] Hakuin, *Wewnątrz,* kolekcja Shin'wa-an, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 126.
[251] Doumolin, op. cit., s. 256.
[252] Kozyra, op. cit., s. 83.
[253] Suiō Genro, *Rinzai*, New Orleans Museum of Art, Nowy Orlean, USA, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s.141.
[254] Addiss, s. 139.

Na innej jego pracy przedstawieni są Kanzan[255] i Jittoku[256] (chin. Hanshan i Shite), wraz ze swoimi atrybutami: miotłą oraz zwojem w ręku. Kanzan i Jittoku to postacie często pojawiające się w chińskim i japońskim malarstwie zen. Zgodnie z chińską legendą, Hanshan, uczony dziwak o ekscentrycznych zachowaniach, czasem odwiedzał w pobliskim klasztorze Guoging mistrza Fengnanna, który hodował oswojonego tygrysa (ten nie robił mu krzywdy, wyczuwając jego oświeconą naturę). Zaprzyjaźnił się tam z Shite, znajdą pracującym w klasztornej kuchni. W malarstwie rozwinął się wątek trzech przyjaciół, wzorowych przebudzonych, słynnych z licznych dziwactw i swobodnego trybu życia. Hanshan jest przedstawiany z pędzelkiem i pustym zwojem w ręku, czasem z palcem wskazującym pustkę. Atrybutem Shite jest miotła na kiju, którą rozpędza majaczenia umysłu.

Tōrei Enji (1721-1792), kolejny twórca z epoki, był synem sprzedawcy ziół leczniczych, zaś jego matka była zagorzałą buddystką, mimo że pochodziła z rodziny służącej w chramie sinto w świątyni Enshoji w Narze. Według anegdoty siedmioletni Tōrei zauważył jak jego kolega zabija wesz w swoich włosach, a znalazłszy drugą również chciał ją zabić - Tōrei wówczas miał ją odebrać i schować we własnych włosach. W wieku dziewięciu lat został oddany do lokalnej świątyni Daitokuji w Omi[257]. Jego praca *Czerpak do wody*[258] stylistycznie nawiązuje do pracy Hakuina *Wewnątrz* – jednak w centrum znajduje się przedstawienie czerpaka do wody używanego podczas ceremonii herbacianej. Kaligrafia obok jest wierszem autorstwa najsłynniejszego mistrza ceremonii herbacianej Sen no Rikyū:

W gorącu i w zimnie
Idąc do oraz z piekła –
Czerpak do wody,
Ponieważ nie ma serca/umysłu
Nie zna cierpienia[259].

Stanowi on odniesienie do ideału stanu umysłu towarzyszącego ceremonii herbacianej – *mushin* a zatem „bez-umysłu", co nie oznacza naturalnie zupełnej bezmyślności, lecz całkowite

[255] Suiō Genro, *Kanzan and Jittoku, One of Two Hanging Scrolls*, Brooklyn Museum, Nowy Jork, USA, zob. np. https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/158251/Kanzan_and_Jittoku_One_of_Two_Hanging_Scrolls (data dostępu: 02.09.2017 r.)
[256] Suio, *Kanzan and Jittoku, One of Two Hanging Scrolls,* Brooklyn Museum, Nowy Jork, USA, zob. np. https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/158250 (data dostępu: 02.09.2017 r.)
[257] Ibidem, s. 130.
[258] Tōrei Enji, *Czerpak do wody,* Tomioka Museum, Tokio, Japonia, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 136.
[259] Ibidem, s. 137.

oddanie się chwili, otwartość i koncentrację. Wiersz nawiązuje również do powiedzenia o tym, że – tak jak czerpak do wody nie dba o to, czy zanurza się we wrzątku, czy w lodowatej wodzie - ludzie powinni traktować życie i śmierć bez wartościowania. Jest to również nawiązanie do *kōanu*, w którym mnich zapytany, jak uniknąć zimna i gorąca odpowiada: „Kiedy jest zimno, pozwól by było zimno, dopóki cię nie zabije, kiedy gorąco, niech będzie gorąco, póki cię nie zabije"[260]. Charakterystyczna sygnatura Tōreia jest umieszczona nietypowo wysoko po lewej stronie.

Kunszt Tōreia widać także w jego *ensō*[261] – malował je często, zawsze inaczej, lecz z niezwykłą siłą wyrazu. Okrąg jest szeroki, narysowany gwałtownymi pociągnięciami pędzla. Z boku znajduje się kaligrafia mająca być pierwszymi słowami Buddy, niespodziewanie wypowiedzianymi przez niego po urodzeniu: „W górze w Niebiosach i w dole na Ziemi tylko ja jestem wyróżniony"[262].

Malarzem z linii Hakuina, uczniem Suiō Genro był Shunsō Shōjū (1750-1839). Jeden z jego wizerunków Bodhidharmy[263] przedstawia go w uproszczonej nieco formie, praktycznie bez zmarszczek i zaznaczonych nozdrzy, z ustami zarysowanymi przez dwa odrębne punkty tuszu, zaś cała uwaga koncentruje się na przenikliwym, niemal wrogim, spojrzeniu Darumy. Inskrypcja nad nim głosi: „Pojedynczy kwiat rozkwita otwierając pięć płatków/ i daje owoce zgodnie ze swoją własną naturą"[264].

W późnym okresie Edo działało kilku twórców łączonych z malarstwem *zenga* ze względu na styl i tematykę swoich prac, choć nie zawsze związanych instytucjonalnie ze szkołami buddyzmu zen. Wśród nich wymienić można Jiun Sonja (1718-1804) kapłana ze szkoły *shingon*, który w dzieciństwie otrzymał klasyczne dla epoki neokonfucjańskie wychowanie, zwrócił się jednak w kierunku buddyzmu zen, praktykując u mistrza *sōtō* Hosena Daibai (1682-1757). Jednym z jego najsłynniejszych dzieł jest jednak przedstawienie Darumy[265] zarysowanego tylko przerywaną linią konturu, medytującego naprzeciw gładkiej ściany – znaki nad nim oznaczają „nie wiem" i są odpowiedzą Bodhidharmy na pytanie Cesarza Wu „kim jesteś?"[266].

[260] Ibidem, s. 137.
[261] Torei Enji, *Ensō,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 135.
[262] Ibidem, s. 137.
[263] Shunsō Shōjū, *Daruma,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 149.
[264] Ibidem, s. 150.
[265] Jiun Sonja, *Daruma,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 156.
[266] Ibidem, s. 156.

Również Gōchō Kankai (1749-1835) mnich ze szkoły *tendai*, w swoim malarstwie często przedstawiał zenistyczne tematy, takie jak ilustracje *kōanów*. Przykładem tego jest obraz *Kōan dzikich gęsi*[267]. Inskrypcja pod rysunkiem mówi: „powiedz mi, gdzie dzika gęś odleciała?"[268].

Obdarzony niezwykłą wyobraźnią Itō Jakūchū (1716-1800) tworzył zarówno malarstwo monochromatyczne jak i prace bogate kolorystycznie, przedstawiając ptactwo, warzywa, kwiaty i drzewa w eleganckim zniekształceniu, tworząc z nich martwe natury[269]. Na jednym z obrazów[270] przedstawił białą rzodkiew otoczoną przez inne warzywa w pozycji Buddy otoczonego przez uczniów i wstępującego w nirwanę.

Wiodącym artystą końca epoki Edo był jednak Sengai Gibon (1750-1838), opat klasztoru Shōfukuji w Hakacie. Suzuki Daisetsu w swojej książce poświęconej jego malarstwu i kaligrafii, przywoływał opinię sir Herberta Reada: „chciałoby się nazwać go transcendentalnym humorystą", podkreślając, że jego transcendentalizm wypływał z jego związków z zen, podobnie jak jego humorystyczna żartobliwość[271]. Jak podkreśla Suzuki, Sengai żył wśród ludzi, dzieląc ich smutki, a jako dobry mnich zen, był wcieleniem *mahaprajna* – absolutnej mądrości i *mahakaruna* – absolutnej miłości, z czego pierwszy aspekt czyni go transcendentalistą, drugi zaś sprowadza go nieustannie na ziemię i czyni wielkim humanistą[272]. Urodził się jako trzeci syn w rolniczej rodzinie, w wieku jedenastu lat został oddany do klasztoru, by w wieku dziewiętnastu lat za zgodą nauczyciela opuścić go i rozpocząć pielgrzymkę po kraju od jednego do drugiego mistrza. Tak trafił pod skrzydła jednego z największych ówczesnych mistrzów zen – Gessona Zenji. Pozostał z nim przez trzynaście lat, aż do jego śmierci, po czym ponownie wyruszył w podróż pomiędzy klasztorami, na krótko tylko osiadając w Mino, swojej rodzinnej prowincji. Ostatecznie jednak, w wieku czterdziestu lat, przyjął zaproszenie do Hakaty, gdzie objął stanowisko opata w Shōfukuji, najstarszej świątyni zen w Japonii, założonej przez Eisaia. W wieku sześćdziesięciu trzech lat zrezygnował z urzędu opata i przeszedł na emeryturę. Ostatnich

[267] Historia w nim przedstawiona, zob.: s. 40. Gōchō Kankai, *Kōan dzikich gęsi,* Tomioka Museum, Tokio, Japonia, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 174.
[268] Ibidem, s. 172., także: Zieliński, op. cit., s. 79.
[269] Stanley-Baker, op. cit., s. 179
[270] Itō Jakūchū, *Yasai Nehan*, zob. np. http://www.gardendigest.com/zen/vegnir.htm (data dostępu: 18.01.2018 r.)
[271] Suzuki, *Sengai The Zen of Ink and Paper*, s. 7.
[272] Ibidem, s. 5.

dwadzieścia lat życia spędzając jako wolny człowiek i oddając się głównie sztuce[273]. O swoim życiu i stosunku do sztuki można przeczytać w jednej z jego kaligrafii[274]:

Samotny pielgrzym [podróżujący] poprzez góry
I strumienie
Znużony odpoczywa oparty o swój kostur
Strome turnie pokryte są wiekowym mchem;
Wiosenny dzień jest długi i senny
Wiosna w roku Owcy.
Moja zabawa z pędzlem i tuszem
Nie jest ani kaligrafią, ani rysowaniem.
Jednak w umysłach zwyczajnie myślących ludzi,
Staje się [zwykłą] kaligrafią i [zwykłym] malarstwem,
Skromny,
Ko-gai (Sengai)[275]

Inna jego praca, *Trójnóg*[276] obrazuje okrągły stolik do podtrzymywania czajnika nad ogniskiem. Jego trzy nogi jako podstawa jednego elementu, zgodnie z kaligrafią nawiązują do jedności Umysłu, Buddy i wszystkich bytów:

To moja stała myśl:
Umysł, Budda, wszystkie byty
Te trzy są niezróżnicowane[277]

W jednej z prac[278] Sengai nawiązuje bezpośrednio do słynnej (i jednej z bardziej kontrowersyjnych) zenistycznych przypowieści: w klasztorze Nanquana doszło do sporu pomiędzy wschodnimi a zachodnimi dormitoriami o to, do którego z nich należy mieszkający w klasztorze kot. Mnich przewodniczący obu tym kwartałom udał się do Starego Mistrza, żeby raz na zawsze rozstrzygnął ów spór. Ten podniósł do góry kota nad całym zgromadzeniem i powiedział „Jeśli jest pośród was, o Bracia, ktoś kto może powiedzieć odpowiednie słowa dla tej doniosłej okoliczności, niech przemówi. W przeciwnym wypadku, ów kot może stracić swoje życie". Widząc, że nikt nie zabiera głosu, Mistrz miał rozerwać kota na dwie części. Kiedy

[273] Ibidem, s. 15, 16.
[274] Sengai Gibon, *Widok Tōki-an,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:]: Suzuki, *Sengai: The Zen of Ink and Paper*, s. 24.
[275] Ibidem, s. 25.
[276] Sengai Gibon, *Trójnóg,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Suzuki, op. cit., s., s. 42.
[277] Ibidem, s. 42.
[278] Sengai Gibon, *Mistrz i kot,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Suzuki, op. cit., s., s. 79.

wieczorem do klasztoru wrócił Zhaozhou, jego główny uczeń, Mistrz opowiedział mu o mającym miejsce incydencie i zapytał, co w tej sytuacji on by zrobił. Wówczas Zhaozhou, który właśnie zdjął swoje sandały, wziął jeden z nich i odszedł, położywszy go na głowie. Widząc to, Mistrz powiedział „Jaka szkoda, że nie było cię wśród nas – wówczas mógłbyś ocalić biednego kota"[279]. Pytanie, zdaniem Suzukiego Daisetsu, nie brzmi na ile legenda oparta jest na faktach – tym, czego Nanquan oczekiwał, było sprawdzenie czy dyskutujący uczniowie będą w stanie przekroczyć ograniczenia dualistycznego stanu myślenia i filozoficznego rozumowania[280].

Innym *kōanem* w którym pojawia się postać Zhaozhou i jego mistrza Nanquana jest następujący:

- Czym jest Droga? – zapytał Joshu.

- Twój codzienny stan umysłu – odparł Nansen – to jest prawdziwa Droga.

- Czy można ją pochwycić – zapytał Joshu – by rozpocząć nad nią studia?

- Im bardziej będziesz naciskać – rzekł Nansen – tym bardziej będzie się wymykać.

- A skąd wiadomo – Joshu kontynuował dociekania – że podąża się Drogą?

- Drogi nie można poznać rozumowo – odparł Nansen – nie można również poznać jej bez udziału rozumu. Rozum jest tylko iluzją. Braku rozumu nie można zaakceptować. Kiedy dotrzesz do Drogi i będziesz pewien, że do niej dotarłeś, będziesz wolny jak bezmiar przestrzeni, jak niezgłębiona otchłań. Jak zatem można to wyjaśnić przy pomocy dualistycznych odpowiedzi?[281].

Abe Masao uważa, że jest to jeden z bardziej klarownych *kōanów*, w których mistrz nie przekazuje Prawdy w sposób obcesowy, całkowicie nielogiczny i nieprzystępny. Jak pisze, różne odpowiedzi mistrzów w stylu „uderzeń i okrzyków" przypięły zen łatkę czegoś antyintelektualnego i enigmatycznego, lub wręcz mistycznego, z drugiej strony zaś taniego intuicjonizmu i spontaniczności, „jedzenia, gdy jest się głodnym, picia, gdy jest się spragnionym", jak głosi inny *kōan*. Zdaniem Abe, odpowiedź Nanquana odrzuca zarówno możliwość osiągnięcia Drogi poprzez starania jak i brak starań: zaznacza, że Droga jest ponad rozumieniem i

[279] Ibidem, s. 79., historia opisana również w: Zieliński, op. cit., s. 30. Tenkei w swoim komentaru do tego *kōanu* stwierdza: „Dlaczego Nansen [Nanquan – przyp. aut.] miałby postąpić tak gwałtownie dla tego rodzaju osób? Niektórzy głoszą, że kot wszedł do sali, w której Nansen wygłaszał mowę, i ten wziął go na ręce; to jest w porządku, jednak jeśli patrzycie na to w ten sposób słowo „kłócili się" byłoby nadmiarowe, dlatego jest to wątpliwe. Uczniowie zen mają tutaj jedno wielkie proste wyjaśnienie: odkąd po raz pierwszy Nansen wypowiedział słowa: „Buddowie trzech czasów nie wiedzą, że to istnieje", rozprawiano o tym we wszystkich wspólnotach zen. Owego dnia, mnisi kłócili się o istnienie bądź nieistnienie natury buddy, jeśli chodzi o kota, który akurat się tam znalazł, dlatego Nansen nie miał wyjścia, musiał wykonać ten nakaz. Jeśli chodzi o *rozcinanie kota*, co to jest za stan? Przyjemny, w rzeczy samej! Jak powiedział stary oświecony Domen (…): „To nie jest rozcinanie kota, to jest rozcinanie »buddy«". (*Zapiski z Błękitnej Skały,* s. 206).

[280] Suzuki, op. cit., s. 79.

[281] Zieliński, op. cit., s. X.

nierozumieniem. Podwójna negacja: wiedzy i braku wiedzy, starania się i nie starania jest niezbędna, by osiągnąć Drogę. Zdaniem Abe, tym co jest ponad wiedzą i nie-wiedzą, afirmacją i negacją jest Pustka: *śūnyata*. Zwyczajny umysł nie jest zwyczajnym umysłem sprzed osiągnięcia Pustki, lecz zwyczajnym umysłem właśnie poprzez jej osiągnięcie. W zwyczajnym rozumieniu wiedzy, wiedzący i wiedza są odrębni, w nie-wiedzy zanika dualizm wiedzącego i wiedzy, na wyższym poziomie można mówić o wiedzy poprzez nie-wiedzę, w którym wiedzący i wiedza są niepodzielne[282]**.** „Zwyczajny umysł" z tego *kōanu* jest jak „góry i rzeki", o których mówi inny słynny *kōan* „Góry to góry, rzeki to rzeki" (jap. *Yama kore yama mizu kore mizu*)[283].

Przez trzydzieści lat zgłębiania zen widziałem góry jako góry, a rzeki jako rzeki. Kiedy zdobyłem głębszą wiedzę, doszedłem do takiego punktu, że widziałem, iż góry nie są górami, a rzeki nie są rzekami. Teraz natomiast, kiedy dotarłem do jego (zen) istoty, jestem spokojny. Albowiem znowu widzę góry zwyczajnie jako góry, a rzeki zwyczajnie jako rzeki[284].

Inna kaligrafia[285] Sengaia nawiązuje do odpowiedzi chińskiego mistrza Ummona (chin. Yúnmén Wényǎn**,** 864-949), który na pytanie o to, co jest przedmiotem rozważań wszystkich Buddów i Patriarchów odpowiedział: „Kawałek ciasta". Praca Sengaia przekazuje, że właśnie jego musimy spróbować, jeśli chcemy doświadczyć prawdziwego smaku zen. Towarzyszy jej następująca kaligrafia:

Herbata i ciasto:
Herbata serwowana przez Joshu
Ciasto przez Ummona[286].

Do tej historii nawiązywać miało także *ensō*[287] namalowane przez Sengaia, któremu towarzyszy kaligrafia „Zjedz to i napij się filiżanki herbaty". Kształt *ensō* na tej kaligrafii może również kojarzyć się z ciastkiem, a *ensō* jednocześnie reprezentuje prawdziwy smak zen.

[282] Abe, *Zen and...*, s. 29, 31.
[283] Anna Zalewska, *Expressing the Essence of the Way of Tea: Tanka Poems used by Tea Masters* [w:] Analecta Nipponica. Journal of polish association for Japanese studies 5/2015, Warszawa 2015, s. 47.
[284] *Ch'uan Teng Lu,* 22., przypis za: Watts, op. cit., s. 158.
[285] Sengai Gibon, *Herbata i ciasto,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Suzuki, op. cit., s., s. 81.
[286] Suzuki, op. cit., s. 81.
[287] Sengai Gibon, *Ensō,* kolekcja prywatna, zob. np. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GibonSengai2a19231d492d5c2d2d1d13e0e68b6f2a.jpg (data dostępu: 06.09.2018 r.)

Do buddyjskiej przypowieści nawiązuje również inny obraz Sengaia *Tanka palący wizerunek Buddy*[288]. Zgodnie z przypowieścią mnich Tanka Tennen (739-824) zatrzymał się na noc w świątyni Erinji w stolicy. Ze względu na przeszywające zimno posłużył się on jedną z drewnianych figur Buddy z ołtarza, by rozpalić ognisko. Kiedy strażnik świątyni dowiedział się o tym, przerażony zapytał go, jak mógł popełnić tak odrażający występek. Wówczas Tanka spokojnie odpowiedział: „chciałem zebrać *śarirę*[289]". „Jak absurdalnym jest szukać *śariry* spaliwszy drewniany posąg?" – odpowiedział strażnik, na co Tanka rzekł: „Jeśli tak, może dorzucę jeszcze jedną figurę"? [290]

Rysunkowi Sengaia towarzyszy następujący zapis kaligraficzny:

Wiatr jest silny, zimno przeszywające;
Ogień musi być wzniecony w sercu,
Jeśli nazwiesz to „spaleniem Buddy",
Zobaczysz, jak tracisz swoje brwi jak i
Swoją brodę.
Ciało jest teraz ogrzane
Twardy lód topnieje,
Oto jest Budda[291].

Opiekun świątyni stracił później swoje brwi, co zgodnie z buddyjskim przesądem miało spotykać tych, którzy wypowiadają się o doktrynie bez jej zrozumienia. Nawiązujące do tego przesądu obecne w wierszu Sengaia spalenie brody i brwi może być postrzegane jako rodzaj duchowej kary, która spotyka go za niezrozumienie prawdziwej natury Buddy. Tanka jako oświecony, sam jest Buddą i – jak pyta Suzuki Daisetsu - jaka kara miałaby go spotkać za spalenie jedynie drewnianej figury Buddy[292]?

Jeden ze szkiców Sengaia *Kyōgen zamiatający ziemię*[293] nawiązuje do historii chińskiego mnicha, Kyōgena (771-853), który skrupulatnie gromadził notatki na podstawie słów swego mistrza, aż w końcu uświadomił sobie, że w żaden sposób nie zbliżyło go to do zrozumienia zen. Rozczarowany swoją niemożnością osiągnięcia wglądu, spalił je i poświęcił się wyłącznie

[288] Sengai Gibon, *Tanka palący wizerunek Buddy,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Suzuki, op. cit., s., s. 86.
[289] doczesne szczątki skremowanego Buddy lub innego wielkiego patriarchy, często w postaci kawałków kości
[290] Ibidem, s. 87.
[291] Ibidem, s. 87.
[292] Ibidem, s. 87.
[293] Sengai Gibon, *Kyōgen zamiatający ziemię,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Suzuki, op. cit., s., s. 97.

doglądaniu cmentarza starego mistrza w prowincjonalnej świątyni. Pewnego dnia, podczas zamiatania ziemi, potrącił on miotłą kamień, który uderzył o bambus. Dźwięk ten pozwolił Kyōgenowi urzeczywistnić swoją prawdziwą naturę. Jego przedstawieniu towarzyszy kaligrafia, nawiązująca do osiągniętego przez Kyogena oświecenia:

Jedno uderzenie pozwoliło mu zapomnieć całą jego
Naukę
Jaki to był rodzaj dźwięku?
Kawałek cegły gwałtownie
Przemienił się w złoto[294].

Na innej pracy[295] Sengaia przedstawiona jest małpa próbująca wyłowić z wody odbicie księżyca, co zwykle interpretowane bywa jako przykład głupoty małpy i metafora – warto przywołać tutaj powiedzenie o zen jako palcu wskazującym na księżyc – małpa patrząca w odbicie księżyca jest jak uczeń patrzący na palec mistrza zamiast na księżyc, na który ów palec wskazuje. Jest to także wskazanie na niemożność uchwycenia oświecenia w sposób przedmiotowy. Kaligraficzny opis Sengaia pokazuje jeszcze inną interpretację:

Do czego powinno być porównane nasze życie tutaj?
Jest jak małpa próbująca sięgnąć
[po księżyc odbijający się w wodzie]:
Kiedy jedno ramię jest wyciągnięte,
Drugie musi być raczej cofnięte[296].

Poczucie humoru Sengaia dobrze obrazuje jego rysunek rzepy podpisany *Rzepy i mnisi zen są najlepsze, gdy dobrze siedzą*[297]. Uważa się, że najsmaczniejsza rzepa powinna być pulchna i spłaszczona na dole; w przypadku mnichów chodzi o oczywiście o właściwą pozycję podczas zazen.

[294] Ibidem, s. 97.
[295] Sengai Gibon, *Małpa i księżyc,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Suzuki, op. cit., s. 108.
[296] Ibidem, s. 108.
[297] Sengai Gibon, *Rzepy i mnisi sa najlepsze, gdy dobrze siedzą,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Suzuki, op. cit., s., s. 84.

Sengai namalował również ilustracje z komentarzami do słynnego *haiku* (Stary staw, och! / Żaba wskakuje: /Plusk wody[298]) Matsuo Bashō, będącego z kolei nawiązaniem do jego rozmowy ze swoim mistrzem:

Kiedy Basho studiował zen pod kierunkiem mistrza Butcho, pewnego dnia nauczyciel odwiedził go i spytał „Co porabiałeś ostatnio?"

Basho odparł: „Po ostatnim deszczu mech stał się bardziej zielony niż kiedykolwiek".

Butcho wypuścił drugą strzałę, by zobaczyć głębię rozumienia zen przez Basho: „Jaki był buddyzm, zanim mech stal się bardziej zielony?" (…) Butcho, mistrz zen, mówi nie tylko o niedawnym deszczu i zielonym mchu, który stał się zieleńszy. To, o co pyta, to kosmiczny krajobraz sprzed stworzenia wszystkich rzeczy (…) Odpowiedź Basho brzmiała: „Żaba wskakuje do wody i słychać plusk!"[299].

Odpowiedź Bashō miała być wyrazem jego oświecenia. Nawiązując do tej historii Sengai namalował cykl *Obrazy wychwalające wiersz Basho o żabie*[300], przedstawiające żabę oraz liść bananowca, każdy z nich opatrzywszy własnym *haiku* o następującej treści:

O stary stawie…
Basho do wody skacze,
Słychać plusk wody.

O stary stawie…
Coś do wody wskoczyło -
Słychać głośny plusk

Gdyby był tu staw,
To sam bym chyba wskoczył –
Niech słucha Basho[301].

Namalował także obraz[302] z uśmiechniętą żabą oraz kaligraficzną inskrypcją „Jeśli człowiek może zostać Buddą dzięki medytacji w pozycji siedzącej…", która może być zarówno krytyką wobec ograniczania praktyki do wyciszonej medytacji jak i sugestią, że oświecenia może

[298] Suzuki, *Zen i kultura japońska,* s. 148.
[299] Ibidem, s. 156, 157.
[300] Sengai Gibon, *Bashō i żaba,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Suzuki, op. cit., s. 176.
[301] Kozyra, op. cit., s. 93, 94.
[302] Sengai Gibon, *Uśmiechnięta żaba,* Idemitsu Museum, Tokio, Japonia. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 182.

dostąpić także spokojnie siedząca żaba, zgodnie z zasadą, że wszystkie czujące istoty mają naturę Buddy, która może zostać urzeczywistniona[303].

Wiele prac Sengaia można by uznać za swoisty impresjonistyczny zapis chwili i doświadczenia. Na jednej z jego prac[304] widzimy postać siedzącą na ganku z czarką herbaty, czemu towarzyszy kaligrafia:

Tylko ze względu na naszą obecność pomiędzy
Dobrem i złem,
Ta chłodna wieczorna bryza tak cieszy [305]

Podobny wydźwięk mają również niektóre kaligrafie Sengaia. Jedna z nich[306] głosi:

Moja obszarpana szata

W słońcu na moim ganku, patrzę na rysunki i pisma;
Otoczenie, zielone góry, śnieg, księżyc
I kwiaty wiśni.
Podnoszę głowę i uśmiecham się do siebie;
Czysty wiatr owiewa moją obszarpaną szatę [307].

Na jednej ze swoich prac zapisał „Jestem zmęczony Konfucjuszem z jego pieśniami, jego historią, jego ceremonią. Jestem zmęczony Siakjamunim z jego trudną filozofią o stosunkach między zjawiskami i rzeczywistością. Kocham o wiele bardziej jesienne kolory na pagórkach koło mojej chaty i szron na żółtych chryzantemach w rozkwicie"[308].

Mistrzowie *rinzai*, Hakuin i Sengai byli najważniejszymi malarzami zen okresu Edo. Zdaniem Melindy Takeuchi mistrzowie tacy, jak oni ożywili skostniałą nieco sztukę zen, nadając jej bardziej żartobliwy, kapryśny i radosny nastrój[309].

W epoce Edo następuje rozkwit *haiku*, w kontekście malarstwa i kaligrafii należy zatem wspomnieć także o *haiga*, łączącej w sobie poezję *haiku* z obrazami. Jak pisze Takeuchi, styl malarstwa *haiga* jest skrajnie skrótowy, podobnie jak skrótowe są wiersze *haiku*: składa się z

[303] Ibidem, s. 94.
[304] Sengai Gibon, *Wśród trzcin,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Suzuki, op. cit., s. 115.
[305] Suzuki, *Sengai The Zen of Ink and Paper*, s. 115.
[306] Sengai Gibon, *Moja obszarpana szata,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Suzuki, op. cit., s. 167.
[307] Ibidem, s. 167.
[308] Trzeciak, op. cit., s. 127.
[309] Wilkoszewska, op. cit., s.192.

kilku pobieżnych, lecz zręcznie wykonanych i rozważnie rozmieszczonych, pociągnięć pędzla[310]. Zdaniem Alana Wattsa, będące dodatkiem do *haiku* i sprawiające wrażenie niedbałych obrazy w stylu *haiga* razem z *zenga* reprezentują najbardziej „skrajną", spontaniczną i surową odmianę malarstwa *sumi-e.*[311].

W malarstwie *haiga* łączy się pospiesznie namalowany obraz z wierszem *haiku*, nie musi to być jednak jedynie prosta ilustracja wiersza, lecz może być także subtelną próbą nadania całości nowego wymiaru, poprzez wzmocnienie percepcji widza, tak w zakresie uczuć poety, jak i przekazywanej przez niego rzeczywistości[312]. Zarówno wiersz, jak i malowidło dopełniają się wzajemnie na płaszczyźnie znaczeniowej – *haiga*, tak jak *haiku* w przypadku poezji, raczej sugeruje kształty i formy, które odbiorca musi dopiero wykończyć w swojej wyobraźni – jedno i drugie pobudza naszą wyobraźnię do wypełnienia obrazu i wiersza dodatkowymi znaczeniami[313]. Mimo to, związek pomiędzy tekstem a obrazem pozostaje tu silniejszy niż w przypadku *zenga* i reprezentuje ostatecznie złączenie wiersza, kaligrafii i obrazu[314].

Mistrzem *haigi* był jeden z najsłynniejszych poetów haiku, Yosa Buson. Zdarzało mu się też portretować samego siebie lub innych twórców *haiku*, często grupowo i nie zwracając uwagi na to, czy faktycznie kiedyś się spotkali lub choć żyli w tych samych czasach – zgodnie z duchem *haiku*, poeci również byli przedstawiani w sposób zachowujący maksymalną oszczędność środków, skrótowość wizji i brak upiększeń[315].

Pięknym przykładem *haigi* jest praca Inoue Shirō (1742-1812) – *Księżyc i góra*[316], gdzie zarysowanemu pojedynczym pociągnięciem pędzla konturowi gór towarzyszy *haiku*:

Poprzez wieki
Wznoszący się ponad górami
Dzisiejszy księżyc[317].

[310] Wilkoszewska, op. cit., s.198.
[311] Watts, op. cit., s. 220.
[312] Wilkoszewska, op. cit., s.198.
[313] Ibidem, s. 204.
[314] Ibidem, s. 204.
[315] Ibidem, s. 198.
[316] Inoue Shirō, *Księżyc i góra,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Addiss, *Haiga. Takebe Socho and Haiku-Painting Tradition*, Honolulu 1995, s 103, także: http://madinkbeard.com/blog/wp-content/images/haiga_shiro_3.jpg (data dostępu: 02.09.2017 r.)
[317] Stephen Addiss, *Haiga. Takebe Socho and Haiku-Painting Tradition*, Honolulu 1995, s. 102.

Przyjacielem Shiro był Fujimori SĀbaku (1758-1821), kupiec, który został buddyjskim kapłanem. Na *haiga* o tytule *Świt trzynastej nocy* [318] przedstawił stare małżeństwo koło niewielkiego koksownika. *Haiku* nawiązuje do japońskiej tradycji oglądania księżyca:

Kiedy wiesz
Ciemność jest także jasna -
Trzynasta noc[319].

Uważano, że trzynastej nocy dziewiątego miesiąca księżyc jest najjaśniejszy w roku. Obraz, jak zaznacza Addiss, można rozumieć na kilku płaszczyznach: stare małżeństwo może planuje wybrać się oglądać księżyc, wiedząc, że będzie wyjątkowo jasny. Być może zaś koksownik daje im wystarczająco dużo światła i nie potrzebują księżyca. Wreszcie, interpretując w duchu zen, jasność może być w oczach i umyśle obserwatora[320].

Haiga jest zarazem czymś więcej niż sumą części składowych – jak pisze Addiss: „to wiersz, malowidło, połączenie ich obu i wszelkich dalszych doświadczeń, wspomnień i wyobrażeń, jakie mogą zostać przez nie zasugerowane każdemu odbiorcy”[321].

Jednym z mnichów i artystów przenoszących zen w XX wiek był Nakahara Nantenbō (1839-1925). O swoich narodzinach, w kontraście do cudownych opowieści o okolicznościach towarzyszących narodzinom Buddy, pisał: „moim narodzinom nie towarzyszyły żadne szczególne zjawiska czy promienie światła. Nie zrobiłem siedmiu kroków[322], nie krzyczałem do nieba i ziemi, a jedynie płakałem jak to noworodek[323]”. Pochodził on z rodu samurajów i został opatem dwóch świątyń zen: Bairinji i Kaiseiji. Jednak nawet po objęciu w 1902 roku tych urzędów nadal wędrował po kraju, nauczając i pisząc książki. Ciągle proszony był przez ludzi o malowanie Bodhidharmy; jego najsłynniejszy portret[324] z 1911 roku przedstawia go bez nosa i z wielkim kolczykiem w uchu. Gdy ludzie zarzucali mu, że jego Darumy nie wyglądają tak, jak wyglądał w rzeczywistości, a bardziej przypominają sowę lub ośmiornicę, dziwił się i pytał skąd

[318] Fujimori Sōbaku, *Świt trzynastej nocy,* kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Addiss*,* op. cit., s. 106.
[319] Ibidem, s. 104, 105.
[320] Ibidem.
[321] Wilkoszewska, op. cit., s. 212.
[322] Jak według legendy miał uczynić Budda Siakjamuni
[323] Addiss, *The art of Zen: paintings and calligraphy by Japanese monks, 1600-1925.,* s. 186.
[324] *Nantenbō, Daruma*, kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Addiss, *The art of Zen*…, s. 189.

ludzie tak dobrze wiedzą jak naprawdę wyglądał[325]. W Japonii bałwan nazywany jest „śnieżnym Darumą", co nawiązuje do legendy o tym, iż Bodhidharmie podczas dziewięciu lat nieruchomej medytacji, miały uschnąć nogi[326]. Na obrazie Nantenbō *Śnieżny Daruma*[327] widać właśnie bałwana z maksymalnie uproszczoną twarzą i ledwie widocznym zarysem szat. Nad nim umieszczony jest wiersz, autorstwa Tesshu:

Daruma zrobiony
Ze spiętrzonych warstw śniegu
Tak jak dni które mijają
Dokąd się udał?...
Żadnych śladów jego obecności [328]

Nantenbō jest też autorem imponującej rozmiarami (59 na 69 cm) kaligrafii *Katsu*[329] na trzech zszytych kawałkach jedwabiu. Sygnatura podaje imię i ówczesny wiek (siedemdziesiąt sześć lat) artysty.

W wieku osiemdziesięciu pięciu lat stworzył kolejną niezwykłą pracę[330] – składa się na nią odbicie jego dłoni, zawieszone wysoko w próżni nad wyjątkowo krótkim i bezpośrednim przekazem: „Teraz słuchaj!".

Obraz *Pochód mnichów* [331] powstał, gdy Nantenbō miał osiemdziesiąt sześć lat. Tradycyjnie przy użyciu minimum środków namalował mnichów, ukazując ten sam obraz z dwóch kierunków. Nad postaciami odchodzących mnichów widnieje napis „Jesienią, w swych kolistych kapeluszach, wracają ze wsi z koszami jałmużny" zaś nad postaciami zbliżających się: „Wszyscy mnisi wędrują przez świat. Ich żebracze miski dźwięczą niczym grom.".

[325] Ibidem, s. 191.
[326] Japoński wizerunek Bodhidharmy był nie tylko jednym z ulubionych motywów w malarstwie *zenga,* ale również w okresie Edo Daruma stał się bóstwem chroniącym dzieci i zapewniającym powodzenie, przedstawianym jako beznoga lalka typu wańka-wstańka (lalki *okiagari-kobōshi*), kojarzona z powiedzeniem „upaść siedem razy i podnieść się osiem" *(nana korobi ya oki*). Był swoistym talizmanem chroniącym przed ospą i zapewniającym szybki powrót do zdrowia, zabawką wręczaną chorym dzieciom. Więcej na ten temat, a także zupełnie innych symbolicznych znaczeń Darumy w Japonii, zob. Bernard Faure, *From Bodhidharma to Daruma...*, s. 45-71.
[327] Nantenbō, *Śnieżny Daruma*, kolekcja prywatna, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 195.
[328] Ibidem, s. 195.
[329] okrzyk zen wydawany przez mnichów często w dialogach między mistrzem a uczniem, Nantembō, *Katsu*, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin, Niemcy, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 191.
[330] Nantenbō, *Dłoń*, kolekcja Howie, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 197.
[331] Nantenbō, *Pochód mnichów*, kolekcja Man'yō-an, zob. np. [w:] Addiss, op. cit., s. 200.

Kobayashi Kokei (1883-1967), reprezentujący styl *nihonga* w jednym ze swoich obrazów, zatytułowanym *Owoce*[332], zdaje się nawiązywać do *Sześciu persymon* Mokkeia. Joan Stanley-Baker opisując to dzieło, zwraca uwagę na dramatyczne napięcie zawarte w tej martwej naturze, subtelną kolorystykę i rozedrganą, naładowaną emocjami przestrzeń[333].

Podsumowanie

Malarstwo zen znacząco różni się od typowego, religijnego malarstwa buddyjskiego. Rezygnuje całkowicie z plastycznej wspaniałości, odrzuca określone kanonami formy i schematy obrazowania: osiowy układ kompozycji, frontalność, równoległość i złocone zdobienia[334]. Nawet gdy pojawiają się wizerunki Buddy, Bodhidharmy czy bodhisattwów, przedstawiani są w sposób całkowicie wolny od idealizacji, nie jako nadprzyrodzone bóstwa, lecz jako zwykli ludzie. „Zen przenosi bogów z nieba na ziemię" – jak pisze Suzuki Daisetsu Teitarō[335]. Zamiast przedstawień buddyjskich rajów czy krain Czystej Ziemi, woli – jak pisze Hisamatsu Shin'ichi - rzeczywisty świat gór, rzek, kwiatów, ptaków, małp i owoców[336]. W zen Umysł sam w sobie jest Buddą, nie ma żadnego Buddy poza Umysłem, zaś Budda jest po prostu człowiekiem, który osiągnął Przebudzenie. Stąd brak wyidealizowanych przedstawień. Akcentowany jest również fakt, że przebudzenie może nastąpić w każdej chwili, a ilość sposobów dotarcia do niego jest nieograniczona. Dlatego malarstwo zen ukazuje oświecone osoby podczas ich zwykłych zajęć [337]. Nie ma tu zakazu czy awersji wobec przedstawiania świętych wizerunków, gdyż mogą one funkcjonować jako podpora w nauczaniu, nie mają jednak oficjalnie uświęconego charakteru i nie są wystawiane w świątyniach [338]. Jednocześnie, tak chińskie malarstwo *wenren,* jak i japońskie *zenga*, może być rozpatrywane również w kontekście religijnym – jednak najczęściej na bardziej jednostkowej płaszczyźnie przeżyć. Jak pisze Przemysław Trzeciak:

swobodna ekspresja bezforemnego „ja" staje się żywym zapisem bezpośredniej chwili, gdy malujący, zdążając ku przebudzeniu, staje się żyjącym buddą, a świat – żyjącą krainą buddy. Zapis chwili, jeśli ma oddać jej prawdę, musi

[332] Kobayashi Kokei, *Owoce,* Yamanate Museum of Art, Tokio, Japonia, zob. np. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kobayashi_Fruit.jpg (data dostępu: 06.09.2018 r.)
[333] Baker, op. cit, s. 194.
[334] Trzeciak, op. cit., s. 100.
[335] Ibidem, s. 100.
[336] Shin'ichi Hisamatsu, *Zen and the fine arts*, *s*. 18.
[337] Ibidem, s. 20.
[338] Ibidem, s. 100.

powstać jednym pociągnięciem pędzla (..), na jednym oddechu, bez zwracania uwagi na szczegóły, przy ograniczeniu się do samej istoty[339].

Wprawdzie w buddyzmie zen *satori* nie jest, jak pisze Suzuki D.T., niczym stopniowo wschodzące słońce, lecz ma charakter nagły, jednak nie stoi to w sprzeczności z tym, że wgląd można pogłębiać oraz utrwalać, z tych też powodów nie należy przerywać praktyki, zrealizowawszy go. Ilustracją rozwoju duchowego na drodze praktyki jest seria tak zwanych obrazów pasterskich, znanych pod nazwą *Dziesięć obrazów chwytania wołu.* Etapy duchowego rozwoju poprzez stopniowe oczyszczanie czy też wybielanie wołu aż do jego całkowitego zniknięcia zilustrował na sześciu planszach mistrz zen z czasów dynastii Song, Seikyo. Niestety nie przetrwały one do dzisiejszych czasów. Przetrwały jednak podobne obrazy [340] wraz z komentarzami, na dziesięciu planszach, autorstwa Kakuana ze szkoły *linji*[341]. Na obrazach tych pasterz jest symbolem adepta dążącego do oświecenia: każdy obraz zaś opatrzony jest wersem komentującym określony etap. Wszystkie obrazy wpisane są w plan koła. Najbardziej charakterystyczny pozostaje obraz ósmy, przedstawiający pustą przestrzeń urzeczywistnionej jaźni[342]. Agnieszka Kozyra opisuje je w następujący sposób:

Adept poszukuje oświecenia (pasterz szuka wołu) (obraz pierwszy), chociaż „nic nie zostało zgubione". „Każdy ma 'naturę buddy' i jest pierwotnie oświecony, jednak nie jest tego świadomy, dlatego podmiotowe dążenie do oświecenia oznacza paradoksalnie 'odwrócenie się od oświecenia" (haikaku). Pasterz jest zagubiony, bezradnie rozgląda się wokoło. Dostrzega ślady wołu (obraz drugi), co oznacza, że adept poznaje nauki buddyjskie zawarte w sutrach, jednak nadal jest daleki od oświecenia. Nie rozumie, jak można pojąć prawdę, przekraczając rozróżnianie. Ujrzenie wołu (obraz trzeci) to odkrycie „absolutnej podstawy" we wszystkich przedmiotach poznania (kenjo mina moto). Oświecenie przejawia się tu i teraz, nie jest oderwaniem od rzeczywistości dostępnej poznaniu zmysłowemu. Mimo tego przełomu, adeptowi trudno jest utrwalić nową perspektywę postrzegania rzeczywistości, tak jak trudno pasterzowi schwytać wołu (obraz czwarty) – wymaga to wysiłku i determinacji. Adept ostatecznie uświadamia sobie,

[339] Ibidem, s. 105.

[340] Kakuan, *Dziesięć obrazów chwytania wołu,* Muzeum świątyni Shōkokuji, Kioto, Japonia, zob. np. https://terebess.hu/english/Kuoan1.html (data dostępu: 06.09.2018 r.)

[341] Suzuki, *Essays on…*, s. 369.

[342] Amerykański filozof sztuki Arthur C. Danto opisując ten cykl zestawia go między innymi z cyklem czternastu minimalistycznych i nieprzedstawieniowych paneli Barnetta Newmana pt. *Stacje drogi krzyżowej* (*The Stations of the Cross*). Wśród białych płócien z czarnymi pasami najbardziej wyróżnia się stacja dwunasta (*Jezus umiera na krzyżu*) w której czerń jest barwą dominującą. Stanowi ona, zdaniem Danto odpowiednik ósmego obrazu w cyklu Kakuana – jest „ten rodzaj zmiany, którą obiecuje cała historia Chrystusa jako możliwą do spełnienia", jak pisze. Sens dwunastego panelu, podobnie jak w przypadku ósmego obrazu Kakuna, odczytywalny jest jednak jedynie w kontekście całości dzieła, zob. Arthur C. Danto, *Język, sztuka, kultura, tekst* [w:] *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki,* Kraków 2006, s. 189.

że ‘ułuda’ nie dotyczy rzeczywistości dostępnej poznaniu zmysłowemu, ale jest generowana przez jego własną jaźń – „ujarzmienie wołu” (obraz piąty). Pasterz dosiada wołu i zmierza w stronę domu (obraz szósty) – nic nie jest w stanie wytrącić go ze stanu oświecenia. Nie rozróżnia już zysku i straty, wpatrzony w niebo, beztrosko gra na flecie[343].

Jitoku, żyjący w XII wieku (zmarły, według różnych źródeł w 1183 lub w 1159 roku[344]) był autorem *Sześciu Obrazków Pasterskich,* w których ta sama historia została nieco uproszczona i zredukowana[345].

W czterech pierwszych *Obrazkach* prezentowany jest stopniowy proces treningu zen[346]. Terminy użyte w opisie *obrazków* od Pierwszego do Czwartego dotyczą sytuacji przed osiągnięciem prawdziwego Oświecenia i poza znaczeniem stopniowej dyscypliny, całkowicie przekraczają wszelkie stopniowanie[347]. Prezentowany w tym cyklu Prawdziwy Wół ukazywany jest z jednej strony jako biały wół Oświecenia, z drugiej jako czarny wół Niewiedzy. Oswajanie dzikiego wołu i ukazywanie jego prawdziwej natury obrazowane jest przez jego wybielanie, czemu towarzyszy duchowe przebudzenie[348]. Rózga pasterza oznacza z kolei wolę, wysiłek i odwagę, niezbędne, aby dojść do celu[349], zaś okrąg, w jaki wpisane są wszystkie obrazy może nawiązywać do wypolerowanego lustra obrazującego Prawdziwy Umysł[350].

W przypadku malarstwa zen, zdaniem Hisamatsu Shin’ichi, nie mamy do czynienia ze świadomością zależną od formy - co odpowiada zwykłej jaźni - malującą konkretny obiekt. Nie jest to też zwykła jaźń próbująca obiektywnie opisać coś, co nie ma formy, ani jaźń bez formy malująca obiekt z formą – nie jest to nawet jaźń bez formy malująca coś bezforemnego. Jest to Bezforemna Jaźń (ang. *Formless-Self*) wyrażająca samą siebie – ten, który maluje, jest tym, co maluje; to, co malowane nie jest niczym więcej, niż tym, który maluje. Zen nie jest zatem, jego zdaniem, ani realistyczne, ani impresjonistyczne, lecz raczej ekspresjonistyczne, w rozumieniu samo-ekspresji Bezforemnej Jaźni[351].

---

[343] Kozyra, op. cit., s. 97, 98.
[344] Shibayama, op. cit., s. 98.
[345] Ibidem, s. 92.
[346] Zenkei Shibayama zwraca jednak uwagę, że wprawdzie cykl ten może zdawać się odwoływać do wizji oświecenia stopniowego, jednak są one jedynie „stopniowe w bezpośrednim” – a *Sześć Obrazków Pasterskich* jest zarazem *Jednym Obrazkiem Pasterskim*, ibidem, s. 91.
[347] Ibidem, s. 91.
[348] Ibidem, s. 95.
[349] Ibidem, s. 96.
[350] Ibidem, s. 97.
[351] Hisamatsu, op. cit., s. 19.

W przypadku kaligrafii z kolei, z definicji nie przedstawia się świata zewnętrznego jako takiego - nawet jeśli znaki pochodzą od piktogramów. Posiadają one formy, nie znajdujące się w zewnętrznym świecie – wspólnym jednak pozostaje, że kaligraf w swojej pracy porzuca samego siebie i wykonuje swoje ruchy w sposób niewymuszony, za podstawę mając Bezforemną Jaźń[352]. O związkach malarstwa z bliską zen filozofią życia w poetycki sposób pisze Suzuki Daisetsu:

Życie maluje samo siebie na płótnie zwanym czasem; czas nigdy się nie powtarza; raz upłynąwszy, upływa na zawsze; tak samo działanie; raz zrobione nie daje się cofnąć. Życie jest obrazem, który musi być wykonany raz na zawsze, bez wahania i bez rozważania, żadne korekty nie są dozwolone ani możliwe. Życie nie jest jak malarstwo olejne, które można zetrzeć i namalować ponownie, tyle razy aż artysta będzie usatysfakcjonowany. W malarstwie *sumi-e* każdy kolejny ruch pędzla w tym samym miejscu zostawia plamę; to miejsce jest pozbawione życia. Wszystkie poprawki są widoczne, gdy tusz wysycha. Tak jak w życiu[353].

Malarstwo *zenga* wywodzi się z odmiennej niż zachodnia tradycji i w naturalny sposób w pełni zrozumiałe jest tylko w swoim własnym kontekście kulturowym. Może być opisywane przez pryzmat historii buddyzmu, biografii malarzy-mnichów, może być wreszcie traktowane jako przekaz ich nauk. Nie sposób też całkiem oderwać go od szerego kontekstu, jaki stanowi rola i znaczenie samego malarstwa tuszowego w Chinach i krajach pozostających pod ich kulturowym wpływem. Praktykowane było ono jako element kultury chińskich *literati,* wyróżnik wykształcenia i dobrego smaku, a jego znaczenie daleko wykraczało poza związki z buddyzmem chan/zen. Tym niemniej, siłę oddziaływania *zenga* można wywodzić również z bezpośredniego, intuicyjnego doświadczenia i próby przekazu poza słowami poprzez sztukę. Również na Zachodzie *zenga* zyskała popularność oraz swoich naśladowców. Japońska sztuka malarstwa i kaligrafii, mimo silnego zakorzenienia w rodzimej kulturze i religii, ma do przekazania wartości uniwersalne, tak na poziomie przesłania jak i estetyki, dzięki czemu w intuicyjny sposób przemawia do wielu, również nie będących ekspertami, odbiorców. Ostatecznie, jak pisze Stephen Addis, nie jest to jedynie artefakt obcej kultury, lecz wciąż żywa tradycja, za pomocą której oświeceni mistrzowie mogą przedstawiać osiągany przez siebie spokój medytacji i radość z oświecenia[354] - i wizja ta, mimo, lub właśnie dzięki swojemu wyidealizowaniu, stanowi tak istotny element szerszego obrazu zenistycznej kultury japońskiej.

[352] Ibidem, s. 73.
[353] Suzuki, *Essays on…,* s. 300.
[354] Addiss, op. cit., s. 15.

III.5 *Bushidō*[1]

Wprowadzenie

Bushidō, dosłownie „droga wojownika", uznawane jest za niepisany zbiór zasad japońskich samurajów i swoisty kodeks wojskowy okresu japońskiego feudalizmu. Współczesne wyobrażenia na temat *bushidō* w dużej mierze zostały jednak ukształtowane na podstawie źródeł i książek spisanych w czasach, gdy nauki te miały charakter w istocie martwy. Źródła te już wówczas w świadomy sposób kreowały i kształtowały obraz *bushidō*, będąc czymś pomiędzy spisaniem ich historycznego znaczenia, a ówczesnymi wyobrażeniami lub oczekiwaniami względem niego. Jak pisze Jolanta Tubielewicz, „termin funkcjonujący od XVIII w., wszedł w użycie jako swoista apoteoza etosu samurajskiego w okresie, gdy samurajowie byli klasą rządzącą, ale jednocześnie pod władzą Tokugawów zostali pozbawieni możliwości zajmowania się wojaczką, co teoretycznie miało stanowić ich zawód i powołanie"[2].

Bushidō naturalnie było ściśle związane z *budō,* drogą walki, wywodzącą się z *bujutsu*, zbioru technik, czyli japońskich sztuk walki. Proces „uduchowiania" japońskich sztuk walki i zamiana terminu *bujutsu* na, implikujące silniejsze konotacje z procesem nie tylko fizycznego, ale i duchowego samodoskonalenia, *budō,* rozpoczął się w drugiej połowie XIX wieku, na początku epoki Meiji.

W tym też okresie, różne tradycyjne japońskie sztuki walki przeszły swoistą metamorfozę, zmieniając swój charakter z utrwalonych – ale od setek lat pozbawionych już realnego znaczenia bojowego – technik walk, w sztuki walki, będące również drogą do psychofizycznego i duchowego rozwoju. Drogą tą, wraz ze zmianą *bujutsu* w *budō* podążyła sztuka walki na miecze, *kenjutsu*, zmieniając się w *kendō,* sztuka strzelania z łuku *kyūjutsu,* zmieniając się w *kyūdō* czy sztuka walki wręcz, *jūjutsu* zmieniając się w *jūdō*. Największy wpływ na rozwój japońskich sztuk walki w XX wieku wywarli Kanō Jigorō (1860 – 1938), który na bazie *jūjutsu* stworzył *jūdō,* eliminując groźne dla życia techniki, Ueshiba Morihei (1883-1969) - stworzył on, także na bazie *jūjutsu*, *aikidō,* które rozumiał jako sztukę nieagresji i rozwoju osobowego - oraz Funakoshi Gichin (1868 – 1957), propagujący w Japonii okinawskie *karate* o chińskim rodowodzie, którego

[1] Rozdział stanowi rozwinięcie artykułu: Michał Sokołowski, *Historia i znaczenie japońskiego konceptu bushidō*, [w:] Beata A. Nowak (red.), Kamil Maciąg (red.), *Kultura i sztuka w ujęciu filozoficznym*, Lublin: Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, 2017., s. 103-119.

[2] Tubielewicz, op. cit., s. 38.

odłamy również zostały przekształcone w sport. Żaden z wymienionej trójki nie pochodził z rodziny samurajskiej, wszystkie powyższe sztuki walki odwoływały się jednak do *bushidō*. Współcześnie osobę praktykującą sztuki walki określa się terminem *budōka* lub *bugeisha*[3] (ten drugi termin pochodzi od *bugei*, sztuki walki, gdzie *gei* oznacza właśnie „sztukę", zatem jest to artysta sztuk walki).

Bushidō a zen

Większość żyjących na przełomie XIX i XX wieku twórców współczesnych japońskich sztuk walki w większym lub mniejszym stopniu była zainspirowana myślą i duchowością buddyzmu zen. Funakoshi Gichin, urodzony na Okinawie, w roku rewolucji Meiji, twórca współczesnego *karate,* pisał wprawdzie w duchu neokonfucjańskim, iż „Droga karate nie jest wyłącznie nabyciem określonych umiejętności obronnych, lecz także doskonaleniem się w sztuce bycia dobrym i uczciwym członkiem społeczeństwa[4]". Zaznaczał jednak również – zgodnie z buddyjskim nauczaniem o nie-substancjalności - iż znak „*kara"* w słowie *karate* (znaczącym dosłownie „pustą dłoń") oznacza pustkę, próżnię, leżącą w sercu całego stworzenia[5].

Jak zaznacza Damon A. Young, o ile nadużyciem byłoby postrzeganie nowoczesnego *budō* jako bezpośredniego ucieleśnienia etosu samurajów, a także zapominanie o roli konfucjanizmu, zen stanowi niezbędny element współczesnych japońskich sztuk walki, a kluczowa dla niego idea *mushin* wyrażana jest w różny sposób przez poszczególnych mistrzów: jako „pustka" u Funakoshiego, „nie-ego" u jego następcy Egami Shigeru (1912-1981) czy „nieobecność i obecność umysłu" u judoki Sumitomo Arimy[6]. Cytuje również wypowiedzi Yamaguchi Gōgena (1909-1989), mistrza karate, piszącego o *muga*, stanie umożliwiającym działanie bez żadnej przerwy oraz bez myśli[7], Ueshiby Morihei, twórcy *aikidō,* piszącego o „powrocie do prawdziwej pustki i stanięciu w jej środku[8]", czy Ōyamy Masutatsu (1923-1994),

[3] Joanna Puchalska, *Ewolucja budō, ewolucja człowieka: samodoskonalenie i japońskie sztuki walki,* The Polish Journal of the Arts and Culture Nr 7 (4/2013), s. 140.

[4] - Funakoshi, Karate-Do p. 101, przypis za: Damon A. Young, *Bowing to Your Enemies: Courtesy, Budō, and Japan,* Philosophy East and West, Vol. 59, No. 2 (Apr. 2009), s. 188-215, s 192.

[5] Random. The Martial Arts. d. 227, przypis za: Young, op. cit., s. 202.

[6] Young, op. cit., s. 204.

[7] John B. Will, "Budo Kumite," Best of Blitz: 1 987-1 990 (Melbourne: Blitz Publications, 2006), p. 58., przypis za: Young, op. cit., s. 205.

[8] Ueshiba, The Art of Peace, p. 87., przypis za: Young, op. cit., s. 205. W przypisie Damon A. Young stwierdza: „Oczywiście, Ueshiba nie był ścisłym adeptem zen – jego książka obfituje w religijne i mistyczne wypowiedzi

założycielu *karate kyokushin,* który podkreślał, iż „człowiek, który chce kroczyć drogą karate, nie może pozwolić sobie na zaniedbanie zen i treningu duchowego[9]". Również mistrz *kyūdō,* Kanjuro Shibata XX (1921-2013) mówił, iż celem strzału jest serce oraz odcięcie ego[10].

Przytaczając te wypowiedzi należy pamiętać, iż mistrzowie ci nie skłaniali się ku jednej tylko tradycji; Funkaoshi był pod równie silnym wpływem konfucjanizmu, konfucjanizm jest obecny również w pismach Kanō Jigorō, Yamaguchi skłaniał się ku sintoizmowi, różne wpływy można znaleźć także u dawnych mistrzów, jak Takuan czy Shigesuke. W postawie tych mistrzów widać, jak pisze Damon Young, sintoistyczną czystość, konfucjańską stosowność i zenistyczną bezinteresowność[11], zaś samą ideę zasad walki bez użycia broni i koncept, iż „delikatne i słabe pokona twarde i silne"[12] można wywieść z taoizmu. Zarówno Kanō Jigorō jak i Funakoshi Gichin byli racjonalistami, nie praktykującymi buddyzmu zen. Kanō Jigorō nie był człowiekie religijnym, a w siedzibie jego szkoły, Kōdōkanie, nie było nawet kapliczki sinto, aż do lat dwudziestych; polecenie jej postawienia mieli wydać państwowi biurokraci[13]. Mimo to, uznawał *judō* również za formę treningu, w pewnym sensie duchowego, mającego rozwijać u ćwiczących czujność, uważność, koncentrację stanowczość i pewność siebie[14]. Funakoshi z kolei mawiał „Nie ma nic tajemniczego w karate; żaden z praktykujących nie jest w stanie przekroczyć ludzkich możliwości"[15]. Także on jednak postrzegał *karate*[16] jako jedną z japońskich „dróg", a w nauczaniu podkreślał wagę szacunku, prawości, nieustannego, trwającego całe życie treningu, a także znaczenia treningu duchowego, pracy nad umysłem i tego, aby „pozwalać mu płynąć" (co jednoznacznie może kojarzyć się z nauczaniem mistrza Takuana)[17]. Ueshiba Morihei związany był z kolei z jednym z nowych ruchów religijnych (*shinshūkyō*) w Japonii Ōmoto-kyō, którego kontrowersyjny duchowy przywódca Onisaburō Deguchi (1871-1947) uważany był za inkarnację

---

sprawiające wrażenie bliższych zachodniemu *New Age*, niż tradycyjnej japońskiej filozofii. Tym niemniej, jest jasne, iż w swoim oddaniu *nie-umysłowi* i *pustce* Ueshiba kontynuował zenistyczną tradycję japońskiego *budō",* s. 215.

[9] Masutatsu Oyama, Vital Karate, trans. Richard L. Gage (Tokyo: Japan Publications Trading Company), p. 8., przypis za: Young, op. cit., s. 215.

[10] Herrigel, Zen in the Art of Archery, pp. 85-86., przypis za: Young, op. cit., s. 215.

[11] Young, op. cit., s. 206.

[12] Laozi, *Księga dao I de z komentarzami Wang Bi,* przeł. Anna Iwona Wójcik, Kraków 2006, s. 81.

[13] John Stevens, *Trzej mistrzowie budo: Jigoro Kano (judo), Gichin Funakoshi (karate), Morihei Ueshiba (aikido)*, Bydgoszcz 2001, s. 138.

[14] Ibidem, s. 34.

[15] Ibidem, s. 138.

[16] Przyczynił się także do zmiany sposobu zapisu i zastąpienia znaku kara, czytanego także dō (唐), oznaczającego dynastię Tang lub szerzej Chiny na podobnie czytany znak 空, a zatem zmiany znaczenia *karate* z „chińskiej ręki" na „pustą rękę"

[17] Ibidem, s. 82-85.

Buddy Przyszłości Maitriei, a w swoich koncepcjach łączył elementy sintoizmu i buddyzmu z uniwersalistycznym przesłaniem.

Historycznie, w Japonii różne klasy społeczne specjalizowały się w różnych technikach: mnisi w walce kijem, chłopi i rzemieślnicy w *jūjutsu,* jednak szkołami zarządzali samuraje. Za rządów Hideyoshiego po raz pierwszy wprowadzono nakaz rozbrojenia pospólstwa, w czasie tak zwanych *katanagari,* polowań na miecze. W XIX wieku oficjalnie dokonano także ewidencji szkół. W wydanym w 1843 roku *Bujutsu ryūsoroku* wymieniono 159 szkół *bujutsu*, w tym 61 specjalizujących się w sztuce władania mieczem, 29 – włócznią, 19- muszkietem, 14- łukiem, 9 – z praktyką jeździectwa, 5 – z praktyką wyciągania miecza, 2 – z władaniem glewią *naginata,* 20 – z walką bez broni[18]. *Bushidō* miało wyrosnąć na dwóch fundamentach: poczuciu rycerskiego honoru i wierności wobec rodu, którego uosobieniem była głowa klanu. Droga wojownika była praktyką odwagi, jednak wieki pokoju przekształcały z wolna praktyki walki w sztukę[19]. Jak pisze Nakamura Hajime:

Często wskazuje się na wpływ, jaki na kulturę samurajów wywarł zen. Skrajna prostota i surowość życia oraz działania mnichów zenistycznych mogły z powodzeniem zawładnąć wyobraźnią samurajów, wojowników ryzykujących życie na polu bitwy, gdzie nie przydawały im się doktryny buddyzmu scholastycznego. Przemawiała do nich prostota nauk: „nieprzywiązywanie się do słów" (*furyū monji*), „bezpośrednie wskazywanie na ludzki umysł" (*jikishi ninshin*). Duchowy trening zenistyczny, który prostymi środkami pozwalał na zdobycie kontroli nad ludzkim umysłem, mógł być z łatwością praktykowany przez samurajów. W źródłach brak jakichkolwiek śladów, by chińscy mnisi chan uczyli wojowników gotowości na śmierć. Jednak w Japonii po uproszczeniu zen tego rodzaju świadectwa mnożyły się bardzo szybko[20].

Suzuki Daisetsu T., pisząc o związkach zen i samurajów wymienia trzy ich główne przyczyny, związane ze specyfiką buddyzmu zen. Po pierwsze, wprawdzie zen nie zachęcał aktywnie do gwałtownych działań, podtrzymywał jednak ducha walki w dwojaki sposób: etyczny i filozoficzny. Na płaszczyźnie etycznej nauczał, aby nigdy nie patrzeć wstecz, gdy już podejmie się działania, na płaszczyźnie filozoficznej zalecał z równą obojętnością traktować życie i śmierć. Zdaniem Suzukiego, prosty umysł wojownika znajdował w zen coś bliskiego sobie[21].

[18] Władysław Sikorski, Stanisław Tokarski, *Budo. Japońskie sztuki walki*, Szczecin 1988, s. 36.
[19] Ibidem, s. 34.
[20] Nakamura, op. cit., s. 529.
[21] Suzuki, *Zen i kultura japońska*, s. 37.

Po drugie, prostota i bezpośredniość dyscypliny zen współgrała z duchem walki, podczas której wojownik musi zachowywać całkowitą koncentrację, nie spoglądając wstecz, ani w bok, lecz prąc do przodu, z umysłem, którego nic nie zaprząta[22].

Po trzecie, istnieje historyczny związek pomiędzy zen a klasami wojskowymi w Japonii. Już władza rodu Hōjō, mającego swoją siedzibę w Kamakurze, miała charakter militarny, a ludzie sprawujący rządy w rygorystycznie rządzącym systemie, widzieli w zen odpowiedniego dla siebie przewodnika duchowego[23].

Rozważając argumenty Suzukiego Daisetsu, należy mieć na uwadze, iż – jak podkreśla Paul Varley - średniowieczni samurajowie w rzeczywistości niezbyt często przyjmowali zen jako religię, a antyintelektualne pretensje do prostoty i bezpośredniej komunikacji paradoksalnie bardziej trafiały do umysłów wyrafinowanych. Zen pociągał przede wszystkim przywódców, a zwykli średniowieczni samurajowie byli w przeważającej masie nieokrzesani i niewykształceni, zaś religijnej pociechy szukali raczej w sektach salwacjonistycznych [24], związanych z buddyzmem Czystej Ziemi[25].

Pierwszym wyznawcą zen rodu Hōjō był Tokiyori (1227-1263), piąty *shikken,* czyli wysoki rangą wojskowy sprawujący władzę w imieniu sioguna, w okresie siogunatu Kamakura. Miał on także zaprosić do Kamakury, ówczesnej siedziby władzy, japońskich mistrzów zen z Kioto oraz mistrzów z Chin rządzonych przez południową dynastię Song. Zmarł on w 1263 roku, w wieku ledwie trzydziestu siedmiu lat. Przeczuwając zbliżającą śmierć miał on włożyć buddyjską szatę i siadłszy na macie do medytacji napisać pożegnalny wiersz:

Zwierciadło karmy wniosło wysoko
Te trzydzieści siedem lat!
Teraz rozbite jednym uderzeniem młotka.
Wielka Droga pozostaje wiekuiście niewzruszona[26].

[22] Ibidem, s. 37.
[23] Ibidem, s. 38.
[24] Varley, op. cit., s. 103.
[25] Siogunom i ich wasalom bliższy z reguły był zen *rinzai,* podczas gdy samurajom z prowincji zen *sōtō* lub szkoła *jōdo-shi.*
[26] Suzuki, op. cit., s. 39.

Wyznawcą zen był również jego syn i następca, Hōjō Tokimune (1251-1284), za którego rządów Japonia dwukrotnie odpierała najazdy mongolskie. Również jego żona była adeptką zen, a po śmierci męża ufundowała klasztor naprzeciw świątyni Engakuji[27].

Z buddyzmem zen związanych było także dwóch wielkich XVI wiecznych książąt feudalnych: Takeda Shingen (1521-1573) oraz Uesugi Kenshin (1530-1578). Kenshin miał pozostawić swoim podwładnym następującą przestrogę:

Ci, którzy są mocno przywiązani do życia, umierają, a ci, którzy lekceważą śmierć, żyją. Najważniejszy jest umysł. Wejrzyj w niego i trzymaj się go mocno, a wtedy zrozumiesz, że jest w tobie coś, co istnieje poza narodzinami i śmiercią, coś, czego nie da się zatopić w wodzie, ani spalić w ogniu. Ja sam uzyskałem wgląd w samadhi i wiem, o czym mówię. Ci, którzy ociągają się z odrzuceniem życia i przyjęciem śmierci, nie są prawdziwymi wojownikami[28].

Również Shingen pisał w podobnym tonie:

Oddawaj cześć bogom i Buddzie. Gdy twoje myśli będą zgodne z myślami Buddy, zyskasz więcej mocy. A kiedy twoja władza nad innymi będzie wypływać ze złych myśli, będziesz zagubiony i potępiony. Poświęć się zgłębianiu zen. W zen nie ma innych tajemnic niż tylko rozmyślanie nad narodzinami i śmiercią[29].

Przedśmiertne słowa Takedy Shingena miały być cytatem z literatury zen: „jest ona z natury doskonale piękna i nie potrzebuje szminki ani pudru, aby poprawić swój wygląd", mające odnosić się do doskonałej absolutnej Rzeczywistości[30].

Wojna pomiędzy klanami Taira i Minamoto znana jako wojna Gempei stała się inspiracją do powstania nowego gatunku „opowieści wojennych" *gunki monogatari,* początkowo przekazywanych ustnie, spisanych w XIII i XIV wieku. Jak pisze Mikołaj Melanowicz, przypominają one epos rycerski, którego bohaterami są rody lub klany samurajskie, a opisom heroicznych i tragicznych zdarzeń towarzyszą poetyckie spostrzeżenia i refleksje – stanowią one ogniwo pomiędzy dworską poezją okresu Heian a mieszczańską literaturą epoki Edo[31]. Pisane były potocznym językiem, zawierały jednak liczne sinojapońskie wkręty, okraszane były również wierszami i nawiązaniami do buddyzmu. Wśród najsłynniejszych opowieści wojennych wymienić należy *Heike monogatari* (*Opowieść o rodzie Taira*), opisującą dziewięćdziesiąt lat

[27] Ibidem, s. 42.
[28] Ibidem, s. 48.
[29] Ibidem, s. 49.
[30] Ibidem, s. 51.
[31] Melanowicz, op.cit., s. 136.

rozkwitu i upadku rodu Taira. Motto eposu stanowi przesłanie zawarte już w pierwszych wersach, iż „cokolwiek rozkwita, niezawodnie sczeźnie”[32], zaś autora bądź autorów interesuje przede wszystkim los przegranych, niezdolnych przewidzieć przeszłości i zmienić swojego postępowania[33]. Drugim najsłynniejszym eposem wojennym był *Taiheiki.* opisujący okres od 1319 do 1367 roku, koncentrując się na cesarzu Go-Daigo i restauracji ery Kemmu. Najważniejszymi cnotami w tych opowieściach wojennych było oddanie synowskie oraz lojalność względem pana. Ideał stanowiła bohaterska walka, męstwo i pogarda wobec śmierci.

Jak można przeczytać w *Taiheiki*: „Dla tych, co kroczą drogą wojownika, właściwa jest pogarda śmierci i poważanie honoru. […] Nasze męstwo przyniesie zaszczyt naszym potomkom, kiedy przyjdzie nam zginąć, zaś sława oczyści nasze zwłoki […]”[34] W opowieściach wojennych przewija się także motyw łączenia cywilnych i wojskowych umiejętności, tak zwany *bunbu ryōdō,* czyli „wspólna drogi literatury i walki[35]”.

Wojownicy *bushi* podlegali przepisom kodeksów systemu *ritsuryō* powstałego wraz z centralizacją państwa w VII wieku, z czasem jednak niezbędne stało się stworzenie wewnątrzklasowego zbioru przepisów, jakim stał się *Goseibai shikimoku* (Kodeks karny), inaczej *Jōei shikimoku* (Kodeks Jōei), ogłoszony w 1232 roku przez Hōjō Yasutokiego (1183-1242). Zawierał on przepisy dla wasali sioguna oraz regulował ich relacje z dworem i administracją[36]. Zachowały się również zbiory maksym dla potomnych, tak zwane *kahō* (zbiory zasad obejmujących wszystkich mieszkańców domeny pana feudalnego) i *kakun* (zbiory zasad obejmujących tylko wojowników z danego rodu), opisujących takie kwestie jak postępowanie prawne, spory o ziemię, karanie przestępców, pijaństwo, hazard i stosunki między panem a wasalem[37]. Zasadniczo nie koncentrują się one na kwestiach religijnych, choć można tam znaleźć ogólnikowe zalecenia, aby czcić buddów i bogów. Pierwszymi *kakun* spisanymi dla wojowników

[32] W przekładzie Wiesława Kotańskiego: *„Dźwięk dzwonu klasztoru w Gi-on/echem jest niestałości wszechrzeczy/a barwa kwiecia drzewa shara/Zwiastuje nam tę prawdę, / że cokolwiek rozkwita/niezawodnie sczeźnie* (Wiesław Kotański, *Dziesięć tysięcy liści: antologia literatury japońskiej,* Warszawa 1961, s. 348.)

[33] Melanowicz, op. cit., s. 137.

[34] *The Taiheiki. A Chronicle of Medieval Japan,* tłum. i red. H. C. McCullough, New York 2004, przypis za: Joanna Katarzyna Puchalska, *Bushidō. Ethos samurajów od opowieści wojennych do wojny na Pacyfiku*, Bydgoszcz 2016, s. 200.

[35] Zapożyczony z Chin, gdzie był znany jako *wenwu liangpu* – za: Puchalska op., cit., s. 205.

[36] Krzysztof Stefański, *Duch bushidō armii cesarskiej, czyli tragedia pomyłek* [w:] Kozyra (red.), *W kręgu wartości*…s. 390.

[37] Puchalska, op. cit., s. 215.

były pisma Hōjō Shigetokiego z XIII wieku. Wśród nich wyróżnia się *List z Gokurakuji*, o bardziej refleksyjnym charakterze, zawierający znaczną liczbę odwołań do buddyzmu[38].

W okresie Muromachi pod względem buddyjskich konotacji wyróżniał się testament *Chikubashō* autorstwa Shiby Yoshimasy (1350-1410), dowódcy, urzędnika i poety. Zalecał on w nim wojownikom przygotowanie swojego umysłu na wzór mnichów buddyjskich, wzywał do naśladowania bodhisattwów, poświęcających siebie w trosce o dobro innych i akcentował znaczenie odpowiedniego usposobienia i wyciszenia umysłu[39].

Kolejnym, po *Goseibai shikimoku,* kodeksem obejmującym *bushi* w całym państwie był *Buke shohatto* (Różne przepisy dla rodów wojowników) wydany w 1615 roku przez Tokugawę Ieasu i uzupełniony w 1635 roku przez trzeciego sioguna, Iemitsu. Regulował on postępowanie *daimyō* i określał obowiązki *bushi* na poszczególnych szczeblach hierarchii, zalecając wojownikom praktykować cnoty wojownika i doskonalić intelekt[40].

Literatura epoki Edo

W epoce Edo, kiedy pod rządami Tokugawów w Japonii zapanował trwający ponad dwieście pięćdziesiąt lat[41] okres pokoju, życie wojowników uległo drastycznej zmianie. Samuraje przestali być za swoje zasługi wynagradzani ziemią, lecz zaczęli otrzymywać regularne pensje, zamiast walką służąc głównie jako urzędnicy. Część została uczonymi i artystami – co zresztą było na rękę samemu siogunatowi Tokugawów - stając się wojownikami tylko z nazwy. W okresie tym nastąpiło przewartościowanie samurajskich wartości w duchu neokonfucjańskim, zaś dawne formuły osadzane w duchu militarnym zostały zastąpione naciskiem na wewnętrzne przymioty moralne, mając podtrzymywać jednocześnie znaczenie honoru, lojalności i sprzyjać hierarchicznemu porządkowi społecznemu. Samurajowie, którzy stracili możliwość sprzedawania swoich talentów od domeny do domeny, zaczęli być elementem sztywno podzielonego społeczeństwa z niewielkimi szansami na mobilność – oni i ich potomkowie przez najbliższe dwa i pół stulecia przechodzili dziedzicznie pod władzę pana określonej domeny. Lojalność tych

[38] Ibidem, s. 219.
[39] Ibidem, s. 225.
[40] Stefański, op. cit., s. 391, 392.
[41] 230 lat licząc od ostatniego większego konfliktu epoki Edo - powstania chłopów i rōninów na półwyspie Shimabara (zachodnie Kiusiu) w latach 1637-1638 - do wojny Boshin, toczącej się między wojskami upadającego siogunatu a zreformowaną przez samurajów z hanów Satsuma i Chōshū armią cesarza w 1868 roku.

samurajów, otrzymujących ustaloną pensję i pełniących funkcję biurokratów, wobec swojego pana była bezwarunkowa i często bezosobowa.

Epoce Tokugawa towarzyszył gwałtowny rozwój filozofii – Paul Varley twierdzi, iż w istocie trudno jakiegokolwiek Japończyka sprzed epoki Tokugawa nazwać filozofem, mimo, iż wielu wniosło dużo do buddyjskiej teologii[42]. Ówczesne zainteresowanie filozofią związane było z dążeniem Tokugawów do legitymizacji swoich rządów; początkowo najchętniej sięgano po neokonfucjanizm Zhu Xi, który odpowiednio zinterpretowany uzasadniał sztywną hierarchię społeczną, jako zgodną z niezmiennymi prawami natury; filozof Hayashi Razan posunął się do stwierdzenia, iż podział na cztery klasy: samurajów, rolników, rzemieślników i kupców jest – tak jak pięć powinności – jedną z zasad Nieba i Drogą, której nauczał Konfucjusz[43].

Yamaga Sokō (1622-1685) może zostać uznany za jednego z ojców współczesnego rozumienia przez Japończyków *bushidō.* Jako jeden z pierwszych, podjął on próbę uzasadnienia istnienia, pobierającej rentę, lecz pozostającej w dużej mierze bezczynną, klasy samurajów, widząc w nich członków rządzącej elity. Odnosząc się do wydanych w 1615 roku *Buke shohatto* (Przepisy prawne dla rodów wojowników), które nakazywały samurajom poświęcić się sztukom „pokoju i wojny", Yamaga Sokō stworzył kodeks postępowania samurajów, stwierdzając, iż zadaniem samuraja jest „rozważać swoje miejsce w życiu, lojalnie służyć swojemu panu, jeśli go ma, pogłębiać swoją wierność względem przyjaciół i zachowując stosowną rozwagę – przedkładać obowiązek ponad wszystko inne"[44]. Od tej pory samuraje mieli stanowić wzór moralności dla wszystkich klas. Jako pierwszy, uznawał także japońską kulturę i wartości za górujące nad chińskimi, przywołując boskie pochodzenie Japonii i uznając, że to jej należy się miano Państwa Środka[45]. Yamaga Sokō był również nauczycielem Ōishiego Kuranosuke (1659-1703), przywódcy słynnych czterdziestu siedmiu rōninów.

Termin *bushidō* jako wzorzec zachowania pierwszy raz pojawia się w pracy Kōyō Gunkan, historii rodu Takeda, skompilowanej przez Kōsaka Danjō Masanobu (1527-1578) i skompletowanej w 1616 roku przez Obatę Kagenori (1572-1663). W epoce Edo pojawia się następnie w *Hagakure* Yamamoto Tsunetomo (1659-1719) i *Budō shoshinshū* Daidōji Yūzana

[42] Varley, op. cit., s. 201.
[43] Ibidem, s. 202.
[44] Tsunoda, deBarry, Keene (red.), *Sources of Japanese Tradition,* s. 399, przypis za: Varley, op. cit., s. 204.
[45] Varley, op. cit., s. 208, 209.

(1639-1730). Główny nacisk w tych książkach skupia się na lojalności, obowiązku, odwadze, gloryfikacji poświecenia życia (*shigurui/shinigurui* – śmiertelny szał) – nie był też to jednak uniwersalny kanon wartości podzielanych przez całą klasę samurajską.

Hagakure (Nauki ukryte w listowiu), to zbiór tajemnych nauk spisanych między 1710 a 1716 rokiem przez Tashiro Matuzaemona Tsuramoto z ustnego przekazu Yamamoto Jin'uemona Tsunetomo, wasala Nabeshimy Mitsushige (1632-1700), *daimyō* z hanu Saga[46]. Oryginalny rękopis zaginął, być może już w nim znajdowały się fragmenty pozyskane z innych źródeł – faktem jest, że *Hagakure* przez ponad dwieście lat wędrowało pośród członków rodu Nabeshima, w kilku różnych wersjach: do czasów obecnych dotrwało prawie czterdzieści odmiennych kopii tego tekstu[47]. Ze względu na swoją radykalność i krytycyzm wobec epoki nie był publikowany i nie zyskał powszechnej popularności aż do początku epoki Meiji[48].

Yamamoto w momencie dyktowania książki był samurajem w stanie spoczynku, który przyjął święcenia i imię buddyjskie, gdyż zgodnie z ówczesnym prawem zakazano mu popełnić samobójstwo *junshi* po śmierci swojego seniora. Na oryginalny tekst składało się jedenaście zwojów określanych jako *kikigaki* – zasłyszane opowieści[49].

Dla Yamamoto Tsunetomo cała droga *bushidō* traktowana jest jako inny sposób zgłębiania prawd buddyjskich, bez skupiania się na buddyzmie jako takim.

Młody samuraj skupiający się na nauce buddyjskiej popełnia ogromny błąd. Dlaczego? Ponieważ w ten sposób próbuje iść dwoma ścieżkami, a ktoś, kto nie zdecyduje się na jeden kierunek, będzie całkowicie bezużyteczny. Nie ma nic zdrożnego w tym, by na starość wojownik, który odszedł w stan spoczynku lub zamknął się w odosobnieniu, dla rozrywki zwrócił swe myśli ku religii. Jednakże prawdziwym samurajem można nazwać wyłącznie tego, kto jedno ramię obciąża brzemieniem lojalności i synowskiej miłości, drugie ciężarem odwagi i współczucia, a potem dzień w dzień, bez najmniejszej przerwy znosi wszelkie trudy, aż kości zdają się mu trzeszczeć z wysiłku.

Gdy odmawiasz modły rano i wieczorem, albo zajmujesz codziennymi sprawami winieneś nieustannie powtarzać: „książę pan, książę pan". Ani trochę nie różni się to od mówienia imion świętych czy recytowania sutr[50].

Porównanie to powtarza się w innym miejscu w nieco odmiennej formie:

[46] Agata Koszołko, *The Ideals of Bushidō Depicted in Hagakure (Hidden in the Leaves) and Chūshingura (The Treasury of Loyal Retainers),* [w:] Analecta Nipponica 5/2015, s. 77.
[47] Yamamoto Tsunetomo, *Hagakure. Ukryte w listowiu*, Bydgoszcz 2012. s. 7.
[48] Koszołko, op. cit., s. 83.
[49] Yamamoto, op. cit., s. 8.
[50] Ibidem, s. 108.

Wierny z sekty nembutsu powtarza imię Buddy z każdym wdechem i wydechem, aby nie zapomnieć o swoim bóstwie[51]. Wasal winien w podobny sposób myśleć o swoim panu. Istota bycia wasalem to właśnie skupienie uwagi na seniorze w każdej chwili życia[52].

Mimo to, w *Hagakure* autorowi zdarzają się także bezpośrednio cytować nauki mistrzów zen, tak jak w przypadku tych nauk Bankeia:

Nie sięgać po cudzą siłę ani nie opierać się na własnej. Odciąć się od myśli przeszłych i przyszłych, nie przywiązywać do myśli teraźniejszości chwili…Jeśli zdołasz tego dokonać, Wielka Droga objawi się przed tobą w całym majestacie[53].

Cytuje również słowa mnicha Tetsugyū:

Buddyjska prawda pozwala ni mniej, ni więcej, tylko pozbyć się rozróżniania. Aby to wyjaśnić posłużę się przykładem ze sfery wojowników. Chiński znak na „tchórzostwo" powstaje poprzez dopisanie do klucza oznaczającego „umysł" znaku na „sens". „Sens" stanowi synonim „rozróżniania". Kiedy człowiek dodaje rozróżnianie do swego prawdziwego umysłu, zmienia się w tchórza. Czy zatem wojownik umie wzbudzić w sobie odwagę, jeśli jego umysł pozostaje skupiony na rozróżnianiu? Mam nadzieję, że rozumiesz, co mam na myśli[54].

Drogi mnicha oraz wojownika przedstawia jako w pewien sposób komplementarne:

Mnich nie może pozostawać w zgodzie z naukami Drogi Buddy, jeśli na zewnątrz nie okazuje współczucia, a wewnątrz cierpliwie nie gromadzi pokładów odwagi. Podobnie wojownik nie zasługuje na miano prawdziwego wasala, o ile na zewnątrz nie okazuje niezłomnej odwagi, a w sercu nie nosi tyle współczucia, że niemal rozsadza mu ono piersi. Zatem w sprawach odwagi mnich winien spoglądać na samuraja, zaś w sprawach współczucia i dobroci samuraj uczyć się od mnicha[55].

Bushidō pozostaje w tym ujęciu jedną ze sztuk prowadzących do zrozumienia uniwersalnej Drogi:

Wojownik, który nie potrafi odciąć się od spraw życia i śmierci, jest bezużyteczny. Powiedzenie „jedność umysłu jest wszechpotężna" sugeruje, jakoby ważne było świadome myślenie, lecz naprawdę chodzi w nim właśnie o

[51] W szkołach amidystycznych *jōdō-shū* (*Szkoła Czystej Ziemi*) oraz *jōdō-shinshū* (*Prawdziwa Szkoła Czystej Ziemi*) podstawową praktyką było powtarzanie inwokacji *namu amida butsu* (*chwała buddzie Amidzie),* skracanej do *nenbutsu.* Miała ona zapewnić wstawiennictwo buddy Amidy, pozwalające odrodzić się w jego krainie – Czystej Ziemi.
[52] Ibidem, s. 202.
[53] Ibidem, s. 177.
[54] Ibidem, s. 182.
[55] Ibidem, s. 107.

odcięcie się od spraw życia i śmierci. Dla osoby o takim nastawieniu nie ma rzeczy niemożliwych. Dotyczy to wszelkich sztuk, które prowadzą ku zrozumieniu Drogi, łącznie ze sztuką wojenną[56].

Jednocześnie gdzie indziej autor ostrzega: „ten o którym mawiają, że jest biegły w jakiejś sztuce, przypomina głupca. Jego biegłość bierze się ze skupienia się na jednej tylko rzeczy i pominięcia innych. Stąd może być użyteczny tylko w jednych okolicznościach"[57]. W *Hagakure* odradza samurajom nadmierne zajmowanie się sztuką – „wszak tego, co zajmuje się sztuką, zwiemy artystą, nie samurajem"[58] - zaleca jednak zajmowanie się kaligrafią, analizuje także związki pomiędzy ceremonią herbacianą i drogą samuraja. Wydaje się, że zajmowanie się sztuką jest akceptowalne tak długo, jak nie przeszkadza to samurajowi w zgłębieniu zasad najważniejszych.

Za swoiste podsumowanie wszystkich zawartych w tekście nauk można uznać następujący fragment:

Gdybym miał powiedzieć jednym słowem, co oznacza być wojownikiem, rzekłbym, że najważniejsza jest gotowość do poświęcenia swego życia panu. A jeśli ktoś chciałby wiedzieć, co jeszcze to dodałbym: mądrość, dobroć oraz odwagę, jakie trzeba w sobie kształcić. Zwykłemu człowiekowi jednoczesne kultywowanie tych trzech cnót może wydawać się niemożliwe, lecz tak naprawdę to niezwykle proste. Mądrość to nic innego jak umiejętność radzenia się innych – z tego zawsze płyną korzyści. Dobroć to działanie na rzecz ludzi – stawianie ich zawsze na pierwszym miejscu. Odwaga oznacza zaciśnięcie zębów – niezważanie, co nadejdzie potem oraz parcie naprzód bez względu na okoliczności. Nie ma nic ważniejszego od tych trzech rzeczy. To wszystko co warto znać.

Są jeszcze rzeczy związane z aspektami zewnętrznymi, jak dbałość o odpowiedni wygląd, właściwy sposób mówienia oraz wprawianie się w kaligrafii. Jako że są to sprawy codzienne, stale się w nich doskonalimy i na dłuższą metę nie stanowią problemu. Biegłość w nich warto postrzegać jako swego rodzaju ukryte atuty.

Kolejnym krokiem jest dogłębne poznanie rodzimej prowincji wraz z jej historią i zwyczajami. Dopiero potem, jeśli mamy trochę wolnego czasu, możemy się zainteresować taką czy inną gałęzią sztuki. Jeśli dobrze się nad tym zastanowić, bycie wasalem okaże się naprawdę łatwe. Starczy rozejrzeć się wokół – jeśli ktoś wykazuje choćby śladową użyteczność, znaczy, że zdołał opanować przynajmniej trzy aspekty zewnętrzne[59].

Tekst ten można odczytywać w dużej mierze w duchu neokonfucjańskim, odniesienia do buddyzmu zen są tam sporadyczne, jednak obecne. Przykładem jest wskazywanie na pożądany

[56] Ibidem, s. 197.
[57] Ibidem, s. 49.
[58] Ibidem, s. 38.
[59] Ibidem, s. 64, 65.

stan umysłu: Umysł bez Umysłu, *munenmushin*, tłumaczony jako proste, jasne myślenie pozbawione zbędnych komplikacji[60].

Mistrz osiągający właściwy stan umysłu, nie tylko nie chełpi się swoimi umiejętnościami, ale wręcz sprawia wrażenie nic niewiedzącego – powtarza się tutaj znany ze wszystkich sztuk zen ideał „zapomnienia własnych umiejętności" na najwyższym poziomie mistrzostwa, nawiązujący także do „zwykłego umysłu" oświeconego adepta zen, który po latach praktyki na powrót odkrywa, że „niebo jest niebieskie, a trawa zielona".

Towarzyszy temu ideał ciągłego samodoskonalenia: „każdego dnia dąż do doskonałości, byś dziś był lepszy niż wczoraj, a jutro lepszy niż dziś. W każdej chwili zdobywaj nowe umiejętności – i tak przez całe życie. Wiedz też, że wysiłek ów nie zna końca"[61] – radzi autor tekstu.

Osoba w stanie Umysłu bez Umysłu potrafi także w sposób doskonały skoncentrować się na chwili obecnej. „Nie podejmiesz rozsądnej decyzji, gdy twój umysł będzie skakał z tematu na temat, na niczym dłużej się nie zatrzymując. Jeśli jednak będziesz działał szybko pełen zapału i energii, siedem oddechów starczy, by osądzić sprawę. To tylko kwestia determinacji i ducha zdolnego pokonać każdą napotkaną przeszkodę"[62]. Wiele zawartych w *Hagakure* maksym może kojarzyć się z przesłaniem buddyzmu zen:

Nie istnieje nic poza celem, jaki osiąga się tu i teraz. Całe życie nie jest niczym innym, jak nakładającymi się na siebie chwilami. Jeśli zatem przenikniesz cel obecnej chwili, niczego więcej nie będziesz musiał robić, niczego więcej poszukiwać ani pragnąć. Żyj tak, aby wypełnić cel obecnej chwili[63].

Gdy pojmiesz wagę skupienia się na jednej chwili, szybko zdasz sobie sprawę, że wszystko inne sprowadza się właśnie do niej, że wszystkie twoje obowiązki schodzą się właśnie w tym jednym punkcie. Także wierność wobec pana stanowi jej część[64].

W każdym momencie skupiaj się na najistotniejszej myśli i nie pozwól, aby cokolwiek odwróciło od niej twoją uwagę. Nie próbuj zajmować się kilkoma rzeczami na raz. Żyj chwila po chwili, każdy moment wykorzystując do granic możliwości[65].

[60] Ibidem, s. 20.
[61] Ibidem, s. 23.
[62] Ibidem, s. 45.
[63] Ibidem, s. 66.
[64] Ibidem, s. 67.
[65] Ibidem, s. 67.

Podkreślanie ulotności życia nie zawsze służy podkreślaniu konieczności oddawania go bez wahania w służbie pana. Czasem stanowi wyjście do refleksji natury dużo ogólniejszej, pozornie niepasujących do sztywnego i skoncentrowanego na powinnościach kodeksu *bushidō.*

Życie ludzkie jest nadzwyczaj krótkie, dlatego mądrze jest zajmować się tym, co sprawia nam radość. Głupotą jest poświęcanie się czynnościom, których nie potrafimy znieść, trwając w tym świecie przypominającym senną marę, wśród smutku i powszechnej biedy[66].

„Jednak tą wiedzą pod żadnym pozorem nie wolno dzielić się z ludźmi młodymi, którzy mogliby ją opacznie zrozumieć. Więcej by z tego było kłopotów niż pożytku"[67]– dodaje roztropnie autor.

Zasadniczo dwoma, najbardziej akcentowanymi w całym dziele, cechami samuraja są: bezwzględna lojalność względem pana oraz pogarda wobec śmierci. W *Hagakure* czytamy: „ten kto śmie nazywać się samurajem, winien być w pełni posłuszny nakazom *bushidō,* Drogi Wojownika"[68]. Jest to próba zakonserwowania Drogi Wojownika, w czasach, gdy w Japonii zapanował pokój, co radykalnie zmieniło życie samurajów. Sam Yamamoto nigdy nie miał okazji brać udziału w prawdziwej bitwie, a jego pouczenia dużo lepiej odpowiadają faktycznej sytuacji samurajów sprzed ponad wieku [69] . Yamamoto Tsunetomo był jednak krytyczny wobec propagowanej przez siogunat wizji samurajów jako biurokratów. „Prawdziwy wojownik, gdy nie ma różnicy pomiędzy życiem, a śmiercią (…) bez zwłoki wybiera śmierć, bo taka jest jego Droga" [70]. Wprawdzie, jak pisze autor, rozsądek namawia by żyć, jednak życie bez osiągnięcia celu niczym nie różni się od tchórzostwa i wprawdzie również śmierć bez osiągnięcia celu jest pieską śmiercią, znosi poczucie hańby i wstydu[71].

„Dlatego dzień po dniu, każdego ranka i co wieczór, myśl tylko o śmierci i żyj, jakbyś już był martwy. Tylko wtedy nie potkniesz się na Drodze Wojownika, nie popełnisz najmniejszego błędu i bez uchybień będziesz wypełniał swoje powołanie" [72] – radzi autor. W innym miejscu myśl ta jest rozwinięta w jeszcze bardziej mocny sposób:

[66] Ibidem, s. 78.
[67] Ibidem, s. 78.
[68] Ibidem, s. 12.
[69] Ibidem, s. 215.
[70] Ibidem, s. 12.
[71] Ibidem, s. 12.
[72] Ibidem, s. 12.

Każdego dnia winieneś rozważać nieuchronność śmierci. Gdy wstajesz rano, a twój umysł i ciało pozostają w harmonii, zastanów się jak to jest być rozerwanym pociskami z muszkietu, przebitym ostrzem włóczni lub szabli, porwanym potężną falą przypływu, jak czuje się ktoś, kto wskoczy w płomienie wielkiego pożaru, zostanie trafiony piorunem, pogrzebany w trzęsieniu ziemi, rzuci się z kilkusetmetrowego klifu, umrze trafiony chorobą lub popełni samobójstwo po śmierci swego seniora. Bez przerwy, bez chwili wytchnienia musisz przygotowywać się na to, że umrzesz i myśleć o sobie, jak o trupie[73].

Niepewność jutra powoduje nie tylko konieczność pogodzenia się ze śmiercią. „Musisz zdać sobie jasno sprawę, że na Drodze Wojownika nikt nie zna dnia, ni godziny. Dlatego bez chwili przerwy, co wieczór i co rano, winieneś wszystkiemu się dziwić, wszystko badać i wszystko poddawać w wątpliwość" [74]. „Na karę zasługuje każdy, kto rozpoczyna swój dzień bez głębokiego pragnienia dokonania rzeczy ważnych, kto nawet podczas snu nie rozważa, co zrobić, by lepiej wypełnić obowiązki wojownika i kto marnotrawi czas, pozwalając by bezczynnie przeciekał mu przez palce" [75]. „Niczego nie odkładaj na później, niczego nie zaniedbuj, praktykuj wytrwale i bez ustanku – oto ideał Drogi" [76] – czytamy gdzie indziej. „Trzeba umieć skupić się na jednej rzeczy. Każde zajęcie wykonuj z pełną koncentracją" [77]. Na Drodze Wojownika gotowość na śmierć jest tożsama z podążaniem drogą prawdy [78]. Jak głosi cytowany przez autora wiersz:

Wszystko na tym świecie to kłamstwo i ułuda
Jedna śmierć jest prawdziwa[79]

Istotnym jest również umiejętność pomszczenia wyrządzonych krzywd – w kwestii zemsty *Hagakure* radzi by postępować natychmiastowo i bez wahania, nawet gdy jest to śmiertelnie niebezpieczne. „Im dłużej trwać będą rozterki, tym pewniej odstąpisz od zemsty" – ostrzega autor. „Cała rzecz w tym, byś był gotów stanąć z nimi twarzą w twarz i ciąć bez wahania każdego, który nawinie się pod ostrze. Z takim nastawieniem dokonasz największych czynów"[80]. Jednocześnie owo pozorne szaleństwo ma zwiększyć szanse na przeżycie. „Jednym z narzędzi na Drodze Wojownika jest *shigurui*, śmiertelna desperacja. Ten, kto to zrozumie nie padnie pod

[73] Ibidem, s. 203, 204.
[74] Ibidem, s. 27.
[75] Ibidem, s. 72.
[76] Ibidem, s. 29.
[77] Ibidem, s. 36.
[78] Ibidem, s. 175.
[79] Ibidem, s. 175.
[80] Ibidem, s. 26.

ciosami nawet dziesięciu wrogów[81].” „Trzeźwa ocena czy analiza sytuacji będzie ci tylko zawadą na Drodze Wojownika (…) *Bushidō* to nic więcej, jak szalona desperacja[82]”.

Sprawiające wrażenie niemal obsesyjnego przywoływanie śmierci i konieczności oddania życia w walce nie jest jednak jedynie czczym chwytem retorycznym służącym podkreśleniu wymaganej lojalności wobec pana. O tym, że pogodzenie się ze śmiercią jest paradoksalnie najlepszą ochroną życia pisze również Suzuki Daisetsu:

Gdy ktoś jest zdecydowany by umrzeć, czyli gdy myśl o śmierci zostanie usunięta z pola świadomości, wtedy pojawia się w nim, lub raczej przychodzi z zewnątrz, obecność czegoś, czego człowiek nie był nigdy świadomy, i gdy ta dziwna obecność zaczyna w sposób instynktowny kierować jego aktywnością, osiąga się cuda[83].

G. Cameron Hurst III zwraca uwagę na to, iż opisywany przez autora *Hagakure* ideał szaleństwa śmierci, *shinigurui,* nigdy w historii nie był w rzeczywistości postawą dominującą. Wprawdzie *seppuku* ma długą historię w Japonii, datowaną od późnego okresu Heian, jednak nigdy nie było zwyczajem rozpowszechnionym i ograniczało się do sytuacji, w których wojownik stawał w obliczy pewnej śmierci z rąk swojego wroga i było także sposobem na uniknięcie spodziewanych tortur. Z czasem zaczęto kojarzyć je z honorową śmiercią, a ponieważ żołądek uważano za siedzibę emocji, rozcinanie brzucha i wystawianie własnych wnętrzności miało być sposobem wykazania czystości honoru. Opowieści wojenne takie jak *Taiheki* gloryfikują tę praktykę, jednak w rzeczywistości niewielu wojowników w historii odebrało sobie życie z wyjątkiem okoliczności nieuchronnej śmierci[84]. Istniały również przypadki popełniania samobójstwa jako sposobu sprzeciwienia się swojemu panu (*kanshi*) i *junshi,* polegające na samobójstwie popełnianym po śmierci swojego pana, obejmującym najbliższych mu samurajów. Jednak przekonanie, że samuraj powinien pochopnie poświęcać swoje życie dla swego pana albo pójść za nim w śmierć bywało również krytykowane jako „zły zwyczaj epoki s*engoku*” („kraju w wojnie”, 1467-1573/1603) [85].

Wreszcie, *seppuku* było w pierwszej kolejności formą kary – *daimyō* podejrzewany przez sioguna o nielojalność był zmuszany do popełnienia samobójstwa, podobnie jak samuraje

[81] Ibidem, s. 42.
[82] Ibidem, s. 42.
[83] Suzuki, op. cit., s. 28.
[84] G. Cameron Hurst III, *Death, Honor, and Loyality: The Bushidō Ideal,* Philosophy East and West, Vol. 40, No. 4, Understanding Japanese Values (Oct.,1990), s. 520.
[85] Ibidem, s. 520.

łamiący prawo – takie przypadki były o wiele częstsze niż umyślne działanie w celu udowodnienia własnej szlachetności, honoru lub lojalności[86].

Najbardziej znanym przykładem śmierci poprzez wykonanie, będącego wyrokiem, *seppuku*, jest zemsta rōninów z Akō, znana także jako Incydent w Akō ery Genroku. Wówczas czterdziestu siedmiu pozbawionych pana samurajów dokonało zemsty na Yoshinace Kirze, urzędniku, który przyczynił się do śmierci ich pana – Naganoriego Asano[87]. Zemsty dokonali w grudniu 1702 roku, rok i dziewięć miesięcy po śmierci swojego pana. W lutym 1703 roku rōninowie ci zostali skazani na popełnienie seppuku, a cała wendeta – choć zyskała duży rozgłos w społeczeństwie – została potępiona i pomimo przychylności sioguna Tsunayoshi, sąd wydał wyrok śmierci, bojąc się prawdopodobnie mogącemu zagrozić w przyszłości władzy, precedensowi. Zachowanie samurajów zostało uznane z jednej strony za honorowe, z drugiej nie informując Trybunału Hyōjōsho o planowanej zemście[88], złamali oni prawo. Z czasem stali się symbolem poświęcenia życia swojemu zwierzchnikowi, spopularyzowanym w sztuce Chikamatsu Monzaeoma już wkrótce po wyroku, zaś sztuka *Skarbiec wasalnej lojalności (Chūshingura)* z 1744 roku, autorstwa Izumo Takedy, grana jest do dzisiaj.

Co ciekawe, wśród potępiających rōninów był również Yamamoto Tsunetomo, uważający, że powinni się zemścić natychmiast, bez żadnej myśli o konsekwencjach. Jak zauważa G. Cameron Hurst III, ironią jest, że Tsunetomo, główny popularyzator *bushidō* w czasach Tokugawów, znalazł się w jednym obozie z neokonfucjańskimi uczonymi potępiającymi czyn rōninów, który rozpalił wyobrażenia Japończyków, stając się uosobieniem działań, później kojarzonych z *bushidō*. Inaczej jednak niż pozostali oponenci, jego potępianie nie wynikało z przyznania wyższości prawu publicznemu, lecz jego konsekwencji w popieraniu ideału spontanicznej, bezwarunkowej, nawet nieracjonalnej lojalności wobec swojego pana, ponad wszystko inne[89].

Radykalne poglądy Yamamoto Tsunetomo, zawarte w jego dziele, stały się elementem kanonu wartości *bushidō* dla przyszłych pokoleń. Warto jednak pamiętać, że już w chwili, gdy

[86] Ibidem, s. 522.
[87] Został on skazany na *seppuku* za złamanie zakazu wyciągania broni w obecności sioguna – sprowokować miała go do tego złośliwość Yoshinaki Kiry, wraz z którym we dwójkę zostali wysłani do zamku sioguna jako przedstawiciele cesarza.
[88] Poinformowanie urzędników sądowych o planowanej zemście w naturalny sposób utrudniłoby wysiłki szukających zemsty, wzmagając czujność sprawcy.
[89] Ibidem, s. 525.

tekst ów powstawał, poglądy jego miały charakter nieco anachroniczny i były dużo radykalniejsze niż u większości ówczesnych samurajów.

Tsunetomo chciał popełnić samobójstwo po śmierci swojego pana Nabeshimy Motoshige, ten jednak stanowczo mu tego wcześniej zakazał – *junshi* było niezgodne z ustawodawstwem klanu Nabeshima, co pokazuje, że jego ideały nie były podzielane przez większość wojowników. W roku śmierci pana Nabeshimy (w 1700 roku) pokój w państwie był niezwykle ugruntowany (ostatni bunt, powstanie na półwyspie Shimbabara, miało miejsce w latach 1637-1638, a więc ponad sześćdziesiąt lat wcześniej) i jak pisze G. Cameron Hurst III – „nie było już żadnych aren, gdzie niedoszli fanatycy tacy, jak Tsunetomo, weekendowy wojownik, który nigdy nie brał udziału w walce, mogliby się wykazać umiejętnościami wojskowymi, lojalnością i odwagą[90]".

Hagakure było jedną z ulubionych i najważniejszych lektur dla Mishimy Yukio (1925-1970), jednego z najważniejszych japońskich pisarzy XX wieku. 25 listopada 1970 roku, wraz z czterema członkami założonego przez siebie paramilitarnego stowarzyszenia *Tatenokai* (Stowarzyszenie Tarczy), dostał się do bazy dowództwa piechoty Japońskich Sił Samoobrony i z balkonu wygłosił przemówienie, przesiąknięte duchem *bushidō,* piętnujące powojenny status Japonii i wzywające do przywrócenia cesarzowi dawnej pozycji. Zostało one zagłuszone przez wojskowe helikoptery, a Mishima przy pomocy swoich uczniów popełnił *seppuku.* W napisanym przez siebie *Wprowadzeniu do Hagakure* Mishima Yukio, pisze, iż słynne zdaniu z *Hagakure* „Sens Drogi Samuraja (*bushidō*) odnalazłem w śmierci" odbierane jest jako przejaw ohydnego fanatyzmu, podczas gdy sam odnalazł w nim siłę, aby żyć[91]. Zwraca uwagę, iż książka ta miała charakter krytyczny wobec rzeczywistości współczesnej autorowi i niemal za każdym w niej zawartym „Nie należy tak czynić" kryje się ówczesna norma postępowania. Widzi również podobieństwa w ówczesnym społeczeństwie pokojowego i pełnego dobrobytu okresu Genroku a powojenną rzeczywistością podnoszącej się ze zniszczeń wojennych i rozwijającej się gospodarczo Japonii[92].

Mishima Yukio krytykuje współczesne mu czasy, w których – jak pisze – wszystko podporządkowane jest walce o to, by żyć jak najdłużej, a ludzi, w perspektywie najdłuższej w historii średniej długości życia, czeka monotonna przyszłość spędzona na przeliczaniu

[90] Ibidem, s. 521.
[91] Yukio Mishima, *Wprowadzenie do Hagakure* [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 3: Estetyka życia i piękno umierania,* Kraków 2009, s. 129.
[92] Ibidem, s. 132

niewielkiej ilości pieniędzy z emerytury i nudnym życiu staruszków niezdolnych do jakiegokolwiek wysiłku fizycznego[93]. Sama śmierć jest indywidualnym umieraniem na wielkim szpitalnym łóżku, problemem, którego należy się jak najszybciej pozbyć, podczas gdy wojnę japońsko - chińską zastąpiła, zbierająca jeszcze więcej ofiar, „wojna wypadków drogowych"[94]. Mimo to, jak pisze Yukio Mishima, życie ludzkie jest tak samo kruche jak dawniej, a nie chcąc myśleć o śmierci, nie potrafimy wydobyć z niej tego, co wartościowe – wydobycie śmierci na powierzchnię stanowi zaś ważny element zdrowia psychicznego człowieka[95]. Dla Mishimy Yukio dopełnieniem słów „Sens Drogi Samuraja odnalazłem w śmierci" jest fragment mówiący „Życie ludzkie trwa naprawdę krótko. Należy zatem robić to, co się lubi" – a filozofia zawarta w *Hagakure* jest w istocie filozofią życia, mającą po jednej stronie tarczy śmierć, po drugiej zaś życie[96].

Donald Keene, tłumacz i przyjaciel Mishimy, komentując jego śmierć, stwierdził, że spektakularny motyw śmierci i wdarcie się do siedziby głównych sił wojskowych, był bez znaczenia, a Mishima nie zamierzał faktycznie doprowadzić do prawicowego zamachu stanu[97]. W istocie niewielu traktowało go jako prawdziwego fanatyka, a jego politykowanie może być postrzegane jako wymuszony środek do celu niż szczere przekonania[98]. Roger T. Ames pisze, że Mishima Yukio popełnił samobójstwo rzekomo dla cesarza, któremu jego akt mógł sprawić jedynie zakłopotanie i zabił się dla sprawy, w którą prawdopodobnie nie wierzył[99]. Dla Amesa *bushidō* nie stanowi żadnego kodeksu etycznego, gdyż nie reprezentuje systemu zachowań ani normatywnych standardów, a stanowi jedynie „postanowienie śmierci", zaś historyczne związki wojowników *bushi* z systemem etycznym Japonii Tokugawów sprawiły, że postanowienie śmierci i obowiązująca moralność, które je wspierała, zostały uznane za jedno i to samo[100].

Bushidō jako takie może zostać powiązane z każdą sprawą i każdym celem, jednak choć moralność, sprawa i cel determinują działanie, *bushidō* po prostu opisuje w jaki sposób powinno

[93] Ibidem, s 136.
[94] Ibidem, s 138.
[95] Ibidem, s 138.
[96] Ibidem, s 141
[97] „New York Times", 26 listopada 1970, przypis za: Roger T. Ames, *Bushidō: sposób życia czy kodeks etyczny* [w:] (red. Wilkoszewska), op. cit., s. 146.
[98] Ames, op. cit, s. 146.
[99] Ibidem, s. 147.
[100] Ibidem, s. 150.

zostać przeprowadzone[101]. Podążając tą drogą wybiera się śmierć w obronie słusznej sprawy (w przypadku samurajów była to śmierć na polu bitwy lub *seppuku*), należy wyzbyć się strachu przed umieraniem, oddzielić od moralności własną korzyść, podjąć działanie w sposób spontaniczny, wolny od świadomych rozważań i wyrachowania[102] i zachować pewność siebie, nie opierając się wyłącznie na ślepym posłuszeństwie, gdyż na wojownika nałożony jest również obowiązek wyrażenia swojego zdania i działania zgodnie z własnym sumieniem (stąd samobójstwo jako forma sprzeciwu decyzji pana). *Bushidō* w tym ujęciu oprócz akceptacji nieuchronności śmierci, uwalnia od poczucia winy czy potępienia za działania, a o sukcesie decyduje jakość zaangażowania, a nie ostateczny sukces lub porażka działania – nie osądza się na podstawie tego „dlaczego" się umiera, ale „jak" się umiera[103]. Interpretując *bushidō* w ten sposób, zachowanie Mishimy Yukio można uznać za mieszczące się w tym paradygmacie.

Kolejną pozycją zawierającą zbliżoną do *Hagakure* interpretację *bushidō* jest *Wprowadzenie do bushidō* autorstwa Daidōji Yūzana Taira-no Shigesuke, samuraja, który podczas swojego życia obserwował rządy aż sześciu siogunów z rodu Tokugawów. Jego książka ma charakter w dużej mierze praktyczny: udziela rad dotyczących edukacji, zarządzania domem, gospodarności, właściwego ekwipunku, pożyczek czy ściągania podatków. Istotny z perspektywy tematyki pracy pozostaje jednak stosunek autora do kodeksu samurajskiego.

Tak jak w dziele Yamamoto Tsunetomo kluczową dla samuraja pozostaje pogarda wobec śmierci. Podobnie również jak w *Hagakure,* taka postawa jest z jednej strony najlepszym gwarantem zachowania życia, z drugiej - towarzyszy temu refleksja o jego ulotności.

> Ten kto jest samurajem, musi przede wszystkim, dniem i nocą – od noworocznego ranka, kiedy wyciąga rękę po pałeczki, aby zjeść świąteczne śniadanie, aż do ostatniego wieczoru starego roku, kiedy spłaca roczne rachunki – pamiętać o tym, że umrze. To jest najważniejsze. (…) Taka postawa zachowa go od chorób i katastrof – i co więcej, pozwoli cieszyć się długim życiem. Taki samuraj będzie uczciwym człowiekiem, obdarzonym licznymi cnotami. Ludzkie życie jest równie nietrwałe, jak wieczorna rosa i poranny szron, a szczególnie kruche jest życie wojownika[104].

[101] Ibidem, s. 150.
[102] Roger T. Ames pisze, iż, „odrzucenie racjonalnego podejmowania decyzji i ostrożnej rozwagi na rzecz spontanicznego działania jest zgodne z podstawowym naciskiem kładzionym przez zen na rolę działania i doświadczenia" (Ibidem, s. 153).
[103] Ibidem, s. 155.
[104] Daidōji Yūzan Taira-no Shigesuke, *Wprowadzenie do bushidō. Budō shoshinshū,* Bydgoszcz 2009, s. 12.

Wydawałoby się, że w czasach pokoju – w jakich żył autor tej książki – myśl o śmierci nie jest już tak istotna dla samuraja, którego służba panu nie wyraża się poprzez walkę na polu bitwy. Jak pisze jednak Daidōji, porzucenie myśli o śmierci może prowadzić do nieuważności, ta zaś może wywołać sprzeczkę i zaszkodzić panu. Ponadto nieustanne pamiętanie o nieuchronności śmierci ma prowadzić do wykształcenia właściwej postawy moralnej: ci, którzy zapominają o śmierci nie mają umiaru w jedzeniu, piciu i cielesnych uciechach, a szkodząc swojemu zdrowiu lub przedwcześnie umierając, narażają na straty swojego pana. Myślenie o śmierci paradoksalnie jest zatem przedstawiane jako sposób na zachowanie zdrowia oraz długie i szczęśliwe życie[105]. Wreszcie, postawa taka winna być zachętą do bohaterskich czynów:

Zatem zastanów się głęboko: skoro musisz umrzeć, to postaraj się przedtem zrobić coś wielkiego. Coś, co tak samo zadziwi twoich przyjaciół i wrogów – i sprawi, że twoja śmierć będzie opłakiwana przez władcę i wodza. Zostaw po sobie sławę przyszłym pokoleniom[106].

Podstawowymi wartościami samurajów w *bushidō* są lojalność, prawość i odwaga. Tę ostatnią można poznać nie tylko po postawie na polu bitwy, lecz także po codziennym życiu – lenistwo, rozrzutność, brak samokontroli czy posłuszeństwa mają, zdaniem autora dzieła, swoje źródło w tchórzostwie[107]. Samuraj nie powinien marnować czasu i próżnować, lecz przeznaczać wolny czas na lekturę, kaligrafię lub naukę historii starożytnej i praw wojskowych rodów[108]. Daidōji pisze również, co następuje:

Chociaż *bushidō* w naturalny sposób kojarzy się przede wszystkim z walką, to nikt z was nie może poprzestać tylko na tym. To sposób myślenia wiejskiego samuraja. Dobry wojownik z całą pewnością powinien umieć pisać i w wolnych chwilach układać wiersze lub w pewnym stopniu zgłębiać tajniki ceremonii herbaty[109].

Towarzyszy temu przestroga by nie popadać w przesadę, nie wynosić się nad innych pod wpływem zdobytej wiedzy i nie zaniedbywać swoich obowiązków. Autor przestrzega również przed zamiłowaniem do *haikai*, ostrzegając, że rozmiłowawszy się w nich można stać się dowcipnym elegantem o gładkiej mowie, co jest wprawdzie na porządku dziennym, lecz nie przystoi samurajom. Mniej krytyczny pozostaje wobec ceremonii herbacianej, podkreślając, że jest to rozrywka kasty wojowników i nawet nie będąc jej wielkim entuzjastą, należy wiedzieć jak zachować się w pawilonie herbacianym, warto zatem wziąć choć kilka lekcji u mistrza *chanoyu*.

[105] Ibidem, s. 13.
[106] Ibidem, s. 73.
[107] Ibidem, s. 36, 37.
[108] Ibidem, s. 20.
[109] Ibidem, s. 124

Chwali również pozbawione tanich ozdób utensylia herbaciane, które mając powściągliwą formę i odrzucając brudy codziennego życia dobrze przystają do Drogi Wojownika[110].

Bushidō Nitobego Inazō

Koncept *bushidō* w pełni rozwinął się jednak dopiero w XIX wieku, w epoce Meiji, w dużej mierze również pod wpływem konfrontacji Japonii z Zachodem. Do popularności *bushidō* w epoce po upadku siogunatu i całej klasy samurajskiej w największej mierze przyczyniła się książka Nitobego Inazō *Bushido: dusza Japonii* z 1900 roku. Autor zestawia ze sobą europejski i japoński feudalizm oraz rycerskość. *Bushidō* tłumaczy jako drogę rycerzy, rodzaj kodeksu rycerskiego, *noblesse oblige* kasty wojowników. *Bushidō* jest przedstawione jako kodeks moralny samurajów, najczęściej przekazywany ustnie, niebędący produktem jednego człowieka, lecz trwającego stulecia rozwoju[111].

Nitobe Inazō zajmuje się szczegółowym wymienieniem źródeł *bushidō.* Wśród nich na pierwszym miejscu wymienia buddyzm, mający - jak pisze – dawać wyznawcom poczucie wiary w przeznaczenie, ciche poddanie się niewzruszonej konieczności, stoickie panowanie nad sobą wśród niebezpieczeństw, pogardę dla życia i pociąg do śmierci[112]. Zwraca uwagę na szczególną rolę zen.

Buddyzm nie jest jednak, zdaniem Nitobe, najważniejszym komponentem *bushidō*. Sintoizmowi *bushidō* zawdzięcza uległość wobec monarchy – Nitobe Inazō pisał swoją książkę w czasach, gdy licznych panów feudalnych na powrót zastąpiła silna, centralna władza cesarska - oraz cześć dla pamięci przodków[113]. W sintoizmie, zdaniem autora, zawierają się też dwa najbardziej zasadnicze rysy duchowe Japończyków: patriotyzm i wierność[114].

Źródła zasad etycznych *bushidō* Nitobe Inazō dopatruje się z kolei w konfucjanizmie i jego pięciu relacjach moralnych: między panem i sługą (panującym i poddanym), ojcem i synem, mężem i żoną, bratem starszym i młodszym oraz między przyjaciółmi – pisząc, że były one potwierdzeniem prawd dawno już przez naród japoński intuicyjnie rozumianych[115]. Pisze, że pisma Konfucjusza i Mencjusza były głównymi źródłami nauki dla młodzieży i znajdowały

[110] Ibidem, s. 124, 125.
[111] Nitobe Inazō., *Bushido – dusza Japonii: wykład o sposobie myślenia Japończyków*, Bydgoszcz 2001, s. 20.
[112] Ibidem, s. 22.
[113] Ibidem, s. 23.
[114] Ibidem, s. 24.
[115] Ibidem, s. 25.

szczególny oddźwięk w sercach samurajów. Wspomina także neokonfucjańskiego filozofa Wang Yangminga i jego maksymę „Wiedzieć i działać to jedno" podkreślając, że *bushidō* nie przywiązywało wagi do wiedzy samej w sobie, nacisk kładąc na praktyczne jej stosowanie w życiu i uważając to za odpowiednik nauki sokratejskiej[116].

Następnie Nitobe Inazō przystępuje do wymienienia najważniejszych zasad *bushidō.* Pierwszymi są prawość i sprawiedliwość. „Prawość jest siłą wejścia bez wahania na drogę, którą wskazuje rozum, która każe umrzeć, gdy trzeba umrzeć, uderzyć, gdy trzeba uderzyć[117]" – pisze Nitobe. Łączy również prawość z *giri*, które nazywa nieokreślonym poczuciem obowiązków, które muszą zostać spełnione – obowiązki te dotyczą rodziców, przełożonych, podwładnych i całego społeczeństwa[118]. Zaznacza przy tym, że autorytet *giri* opierał się na słusznej podstawie, a w sytuacjach, gdy obowiązek staje się ciężarem, z pomocą powinien przyjść rozum, by zapobiec uchyleniu się spod jego nakazu[119].

Wśród następnych cnót *bushidō* autor wymienia męstwo, duch odwagi i wytrwania. Cytuje przy tym Konfucjusza: „wiedzieć co jest słusznym, a nie wykonać tego, dowodzi braku odwagi[120]". Męstwem jest zatem wykonać to, co jest słusznym.

Kolejnymi cnotami są dobroć i współczucie. Cytuje przy tym Konfucjusza i Mencjusza opowiadających się za miłosiernym władcą, jako gwarancie utrzymania się na tronie i zdobycia serc ludu[121].

Następną cechą jest uprzejmość, uznawana przez niego za rys szczególnie japoński, mająca być uzewnętrznionym poszanowaniem obcych uczuć, zawierająca w sobie także cześć dla pozycji społecznej, a w swoim najwyższym pojęciu zbliżająca się prawie do miłości[122].

Nitobe Inazō wymienia również prawdę i prawdomówność, oraz - ściśle z tym powiązany - honor. Przyznaje przy tym, że kodeks honorowy samurajów niekiedy posunięty był do chorobliwej przesady, jednak powinna miarkować to nauka wspaniałomyślności i cierpliwości[123]. Oczywistym jest także obowiązek wierności, nazwany przez Nitobe, koroną cnót feudalnych[124].

---

[116] Ibidem, s. 26.
[117] Ibidem, s. 28
[118] Ibidem, s. 29.
[119] Ibidem, s. 30.
[120] Ibidem, s. 31.
[121] Ibidem, s. 33.
[122] Ibidem, s. 40.
[123] Ibidem, s. 53.
[124] Ibidem, s. 56.

Jak pisze, życie uważano za środek, którym można było służyć panu, zaś największy ideał stanowiła wierność, temu podporządkowane było całe wychowanie i trening samuraja[125]. Na pierwszym miejscu stawiać miano wychowanie charakteru, na drugim trening inteligencji, wiedzy i dialektyki. Na wychowanie samuraja składała się nauka szermierki, strzelania z łuku, *jūjitsu*, jazdy konnej, walki włócznią, taktyki, kaligrafii, etyki, literatury i historii[126]. Naturalnie, kluczową dla samuraja była także nauka panowania nad sobą i nieokazywania swoich uczuć. Nitobe pisze również o zwyczaju samobójstwa i zemsty. Było to, jak pisze, urządzenie prawne, otoczone ceremoniałem, sposób w jaki wojownicy pokutowali za zbrodnie, naprawiali błędy, uciekali przed hańbą, uwalniali przyjaciół lub udowodniali własną szczerość[127]. Wreszcie, zgodnie z naukami *bushidō* należy znosić i przyjmować wszelkie przeciwności losu ze spokojem i czystym sumieniem[128].

Sam Nitobe Inazō, wprawdzie pochodził z samurajskiej rodziny, wychował się w chrześcijańskiej rodzinie i wykształcił się w języku angielskim, w cudzoziemskich szkołach. G. Cameron Hurst III posuwa się do stwierdzenia, że była to najmniej odpowiednia osoba w epoce, by nauczać kogokolwiek o historii i kulturze Japonii, gdyż kultura zachodnia była mu lepiej znana niż rodzima[129]. Również książka *Bushido – dusza Japonii* została w oryginale napisana w języku angielskim i dopiero później przetłumaczona na japoński.

Nitobe, urodzony w 1862 roku, w ostatnich latach panowania siogunatu Tokugawa, rozpoczął naukę angielskiego w wieku dziewięciu lat, a po paru latach nauki w Tokio, w wieku piętnastu lat przeniósł się do szkoły w Hokkaidō, gdzie został chrześcijaninem i studiował – po angielsku – gospodarkę rolną. Hokkaidō w tym czasie dopiero co stało się faktyczną częścią Japonii, więc, jak pisze G. Cameron Hurst III, Nitobe Inazō był odizolowany od ówczesnej Japonii, przestrzennie, kulturalnie, religijnie i językowo – jednocześnie jednak, jak stwierdza, stanowił esencję „człowieka epoki Meiji", podejmującego osobisty wysiłek cywilizowania się[130].

Zdaniem G. Camerona Hursta III, Nitobe Inazō miał bardzo płytkie rozumienie japońskiej historii i literatury, popełniał liczne błędy i nie czytał praktycznie żadnych tekstów klasycznych. Za swój cel uznawał stawianie pomostu pomiędzy Japonią a Zachodem, jednak „podstawa tego

[125] Ibidem, s. 62.
[126] Ibidem, s. 62, 63.
[127] Ibidem, s. 73.
[128] Ibidem, s. 77.
[129] Hurst, op. cit., s. 512.
[130] Ibidem, s. 512.

mostu była co najmniej chwiejna”[131], jak pisze G. Cameron Hurst III. Jego zdaniem, erudycja Nitobe Inazō, dobra znajomość języka angielskiego, małżeństwo z amerykańską kwakierką oraz jego chrześcijaństwo czyniło go bardziej przekonywującym dla Zachodu, nie podnosiło jednak wartości jego wypowiedzi jako sposobu na poznanie Japonii. G. Cameron Hurst III przytacza opinię Yuzo Oty, iż Nitobe Inazō był „najbardziej zdezorientalizowanym [132] Japończykiem, jakiego kiedykolwiek spotkałem”.

W książce Nitobe obok wymienionych filozoficzno-etycznych źródeł *bushidō* zdają się pobrzmiewać echa purytańskiej etyki. Opisane przez niego zasady moralne klasy wojskowej miały stać się ideałem dla całego japońskiego społeczeństwa, a książka osiągnęła status międzynarodowego bestselleru, stając się podstawą rozumienia i interpretacji całego fenomenu *bushidō* na Zachodzie i - jak pisze G. Cameron Hurst III - była „kamieniem węgielnym pod budowę gmachu ultranacjonalizmu, który doprowadził Japonię na ścieżkę wojny, której nie mogła wygrać[133]”. Książka trafiła na niezwykle podatny grunt historyczny – zwycięstwom w wojnach chińsko- i rosyjsko- japońskich towarzyszył wybuch fali nacjonalizmu.

Bushidō w ujęciu Nitobe zostało powiązane z ultranacjonalistycznym ruchem *kokusui-shugi* (narodowej czystości). G. Cameron Hurst III przytacza opinię Uchimury Kanzo, chrześcijańskiego przyjaciela Nitobe Inazō, który miał wręcz stwierdzić, że *bushidō* jest najlepszym produktem Japonii, a chrześcijaństwo zaszczepione na *bushidō* będzie najlepszym produktem na świecie i ocali nie tylko Japonię, ale cały świat[134].

Basil Hall Chamberlain zarzucał Nitobe Inazō „wynalezienie nowej religii[135]” w postaci *bushidō*, o którego historycznym znaczeniu Nitobe Inazō miał mieć bardzo nikłe pojęcie[136]. Nie chodzi o to, iż cnoty wiązane przez Nitobe z *bushidō* – sprawiedliwość, odwaga, życzliwość, uprzejmość, prawdomówność, honor i lojalność – nie były obecne u Japończyków, lecz, iż nie tworzyły żadnego zwartego etycznego kodeksu ani systemu normatywnego, powszechnego

[131] Ibidem, s. 512.
[132] ang. *de-orientalized*
[133] Ibidem, s. 512.
[134] “Bushido and Christianity," Uchimura Kanzo zenshu (Tokyo: Iwanami Shoten, 1933), vol. 15, p. 393., przypis za: Hurst, op. cit, s. 513
[135] Ibidem, s. 513.
[136] Hurst przytacza anegdotę zgodnie z którą miał być wręcz nieświadomy istnienia tego słowa i myślał, że sam je wymyślił – zaskoczyć go miało, gdy pewien Japończyk zwrócił mu uwagę, iż słowo *bushidō* faktycznie istniało w epoce Tokugawów, ibidem, s. 513.

wśród samurajów, obecnie zaś stającego się „duszą" wszystkich japońskich obywateli, mogących wyrecytować go niczym Dziesięć Przykazań[137]. Basil Hall Chamberlain pisze o tym tak:

Bushidō nigdy nie istniało w formie zarządzenia albo zbioru praw. Relacje na temat *bushidō* zostały wyssane z palca, głównie przez cudzoziemców. Termin ten nie pojawia się przed rokiem 1900 w żadnym słowniku – ani japońskim, ani zagranicznym…*Bushidō* nie było znane przed dziesięciu laty lub coś koło tego[138].

Podkreślana w dziele Nitobe Inazō lojalność jest ściśle powiązana z konfucjanizmem i neokonfucjanizmem, odnaleźć można ją jednak już w konstytucji księcia Shōtoku z 603 roku – jest to wartość zatem niezwykle żywa wśród Japończyków, trudna jednak do połączenia wyłącznie z *bushidō*. G. Cameron Hurst III wychwytuje też pewną historyczną ironię – o wyniku większości najważniejszych bitew średniowiecznej Japonii decydowała nielojalność jednego lub kilku głównych wasali przegranego generała – powszechność nawoływania do lojalności bardziej niż reprezentacją tego co jest, było wyobrażeniem tego, co powinno być[139].

Gorliwość, z jaką w średniowiecznych kodeksach feudalnych podkreśla się wagę lojalności może dowodzić jej faktycznej rzadkości w skomplikowanym świecie, skonfliktowanej i podzielonej średniowiecznej Japonii wielu potężnych feudalnych panów. O wyidealizowaniu wizerunku samuraja pisze również Zofia Alberowa:

Z upływem stuleci wykształcił się w Japonii wzorzec samuraja idealnego, podawany młodemu pokoleniu do naśladowania. Ale ten bohater bez skazy, ofiarny aż do granic ostateczności, wierny swemu panu, gardzący śmiercią, surowy dla siebie, lecz zdobywający się na wielkoduszność w stosunku do słabych i zwyciężonych, istniał raczej w ludowym eposie, książkowym romansie czy teatrze. W rzeczywistości te szczytne ideały kultywowane były jedynie przez nielicznych. Ogół samurajów pozostawał prymitywny w obyczajach, bezwzględny w walce, czasem bezsensownie okrutny, żądny przede wszystkim krwi, sławy i łupów[140].

W jeszcze bardziej zdecydowany sposób na ten temat wypowiada się Krzysztof Stefański:

Obraz samuraja, który mają przed oczami nie tylko cudzoziemcy, lecz także Japończycy (z wyjątkiem historyków zajmujących się tą klasą właśnie), którzy na nim mieliby się wzorować, utkany jest głównie z mitów, półprawd i karykaturalnych uproszczeń, które są po części konsekwencją niedostatku rzetelnej wiedzy, a po części rezultatem celowej dezinformacji prowadzonej dla osiągnięcia celów wyznaczonych przez elity polityczne okresu Meiji, a

[137] Ibidem, s. 513.
[138] Zob. *Things Japanese* (London 1972), s. 564, cytowane z K. Singer, *Mirror Sword and Jewel,* New Jork 1973, s. 155., przypis za: Roger T. Ames, op. cit., s. 147.
[139] Hurst, op. cit., s. 517.
[140] Alberowa, op. cit., s. 78.

później wzmożonej jeszcze przez kręgi wojskowe de facto trzęsące Japonią wczesnego okresu Shôwa (1926–1989)[141].

Zaznacza przy tym, że samurajowie na to, by móc zachowywać się według tych samych wzorców byli, po pierwsze, zbyt liczni[142], po drugie ich pozycja w toku historycznego rozwoju bardzo ewoluowała, wreszcie, po trzecie, była to klasa wewnętrznie bardzo zróżnicowana[143].

Kolejnym autorem, który pisał o *bushidō* jako o religii Japończyków był Kaiten Nukariya (1867-1934). Był on profesorem na Uniwersytecie Keiōgijiku, mnichem zen i przyjacielem Suzukiego Daisetsu[144]. Jego książka *The Religion of the Samurai. A Study of Zen Philosophy and Discipline in China and Japan* z 1913 roku była jedną z pierwszych, wydanych w języku angielskim, pozycji poświęconych buddyzmowi zen. Pisze on, iż buddyzm zen, którego popularność i znaczenie w Japonii zaczęły spadać po restauracji Meiji, począł odzyskiwać wpływy po wojnie rosyjsko-japońskiej i obecnie, w roku pisania książki:

jest postrzegany jako idealna wiara, zarówno dla narodu pełnego nadziei i energii, jak i dla osoby, która na swój własny sposób musi mierzyć się z życiem. *Bushidō,* czyli kodeks rycerski, powinien być przestrzegany nie tylko przez żołnierza na polu bitwy, ale także przez każdego obywatela w walce o byt. Żeby osoba była osobą, a nie zwierzęciem, musi być samurajem – odważnym, szlachetnym uczciwym, wiernym, męskim, pełnym szacunku do siebie i pewności siebie, a jednocześnie pełnym ducha samopoświęcenia[145].

Widać tutaj nie tylko nacisk położony na silne powiązanie buddyzmu zen z *bushidō,* ale i nowy, sprzyjający rodzącemu się imperializmowi, sposób postrzegania tego drugiego – jako kodeksu, który przeszedł z samurajów na cały naród japoński, nakazującego gotowość do wszelkich poświęceń.

Kolejnym badaczem reprezentującym stanowisko, iż *bushidō* w istocie stanowi twór współczesny, jest John Buchan:

Bushidō, „Przykazania rycerskie", to twór na wskroś współczesny, tak bardzo współczesny, iż wspomniany tutaj autor nie potrafił sobie nawet przypomnieć, iż kiedykolwiek słyszał to słowo podczas ponad trzydziestoletniego pobytu w Japonii, pozostając w stałym kontakcie z klasą oficjeli i wojskowych. Słowo to nie pojawia się w żadnym

[141] Stefański, op. cit., s. 386.
[142] Między pięć a dziesięć milionów w całej historii Japonii. (Stefański, op. cit., s. 388)
[143] IIbidem, s. 388, 389.
[144] Kaiten Nukariya, *The Religion of the Samurai. A Study of Zen Philosophy and Discipline in China and Japan*, Londyn 2015, s. 36.
[145] Ibidem, s. 50.

słowniku, w żadnej z prac Satowa, Astona, Brinkleya czy Chamberlaina ani w żadnym ze Sprawozdań Japońskiego Towarzystwa Azjatyckiego, wydanym przed rokiem 1900[146].

Prace Nitobe Inazō i Kaitena Nukariyi trafiły jednak na podatny grunt historyczny – ogłoszony w 1882 roku przez cesarza Meiji *Reskrypt cesarski do żołnierzy i żeglarzy*[147] i *Reskrypt cesarski o wychowaniu* z 1890 roku stanowiły kamień węgielny recepcji i reinterpretacji etosu *bushidō* w nowej epoce i początek jego nacjonalistycznego wykorzystania. Jak pisze Joanna Puchalska:

W początkach dwudziestego wieku Cesarstwo Japonii starało się wykorzystać sztuki walki do krzewienia nacjonalizmu i militaryzmu. Wraz z nastaniem ery Meiji zachłyśnięto się kulturą krajów zachodnich i odrzucano dawne japońskie tradycje, a wiele dotychczasowych szkół walki upadło. Te, które przetrwały, zaczęto poddawać standaryzacji, wprowadzając ujednolicone nazewnictwo i zestawy technik. Dodatkowo adaptowano idee z europejskiego sportu, który narodził się w Europie w dziewiętnastym wieku. Zadaniem sportu było stworzenie silniejszych żołnierzy na potrzeby narodowych armii. Podobnie dowództwo wojsk japońskich postanowiło wykorzystać rodzime sztuki walki do wzmocnienia sił zbrojnych. Sztuki walki miały zapewniać rozwój fizyczny, szkolić ducha walki i poświęcenia dla cesarza i ojczyzny. Japoński duch miał pokonać nawet materialną przewagę potęg zachodnich[148].

Podsumowanie

Paradoksem jest, że szczyt popularności *bushidō* przypadł na czasy, w którym klasa samurajska, której ów kodeks oryginalnie miał dotyczyć, została zlikwidowana. Likwidacja klasy samurajskiej łączyła się jednak w Japonii z gwałtowną modernizacją i kształtowaniem nowoczesnego, scentralizowanego państwa narodowego na wzór zachodni. W nowej rzeczywistości dawne obwiązki moralne samurajów zostały scedowane na cały naród japoński. Był więc to koncept szczególnie cenny dla władzy, w dryfującej w kierunku nacjonalizmu i militaryzmu Japonii, koncept, który w ostatecznym rozrachunku, w wyniku porażki w II wojnie światowej, przyczynił się do największej tragedii i największych zniszczeń w historii Japonii. W XX wieku w Japonii samurajowie i *bushidō* zostali zmitologizowani, stając się projekcją wyjątkowych zachowań i najwyższych standardów etycznych[149]. Od tej pory bezwzględna

[146] Zob. *Japan,* wyd. John Buchan, London: Hodder and Stoughton 1923, s. 235-236., przypis za: Ames, op. cit., s. 148.
[147] Juliusz Piwowarski, *Bushido.Kodeks etyczny japońskiej kultury bezpieczeństwa*, The Polish Journal of the Arts and Culture Nr 7 (4/2013), s. 135.
[148] Puchalska, *Ewolucja budō…,* s. 147, 148, przypis za autorką: *Martial Arts of the World. An Encyclopedia*, ed. T. A. Green, Santa Barbara 2001, s. 476, 479.
[149] Puchalska, *Bushidō. Ethos samurajów*…, s. 226.

lojalność panu, reprezentowanemu przez cesarza oraz gotowość do najwyższych poświęceń, miała obowiązywać wszystkich Japończyków, nie tylko wojsko, ale i mającą w każdy możliwy sposób wspierać je ludność cywilną. Jednocześnie japońskie siły zbrojne odwoływały się do *bushidō* interpretując na nowo przeszłe wydarzenia i postacie, „nieraz wręcz kreując rzekome wartości wyznawane przez ogół dawnych rodzimych wojowników”[150].

Nowoczesna armia i marynarka Japonii narodziła się, jak pisze Joanna Puchalska, w opozycji do dawnych wojowników i w zdecydowanej większości rekrutowała się z warstwy chłopskiej, starała się jednak wpajać rekrutom samurajski etos, wyolbrzymiając pewne jego aspekty, takie jak gotowość poświęcenia życia i *seppuku,* jako sposób na zmazanie hańby[151]. W 1878 roku stworzono *Apel do żołnierzy,* przedstawiający oficerów „jako spadkobierców chwalebnej tradycji samurajów” [152] . Najjaskrawszym przykładem wspieranej przez, propagandowo wykorzystywany ethos *bushidō,* pogardy wobec śmierci i gotowości poświęcenia życia za cesarza i Japonię był słynny korpus *kamikaze*[153], ochotników[154] przeprowadzających samobójcze ataki na jednostki amerykańskie.

Roger T. Ames pisze, iż koncepcje zen wpłynęły na *bushidō,* sprawiając, iż jego rzecznicy nie postrzegali śmierci w kategoriach „autodestrukcji” czy „unicestwienia” lecz widząc w tym ucieleśnienie buddyjskiej „nietrwałości” *mujō,* zgodnie z popularną metaforą kwiatu wiśni, którego płatki opadają, gdy wiśnia jest w pełnym rozkwicie[155].

Dzięki jedynemu celowi, jakim jest postanowienie śmierci, wszelkie działania, zainteresowania, zaangażowanie, uwikłanie w jakieś sprawy odbywa się z zachowaniem odpowiedniej perspektywy. Muszą one, jak wynika z definicji, zajmować drugorzędne miejsce w stosunku do postanowienia śmierci. W tym odłożeniu na bok ludzkiego zaangażowania możemy od razu wyczuć bliski związek z reprezentującym filozofię zen poglądem odrzucającym przywiązanie jako krok konieczny ku wyeliminowaniu dychotomii pomiędzy podmiotem a przedmiotem. Podobnie jak w zen, medytacja w *bushidō,* która zmierza do wyzwolenia z osobistych żądz i zaangażowania, implikuje surową

[150] Ibidem, s. 260.
[151] Ibidem, s. 267.
[152] E. J. Drea, *Cesarska armia Japonii,* tłum. T. Tesznar, Kraków 2012, s. 36, przypis za: Puchalska, op. cit., s. 262.
[153] Słowo to jest odczytaniem znaków 神風 na sposób rdzennie japoński przez amerykańskich żołnierzy i prostych żołnierzy japońskich. Prawidłowe, sinojapońskie, odczytanie znaku to *shinpū*, jednak to właśnie nazwa *kamikaze* przyjęła się w nomenklaturze międzynarodowej – za: Puchalska, op. cit., s. 269.
[154] Choć sposób rekrutacji budzi wątpliwości co do pełnej dobrowolności przystąpienia, w posuniętej do ekstremum kulturze wstydu i wartości grupowych, gdzie odmowa równałaby się z przyznaniem do tchórzostwa. – za: Puchalska, op. cit., s. 297, 298.
[155] Ames, op. cit., s. 152.

dyscyplinę, samokontrolę, determinację i całkowitą kontrolę nad własnymi upodobaniami. I znowu, jak w praktykach zen, absolutne oddanie *bushidō* musi rodzić pewnego rodzaju spokój i wyciszenie umysłu[156].

Damon A. Young uważa, iż cynik mógłby wprawdzie postrzegać *budō* jako pustą fikcję zrodzoną z zachodniej nowoczesności i japońskiego fałszerstwa, należy jednak pamiętać, po pierwsze, iż Japończycy przyjmowali zachodnie wartości kulturowe na własny, japoński sposób, zgodny ze swoją historią, po drugie, iż kultura jest zawsze w rozwoju, a zatem kluczem do autentyczności nie jest przednowoczesny zastój, lecz twórczy rozwój przeszłych tradycji w teraźniejszości[157]. *Budō* jest zatem tradycyjnym produktem nowoczesnej Japonii, w którym zachowane i rozwijane są trzy wielkie japońskie tradycje filozoficzne[158].

W powojennej Japonii, mimo narodowej traumy i upadku nimbu boskości cesarza, duch *bushidō* nie zginął – lecz kolejny raz przybrał nową maskę – tak zwanych *salarymanów,* bezwzględnie lojalnych firmie i korporacji pracowników, za najwyższą cenę – w tym przypadku śmierć z przepracowania, *karōshi* - podnoszących Japonię z powojennych gruzów w stronę rosnącej, globalnej potęgi gospodarczej[159]. Zdaniem Juliusza Piwowarskiego, samurajski etos, już jako *shin bushidō* (nowe *bushidō*) stanowi oficjalną wykładnię wychowania i postępowania wszystkich klas społecznych w Japonii i „pozostaje ożywczym wątkiem holistycznie pojmowanego organizmu społecznego współczesnego Yamato z całym jego spektrum – od ekonomii i ekologii, poprzez filozofię polityki, bezpieczny i twórczy rozwój jednostki, dotyczące ludzkich zbiorowości zjawiska socjologiczne, aż po filozofię i zarządzanie bezpieczeństwem w najnowocześniejszym wydaniu”[160].Do etosu *bushidō* zdarza się także nawiązywać japońskiej mafii *yakuza*, którą z dawną klasą wojowników miałoby łączyć „umiłowanie tradycji i honoru, silna struktura hierarchiczna oraz odwoływanie się do przemocy jako środka prowadzącego do osiągnięcia celu[161]”. Wreszcie, motyw *bushidō* jest stale obecny w japońskiej popkulturze; filmach *anime*, mangach, grach komputerowych czy muzyce popularnej.

[156] Ibidem, s. 154.
[157] Young, op.cit., s. 193.
[158] Young, op. cit., s. 206, chodzi o sintoizm, konfucjanizm, buddyzm
[159] Podobną interpretację można znaleźć także w pracy Joanny Puchalskiej: „Niektórzy chcą widzieć we współczesnych pracownikach japońskich wielkich firm (...) wojowników korporacji, perfekcjonistów podążających drogą nieustannego samodoskonalenia według filozofii *kaizen*. Biznesmeni japońscy mają cenić i ucieleśniać takie cnoty *bushidō,* jak wytrwałość, dyscyplinę oraz poświęcenia dla sprawy, zaś ich poczucie lojalności względem własnego pracodawcy jest odbiciem oddania samuraja swojemu panu w czasach feudalnych (K. Soszyńska, *Zasady Bushido a biznes,* [on-line:] http://www.racjonalista.pl/kk.php/t,5955 [14.02.2015]” Puchlska, op. cit., s. 346.
[160] Piwowarski, op. cit., s. 135, 136.
[161] Puchalska, op. cit., s. 318.

III.6 Sztuka miecza oraz *kendō* [1]

Wprowadzenie

Istnieje opowieść o pewnym mistrzu herbaty, który został wysłany przez swego pana do stolicy. Zwiedzając w przebraniu samuraja miasto, naraził się przypadkiem pewnemu rōninowi i został wyzwany na pojedynek. Przyznał wówczas, że nie jest prawdziwym samurajem, jednak rōninowi chodziło o zdobycie jego pieniędzy, więc wyznanie mistrza herbaty ugruntowało go tylko w przekonaniu, że odniesie łatwe zwycięstwo. Mistrz herbaty był przekonany, że czeka go niechybna śmierć; chciał jednak umrzeć z godnością, broniąc honoru swojego pana. Powiedział zatem, że musi dokończyć zlecone mu sprawunki i złożyć swemu panu sprawozdanie, jednak wróci i stawi się na pojedynek. Pobiegł on do położonej niedaleko szkoły walki i wybłagał spotkanie z jej mistrzem. Poprosił go o wskazówki, które mogłyby mu pomóc umrzeć podczas walki tak, jak przystało na samuraja. Mistrz sztuk walki odrzekł, że jego życzenie jest zaskakujące – wszyscy pytają go jak władać mieczem, nie zaś jak umrzeć. Mimo to, obiecał pomóc nieszczęśnikowi, wcześniej jednak, dowiedziawszy się, że jest on mistrzem ceremonii herbacianej, poprosił go o przyrządzenie sobie herbaty. Obserwując z jakim skupieniem i zaangażowaniem mistrz przyrządza herbatę, stwierdził, że jedyne czego mu potrzeba, by godnie zaprezentować się w pojedynku, to zachować ten sam stan umysłu, jaki towarzyszy mu podczas przyrządzania herbaty. Zalecił mu wyjąć swój miecz i zamykając oczy ciąć, gdy tylko usłyszy krzyk przeciwnika, stwierdzając, że prawdopodobnie walka zakończy się śmiercią ich obu. Mistrz ceremonii herbacianej posłuchał wskazówek mistrza – jednak gdy stanął przed przeciwnikiem i uniósł miecz nad głowę, rōnin dostrzegł w nim taką determinację i odwagę, że odrzuciwszy miecz padł na ziemię i zaczął błagać o przebaczenie. Historia ta ma ilustrować znaczenie właściwego stanu umysłu dla szermierza[2].

Suzuki Daisetsu pisze o sztuce miecza jako o najbliższej zen spośród wszystkich sztuk japońskich, gdyż dotyka ona w sposób bezpośredni śmierci – jeden fałszywy ruch może nią skutkować, co sprawia, że nie ma czasu na przemyślane działanie czy konceptualizację.

[1] Rozdział stanowi rozwinięcie zaakceptowanego do publikacji artykułu: Michał Sokołowski, *Historia i znaczenie sztuki miecza kenjutsu oraz szermierki kendō na Wyspach Japońskich oraz ich związki z buddyzmem zen*. Proces redakcyjno-wydawniczy nie został jeszcze ukończony.

[2] Historię tę przytacza Suzuki, *Zen i kultura Japonii,* s. 122, 123, 124.

Wynikająca z tego intensywna koncentracja pozwala dokonać pełnego utożsamienia podmiotu i przedmiotu; człowieka i jego działania[3]. To właśnie zagrożenie śmiercią ma zbliżać sztukę miecza do buddyzmu zen. Suzuki Daisetsu rozwija tę myśl w następujący sposób:

To gra życia i śmierci. Miecz jest już w ciebie wymierzony i gotów w każdej chwili cię zabić. Można by powiedzieć, że o ile w buddyzmie walka toczy się między ideami nirwany i samsary, o tyle w walce miecza bitwa przebiega między życiem i śmiercią (..). Lecz dopóki w naszym umyśle tkwi myśl o śmierci, dopóty nieświadomie, lecz w sposób nieunikniony będzie ona prowadzić wojownika w kierunku, którego najbardziej chciałby uniknąć. Inna droga, jaką wtedy można wybrać, to porzucenie myśli o przeżyciu walki. (…) Ten, kto przekroczył dualistyczną ideę życia i śmierci, naprawdę żyje. Gdy pojawi się myśl o życiu albo o śmierci, negatywna lub pozytywna, będzie to z pewnością przeszkoda na drodze życia. Jak myśl o samsarze, także myśl o nirwanie muszą zostać przekroczone w walce buddyjskiej, tak wojownik miecza nie może myśleć o życiu ani o śmierci. Gdy to osiągnie, stanie się geniuszem w sztuce miecza lub „doskonałym" człowiekiem.[4]

Ów stan umysłu jest zarazem czymś, co - jak stwierdza - czyni z pozornie całkowicie nieartystycznej praktyki, sztukę. Suzuki Daisetsu pisze, że w rękach wojownika, który osiągnął wysoki stopień duchowego rozwoju, również miecz uzyskuje duszę, jednocząc się z człowiekiem. Wojownik zaś – wolny od - wynikających z lęku - myśli i emocji, a także od niepewności i pragnienia wygranej – nie jest świadomy używania miecza. „Człowiek i miecz zmieniają się w narzędzia w rękach nieświadomości, a wtedy nieświadomość dokonuje cudów kreatywności. Walka miecza staje się sztuką"[5] – pisze Suzuki D. T. Celem rozdziału jest analiza historycznego znaczenia sztuki miecza *kenjutsu* oraz szermierki *kendō* w Japonii, w tym ich związków z buddyzmem zen, również w świetle wypowiedzi współczesnych mistrzów *kendō*.

Historia miecza na wyspach japońskich

Miecz w kulturze japońskiej pełnił szczególną rolę: w najstarszej japońskiej kronice, z 712 roku, *Kojiki*, znajduje się stwierdzenie, że wnuk bogini Amaterasu, Ninigi zstąpił na ziemię ze świętym mieczem, który dostał od wielkiej bogini, by karać nieposłusznych poddanych. Miał

[3] Ibidem, s. 117.
[4] Ibidem, s. 89, 90.
[5] Ibidem, s. 92, 93.

go następnie odziedziczyć Jimmu, pierwszy cesarz Japonii, a miecz odtąd był cesarskim insygnium, jednym z trzech najważniejszych symboli władzy cesarskiej w Japonii[6].

Zdaniem Suzukiego Daisetsu, miecz w sintoizmie kojarzony jest z tajemniczą mocą, podczas gdy buddyzm odkrywa jego głęboki wymiar duchowy. W zen mówi się o mieczu życia i śmierci, zaś zadaniem mistrzów zen jest wiedzieć, kiedy i jak wykonywać jedno z tych zadań. Suzuki Daisetsu przywołuje przedstawienia Mandziuśriego[7], trzymającego w prawej dłoni miecz, w lewej zaś sutrę. Jego miecz nie ma zabijać czujących istot, lecz naszą chciwość, złość i głupotę. „Jest on skierowany na nas, kiedy bowiem osiągnie swój cel, wówczas także świat zewnętrzny, który jest odbiciem tego, co się dzieje w naszym wnętrzu, zostanie uwolniony od chciwości, złości i głupoty[8]" - pisze. Przywołuje także przedstawienia Fudō Myōō[9], który z mieczem w ręku ma niszczyć wrogów buddyzmu – jego złość „płonie niczym ogień i nie zgaśnie dopóty, dopóki nie spłonie ostatni obóz wroga: wtedy wróci on do swej pierwotnej postaci, przejawiając się jako Budda Wajroczana, którego jest on sługą i manifestacją. Wajroczana nie trzyma miecza. On sam jest mieczem, siedząc samotnie ze wszystkimi światami w swoim wnętrzu"[10]. Dennis Lishka pisze, że we wczesnej indyjskiej literaturze buddyjskiej mahajany miecz reprezentował moc buddyjskiej mądrości, która pozwala zakończyć zniewolenie przez ułudę. W buddyzmie ezoterycznym Wadżrajana miecze trzymane przez Ācalę wyrażają siłę wytrwałości w realizacji praktyki buddyjskiej[11]. W buddyzmie chan i zen figura miecza zaczęła symbolizować różne aspekty doświadczenia podczas ćwiczeń: całkowitą koncentrację ciała i umysłu ćwiczącego na momencie urzeczywistnienia, mądrość mistrza w nauczaniu i prowadzeniu swojego ucznia do oświecenia, wreszcie wgląd osoby oświeconej w "oglądanie" złudzeń innych i wyrażanie buddyjskiej mądrości[12].

Ze sztuką miecza wiążą się także mityczne *tengu*, w sintoizmie niekiedy czczone jako bóstwa *kami*, w buddyzmie zaś uważane za złośliwe demony, przedstawiane jako łączące ludzkie i ptasie cechy. Były one znakomitymi szermierzami, a tajniki swojej sztuki miały zdradzić

[6] Stanisław Tokarski, *Budo. Japońskie sztuki walki,* Szczecin 1988, s. 77. Miecz ten, *Kusanagi no tsurugi* (Miecz ścinający trawę, Miecz Trawosiecz). Pozostałe dwa boskie dary to spiżowe ośmioboczne zwierciadło *Yata no Kagami* i krzywe klejnoty w kształcie kłów dzika *Yasakani no Magatama.*
[7] Bodhisattwa Mądrości
[8] Suzuki, op. cit., s. 54, 55.
[9] sanskr. Ācala
[10] Ibidem, s. 54, 55.
[11] Lishka, op. cit., s. 141.
[12] Ibidem.

Minamoto Yoshitsune (1159-1189), potomkowi rodu Minamoto, wówczas niemal całkowicie zgładzonego przez rywalizujący z nim ród Taira. Minamoto Yoshitsune, cudem ocalały, miał zostać wychowany w świątyni na górze Kurama, której władcą był *tengu* imieniem Sojobo. Chłopiec wymykał się nocą, by ćwiczyć się w sztuce miecza ścinając drzewa, gdyż chciał pomścić swój ród. Wzruszony historią dziecka *tengu* miał nie tylko wyjawić mu sekrety miecza, ale i udzielić pewnych magicznych mocy[13].

Pierwsze znalezione na wyspach japońskich miecze, wykonane z brązu, były proste i długie. Po wieku VII pojawiają się miecze z żelaza. Długie jednostronne ostrze z czasem przeszło w prosty miecz obosieczny *tsurugi*, wreszcie w lekko zakrzywioną, jednoostrzową *katanę*[14]. Zgodnie jednak z mitem, to legendarny Amakuni, szef grupy zbrojmistrzów cesarza Mommu (683-707), rozerwał miecz obosieczny na dwie równe klingi o jednym ostrzu[15]. Z czasem rozpowszechnił się zwyczaj noszenia dwóch mieczów – dłuższej *katany* i krótszego *wakizashi*[16]. Podczas gdy *katana*, której głownia mierzyła ponad sześćdziesiąt centymetrów, zastępowała ponad dwumetrowy miecz wojenny *daikatana*, *wakizashi* mierzył około czterdzieści centymetrów i służył jako pomoc zarówno w walce jak i podczas rytualnego samobójstwa *seppuku*[17]. *Katana*, której głownia jest lekko zakrzywiona i jednosieczna, odpowiada bardziej europejskiemu terminowi szabli, jednak ze względu na utrwaloną tradycję, w dalszej części tekstu używany będzie termin miecz.

Miecz spełniał szczególną rolę także w życiu samuraja. Pierwszy symboliczny miecz chłopiec otrzymywał po ukończeniu piątego roku życia, jednak już w wieku dziewięciu lat rozpoczynał trening bojowy, a w wieku trzynastu lat regularny trening mieczem[18]. Swój własny miecz samurajski otrzymywał podczas inicjacji męskiej. Podczas tej ceremonii, zwanej *genpuku*, dostawał także zbroję, układał włosy wzorem dorosłych i podejmował funkcje stosowne do swej rangi i pozycji w hierarchii[19].

---

[13] Stanisław Tokarski, *Sztuki walki. Ruchowe formy ekspresji filozofii Wschodu*, Szczecin 1989, s. 62.
[14] Sikorski, Tokarski, op. cit, s. 79.
[15] Ibidem, s. 80.
[16] Zarówno *katana* jak i *wakizashi* należą do grupy określanej ogólnym terminem *nihontō* (miecz japoński). *Nihontō* wyparł wcześniej używane obosieczne miecze *tsurugi,* których słaby metal powodował, że nadawały się w walce do użytkowania tylko jako broń kłująca – miecz *tsurugi,* tracąc na znaczeniu militarnym, zachował jednak znaczenie kultowe.
[17] Tokarski op. cit., s. 58.
[18] Sikorski, Tokarski, op. cit, s. 76.
[19] Tokarski op. cit., s. 57.

Produkcja miecza była procesem obwarowanym szeregiem reguł, a płatnerze i kowale stanowili odrębną klasę, strzegącą sekretów swojego zawodu. W kulminacyjnym momencie hartowania ostrza mistrz zostawał w kuźni sam, odsyłając nawet swojego asystenta[20].

Przed wykuciem miecza płatnerz miał także przywoływać na pomoc bóstwo opiekuńcze, a w celu zaproszenia go otaczać warsztat poświęconymi sznurami chroniącymi go przed złymi duchami [21]. Dlatego o procesie powstawania miecza można mówić jako o specyficznym obrzędzie sintoistycznym[22]. Wierzono, że głownia miecza zawiera w sobie część duszy kowala, który ją stworzył, mogły w niej przebywać również *kami.* Mieczowi należy się szczególny szacunek, nie można go trącać nogą, często także nadawano broni imiona[23]. O tym, że miecz nie jest wyłącznie narzędziem śmierci mówi także przytoczona przez Suzukiego historia dwóch płatnerzy z połowy ery Kamakura: Okazaki Masumune i jego ucznia Muramasy. Wprawdzie ostrza mieczów Muramasy przewyższały nawet te wykuwane przez jego mistrza, jednak to miecze Okazakiego cenione były wyżej. Zgodnie z legendą próbowano porównać oba miecze wkładając je do rwącego strumienia: miecz Muramasy przepoławiał wszystkie przepływające liście, zaś w przypadku miecza Masumune liście po prostu go omijały. Miecz Masumune był czymś więcej niż tnącym narzędziem, zawierał humanitarny aspekt osobowości jego twórcy, podczas gdy w mieczu Muramasy nie było nic z boskiej inspiracji. Masumune także, mimo przyjętego obyczaju, prawie nigdy nie grawerował swojego imienia na rękojeści[24].

Zdaniem Dennisa Lishki, w okresie Kamakura, dominująca klasa wojowników wyjaśniła nauki zen, w sposób jeszcze bardziej rygorystyczny niż w klasztorach, przy pomocy *kendō* - poprzez próbę wyostrzenia procesu percepcyjnego i „nie-umysłu" za pomocą „drogi miecza". *Kendō*, jak pisze, przekształciło się wówczas w płynną formę sztuki, wyrażającą się w nieustannym napięciu pomiędzy całkowitą koncentracją, niezbędną dla osiągnięcia sukcesu w

[20] Sikorski, Tokarski, op. cit, s. 82.
[21] Suzuki, op. cit., s. 56.
[22] „Kucie głowni uważano za tak uświęconą czynność, że przed przystąpieniem do niej płatnerz poddawał się ceremonii oczyszczenia. Ubierał się w specjalny odświętny strój, kapłan recytował oczyszczające strofy, a kuźnię otaczano świętą liną ze słomy ryżowej, z której zwieszały się kawałki papieru – symbole czystości. Podejmowano wszelkie możliwe kroki, aby zapewnić płatnerzowi czystość ciała i umysłu; tak, by żadne złe myśli nie miały dostępu do głowni, bo w przyszłości mogłyby stać się przyczyną niegodnych czynów. W trakcie pracy płatnerz nie spożywał mięsa. Podczas kucia, hartowania oraz szlifowania głowni towarzyszyli mu jedynie asystenci (zwykle dwaj). Nawet rodzina nie miała wówczas prawa wstępu do kuźni. Ten zakaz dotyczył szczególnie kobiet". (Inami Hakusui*, Miecz samurajski*, Diamond Books, Bydgoszcz 2009, s. 116-119, przypis za: Agata Koszołko, *Historia drogi miecza (kendō) w Japonii,* [w:] Kozyra (red.), *W kręgu wartości…*, s. 353.
[23] Puchalska, op. cit., s. 44.
[24] Suzuki, op. cit., s. 56.

walce, a zupełnym brakiem przywiązania do koncentracji, koniecznym dla maksymalnej elastyczności reakcji[25].

Jak pisze Agata Koszołko, w epoce Kamakura, mistrzowie miecza zwani *kengō,* skupiali wokół siebie uczniów, tworząc własne szkoły (*ryūha*), w których jednak, inaczej niż współcześnie, mistrz przekazywał nauki każdemu uczniowi osobno i w indywidualny sposób[26]. Uczeń wstępujący do takiej szkoły podpisywał dokument zwany *kishōmon,* w którym przyrzekał nie brać udziału w walkach bez zgody mistrza, nie zdradzać nikomu tajników nauczania i nie tworzyć własnych szkół, przed uzyskaniem na to pozwolenia. Najważniejsze nauki mistrz przekazywał tylko jednemu uczniowi, swojemu przyszłemu następcy[27]. Najstarszą, potwierdzoną w kronikach, szkołą miecza była Tenshin Shoden Katori Shinto-ryū (*Szkoła z Katori Prawidłowego Przekazu Niebiańskiej Prawdy*), której założyciel, Izasa Chōisai Ienao (1387-1488), był nadwornym instruktorem dziewiątego sioguna z rodu Ashikaga Yoshimasy[28]. Z tej szkoły wywodził się Tsukahara Bokuden (Yoshikawa Tomotaka, 1489-1571), kapłan świątyni z Kashima[29]. Rozwinął on refleksję o sztuce działania poprzez nie-działanie, co obrazuje historia, zgodnie z którą, zaczepiony przez zawadiakę, odpowiedział, że jest ze szkoły *mutekatsu*, uczącej jak wygrać bez pomocy rąk. Zgodził się zaprezentować tę sztukę tocząc pojedynek na pobliskiej wysepce. Gdy opryszek pierwszy wskoczył do łódki, Bokuden, zabrawszy mu wiosło, odepchnął ją [30]. Bokuden zmarł w 1571 roku, nietknięty mieczem pomimo udziału w ponad trzydziestu siedmiu bitwach, dziewiętnastu pojedynkach z mistrzami stalowego miecza i kilkuset z mistrzami drewnianego. W jego wędrówkach po Japonii miało towarzyszyć mu około stu uczniów[31]. Inna historia z nim związana mówi, że pewnego dnia postanowił poddać próbie swoich trzech synów. Zaprosił ich do swojego pokoju nad wejściem umieszczając małą poduszkę, która przy najlżejszym poruszeniu zasłony spadała na głowę wchodzącego. Pierwszy syn zbliżając się do wejścia zauważył poduszkę i ostrożnie ją zdjął, następnie z powrotem kładąc na miejscu, drugi wchodząc złapał spadającą poduszkę i odłożył tam, gdzie była uprzednio, trzeci zaś wszedł

[25] Lishka, op. cit., 142.
[26] Koszołko, op. cit., s. 354.
[27] Ibidem, s. 354, 355.
[28] Sikorski z Tokarskim piszą, iż został on mnichem, a szkołę prowadził pod patronatem buddyjskiej świątyni, w prefekturze Chiba (Sikorski, Tokarski, op. cit., s. 89), podczas gdy Koszołko pisze, iż szkoła była głęboko przesiąknięta wierzeniami sinto (Koszołko, op. cit., s. 355.) Należy pamiętać jednak, iż w tym czasie sintoizm i buddyzm postrzegane były jako uzupełniające się części jednego systemu *shinbutsu shūgō* (wspólna droga buddów i kami)
[29] Koszołko, op. cit., s. 356.
[30] Sikorski, Tokarski, op. cit., s. 88, 89.
[31] Tokarski, op. cit., s. 63.

energicznie, a gdy poduszka spadła mu na kark przeciął ją mieczem na dwie części, nim ta zdążyła spaść na podłogę. Mimo, że wymagało to niezwykłego refleksu i wielkich umiejętności, został on najmocniej przez ojca zganiony, podczas gdy największe pochwały zebrał syn najstarszy[32].

W pierwszej połowie XVI wieku Ise no Kami Fujiwara no Hidetsuna założył sławną szkołę, Shingake-ryū (*Nowa Szkoła Cienia*)[33]. Filozofia tej szkoły, jak piszą Tokarski z Sikorskim, wiązała się z poszukiwaniem stanu najwyższej gotowości miecza, w czym pomaga uzyskanie odpowiedniego stanu umysłu, *munen,* bez refleksji. Miecz traktowany miał być jako instrument służący unicestwieniu egoizmu i pragnień[34].

W epoce Edo, pomimo braku wojen, pojawiało się wiele szkół walki, rozwinęło się także, wykształcone już w okresie Sengoku zjawisko „pielgrzymki wojownika" *musa shugyō.* Najlepsi wojownicy wędrowali przez kraj, od szkoły do szkoły, poszukując doświadczenia, nauk i pojedynków, lub panów feudalnych *daimyō* skłonnych przyjąć ich na służbę[35]. Jednocześnie, wraz z nastaniem ery pokoju rola *bushi* uległa zmianie: przestali być wojownikami, u których najcenniejsze pozostają umiejętności bojowe i odwaga w walce, stając się bardziej administratorami i biurokratami. Wówczas, zdaniem Joe Hyams'a „sztuki walki zostały przekształcone z praktycznych środków walki na śmierć i życie w duchowy trening szkoleniowy"[36].

Traktaty o sztuce miecza

Jednym z najsłynniejszych japońskich wojowników i mistrzów miecza był Miyamoto Musashi (1584-1645), zwany w Japonii świętym miecza (*kensei*)[37], założyciel szkoły walki dwoma mieczami Niten'ichi-ryū (*Dwa nieba jako jedność*), autor słynnej rozprawy *Gorin no sho* (*Księga pięciu kręgów*). Księgę tę napisał pod koniec swojego życia, spędzonego samotnie i na wędrówce po całym kraju, następnie zaś przekazał ją w ręce swojego ulubionego ucznia, Magonojo Terao (1612-1672). Oryginał zaginął, a najstarsza z zachowanych kopii uważana jest

[32] Suzuki, op. cit., s. 47.
[33] Sam wywodził się ze Szkoły Cienia (*Kage Ryū*), założonej przez Aisu Ikōsaia Hisatadę (1452 – 1538)
[34] Sikorski, Tokarski, op. cit, s. 89.
[35] kontynuacją tych tradycji może być współczesne podróżowanie po różnych szkołach *dojō* i trening u wielu nauczycieli.
[36] Hyams J., *Zen in the Martial Arts*, Bantam Books, Nowy Jork, 1982), s. 2. – przypis za: Damon A. Young, *Bowing to Your Enemies: Courtesy, Budō, and Japan,* Philosophy East and West, Vol. 59, No. 2 (Apr. 2009), s. 188-215, s. 190.
[37] Tokarski, op. cit., 63.

za pracę któregoś z uczniów Musashiego. Przekonywał w niej, że doskonałość w sztuce miecza należy łączyć z etyką, a aby przekroczyć poziom mistrzowski, należy oczyścić umysł z niewłaściwych intencji[38]. O swoim życiu pisał tak:

> To ja, samuraj urodzony w krainie Harima. Imię moje Genshin. Nazwisko Fujiwara z rodu strażników krainy Musashi, rodu obdarzonego przydomkiem Shinmen. Skończyłem właśnie lat sześćdziesiąt.
>
> Od wczesnych lat młodzieńczych poświęciłem się całkowicie *heiho-no michi*, Sztukom Wojennym. W wieku trzynastu lat po raz pierwszy stanąłem do walki. Moim przeciwnikiem był wtedy mistrz *Shinto-ryu*, nowej szkoły miecza, Arima Kichibei. Ja zwyciężyłem – on zginął. Trzy lata później pokonałem w walce na miecze wielką potęgę tamtych lat, Akiyamę z prowincji Tajima. Kiedy miałem dwadzieścia jeden lat udałem się do stolicy. Stanąłem przeciw wielu fechmistrzom na udeptanej ziemi i za każdym razem odniosłem pełne zwycięstwo. Właściwie nie ominęło mnie ono nigdy. Tak wyglądało moje życie aż do chwili, gdy skończyłem trzydzieści lat.
>
> Zacząłem się zastanawiać nad minionym czasem. Zwyciężałem, to prawda, ale na pewno nie dlatego, że osiągnąłem najwyższy szczyt umiejętności. Czy powodem było to, że miałem talent i pilnie trzymałem się zasad tej sztuki? A może brak doskonałości u moich przeciwników z innych szkół? Lecz wszelkie ulepszanie – pomyślałem – należy zaczynać od siebie. A miałem wtedy lat pięćdziesiąt[39].

Musashi podobno przegrał raz – ze zniedołężniałym starcem, który okazał się mnichem. Musashiego pokonał posługując się jedynie motyką, następnie jednak darował mu życie. Tym samym dopełnił zebrane przez Musashiego doświadczenia, wśród których brakowało doświadczenia klęski – wówczas też miał osiągnąć oświecenie[40].

Musashi w swojej książce pisze, że tak jak w buddyzmie, Droga prowadzi do wyzwolenia, tak samuraj odnajduje swoją Drogę w umiłowaniu dwóch umiejętności – *bunbu nido,* Drogi oręża i Drogi nauki[41]. Traktat pełen jest szczegółowych opisów różnych technik walki i rodzajów uderzeń i mimo niekiedy dosyć ogólnikowych opisów, ma charakter podręcznikowy. Jednak wielu technikom towarzyszą adnotacje, iż do ich pełnego zrozumienia niezbędny jest przekaz ustny oraz trening.

Pierwszym kluczem do zwycięstwa jest podporządkować się rytmowi walki i uchwycić moment, który przyniesie trafne uderzenie. Należy wiedzieć, kiedy czekanie ratuje, a kiedy

[38] Sikorski, Tokarski, op. cit, s. 90.
[39] Musashi Miyamoto, *Gorin-no sho. Księga pięciu kręgów,* Bydgoszcz 2004.s. 20.
[40] Tokarski, op. cit., s. 64.
[41] Miyamoto, op. cit., s. 24.

należy pokazać plecy i postąpić wbrew zasadom. Jest to, według niego, wyższa szkoła Prawa Wojennego[42]. Wymienia on również podstawowe zasady praktykowania jego szkoły:

Po pierwsze – podchodzić do rzeczy zgodnie i nie sprzeciwiać się.
Po drugie – kroczyć Drogą hartując ducha i ciało.
Po trzecie – próbować wszystkich możliwych dyscyplin sztuki rycerskiej.
Po czwarte – poznawać Drogi wszelkich rzemiosł.
Po piąte – rozróżniać dobre i złe strony każdej rzeczy.
Po szóste – uczyć się sądów sprawiedliwych.
Po siódme – poznawać i rozumieć to, co niewidoczne.
Po ósme – zwracać uwagę nawet na to co małe i błahe.
Po dziewiąte – nie robić rzeczy bezużytecznych[43].

Przestrzega również by, raz zdecydowawszy się na podążanie Drogą Prawa Żołnierskiego, nie rezygnować, nie zmieniać zamiarów, uważać na to, by serce i myśli nie uległy zmianie, a wreszcie dbać o zachowanie czystości serca[44]. Wśród wymienianych przez niego zasad i rodzajów uderzeń, szczególnie interesujące wydaje się jedno, nazwane przez niego „poza świadomością i poza formą" (*munen-muso-no uchi-to iu koto*). Pisze o nim w następujący sposób:

Kiedy przeciwnik zamierza uderzyć i ty szykujesz się zadać mu cios, ciało twoje bezwiednie przybiera postawę do ataku. Wypełniasz serce tą myślą a ręce, nie wiadomo, kiedy, powodowane Naturą, jak najszybciej i najmocniej wprowadzają zamiary w czyn. O takim uderzeniu mówimy, iż jest nieświadome i pozbawione formy. To jest uderzenie najważniejsze[45].

W tych samych czasach żył Yagyū Munenori (1571-1646) –mistrz *kenjutsu*[46] ze szkoły Shingake-ryū, który do tego stopnia wpłynął na obraz *Nowej szkoły cienia,* że ta zaczęła być nazywana od jego imienia „szkołą Yagyū" (*Yagyū Shinkage-ryū*) [47]. W 1632 roku ukończył traktat *Heihō Kadensho* (*Księgę przekazów rodzinnych o sztuce wojny*). Yagyū Munenori

[42] Ibidem, s. 36.
[43] Ibidem, s. 36, 37.
[44] Ibidem, s. 40.
[45] Ibidem, s. 49, 50.
[46] A także pan feudalny *daimyō,* który to tytuł zapewnił sobie służbą na dworze siogunów z rodu Tokugawa: walczył dla Tokugawy Ieasu w bitwie pod Sekigaharą, następnie służył drugiemu siogunowi Hidetadzie i został nauczycielem szermierki trzeciego sioguna, Iemitsu (1604-1651). – za: Koszołko, op. cit., s. 357)
[47] Munenori Yagyū, *Heihō Kadensho, Księga przekazów rodzinnych o sztuce wojny. Uzupełniona listami Takuana Soho do Munenoriego Yagyu,* Bydgoszcz 2002, s. 7.

postuluje jedność sztuki miecza i nauki zen (*ken zen ichi*)[48], stwierdzając, że sztuki walki mają wiele wspólnego z buddyzmem, zwłaszcza z zen, odrzucając uzależnienie, nawołując do czystości ducha, zaniedbując przyziemne sprawy[49]. Wprawdzie broń często postrzegana jest jako narzędzie zła, jej użycie w pewnych okolicznościach bywa dozwolone i zgodne z Drogą Niebios. Przykładem jest sytuacja, gdy jeden człowiek jest sprawcą cierpień wielu ludzi, a jego śmierć przynosi im wybawienie, co ma potwierdzać prawdziwość słów o mieczu, który „śmierć niosąc, daje życie"[50].

„Nie wolno myśleć, że sztuka wojny polega wyłącznie na zabijaniu. Zabija się zło, nie człowieka. Sztuka wojny to sztuka strategii. Sztuka, dzięki której śmierć jednego złoczyńcy daje życie dziesiątkom niewinnych ludzi"[51] – pisze Yagyū. Warto tu dodać, że buddyzm, jak pisze Joanna Puchalska, skutecznie godził ze sobą sprzeczne, wydawałoby się, wytyczne moralne, uznając, że przyjście na świat w rodzinie samurajskiej było wynikiem poprzednich wcieleń i samuraj winien wypełniać swoje obowiązki, nawet jeśli te kolidowałyby z buddyjskim zakazem odbierania życia[52].

„Mistrza sztuki nie wolno nazywać adeptem, dopóki nie zapomni o swoich zdolnościach", stwierdza także autor[53]. To samo stwierdza w innym miejscu:

Kiedy już poznasz wszystkie zasady, nie zatrzymuj ich dłużej przy sobie. Oczyść serce, uczyń je pustym i otwartym. Rób, co masz robić, posłuszny poleceniom zwykłego, zdrowego umysłu. Jak nie osiągniesz tego stanu, nikt cię nie nazwie mistrzem sztuk walki. (…) Prawdziwy umysł niczego nie chowa dla siebie, ale z lekkim sercem odrzuca całą przeszłość[54].

Jak podkreśla Beata Szymańska, sztuka walki miecza staje się perfekcyjna, a ten, kto ją opanował ma prawo nazywać się geniuszem (*meijin*), dopiero kiedy umysł stanie się pusty i oczyszczony z całej uprzednio zdobytej wiedzy technicznej – „zapomnienie" oznacza zatem drogę poszukiwania siebie, tak inną od tej przyjmowanej często przez intelektualistów na Zachodzie [55].

[48] Koszołko, op. cit., s. 357.
[49] Yagyū, op. cit., s. 63.
[50] Ibidem, s. 12.
[51] Ibidem, s. 15.
[52] Puchalska, op. cit., s. 181.
[53] Yagyū, op. cit., s. 31.
[54] Ibidem, s. 65.
[55] Beata Szymańska *Prawdziwe „ja" i sztuki walki,* The Polish Journal of the Arts and Culture Nr 7 (4/2013), s. 185.

Chcąc zgłębić jakąkolwiek sztukę, najpierw należy oczyścić swój umysł. Wątpliwości rodzące się podczas nauki hamują rozwój i przysparzają kłopotów. Dopiero oczyściwszy umysł z nabytych wiadomości można z łatwością sprostać technikom wybranej przez siebie sztuki – bez zastanowienia, ale zgodnie z posiadaną wiedzą, działając spontanicznie i poza krawędzią świadomości[56]. Yagyū Munenori podkreśla konieczność pilnej nauki i nieustannych ćwiczeń; jednak, gdy przebrnie się przez tę naukę, wiedza odpływa ze świadomości. Ręce, nogi i ciało poruszają się same, nie zaprzątając myśli – zapomina się zdobytą wiedzę, lecz nadal można z niej korzystać. Zapomina się nawet o umyśle i nikt nie jest w stanie zajrzeć w głąb serca adepta. „Nauka to tylko sposób na osiągnięcie tego stanu. Z chwilą, gdy go osiągniesz, przestanie być potrzebna. Taki jest ostateczny sens i duchowy rozwój wszystkich sztuk zen. Porzuć umysł, zapomnij o nauce i zharmonizuj swoje zmysły bez udziału świadomości. To jest także spełnienie Drogi. W tym stanie przejdziesz od nauki do nie-nauki." – pisze Yagyū[57].

Suzuki Daisetsu zwraca uwagę, że w przypadku sztuk zen spotykają się ze sobą początek z końcem, tak jak w gamie muzycznej zaczyna się od najniższego tonu i przechodzi do najwyższego, który, jak się okazuje, znajduje się obok najniższego. Pisze o tym w następujący sposób:

Podobnie jest ze zgłębianiem nauk buddyjskich. Gdy został osiągnięty najwyższy etap, człowiek zmienia się w rodzaj prostaczka, który nic nie wie o Buddzie ani o jego naukach i odrzuca uczoną erudycję. Niewiedza i afekty charakteryzujące pierwszy etap wtapiają się w Nieporuszoną Pradźnię, ostatni etap buddyjskiej drogi: znikają intelektualne spekulacje i pojawia się nie-umysł (*mushin*) lub nie-myślenie (*munen*). Gdy osiąga się najwyższą doskonałość, całe ciało, ręce i nogi czynią same to, co do nich należy, bez udziału umysłu. [Techniczna sprawność osiąga taki stopień automatyzmu, że jest całkowicie niezależna od świadomych zabiegów][58].

Yagyū Munenori nieustannie podkreśla konieczność zachowania spokoju umysłu, nawet gdy ciało rwie się do walki. Warto jednak udawanym gniewem prowokować przeciwnika, by ten zaatakował pierwszy. Można to też przedstawić odwrotnie: jako umysł gorączkowo poszukujący sposobu na podejście przeciwnika i miecz, cierpliwie czekający na możliwość kontrataku – kluczem jest pozwolić przeciwnikowi przejąć inicjatywę[59]. „Aby zwyciężać, znajdź sposoby, jak

[56] Yagyū, s. 16.
[57] Ibidem, s. 17.
[58] Suzuki, op. cit., s. 62.
[59] Yagyū, op. cit., s. 21.

za każdym razem zmusić przeciwnika do pierwszego ruchu. Używaj sztuczek i podstępów, zadawaj markowane ciosy i graj jak aktor całym ciałem. Oto nauka."[60] – pisze Yagyū.

Yagyū Munenori ostrzega, że wprawdzie łatwo jest kogoś zabić jednym cięciem miecza, dużo trudniej samemu uniknąć ciosu – jeśli jednak prawidłowo ocenimy odległość od przeciwnika i ustawimy się nieco dalej, zaatakuje on przekonany, że zdoła nas dosięgnąć, jednak nie wyrządzi nam żadnej krzywdy – a „cios, który nie trafia w cel, jest ciosem śmierci[61]" – wystarczy wyprowadzić zabójczy kontratak wycelowany w odsłoniętego przeciwnika.

„Jeśli zaczniesz myśleć, zginiesz od następnego ciosu miecza[62]"– uprzedza autor. Przegra się także, będąc zbyt roztargnionym; nie należy rozpamiętywać w jaki sposób odparowało się poprzednie cięcie, nie należy także ubolewać nad mniej skutecznym ciosem, uderzając najlepiej w ogóle o tym nie myśleć[63]. Ponieważ „całe starcie wygrywa się jednym cięciem miecza[64]", nasz umysł musi być przez cały czas w pełnej gotowości, skoncentrowany na chwili obecnej.

Munenori pisze, że najważniejsze jest zachowanie czujnego i spokojnego umysłu; wówczas wewnętrzny i zewnętrzny umysł stapiają się w całość, a wojownik staje się jednością, co jest najwyższym stanem[65].

Kluczem do sukcesu w walce jest zatem odpowiednie nastawienie umysłu. Największym naszym wrogiem jest przestój, podczas którego umysł koncentruje się tylko na jednym zagadnieniu, co oznacza zatrzymanie, a zatem skażenie. Na przykład zatrzymując myśl na mieczu mknącym w naszą stronę, unieruchamiamy nasz umysł, w efekcie nie wykonujemy żadnego ruchu, co prowadzi do niechybnej śmierci[66]. Właściwy stan umysłu przyrównywany jest do krzesania ognia, podczas którego nie ma żadnego przestoju pomiędzy uderzeniem w krzemień, a powstaniem snopa iskier, zapalających się natychmiast w chwili uderzenia[67].

Podobną myśl wyraża przytoczone przez Suzukiego porównanie ducha wojownika miecza do księżyca, który rzuca swoje odbicie wszędzie tam, gdzie znajduje się woda, bez względu na jej rozległość oraz ogromną przestrzeń między niebem a ziemią[68]. Tak długo, jak nie pozwolimy

[60] Ibidem, s. 28.
[61] Ibidem, s. 24.
[62] Ibidem, s. 24.
[63] Ibidem, s. 25.
[64] Ibidem, s. 25.
[65] Ibidem, s. 29.
[66] Ibidem, s. 68.
[67] Ibidem, s. 74, 75.
[68] Suzuki, op. cit., s. 102.

prawdziwemu umysłowi przejąć władzy nad naszym postępowaniem, nie doprowadzimy do perfekcji techniki walki[69]. „Fałszywy umysł jest niemocą. Usuń go, tak jakbyś się pozbywał wszelkich innych chorób. Zdrowy umysł to prawdziwy umysł. Kiedy go posłuchasz, staniesz się prawdziwym mistrzem sztuk walki. Ta zasada dotyczy też bez wyjątku każdej innej dziedziny"[70] – stwierdzał.

Chorobą umysłu jest każda rzecz, która powoduje jego przylgnięcie do czegoś, unieruchamiając go[71]. W czasie walki umysł powinien obracać się przy każdym ruchu przeciwnika, nie pozostawiając za sobą żadnych śladów i nie przystając w żadnym miejscu. „Kiedy umysł nie pozostawia za sobą żadnych śladów i nie przystaje w jednym miejscu, ale obraca się swobodnie, zależnie od okoliczności - i przeszłość słabnie za nim jak fala za łodzią - to nikt nie zna punktu obrotu" – pisze Yagyū. „Niezauważony" oznacza niedostrzegalny zwykłymi myślami – taki umysł nie zamiera ani na chwilę, gdyby zaś zastygł w bezruchu, wojownik zostałby zmiażdżony[72].

Suzuki Daisetsu, komentując tekst Yagyū, wymieniał następujące choroby: pragnienie zwycięstwa, chęć poprzestania na zręczności technicznej, pragnienie pochwalenia się umiejętnościami, chęć onieśmielenia wroga, dążenie do tego, by pozostawać biernym, pozbycie się wszystkich chorób, na jakie ewentualnie można zapaść[73].

Księga przekazów rodzinnych o sztuce wojny zawiera także nawiązania do taoizmu: na przykład, gdy wspomina się o pobudzaniu wewnętrznej energii i *yang* jako ruchu oraz *yin* jako bezruchu, które powinny być ciągle w ruchu i zamieniać się miejscami[74]. Autor cytuje także komentarze do dzieła Laozi, o tym „co zawsze istnieje i zawsze nie istnieje[75]". Dużo istotniejsze są jednak nawiązania do buddyzmu. W buddyzmie, nauczającym o różnych formach istnienia i nieistnienia, Yagyū znajduje analogię do sztuki miecza:

Kiedy ktoś umiera, jego istnienie przechodzi w stan ukrycia. Dziecko w chwili narodzin, ujawnia swoje nieistnienie. Rzeczywistość pozostaje ta sama. Dłoń ściskająca miecz podlega podobnym prawom[76].

[69] Yagyū, s. 52.
[70] Ibidem, s. 55.
[71] Ibidem, s. 50.
[72] Ibidem, s. 62.
[73] Suzuki, op. cit., s. 98.
[74] Yagyū, s. 29.
[75] Ibidem, s. 39.
[76] Ibidem, s. 39.

Przeciętny człowiek dostrzega jedynie to, co istnieje, a nie dostrzega rzeczy nieistniejących – żeby jednak wyczuć siłę i zamiary wroga, należy zobaczyć zarówno to, co nazwane jak i nienazwane[77].
Należy w porę rozpoznać nazwane i nienazwane siły u przeciwnika, inaczej przegra się, nawet mistrzowsko opanowawszy setki sposobów walki[78].
Przede wszystkim naucz się widzieć to, co istnieje i to, co nie istnieje. Reszta przyjdzie sama[79].

Ostatni zwój w dziele Yagyū Munenoriego nosi nazwę „nie-miecz" i stanowi esencję Nowej Szkoły Cienia. Agata Koszołko pisze o niej tak:

Idea 'nie-miecza' polegała na tym, aby nawet w sytuacji, gdy nie posiada się miecza, nie dać się pokonać przeciwnikowi. Nie oznaczało to bynajmniej techniki, której celem było przechwycenie miecza przeciwnika i zabicie go jego własną bronią, ale zwycięstwo poprzez niedopuszczenie do utraty własnego życia. Fakt, iż Nowa Szkoła Cienia była wtedy jedną z największych szkół szermierki i to z niej, obok szkoły Jednego Miecza Mistrza Ono (Ono Ittō ryū), wywodzili się oficjalni instruktorzy szermierki na dworze shōguna, może świadczyć o tym, że idea 'nie-miecza' była bardzo atrakcyjna dla ówczesnych samurajów. Częściowo na tradycjach szkoły Shinkage opiera się także współczesne kendō[80].

Rozwinięcie refleksji Yagyū znajduje się w listach pisanych do niego przez Takuana Sōhō (1573-1645), mistrza szkoły *rinzai*, opata klasztoru w Daitokuji. Wprawdzie Takuanowi brakowało osobistego doświadczenia w walce mieczem, mimo to jednak w wyjątkowo obrazowy sposób potrafił opisać ją w kontekście nauk buddyzmu zen. Takuan, na co zwraca uwagę Dennis Lishka, wykorzystuje kontekst sztuki miecza, by przedstawić właściwy sposób funkcjonowania umysłu; wykonawca musi ustanowić w sobie harmonię pomiędzy samym sobą, swoim działaniem i sytuacją. W płynnym, nieprzerwanym działaniu umysłu, spontaniczność i kreatywność aktu twórczego zapewniają wolność. Umysł musi płynąć i nigdy się nie zatrzymywać, jednocześnie musi pozostawać „nieporuszony" w swojej elastyczności[81]. Spontaniczność, stanowiąca jedną z najważniejszych podstaw zen, stała się niemal zinstytucjonalizowanym rodzajem praktyki, formą ewolucji *kōanów*. Ujawnia się nie tylko w

[77] Ibidem, s. 39.
[78] Ibidem, s. 40.
[79] Ibidem, s. 45.
[80] Agata Koszołko: *Wpływy zen na poglądy Yagyū Munenoriego zawarte w Heihō kadensho (Księga przekazów rodzinnych o sztuce wojny)* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), op. cit., s. 134.
[81] Lishka, op. cit, 155.

kaligrafii i malarstwie tuszowym, ale także w sztuce miecza, gdzie była dosłownie sprawą życia i śmierci[82].

W liście zatytułowanym *Tajemny zapis niewzruszonej mądrości* (*Fudōchi shinmyōroku)* Takuan pisze, że miecz może przejąć funkcję umysłu – poddając się rytmowi walki, właśnie ów rytm staje się naszą jaźnią. Skupiając się na swojej broni, przelewamy w nią swój umysł, samemu stając się pustą skorupą – jak pisze Takuan, jest to nieodłączna część buddyzmu[83].

To, że odpowiedni stan umysłu czyni nas niemal niezwyciężonymi, Takuan ilustruje następującą historią:

Pomyśl, że masz przed sobą dziesięciu wojowników, tnących mieczami. Jeśli odeprzesz każde uderzenie, ani na chwilę nie przystając, aby poświęcić mu uwagę, to bez wątpienia we właściwy sposób dasz sobie radę z dziesięcioma. Jak bowiem możesz zawieść, choć twój umysł zadziałał aż dziesięć razy przeciwnikom, skoro przy żadnym z nich nie przystanąłeś nawet na najkrótszą chwilę? Jeżeli jednak zatrzymasz umysł na którymś z adwersarzy, to choćbyś nawet się obronił, już nie pokonasz następnego. Przypomnij sobie, że tysiąc rąk wyrasta z ciała Tysiącramiennej Kannon. Gdyby uwagę skupić na tej jednej ręce, w której spoczywa łuk, to pozostałe dziewięćset dziewięćdziesiąt dziewięć stałoby się bezużyteczne. Można z nich korzystać wówczas, jeśli umysł nie stoi w miejscu.

A po cóż Kannon tysiąc rąk doczepionych do jednego ciała? Ów wizerunek najwyraźniej daje nam do zrozumienia, że wyzwolona niewzruszona mądrość potrafi dobrze zaprząc do działania każde z tysiąca ramion [84].

W teorii miecza Takuana, koncentracja szermierza musi być absolutnie wyważona względem wszystkich czynników sytuacji, które są jednakowo ważne – jeśli jakikolwiek spośród nich stanie się obiektem uwagi lub troski, doprowadzi do zatrzymania się na nim umysłu, nawet jeśli tylko na chwilę[85]. Umysł, który przylgnie na długo do jakiegoś zdarzenia staje się widoczny, a my staniemy się łatwym celem ataku. O tym, jak łatwo przylgnąć swoim umysłem do zdarzenia świadczy następujący fragment z listów Takuana Sōhō:

Jeśli ktoś ze skupieniem patrzy na ruchy przeciwnika, to jego umysł pozostaje we władzy tych ruchów. Jeśli ktoś ze skupieniem patrzy na miecz przeciwnika, to jego umysł pozostaje we władzy tego miecza. Jeśli ktoś myśli o tym, że przeciwnik szykuje się do ciosu, to jego umysł pozostaje we władzy myśli o tym, że przeciwnik szykuje się do ciosu.

Jeśli ktoś myśli o swoim własnym mieczu, to jego umysł pozostaje we władzy tego miecza.

[82] Ibidem, s. 154.
[83] Yagyū, op. cit., s. 69.
[84] Ibidem, s. 70, 71.
[85] Lishka, op. cit., s. 147.

Jeśli ktoś myśli o tym jak uniknąć ciosu, to jego umysł pozostaje we władzy myśli o tym, jak uniknąć ciosu. Jeśli ktoś ze skupieniem obserwuje postawę przeciwnika, to jego umysł pozostaje we władzy tej postawy. Wniosek stąd, że najlepiej o niczym nie myśleć[86].

Aby nie myśleć nie wystarczy jednak „trzymać umysł poniżej pępka i nie pozwalać mu wędrować”[87], gdyż umysł w ten sposób nie zyskuje swobody. Gdzie zatem należy umieścić umysł? Takuan pisze:

Odpowiadam: "Jeżeli schowasz go w prawej ręce, to prawa ręka przejmie nad nim władzę i twoje ciało straci zdolność działania. Jeśli schowasz go w oku, to oko przejmie nad nim władzę i twoje ciało straci zdolność działania. Jeśli schowasz go w prawej nodze, to prawa noga przejmie nad nim władzę i twoje ciało straci zdolność działania. Nieważne, gdzie go ukryjesz, jeśli schowasz go w jakieś miejsce, wówczas to miejsce przejmie nad nim władzę i reszta twojego ciała straci zdolność działania".

"W takim razie, co z nim zrobić?"

Odpowiadam: "Umieść go nigdzie, a wtedy wniknie w całe twoje ciało i rozciągnie się po wszystkich członkach. W ten sposób, kiedy wniknie w rękę, będzie kierował twoją ręką. Kiedy wniknie w nogę, będzie kierował twoją nogą. Kiedy wniknie w oko, będzie kierował twoim okiem. Jeśli wybierzesz jedno miejsce, aby go w nim schować, to miejsce nim zawładnie i straci zdolność działania. Jeśli ktoś myśli, to ta myśl przejmuje nad nim władzę. Z tego też względu odłóż na bok wszelkie myśli i uprzedzenia, odrzuć precz umysł i nie próbuj na siłę go zatrzymać w takim to bądź innym schowku. Kiedy już zwiedzi różne kąty, zrozumie je i będzie działał bez pomyłek".

(…) ·Jeśli nie będziesz myślał "Gdzie go schować? ", to twój umysł rozleje się po całym ciele i osiądzie w żadnym miejscu naraz. A skoro go tam nie będzie, to bez trudu przeniesie się gdzie indziej w odpowiedzi na ruch przeciwnika. A skoro będzie w całym ciele, to gdy zechcesz poruszyć ręką, wezwij umysł, który będzie ręką. Jeśli zechcesz poruszyć nogą, wezwij umysł, który będzie nogą. Jeśli jednak go uwięzisz, to nie namówisz go do posłuszeństwa. Zostanie tam, gdzie go zamknąłeś. Przestanie funkcjonować.

(…)

Uczyń wysiłek, żeby nie więzić go w tym samym miejscu, a wówczas nazwę to dyscypliną. Uwolnij go - a wówczas poznasz sedno sprawy. Połóż go nigdzie, a będzie wszędzie[88].

Dennis Lishka podkreśla, iż Takuan nie chciał opisać nie-umysłu jako pojedynczego momentu przeszłego doświadczenia, lecz stworzyć obraz dynamiczny, pozwalający jednocześnie odkryć nauki i estetykę zen – tym obrazem nie był ukończony moment, lecz ciągłe doświadczenie, jakim jest aktywność w walce[89]. Wszystkie aspekty działania nie-umysłu, umysłu oświeconego, nie

[86] Yagyū, op. cit., s. 77.
[87] Ibidem, s. 78.
[88] Ibidem, s. 78, 79, 80.
[89] Lishka, op. cit., s. 144.

mogą być jednak rozumiane jako to, czym on „jest" – lecz, co - poruszając się w sposób swobodny i kreatywny - „robi" [90].

Takuan nie dążył do opisania czym jest nie-umysł, ale pokazania sposobu, w jaki funkcjonuje[91]. Dlatego też w obrazowy sposób przyrównuje prawdziwy umysł do wody, będącej w ciągłym ruchu: strapiony przypomina lód, w którym nie da umyć się rąk ani głowy. Gdy jednak lód stopnieje, staje się wodą i rozlewa na wszystkie strony, umożliwiając opłukanie w niej rąk i nóg. Umysł, który zastyga w miejscu jest jak zamarznięta woda, podczas gdy powinien być wodą rozlewającą się po całym ciele i płynącą dokądkolwiek zechcemy. Jak pisze:

Bez względu na to, co uczynisz, jeśli poświęcisz się jakieś myśli, to twój umysł w tym miejscu ulegnie zatrzymaniu. Powinieneś więc wykształcić w sobie umysł, który nie zamiera. Bez umysłu nie zdołasz poruszyć nawet ręką. Ci, których umysł nie zamiera z powodu tak prostej czynności, uważani są za oświeconych. Z zamarłego umysłu powstaje umysł zniewolony, taka bowiem jest kolej rzeczy podczas wędrówki świadomości.
Martwota zatem tworzy więzy, łączące nas z życiem i śmiercią[92].

Naukę tę komentuje również Suzuki Daisetsu, pisząc, iż umysł obciążony intelektem i emocjami traci wrodzoną płynność, nie mogąc poruszać się od jednej sprawy do drugiej bez zatrzymywania i zastanawiania nad sobą.

Umysł zastyga, zanim uczyni następny ruch, ponieważ ten pierwszy ruch ciągle go zatrzymuje, a to jest *suki*, czyli coś, czego wojownik miecza musi uniknąć za wszelką cenę. Jest to umysł świadomy siebie (w języku japońskim *ushin no shin*). Bycie świadomym jest czymś charakterystycznym dla umysłu ludzkiego w odróżnieniu od umysłu zwierząt. Lecz gdy umysł staje się świadomy swoich poczynań, przestaje być instynktowny, a jego decyzje są wynikiem kalkulacji i namysłu. Oznacza to, że związek między nim a ciałem nie jest bezpośredni, gdyż wydający rozkazy i ich wykonawca nie są już jednym i tym samym. Gdy powstanie dualizm, cała osobowość nigdy nie będzie taka, jaka jest naprawdę[93].

Myślenie o usunięciu niepotrzebnych myśli jest jednak pułapką. Umysł należy oczyścić i pozwolić mu dokonać reszty, będąc niecierpliwym nigdy nie osiągnie się celu. Takuan obrazuje to wierszem:

Pomyśl: nie myślę.
To też myślenie.

[90] Ibidem, s. 156.
[91] Ibidem, s. 144.
[92] Ibidem, s. 83.
[93] Suzuki, op. cit., s. 68, 69.

Po prostu nie myśl
o myśleniu[94].

„Wypuść umysł. Niech idzie, dokąd zechce. Więcej na tym skorzystasz niż wtedy, gdy nieustannie będziesz miał go przy sobie”[95] – radzi Munenoriemu Takuan. Głęboko filozoficzny wydźwięk ma następujący fragment Takuana, nawiązujący do nauki o pustej naturze *skandh*:

Wolny umysł nie jest skażony dłonią zamkniętą na mieczu. Obojętny na ruchy ręki, łatwo może uderzyć i zabić przeciwnika. Nie myśl o nim. Wróg staje się Pustką. Ja jestem Pustką. Dłoń trzymająca miecz i sam miecz są Pustką. Postaraj się to zrozumieć, ale nie pozwól, żeby twój umysł został wchłonięty przez Pustkę[96].

W innym liście Takuana, zatytułowanym *Kronika miecza T'ai-a (Taia-ki),* porównuje on wolny umysł, zgodnie z długą buddyjską tradycją, do lustra, które – w sposób nieumyślny – odbija wszystko, co się przed nim znajduje, nie dzieląc obiektów na lepsze i gorsze, każde odbicie zachowując jednakowo czystym. Odbijając wszystko, co się przed nim znajduje, ocenia on stan rzeczy, wcale o tym nie myśląc – oto właściwy umysł człowieka, który poznał tajniki sztuk walki[97]. O sztuce tej Takuan pisze tak:

Człowiek, który ją całkowicie opanował, nie posługuje się mieczem, to jego przeciwnik sam się zabija, a gdy człowiek ten użyje miecza, to zmusza miecz, by dawał życie innym. Gdy każe mu zabijać – zabija, gdy nakaże dawać życie – miecz daje żyje. Podczas zabijania nie myśli o zabijaniu, podczas dawania życia nie myśli o dawaniu życia ani bowiem w zabijaniu, ani w dawaniu życia nie ma „ja”[98].

Komentując to Agata Koszołko pisze:

Miecz Taia symbolizuje tutaj zdolności wojownika, które posiadł on wraz z dostąpieniem ‘oświecenia’. Nikt nie może się z nim równać, żaden przeciwnik nie jest już mu w stanie zagrozić. Te niezwykłe zdolności – *myōyō* – sprawiają, że przewyższa on wszystkich, ale nie robi tego w sposób zamierzony, ponieważ naturalnie wypływa to z jego biegłości w sztuce[99].

Suzuki Daisetzu opisuje również, mającego żyć współcześnie z Yagyū Munenorim, mistrza imieniem Odagiri Ichiun, ucznia Hariyi Sekuna, założyciela szkoły Mujūshinken (*Miecz*

[94] Yagyū, op. cit., s. 82.
[95] Ibidem, s. 84.
[96] Ibidem, s. 84, 85.
[97] Ibidem, s. 97.
[98] Suzuki, op. cit., s.106, 107.
[99] Agata Koszołko*, Poglądy mistrza zen Takuana Sōhō na sztukę walki na miecze w Fudōchi shinmyōroku (Tajemny zapis niewzruszonej mądrości)* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), op. cit., s. 77.

Bezdomnego Umysłu). Również odwoływał się on do filozofii zen w sztuce miecza, wręcz ignorując techniczny aspekt tej sztuki. Szkołę tę charakteryzować miał brak systemu standardowych technik, nacisk na wyciszanie ducha, brak oporu i nie-działanie nawiązujące do filozofii taoistycznej. Żywe było w niej przekonanie, że „ja jestem wojownikiem miecza, który nie ma równych sobie na całym świecie", nawiązujące do pierwszych słów Buddy oraz idea *ainuke* - zgodnie z którą, w starciu dwóch równych sobie mistrzów nie padnie żaden cios i obaj wyjdą bez szwanku, przeciwnie do zwyczajowo przyjmowanego zakończenia *ainuchi* – jednoczesnej śmierci obu stron starcia[100].

Suzuki wspomina również o Adachi Masahiro, założycielu szkoły miecza *shimburyū,* który w swojej pracy *Podstawy walki miecza* (*Heijutsu Yōkun*) z 1790 roku, podkreślał rolę treningu duchowego i zachowywania w czasie walki całkowicie spokojnego i nieporuszonego umysłu[101]. Ilustrował to historią zaznajomionego ze sztukami walki pana feudalnego, który pragnąc zmierzyć się z człowiekiem niemającym nic do stracenia wyzwał na pojedynek swojego służącego, który naraził się pewnemu politycznemu dygnitarzowi i miał zostać mu wydany oraz prawdopodobnie skazany na śmierć. Służący, walczący o własne życie prawie pokonał swojego pana – ten powalił go jednym uderzeniem dopiero wówczas, gdy niemal już stracił nadzieję na zwycięstwo i podjął ostatnią, desperacką próbę uniknięcia śmierci z rąk własnego sługi[102].

Współczesne *kendō*

Współczesne *kendō*, droga miecza, wykształciła się z praktyki treningowej *kenjutsu*, połączywszy się, jak piszą Waldemar Sikorski z Stanisławem Tokarskim, z docierającą do Japonii ideą sportu[103]. W *kendō* najpierw stosowano złagodzoną formę ciężkiego, drewnianego miecza, potem zaś lekki bambusowy miecz *shinai*[104], sama zaś praktyka przekształciła się w pewnej mierze w konwencjonalny rytuał, a później także sportową grę[105].

[100] Suzuki, op. cit., s. 115.
[101] Ibidem, s. 119.
[102] Ibidem, s. 120, 121.
[103] Sikorski, Tokarski, op. cit., s. 75.
[104] Za twórcę pierwszego *shinai* uważa się Kamiizumi Ise no kami Hidetsunę, znanego jako Nobotsuna, ze szkoły Shinkage. Według legendy, używając miecza skonstruowanego z listewek z rozłupanego pędu bambusa owiniętych skórą, pokonał on Yagyū Muneyoshiego (1529-1606, za: Koszołko, *Historia drogi miecza…*, s. 359.
[105] Tokarski, op. cit., s. 65.

Już w epoce Edo stosowano treningowe miecze, w początkach wieku XVII powstała również lekka zbroja ochronna *bōgu* i hełm z maską *men*, chroniący twarz i głowę[106]. W XVIII wieku luźne zasady *kendō* zostały uporządkowane przez mistrza Nakanishi Chutę ze szkoły Ittō – był on również pierwszym używającym nazwy *kendō.* Udoskonalił system ochrony ciała, modyfikując zbroję i przepisy[107]. Techniki ówczesnej sztuki miecza przekazywane były w formie opisanych przez mistrza form ruchowych *kata,* których nauka polegała na wielokrotnym powtarzaniu. W 1871 roku *kendō* weszło w skład programu niektórych szkół w charakterze sztuki mającej kształtować charakter i pielęgnować tradycję[108]. W XIX wieku *kendō* prześcignęło w popularności sztukę miecza, chylącą się ku upadkowi po wprowadzeniu do armii musztry z bronią palną i zaciągnięciu do niej rzeszy osób spoza rodów samurajskich[109].

Wprawdzie w 1875 roku zakazano noszenia mieczy, była to jednak również epoka, w której Japonię ogarnęła fala militaryzacji, zaś po spektakularnym zwycięstwie w wojnie z Chinami z 1895 roku, wzrosło zainteresowanie tradycją rycerskich turniejów, sięgających VII wieku. W tym roku też założono Japoński Związek Cnót Bojowych (*Dai Nippon Butokukai*[110]), którego członkowie w 1906 roku przedstawili trzy podstawowe *kata* przeznaczone do nauki w szkołach. Do szkół, jako przedmiot obowiązkowy, *kendō* zostało wprowadzone w 1911 roku, wówczas też komisja złożona z kilkudziesięciu mistrzów ogłosiła dziesięć *kata*[111]. Swoją współczesną nazwę *kendō* oficjalnie uzyskało dopiero w 1919 roku z inicjatywy *Dai Nippon Butokukai*, za sprawą jej ówczesnego wiceprzewodniczącego, Nishikubo Hiromichiego (1863-1930), który uznał, że trening sztuk walki, *keiko,* służy, poza doskonaleniem techniki, również doskonaleniu charakteru i umysłu. Od tej pory wszystkie japońskie sztuki walki zaczęły być określane mianem *budō,* zmieniając również końcówki nazw własnych z sufiksu *-jutsu* (techniczne umiejętności) na – *dō* (drogę)[112]. W 1933 roku opracowano pełen zbiór zasad[113], zaś w 1929 i 1934 roku odbyły się wielkie turnieje, zaś samo *kendō* na powrót zaczęło obejmować trening zabijania, w czym czynny udział brało *Butokukai.*

[106] Mimo wprowadzenia bambusowego miecza i zbroi treningowej, ten rodzaj treningu, zwany *shinai uchikomi geiko* długo traktowany był jako urozmaicenie i dodatkowa metoda treningu, a wielu szermierzy pozostawało wobec niego sceptycznych, za: Koszołko, *Historia drogi…,* s. 362.
[107] Tokarski, op. cit., s. 65.
[108] Ibidem, s. 65.
[109] Ibidem, s. 65.
[110] Dosł. Stowarzyszenie Cnót Walki Wielkiej Japonii
[111] Jinichi Tokeshi, *Kendo: podstawy, filozofia i zasady walki,* Bydgoszcz 2008, s. 155.
[112] Agata Koszołko, *Historia drogi…*, s. 347.
[113] Tokeshi, op. cit, s. 156.

Związki *kendō* z buddyzmem zen nie tylko nie uchroniły go od ideologicznego zaangażowania się po stronie rosnącego w siłę nacjonalizmu i militaryzmu, lecz dodatkowo zostały wykorzystane w państwowej machinie propagandowej. Wpływy buddyzmu, który już w okresie rządów Tokugawów funkcjonował *de facto* jako religia państwowa[114], osłabły po Rewolucji Meiji – gdy został on oddzielony od sintoizmu, wybranego na nową religię państwową. Rozdział buddyzmu od sintoizmu, znany jako *shinbutsu bunri,* doprowadził do zamknięcia ponad czterdziestu tysięcy świątyń, zniszczenia ogromnej ilości sprzętu świątynnego i zeświecczenia tysięcy mnichów[115]. Jak pisze Brian A. Victoria w swojej książce *Zen na wojnie,* będącej rozległą analizą zjawiska aprobaty japońskiego militaryzmu przez buddyzm zen w latach 1868-1945, kapłani buddyjscy szybko zdecydowali się wykazać przydatność buddyzmu dla budzenia nacjonalistycznych aspiracji narodu japońskiego krytykując zachodni materializm i chrześcijaństwo, w czym udział mieli także związani z buddyzmem zen intelektualiści. Jak pisze Nakamura Hajime, buddyści po Restauracji Meiji kładli nacisk na „japońskość" buddyzmu, nawet wbrew pierwotnej uniwersalności tej religii. Twierdzono nawet, że prawdziwa natura buddyzmu ujawniła się po raz pierwszy w Japonii. W ramach tak pojętego nacjonalizmu Japończycy byli w stanie zaakceptować buddyzm. Skłonni byli posłużyć się nim jako środkiem do osiągnięcia pewnego celu społeczno-politycznego. Nie nawrócili się na buddyzm. Nawrócili buddyzm na własną plemienność"[116].

Brian Victoria, analizując rozdział poświęcony związkom między religią a państwem w *Nowej teorii religii*, wczesnej pracy Suzukiego Daisetsu z 1896 roku, przedstawia jego zasadnicze stanowisko. Zgodnie z nim, Japonia ma prawo realizować swoje ambicje przemysłowe i handlowe tak, jak uważa to za właściwe, a każdy, kto naruszy to prawo, zasługuje na karę – ta zaś powinna być wykonana przy pełnym poparciu wszystkich religii japońskich, gdyż celem jej jest triumf sprawiedliwości. Żołnierze powinni zatem bez wahania i żalu ofiarować państwu swoje życie podczas wymierzania usankcjonowanej religijnie kary, gdyż wypełnienie swojego obowiązku wobec państwa na polu bitwy będzie aktem religijnym[117]. Głos

[114] Jak pisze Nakamura Hajime, w Japonii nigdy nie wcielono w życie zasady buddyzmu indyjskiego „mnich nie powinien oddawać czci królowi", a państwo sprawowało nad sektami władzę polityczną (Nakamura, op. cit., s. 490)
[115] Brian Victoria, *Zen na wojnie,* Kraków 2005.
[116] Nakamura, op. cit., s. 494.
[117] Victoria, op. cit., s. 24. Zdecydowanie bardziej wyważone stanowisko Suzukiego w kwestiach nacjonalizmu i relacji państwa z religią, na podstawie innych materiałów, prezentuje Kirita Kiyohide, zob. *D.T. Suzuki on Society and the State,* [w:] Heisig, Maraldo (red.), op. cit., s. 52 – 74.

buddyjskiego nauczyciela Suzukiego Daisetsu, Sōeana – uznawanego za w pełni oświeconego mistrza zen *rinzai* – był jeszcze mocniejszy:

wojna nie musi być czymś strasznym sama w sobie, pod warunkiem, że toczona jest w słusznej i honorowej sprawie, dla ochrony i urzeczywistnienia szlachetnych idei, dla wsparcia ludzkości i cywilizacji. Wiele ludzkich materialnych ciał może ulec zniszczeniu i wiele ludzkich serc może zostać złamanych, ale z szerszej perspektywy ofiary te są feniksami trawionymi przez święty ogień duchowości, które odrodzą się z tlących się popiołów, uszlachetnione i pełne chwały[118].

Nawet to stanowisko dało się jednak zradykalizować, czego przykładem były poglądy innego buddyjskiego uczonego, Inoue Enryō (1858-1919): twierdził on, iż wojny toczone przez Japonię są nie tylko sprawiedliwe, ale w istocie są wyrazem buddyjskiego współczucia, walka aż do śmierci jest okazją do spłacenia długu wdzięczności wobec Buddy i cesarza, zaś armia japońska składa się z dziesiątek tysięcy bodhisattwów, gotowych do największego poświęcenia[119]. W ten sposób pogląd o mieczu, który „śmierć niosąc, daje życie" został radykalnie rozszerzony i wypaczony: przenosząc ciężar z osobistej obrony koniecznej lub walki ze złoczyńcami, na meta-poziom całego narodu i armii japońskiej, której zbrodnicze działania przedstawiane mogły być jako wyraz buddyjskiego miłosierdzia.

Po wojnie *Butokai* rozwiązano, a uprawianie *kendō*, ze względu na jego związki z nacjonalizmem zostało zabronione przez okupującą Japonię armię amerykańską, jednak już w 1952 roku zakaz ten cofnięto. W 1953 roku założono *Wszechjapońską Federację Kendō* (jap. *Zen Nihon Kendō Renmei,* ang. *All Japan Kendo Federation*), a *kendō* na powrót znalazło się w programie szkolnym[120]. W 1970 roku powstała *Światowa Federacja Kendō*, zrzeszająca federacje z pięćdziesięciu czterech krajów; co trzy lata w jednym z nich odbywają się również mistrzostwa świata. Współcześnie *kendō* praktykuje sześć milionów osób, z czego cztery miliony w Japonii. Do Polski *kendō* dotarło w 1973 roku i obecnie działa dwadzieścia sześć klubów *kendō* zrzeszonych w Polskim Związku Kendo, powstałym w 1983 roku[121].

We współczesnym *kendō* poza zamienieniem ostrego miecza na bambusowy kij, ograniczono także pole trafień, wykluczając nogi oraz ręce. Większość elementów praktyki *kendō* stanowią wyuczone układy choreograficzne, podczas których formy ataku i obrony

[118] Victoria, op. cit., s. 26.
[119] Ibidem, 31.
[120] Tokarski, op. cit., s. 66.
[121] Koszołko, op. cit., s. 370.

sygnalizowane są krzykiem[122]. Na trening składa się także nauka poszczególnych kroków i pojedynczych uderzeń, w powiązaniu z sygnalizującym je krzykiem. Większość ciosów wyprowadza się samymi rękami, bez udziału tułowia, zaś wyprostowanie rąk trzymających miecz zatrzymuje cios na kilka centymetrów nad głową przeciwnika[123]. Shioiri Hiroyuki, członek *Komisjii Międzynarodowej Wszechjapońskiej Federacji Kendō* stwierdza, iż trening rozpoczyna nauka *kihon* (ćwiczeń podstawowych, odmiana *kata,* w których naśladuje się ruchy instruktora), *suburi* (ruchów kija *shinai*), *ashisabaki* (kroków), *kamae* (prawidłowej postawy) i *tenouchi* (ułożenia rąk na rękojeści)[124]. W dalszym ciągu jednak uznaje się, iż esencję sztuki miecza stanowią formy *kata,* będące kombinacją kilku najważniejszych szkół. Jak pisze Agata Koszołko, stanowią one nieodłączny element egzaminów, zarówno na stopniach uczniowskich *kyū,* jak i mistrzowskich *dan,* zaś w przypadku egzaminów na najwyższe stopnie szermierz zdaje tylko formy *kata* oraz walkę treningową *jigeiko*[125]. Shioiri Hiroyuki uznaje *kendō* za jedną z japońskich sztuk tradycyjnych, w których kroczy się ścieżką wyznaczoną przez trzy zasady: *shu* – szacunek dla formy i nauk przekazywanych przez nauczyciela, *ha* – „zniszczenie" rozumiane jako „personalizacja" i przyswojenie formy lub nauki oraz *ri* – czyli naturalne odejście od formy, z zachowaniem wyuczonych zasad[126]. Mistrz *kendō,* Paul Budden opisuje w kontekście *kendō* również tradycyjny w sztukach japońskich podział na formalne, półformalne i nieformalne *shin-gyō-sō,* gdzie *shin* (również „prawda") odpowiada za pewność siebie i zdecydowanie, *gyō* (linia, wers, działanie) za umiejętność wykorzystania siły przeciwnika, a *sō* (trawa) za wytężoną pracę i umiejętność wyprzedzania ruchów rywala[127].

W *kendō* obowiązuje ścisła etykieta. W sali ćwiczeń *dōjō*, w honorowej części zwanej *kamiza,* znajdują się szczególnie cenne dla szkoły przedmioty, takie jak założycielskie dyplomy, portrety mistrza-założyciela, a także sentencje zen. Przeciwną stronę stanowi *shimoza*, tam wchodzą i po głębokim ukłonie siadają, w ściśle zhierarchizowany sposób, uczniowie: starsi bliżej lewej ściany, początkujący przy drzwiach. Wejście na salę ma stanowić jednocześnie

[122] Okrzyki w *kendō* określane są mianem *kiai*
[123] Ibidem, s. 67.
[124] Paul Budden, *Nihon kendo kata,* Bydgoszcz 2003, s. 7.
[125] Koszołko, op. cit., s. 362.
[126] Budden, op. cit., s. 7.
[127] „Bądź jak łąka, jak milionowe źdźbła, bez oporu pochylające się na wietrze, lecz nigdy nie uległe. Trawy i chwasty jako pierwsze wzrastają wczesną wiosną. Twoje ruchy też muszą być pierwsze, przed ruchem przeciwnika" (Ibidem, s. 20).

symboliczne wkroczenie na drogę miecza. Wychodząc uczniowie kłaniają się zarówno prowadzącemu zajęcia kendoce jak i ścianie *kamiza*, symbolizującej tradycje.

Podczas walki, w ocenie dużą uwagę przywiązuje się do prawidłowej postawy i sposobu poruszania się, a także do bloków, niepożądanych w realnej bitwie, gdyż szczerbiących autentyczną broń, przeznaczoną przede wszystkim do kłucia i cięcia [128]. Tylko podczas uroczystych pokazów stosuje się autentyczną *katanę*[129].

Zakończenie

Pozostaje pytanie, czy w przypadku współczesnego *kendō,* w którym walki nie toczy się już na śmierć i życie, a całej sztuce bliżej do sformalizowanej dyscypliny sportowej, w dalszym ciągu można mówić o znaczeniu filozofii bliskiej buddyzmowi zen. Również żeby odpowiedzieć na pytanie o znaczenie czynnika duchowego w praktyce *kendō*, warto przytoczyć wypowiedzi współczesnych mistrzów tej dyscypliny. Posiadacz 8 *dan,* Ozawa Hiroshi (ur. 1950) pisze, iż w *kendō* umysł ściera się z umysłem, a właściwie wykonywanemu ćwiczeniu towarzyszy trening duchowy, który przydaje szlachetności ludzkiej naturze. Jak stwierdza, może wydawać się paradoksem, że można stać się szlachetnym czekając na błąd przeciwnika, aby zadać mu śmiertelny cios, jednak we współczesnym *kendō* trenującym towarzyszy świadomość, że nie chcą nikogo ranić ani zabijać. Każdy jest jednocześnie rywalem i partnerem, dlatego jednocześnie należy stawiać mu zacięty opór, jak i darzyć szacunkiem[130]; w istocie właśnie ów duch walki w połączeniu z szacunkiem wobec przeciwnika stanowi o istocie prawdziwego *budō* [131]. W podobnym tonie pisze Paul Budden:

To nieprawda, że kata uczą zabijania. Takie pojęcie jest całkowicie błędne. To raczej wyższa forma treningu, z udziałem dwóch wybitnych i szlachetnych osób, nieskazitelnie czystych w swojej postawie, strojach i zachowaniu. To szermierka, wykonywana z rzetelną powagą, z naciskiem na technikę i kontrolę ruchów, lecz z drugiej strony nadzwyczaj wierna przewidzianym wzorcom. To także pewna forma konfrontacji, w której kolejne ruchy prowadzą do określonego celu. A celem nie jest śmiercionośne cięcie, zakończone umownym zabiciem przeciwnika. (…) *Zanshin*[132] stanowi przykład na to, że w Nihon Kendo Kata najwięcej uwagi zwraca się na technikę. Gdyby kata uczyły zabijania, pojedynek kończyłby się śmiercią przeciwnika i *zanshin* byłby niepotrzebny. W tym przypadku

[128] Ibidem, s. 96.
[129] Ibidem, s. 95.
[130] Hiroshi Ozawa, *Kendo,* Bydgoszcz 2000, s. XI.
[131] Ibidem, s. 20.
[132] Czujność, chwila skupienia po zakończeniu ataku, za: Budden, op. cit., s. 128.

chodzi raczej o nastrój i prawidłowe wykonanie formy, uczonej w tradycyjny sposób, poprzez wielokrotne powtarzanie ataków i kontrataków. Z drugiej strony warto pamiętać, że kata nie są tylko czysto fizycznym ćwiczeniem i nie służą wyłącznie doskonaleniu ruchów. Równie ważny jest aspekt duchowy, czyli wyraźna „czystość" zachowania, osiągalna jedynie wówczas, gdy ćwiczący panuje nad emocjami i zachowuje niczym niezmącony umysł[133].

Wszechjapońska Federacja Kendō stwierdza, że koncepcja *kendō* polega na kształtowaniu charakteru dzięki zastosowaniu zasad miecza i wymienia następujące cele treningu:

Każdy powinien ćwiczyć kendo w świadomy i rozsądny sposób, kształtować umysł, siłę ducha i ciało poprzez dokładny i rygorystyczny trening, szanować innych i pamiętać o tym, aby być uprzejmym, uczciwym i honorowym. Na tym polega ciągły rozwój ludzkiej osobowości – bo tylko wtedy można szczerze kochać swój naród i ojczyznę, zadbać o rozwój społeczeństwa i umacniać pokój i dobrobyt na całym świecie[134].

Jak widać nacisk położony jest tu na nieustanny proces samodoskonalenia i kształtowania charakteru, istotny jest także – w duchu neokonfucjańskim – akcent na służbę społeczeństwu i ojczyźnie (oraz wspieranie pokoju wśród narodów, ażeby uniknąć skojarzeń z przedwojennym nacjonalistycznym militaryzmem), brak jednak nawiązań do zen. Nie oznacza to jednak, że wpływ zen całkowicie zaniknął. Widać to także w wypowiedziach niektórych wielkich mistrzów dyscypliny. Żyjący na przełomie XIX i XX wieku mistrz Takano Shigeyoshi (1877-1957) pisał, iż zwycięstwo jest możliwe tylko, gdy przestajemy o nim myśleć i dążyć do popisywania się techniczną zręcznością, a zamiast tego zmierzamy do zjednoczenia się z mieczem i pozbycia się wszystkich myśli. Wówczas osiąga się stan jedności, znany jako *muga* („nie-ja" lub „nie-umysł") bliski buddyjskiemu stanowi pustki, w którym wszystkie myśli i emocje, mogące być przeszkodą w posługiwaniu się opanowaną techniką, zostają usunięte. Osiągnąwszy jako wojownik, stan jedności, nie widzi się już swojego nacierającego przeciwnika, lecz samemu w niego zmienia, odczuwając każdy jego ruch i myśl, jak swoje własne[135].

W podobnym tonie wypowiada się współczesny mistrz *kendō,* Takano Hiromasa (1900-1987), który zwracał uwagę, że w *kendō* obok techniki ważny jest czynnik duchowy kontrolujący całą sztukę, znany jako *munen muso* („nie-myśl" lub „nie-refleksja"), tożsamy z buddyjskim nie-

[133] Budden, op. cit., s. 23, 24. Znaczenie odpowiedniego stanu umysłu oddaje też powiedzenie *ki ken tai ichi,* czyli „jeden, duch, miecz i ciało" (s. 96).
[134] Tokeshi, op. cit., s. 4, także https://www.kendo-fik.org/english-page/english-page2/concept-of-Kendo.htm (data dostępu: 25.07.2017)
[135] Suzuki, *Zen i kultura…*, s. 133, 134.

ja (sanskr. *anatman,* jap. *muga*). Brak wówczas w umyśle egoistycznych myśli i świadomości własnych osiągnięć, co Takano przyrównuje – zgodnie z buddyjską tradycją – do księżyca odbijającego się w wodzie. Tak woda, jak i księżyc są w stanie „nie-myśli". Jak pisze „*Zen i droga miecza są tym samym, gdyż ich ostatecznym celem jest przekroczenie dualizmu życia i śmierci"* [136]. Wypowiedzi te nie mówią nic o celach i motywacjach praktykujących *kendō* na całym świecie, pokazują jednak, że wielcy mistrzowie wciąż potrafią odnaleźć w nim dawną filozofię sztuki miecza i bliskie ogólnie pojmowanemu buddyzmowi zen duchowe przesłanie. Znaczenie tych związków - wyrażone w popularnym powiedzeniu *ken zen ichi* [137] - mogło wzrosnąć we współczesnej Japonii, zarówno dzięki jej kontaktom z Zachodem jak i działalności rodzimych myślicieli. Reinterpretacja samego buddyzmu zen pozwoliła również na przeformułowanie stojącej za sztuką miecza filozofii.

[136] Ibidem, s. 80, 81.
[137] Tokeshi, op. cit., s. 218.

III.7 *Kyūdō*[1]

Historia

Kyūdō, dosłownie znaczy „droga łuku" i stanowi jedną z najstarszych sztuk pośród japońskich sztuk walki, określanych mianem *budō*. Niekiedy odróżnia się *kyūjutsu* jako sztukę bojową w ścisłym tego słowa znaczeniu od *kyūdō* jako dyscypliny psychofizycznego rozwoju, za środek obierającej strzelanie z łuku do tarczy. Celem rozdziału jest analiza związków japońskiej sztuki łucznictwa z buddyzmem zen w perspektywie historycznej.

W Chinach łucznictwo zaliczane było do sześciu sztuk konfucjańskich[2]. W klasycznej, należącej do *Pięcioksięgu konfucjańskiego, Księdze Obyczajów* (*Liji*) można przeczytać o łucznictwie:

Łucznictwo nieodmiennie zaczyna się w etykiecie i do etykiety powraca: gdzie zamiar we wnętrzu jest słuszny a ciało na zewnątrz wyprostowane, tam łuk i strzały mierzą w prawdę. Gdy zaś łuk i strzały mierzą w prawdę, wtedy dopiero mają szansę trafić w cel. Oto jest przykładne zachowanie.

Łucznictwo jest drogą cnoty. Wymaga od strzelca tego co właściwe. Czyń, jak należy i wtedy strzelaj. Gdy zaś chybiasz, nie żyw urazy do lepszego od siebie. Wtenczas od siebie wymagaj tego, co tamten posiada[3].

Łuk znany był w Japonii już w okresie prehistorycznym, używany do polowania, w starciach międzyplemiennych, pełnił jednocześnie rolę rytualną. W przedpiśmiennej Japonii prawdopodobnie był wykorzystywany także przez szamanki jako instrument w obrzędach, a o jego religijnym znaczeniu świadczyć mogą także znaleziska w grobowcach *kofun*. Odnajdywane tam strzały były nienaturalnie krótkie lub pozbawione grotów, co sugeruje, że nie były używane do walki czy polowań[4]. Już w 483 roku na dworze cesarza Seinei (444-484) miano rozgrywać łucznicze turnieje dla uczczenia rocznicy założenia państwa. Od V wieku obrzęd łuku i strzały rozpoczynał także obchody nowego roku. Również narodzinom cesarskiego potomka

[1] Rozdział stanowi rozwinięcie zaakceptowanego do publikacji artykułu: Michał Sokołowski, *Droga łuku (kyūdō) i jej związki z buddyzmem zen.* Proces redakcyjno-wydawniczy nie został jeszcze ukończony.

[2] Obok ceremonii, muzyki, kaligrafii, arytmetyki i powożenia zaprzęgiem konnym.

[3] (*Kyūdō senmon-sho kyūdō kyōhon 1-kan shahō-hen*, 弓道専門書　弓道教本　1 巻　射法編), wstęp nienumerowany, Tokio 2016, tłumaczenie z japońskiego: Mateusz Pytlik.

[4] Andrzej Pindur, *Polemiki wokół książki Zen w sztuce łucznictwa Eugena Herrigela* [w:] red. Kozyra, op. cit., s. 137.

towarzyszyć miało wystrzeliwanie strzał i szarpanie cięciw, mające odpędzać złe moce i witać noworodka[5].

W starożytności powstawały pierwsze szkoły łucznicze, z niedostatecznie określonymi albo słabo rozpoznanymi metodami nauczania, wychowujące jednak kolejne pokolenia wojowników. Istnieją wprawdzie wzmianki o szkole Taishi-ryū, za regencji księcia Shōtoku, jednak przyjmuje się, że pierwszą prawdziwą szkołą łucznictwa była założona pięćset lat później, przez Henmi Kiyomitsu, szkoła Henmi-ryū. Jego potomkowie stworzyli kolejne szkoły, Takeda-ryū i Ogasawara-ryū[6].

Dopiero jednak Heki Danjō Masatsugu (1433-1502) opracował nową, rewolucyjną metodę strzelania, zaś po pewnym czasie od jego śmierci działało ponad dwadzieścia *ryū* odwołujących się do jego nauk. Większość szkół powstałych w czasach feudalnych wywodziła się z Heki-ryū, zaś część z nich działa do dzisiaj[7].

Złoty wiek sztuki łucznictwa przypadł na przełom XV i XVI wieku, gdy skodyfikowano metody nauczania, produkcji strzał i łuków. Linię demarkacyjną stanowiła data 25 sierpnia 1543 roku, kiedy do Japonii, na chińskiej łodzi, dotarło trzech Portugalczyków uzbrojonych w muszkiety. W krótkim czasie w całym kraju powstały zakłady rusznikarskie, a już w 1575 roku muszkiety zostały z powodzeniem użyte przez Odę Nobunagę podczas bitwy pod Nagashino. Od tego czasu długi łuk utracił swoje bojowe znaczenie[8].

W traktacie mistrza szermierki Yagyū Munenoriego *Księga przekazów rodzinnych o sztuce wojny (Heihō kadensho*) jeden z rozdziałów ma pewien, pośredni związek z łucznictwem. Jego tytuł brzmi *Miecz, który zabija (Satsujin tō)* i nawiązuje do jednego z *kōanów* ze zbioru *Mumonkan (Bezbramna brama)*[9]. W rozdziale tym Yagyū pisze o prawdziwej drodze jako „zwyczajnej jaźni" (*byōjōshin)*; jest to pojęcie nawiązujące do koncepcji tożsamości nirwany i samsary. Osiągnięcie wyrażonego w ten sposób stanu miało pomóc wojownikowi w trakcie walki, umożliwiając mu szybsze przewidywanie ruchów przeciwnika – wśród dyscyplin, do których

[5] Tokarski, op. cit., s. 87.
[6] Hideharu Onuma, Dan DeProspero, Jackie DeProspero, *Kyudo – japońska sztuka łucznictwa*, Bydgoszcz 2001, s. 13.
[7] Ibidem, s. 16.
[8] Ibidem, s. 17.
[9] Rozważania o *Mieczu zabijającym* i *mieczu dającym życie* znajdują się także w zbiorze *Hekiganroku*. Hakuin w swoim komentaru pisze, iż zabijanie oznacza zabicie opiniującej racjonalizacji, a zginięcie jest porzuceniem swojego ciała i umysłu, pozwalającym stać się żywym buddą. (*Zapiski z Błękitnej Skały,* s. 47.)

odnosi się ta zasada, Yagyū wymienił również łucznictwo. W tekście tym Yagyū stosuje buddyjskie terminy *mushin* oraz *munen* oznaczające stan „nie-jaźni" i „nie-myślenia" [10].

Pewien mnich zapytał jednego z dawnych mędrców: „Czym jest Droga?". Mędrzec odpowiedział: „Drogą jest normalny umysł". (…) Przekładając słowa mędrca na zwykłe ziemskie sprawy, wyobraź sobie, że strzelasz z łuku i myślisz o strzelaniu. Ręka ci będzie drżała i nie zdołasz dobrze wymierzyć. (…) Kiedy łucznik porzuci troski, chwyci łuk krzepką ręką. (…) Cokolwiek robisz na swej Drodze, nie powinieneś o tym myśleć. Jeżeli coś zbyt mocno zaprząta twój umysł, to gubisz Drogę. Jeśli zaś nic nie chowasz w piersi, możesz iść śmiało na przód(..) Uwolnij umysł, a zwyciężysz. Brak myśli nie oznacza jednak bezmyślności. Chodzi po prostu o normalny umysł. (…) Kiedy strzelasz, to próbuj nie wypuszczać strzały ze świadomością, tego, że strzelasz. Innymi słowy, strzelaj z normalnym umysłem. (…) Jedynie umysł, który nie zastyga, spętany niepotrzebną myślą, zasługuje na miano swobodnego. Swobodny umysł pozwala ci na swobodne działanie. (…) Ci z nas, którzy umiejętnie wyzwolili umysł, nie muszą więcej „czyścić" swoich słów, gestów i myśli. Nie zbruka ich pył świata. (…) Oto jest stan umysłu ludzi, którzy zrozumieli buddyzm. Napisałem to w myśl zaleceń buddyjskiego mistrza i nauczyciela[11].

Inny tekst z tej epoki, w którym widać wpływ buddyzmu zen na łucznictwo, to nauki spisane jako *Spis technik strzelania z łuku szkoły Heki* (*Heki ryū yumi mokuroku*). Również tam można znaleźć nawiązanie do wspomnianego *kōanu*[12]:

Na temat 'łuku, który zabija' (*satsujin kyū*) oraz 'łuku, który daje życie' (*katsujin kyū*): Terminy te odnoszą się do tych samych koncepcji, co 'miecz, który zabija' (*satsujin ken*) i 'miecz, który daje życie' (*katsujin ken*), wspomniane w *Mumonkan*. (…) Gdy twój umysł jest owładnięty strachem, twój łuk jest martwy. Gdy chcesz się poświęcić i nie przejmujesz się utratą własnego życia, wtedy twój łuk ożywa[13].

W okresie siogunatu Tokugawów, gdy w Japonii zapanował długotrwały pokój, łucznictwo nabrało bardziej ceremonialnego charakteru, zaś dla podtrzymania tradycji organizowano zawody łucznicze w świątyni Sanjusangendō w Kioto. Podczas tych konkursów celem zawodników było trafić z pozycji siedzącej w tarczę zawieszoną na końcu długiego wąskiego korytarza, w odległości ponad stu dwudziestu metrów. Zadanie dodatkowo utrudniały nisko zawieszone belki stropowe, w których do dziś tkwi wiele grotów strzał. Dwóch łuczników zapisało się w historii jako niepokonanych: Hoshino Kanzaemon, który w połowie XVII wieku

[10] A. Pindur, op. cit., s. 139, 140.
[11] Munenori Yagyū, *Heihō kadensho. Księga przekazów o sztuce wojny,* Bydgoszcz 2002, s. 32-35.
[12] W *kōanie* „Joshu i pustelnik" można przeczytać: Jego oko jest jak meteor/Ruch zen jest jak błyskawica. Miecz, który pozbawia człowieka życia/Jest mieczem, który go ratuje, za: wyb. i tłum. Zieliński, op. cit., s. 28.
[13] Yamada Shoji, *The Myth of Zen in Japanese Archery,* "Japanese Journal of Religious Studies" 2001, nr. 28, s. 27, przypis za: Pindur, op. cit., s. 141

miał strzelić 10524 razy, trafiając 8 tysięcy razy i Wasa Daihachiro, który siedemnaście lat później oddał 13053 strzały w ciągu 24 godzin, 8133 razy trafiając w tarczę. W ustanowieniu rekordu miał go wesprzeć Hoshino, który po kilku godzinach pomógł mu przywrócić właściwy uchwyt, nacinając nabrzmiałą od krwi rękę [14].

XVII-wieczny mistrz łucznictwa, Yoshimi Junsei (urodzony jako Daiuemon Tsunetake), nauczyciel Wasy Daihachiro pisał:

W każdym razie, dyscyplina *kyōdō* oznacza to: z ciałem i umysłem, które są poruszone i nieopanowane, używasz łuku i strzały, które są żywe i mogą być popychane i wyciągane do woli, aby przebić nieruchomy cel.

Z zewnątrz, strzelanie wydaje się niezwykle proste, ale obejmuje ono trzy sfery - umysł (*kokoro*), działania i myśli; a te sfery, będąc połączone ze sobą, przynoszą tysiąc po dziesięć tysięcy zmian w wewnętrznych dziełach sztuki, przez co trudno jest trafić w środek tarczy.

To co jest schwytane rano, ginie wieczorem; jeśli szukasz w celu, jest nieruchomy i pozbawiony złudzeń; jeśli sprawdzasz łuk i strzały, są szczere, będąc nie-umysłem.

Szukając tylko w sobie, musisz oczyścić swój umysł i poprawić swoją postawę i, skoncentrowany na celu, pielęgnować właściwego ducha, ćwiczyć się w prawidłowej technice i poświęcać się treningowi, z całą szczerością na jaką możesz się zdobyć. To jedyny sposób[15].

Najważniejszą zasadą strzelania jest strzelać ciałem, a nie łukiem. Duch winien pozostać centrum całości: ręka dzierżąca łuk niech pcha cięciwę dwoma trzecimi siły, zaś ręka trzymająca cięciwę niech ciągnie łuk jedną trzecią siły – spokojny duch wewnątrz spaja je w harmonijną całość. Następnie, pamiętając o zachowaniu prostej linii środka ciała, zwolnij cięciwę jakbyś rozdzielał po równo na obie strony. Jest napisane, że gdzie zderzą się kamień z żelazem, tam strzelają iskry. Takoż po strzale świt lśni złotem i bielą, a półksiężyc spoczywa na zachodzie[16].

W drugiej połowie XVII wieku pojęciem *kyūdō* miał posługiwać się Morikawa Kozan, który w 1660 roku założył szkołę Yamato-ryū, jednak minęło prawie dwieście lat nim nowa nazwa weszła do powszechnego użycia[17].

Podczas burzliwego okresu Meiji, na przełomie XIX i XX wieku, instruktor *kyūdō* z tokijskiego Uniwersytetu Cesarskiego, Honda Toshizane, połączył elementy bojowego strzelania z łuku z dworskim ceremoniałem a szkoła nazwana później od jego imienia Honda-ryū rozpowszechniła się w całym kraju. Również w epoce Meiji łucznik Ohira Zenzo (1874-1952)

[14] Onuma, op. cit., s. 19.
[15] Gendai Kyudo Rinen Kaisetsu (Explanation of the Philosophy Of Modern Kyudo), lecture delivered by Nakajima Sakae Hanshi, in San Jose, CA, 1993 (translation by the author), przypis za: Earl Hartman, http://www.kyudo-geneve.ch/kk_en/articles/doc/Book1.html (data dostępu 26.02.2018)
[16] *Kyudo Manual*, Vol. I, All Nippon Kyudo Federation, p. xi, przypis za: Earl Hartman, http://www.kyudo-geneve.ch/kk_en/articles/doc/Book1.html (data dostępu 26.02.2018), tłumaczenie z japońskiego: Mateusz Pytlik
[17] Onuma, op. cit, s. 19.

ustanowił *Japoński Związek Oświeconego Strzelania* (*Dai Nippon Shagakuin*), przyjął imię Shabutsu (*Strzelający Budda*) i nauczał doktryny *shazen kenshō* (dostrzec prawdziwą naturę poprzez zen strzelania) [18]. Za wyjątkiem jego pism łączenie zen i łucznictwa było jednak niezwykle rzadkie.

Termin *kyūdō* oficjalnie został użyty w 1919 roku z inicjatywy organizacji chroniącej tradycyjne sztuki wojenne Japońskiego Związku Cnót Bojowych (*Dai Nippon Butokukai*)[19]. W latach trzydziestych XX wieku mistrzowie zgromadzeni w tym związku wystosowali do szkół łuczniczych prośbę o unifikację. Porozumienie udało się osiągnąć w 1934 roku i choć niektóre szkoły ignorowały nowe przepisy, nowe *kyūdō* zyskało wielu zwolenników. W 1949 roku powołano Wszechjapońską Federację *Kyūdō* (*Zen-Nihon Kyūdō Renmei*), która w 1953 roku opublikowała oficjalny podręcznik *kyūdō* (*Kyūdō kyohon*) określający standardy ceremoniału i zasady strzelania. Dziś na całym świecie japońskie łucznictwo ćwiczy ponad pół miliona ludzi[20].

Strzelnica i ceremoniał

W ceremonii herbacianej mówi się, że wchodząc do ogrodu *roji* zostawia się za sobą przyziemny świat trosk i wkracza w sferę rzeczywistości duchowej. W podobnym tonie o *kyūdō* pisze współczesny mistrz Onuma Hideharu stwierdzając: „kiedy wchodzimy do *kyūdōjō*, musimy być przygotowani na to, że za drzwiami pozostaną problemy i pokusy świata. Tutaj liczy się tylko nauka [21] ". Każdy kto wchodzi do *kyūdōjō* zobowiązany jest przestrzegać zasad poszanowania, harmonii i prostej etykiety. Trening często bywa poprzedzony krótką medytacją, mającą pomóc wyciszyć się i oczyścić umysł przed ćwiczeniami, jak i bardziej zjednoczyć grupę.

Kiedy brak przestrzeni do ćwiczeń wystarczy *makiwara*, ciasno zwinięty walec ze słomy, do którego strzela się z bliskiej odległości, dzięki czemu można ustawić go nawet w wysokim pokoju. Pojedyncze *kyūdōjō* powstaje zazwyczaj na otwartej przestrzeni, ewentualnie z dobudowaną wiatą chroniącą tarczę. Klasyczne *kyūdōjō* składa się z ze strzelnicy, toru i zadaszonej wiaty na tarcze. W każdej strzelnicy znajduje się „podwyższenie" *kamiza*, które wprawdzie historycznie związane jest z sinto, gdyż ustawiano tam ołtarz *kamidana* poświęcony bóstwom, poprzez swój wyróżniony charakter może kojarzyć się z *tokonomą* w ceremonii

[18] Shoji Yamada, *Shots in the Dark. Japan, Zen and the West,* Chicago 2009, s. 44.
[19] Pindur, op. cit., s. 137.
[20] Onuma, op. cit., s. 20.
[21] Ibidem, s. 27.

herbacianej. W powojennej Japonii oddzielono religię od państwa i ołtarz zniknął z publicznych obiektów sportowych, *kamiza* jednak do dziś otaczana jest szczególnym szacunkiem, tam też zasiada instruktor i goście honorowi.

Na wyposażenie składa się łuk japoński, zwany *yumi*, mierzący ponad dwa metry, charakterystyczny ze względu na niespotykaną w innych łukach asymetryczność i uchwyt poniżej środka[22]. Przeciętna długość łuku wynosi 7 *shaku* i 3 *sun*, czyli 221 centymetrów, aczkolwiek długość ta może się różnić w zależności od wzrostu strzelającego. Onuma porównuje dobry bambusowy łuk do żywej istoty, wymagającej właściwej opieki by zachowała odpowiednią formę z wiekiem: z czasem uspokaja się i nie wymaga już wielkiej troski, ale szybciej się męczy i potrzebuje dłuższych okresów wypoczynku. Na starość traci dawną siłę, lecz odpowiednio traktowany współistnieje z łucznikiem lepiej niż jakikolwiek inny[23].

Po zakończeniu wojny Ōnin, gdy rozpowszechnił się zwyczaj strzelania do tarczy, wprowadzono do użytku również rękawice *yugake* z utwardzonym kciukiem, pozwalające dłużej utrzymać napięty łuk i lepiej „zjednoczyć się z celem[24]". Zaskakująco niskie zawieszenie tarcz *mato* związane jest z tym, że w bitwach samurajowie w pierwszych rzędach strzelali z pozycji klęczącej i strzały lecące na wysokości piersi nie wyrządziłyby im żadnej szkody.

Wprawdzie podczas ceremonii ogląda się strzelców ubranych w tradycyjne kimona, strojem treningowym jest kimonowa bluza *kyudo-gi*, szerokie szarawary *hakama*, skarpetki z jednym palcem *tabi i* pas *obi*. Kobiety dodatkowo noszą skórzaną osłonę piersi *muneate*. Strój musi być nieskazitelnie czysty i wyprasowany, a dbałość o niego jest traktowana jako dodatkowy trening wewnętrznej dyscypliny i cierpliwości.

W *kyūdō* obowiązują cztery podstawowe pozycje: stojąca, siedząca na krześle, gdy oczekuje się na swoją kolej, klęcząca *kiza* oraz siedząca w pozycji *seiza*. Patrzy się w dół, w zależności od pozycji spoglądając cztery, trzy lub dwa metry przed siebie. Usta są zamknięte, palce złączone razem, dłonie rozluźnione.

[22] Najstarszy asymetryczny łuk odkryty został w Nara i prawdopodobnie wykonany w V wieku. Wśród koncepcji wyjaśniających jego asymetryczność wskazywano na możliwość używania ich konno, jednak pierwsze znaleziska tego typu daleko wyprzedzają wprowadzenie w Japonii pierwszych oddziałów konnych. Wraz z chińskimi obyczajami do Japonii dotarł także chiński łuk: krótki, regularny, kompozytowy, wykonany z rogu, ścięgien i drewna – nie zdołał on jednak wyprzeć rodzimego *yumi*, choć z chińskich doświadczeń skorzystali japońscy rzemieślnicy.
[23] Ibidem, s. 44.
[24] Ibidem, s. 56.

Technika strzelania

Na właściwy strzał składa się osiem faz, znanych pod nazwą *hassetsu*. Przechodzą one jedna w drugą płynnie, mimo, że co jakiś czas konieczne są pewne pauzy. Pierwszym ruchem jest ustawienie stóp, zwane *ashibumi*: stopy są rozchylone pod kątem sześćdziesięciu stopni, ciężar ciała wsparty równomiernie na obu nogach, kolana naturalnie wyprostowane, stopy równomiernie dotykają podłoża, bez nadmiernego nacisku. Kolejnym ruchem jest poprawienie pozycji, *dozukuri*, w której ramiona, biodra i stopy powinny być trzymane w jednej linii, równolegle do podłogi. Należy lekko opuścić ramiona, wyprostować kark i plecy, prawą dłoń położyć na prawym biodrze, nie pochylać się zbytnio do przodu ani na boki. Następnie sięga się po strzałę, wycisza umysł, reguluje oddech, wreszcie kieruje wzrok wzdłuż strzały, w stronę tarczy. Trzeci krok, *yugamae*, przygotowanie łuku, możliwy jest na dwa sposoby: trzymając łuk z lewej strony lub przed sobą. Obie składają się z trzech ruchów wstępnych: osadzenia rękawicy (*torikake*), uchwytu (*tenouchi*) i spojrzenia w tarczę (*monomi*). Etap czwarty to podniesienie łuku, *uchiokoshi¸* co można zrobić z lewej strony lub prosto, przed tułowiem. Na tym etapie łucznik ma zjednoczyć się duchowo z łukiem i strzałą, broń zaś powinna stać się przedłużeniem jego ciała. Etap piąty, napinanie (*hikiwake*) składa się z przygotowania, *daisan* i fazy właściwej, którą rozpoczyna się z początkiem wdechu i kontynuuje do momentu, gdy łuk napięty jest w jednej trzeciej. Następnie zatrzymuje się powietrze w dolnej części brzucha, bez napinania górnych partii tułowia. Etapem następnym jest zakończenie napinania, *kai* - dosłownie spotkanie. Termin ten ma podkreślać, że po każdym spotkaniu następuje rozstanie – w przypadku *kyūdō* wszystkie fazy strzelania zaś nieuchronnie prowadzą do *kai,* zaś sam moment strzału jest naturalnym wynikiem ich spotkania. Na tym etapie prostuje się lekko kark i plecy, poprawia ułożenie tułowia, rąk i ramion. Kiedy zaczyna się odczuwać, że każdy kolejny ruch wprowadzi napięcie, pozwala się duchowi przejąć władzę nad ciałem, aż dojdzie do punktu, w którym strzał jest nieunikniony. Ów ostatni stan ducha nosi nazwę *nobiai*. W *kyūdō* nie wolno myśleć „teraz strzelę" - strzał jest naturalnym przedłużeniem ruchu, tak jak naturalnym następstwem czasu jest spadnięcie owoców z drzew. Dobre wykonanie *kai* wymaga pełnego skupienia, pozbycia się przyziemnych myśli i uzyskania idealnej równowagi ciała, umysłu i techniki[25]. Siódmym etapem jest sam strzał – *hanare* – porównywane do momentu, gdy śnieg pod własnym ciężarem osypuje się z gałęzi – jako całkowicie naturalne i spontaniczne działanie. Przy odpowiednim nastawieniu ducha, dłoń

[25] Ibidem, s. 83.

sama zwolni cięciwę – szybki strzał (*hayake*) trwa zbyt krótko, uniemożliwiając spotkanie się wszystkich wspomnianych wcześniej elementów, zaś strzał spóźniony (*motare*) zatraca szczytowy moment „dojrzewania". Ostatnim etapem jest *zanshin*, ciągłość, dosłownie „pozostałe ciało", porównywane do wibracji świątynnego dzwonu, wyraźnej nawet po ścichnięciu dźwięku[26].

Zen w sztuce łucznictwa Eugena Herrigela

Fenomen powszechnego łączenia *kyūdō* z zen rozpowszechnił się po II wojnie światowej, a ściśle – po opublikowaniu w 1956 roku w Japonii *Zen w sztuce łucznictwa*. Wprawdzie nawet dzisiaj mało kto w Japonii trenuje *kyūdō* jako formę treningu zen, jednak odwrotnie ma się sytuacja na Zachodzie. W badaniu z 1984 roku w Zachodnich Niemczech sprawdzającym motywacje dla rozpoczęcia treningu, 84% praktykujących odpowiedziało, że dla duchowego treningu, 61% iż pod wpływem zainteresowania zen, a 49% - pod wpływem lektury *Zen w sztuce łucznictwa*[27].

Eugen Herrigel urodził się w 1884 roku. Jego książka *Zen w sztuce łucznictwa* z 1948 roku stanowiła rozwinięcie myśli zawartych w jego wcześniejszej, wydanej w 1936 roku, książce *Rycerska sztuka łucznictwa* (niem. *Die Ritterliche Kunst des Begenschiessens*). *Zen w sztuce łucznictwa* osiągnęła międzynarodowy sukces, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stanowiąc główny punkt odniesienia w dyskusjach czym jest „japońskość"[28]. Wpłynęła również na samych Japończyków, którzy – jak pisze Yamada Shōji – mogli przeglądać się w niej jak w magicznym lustrze, odbijającym piękny wizerunek ich samych[29]. Suzuki Daisetsu Teitarō we wstępie do niej pisał następująco:

> w łucznictwie zaciera się przeciwieństwo pomiędzy celem a tym, kto weń celuje, ponieważ cel i sam celujący stapiają się w jedną rzeczywistość. Łucznik traci świadomość samego siebie, przestaje być świadom tego, że jest kimś, kto ma trafić w środek tarczy, która przed nim stoi[30].

Potwierdzał on tym samym główną tezę książki dotyczącą postrzegania łucznictwa jako sztuki zen. Mimo to, książka wywołała sporo kontrowersji i nie zdołała uniknąć zarzutów o nadużycia.

[26] Onuma, op. cit., s. 85.
[27] Yamada, op. cit., s. 45.
[28] Ibidem, s. 4.
[29] Ibidem, s. 5.
[30] Herrigel, *Zen w sztuce łucznictwa,* Warszawa 1987, s. 5.

Przed omówieniem ich, warto przyjrzeć się temu, co o łucznictwie japońskim pisze sam Eugen Herrigel:

sztuka łucznictwa nie oznacza w jego [Japończyka] pojęciu sprawności sportowej, dającej się lepiej lub gorzej opanować z pomocą ćwiczeń cielesnych, lecz umiejętność, mającą swe źródło w ćwiczeniach duchowych, mierzącą w cel «duchowy» w zasadzie strzelec mierzy w samego siebie, a jeśli mu się powiedzie, może nawet siebie samego ugodzić[31].

Nie chodzi tu jednak naturalnie o dosłowne trafienie w samego siebie, lecz o niesytuowanie się w pozycji przeciwstawionego przedmiotowi podmiotu. Eugen Herrigel rozwija to następująco:

dla nich [mistrzów łucznictwa japońskiego] bowiem w boju tym łucznik mierzy w siebie samego – a jednak nie w siebie samego. W ten sposób staje się on jednocześnie celem i tym, kto celuje, strzelcem i strzałem. Bądź też – by ująć rzecz w słowach mistrzom najdroższych – łucznik, chcąc nie chcąc, stać się musi niewzruszonym centrum. I wtedy zdarza się cud ostateczny, cud najwyższego rzędu: sztuka staje się «sztuką, w której niczego sztuką nie dokażesz», strzelanie przeradza się w nie-strzelanie, w strzelanie bez łuku i strzały. Nauczyciel znów staje się uczniem, mistrz początkującym, koniec- początkiem, a początek doskonałością[32].

Sztukę łucznictwa Eugen Herrigel określa mianem „ćwiczeń mistycznych”[33], zaznaczając, że – jak w każdym rodzaju mistycyzmu – zrozumieć może go tylko ktoś sam będący mistykiem[34].
W tym miejscu należy zastanowić się co mogło doprowadzić Eugena Herrigela do równie radykalnych wniosków. Sam pisze, że już za czasów studenckich:

jakby gnany tajemnym popędem, pochłonięty byłem mistycyzmem (…) z coraz większą jasnością zdawałem sobie sprawę, że pisma ezoteryczne dostępne są mi jedynie od zewnątrz. I choć potrafiłem krążyć wokół – nazwijmy je tak – pierwotnego zjawiska mistycznego, nie umiałem przeskoczyć linii, niby wysokim murem otaczającej tajemnicę. W rozległej literaturze na temat mistycyzmu również nie mogłem znaleźć tego, czego szukałem[35].

Zafascynowany mistycyzmem niemieckim, zwłaszcza mistrzem Eckhartem, Eugen Herrigel skorzystał z propozycji wykładania filozofii na Uniwersytecie Tokijskim, przekonany, że pozwoli mu to zbliżyć się do głębszego zrozumienia mistycyzmu:

[31] Ibidem, s. 12.
[32] Ibidem, s. 13, 14.
[33] Ibidem, s. 15.
[34] Ibidem, s. 17.
[35] Ibidem, s. 21.

Zdążyłem już bowiem zasłyszeć, że w Japonii istnieje żywa, starannie przechowywana tradycja zen; że znana jest sztuka nauczania, która przeszła próbę stuleci; przede wszystkim zaś są tam nauczyciele buddyzmu zen, zdumiewająco biegli w sztuce przewodnictwa duchowego[36].

Buddyzm zen Eugen Herrigel uważał za rodzaj mistycyzmu *par excellence*. Usłyszawszy na miejscu, iż - jako człowiek z Zachodu – jeśli chce zrozumieć zen powinien zająć się najpierw którąś ze sztuk związanych z buddyzmem zen, wybrał łucznictwo, sądząc, że jego doświadczenie w strzelaniu z karabinu i pistoletu może okazać się pomocne[37]. Za pośrednictwem profesora Sozo Komachiyi, wykładowcy z Wydziału Stosunków Międzynarodowych, samemu pobierającemu od dwudziestu lat lekcje łucznictwa, udało mu się przekonać mistrza łucznictwa Kenzō Awę do zostania swoim nauczycielem[38].

Nauka nie przebiegała bezproblemowo, a nawyki ze strzelania z pistoletu okazały się raczej przeszkodą niż pomocą. Kłopot sprawiał trening właściwego oddychania, trzymania łuku, naciągania cięciwy „w sposób «duchowy», czyli z siłą, ale bez wysiłku”[39], utrzymanie odpowiednio długo napiętej cięciwy, zwalnianie bez naprężania mięśni i wprawiania ciała w drganie, wreszcie samo trafienie w cel, czyli tarczę. Eugen Herrigel cytuje skierowane do niego słowa mistrza Awy:

prawdziwa sztuka, słuszna sztuka wykrzykiwał Mistrz – niczego za cel sobie nie stawia, do nikąd nie zmierza! Z im większym uporem będziesz próbował nauczyć się strzelać po to, żeby strzała trafiła do celu, tym gorzej będziesz strzelał i tym bardziej cel będzie się oddalał. Przeszkadza ci twoja wola, zbyt uparta i samowolna[40].

Zdaniem Awy Kenzō o niepowodzeniach Herrigela decydowało nieodpowiednie nastawienie duchowe. Łucznictwo, jak miał podkreślać, jest sprawą życia i śmierci, powtarzał on także jedno ze swoich ulubionych powiedzeń: „my mistrzowie łucznictwa powiadamy: jeden strzał – jedno życie![41]”

W końcu Eugen Herrigel doszedł do wniosku, że między stanem fizycznego rozluźnienia a stanem duchowej swobody zachodzi wielka różnica, niemożliwa do przezwyciężenia samym

[36] Ibidem, s. 23.
[37] Ibidem, s. 24.
[38] Ibidem, s. 24.
[39] Ibidem, s. 37.
[40] Ibidem, s. 43.
[41] Ibidem, s. 44.

tylko panowaniem nad oddechem, lecz wymagająca wyzbycia się własnego „ja" i wycofania się z wszelkich przywiązań[42]. O odpowiednim stanie pisał następująco:

stan ten, w którym o niczym konkretnym się nie myśli, niczego się nie planuje, do nikąd się nie dąży, niczego się nie pragnie ani nie oczekuje – stan, który nie będąc w żaden określony sposób ukierunkowanym, mimo to zawiera w sobie tę świadomość, że zdolny jest zarówno do rzeczy możliwych, jak i niemożliwych, tak bowiem niezachwiana jest jego moc – ten właśnie stan, który u samych podstaw wyzbyty jest zamierzeń, wyzbyty „ja", Mistrz nazywał stanem „prawdziwego duchowego przeżywania". Stan taki zawiera w sobie ładunek świadomości duchowej, toteż często nazywa go się „stanem należytej przytomności umysłu" – „przytomności" czyli „obecności". Znaczy to, że umysł – czy też duch – jest wszechobecny, bo nie przywiązuje się do żadnego określonego miejsca[43].

Eugen Herrigel pisze, że na początek – nim jeszcze weźmie się łuk do ręki – należy przywołać właśnie ową przytomność umysłu, nauczywszy się zaś ją przywoływać w ciągu paru chwil należy ją powiązać, tak jak oddychanie, z łucznictwem[44]. Następnie z należytym szacunkiem poprzez pokłon ofiarowuje się łuk i strzały, napiąwszy łuk, zachowuje się najwyższą czujność ducha, wypuszczając strzałę uwalnia się od napięcia, lecz nadal zachowuje postawę i dopiero po chwili, powolnym wydechem opróżniwszy płuca, opuszcza ręce i kłania się przed tarczą. Cały ten ceremoniał Eugen Herrigel określa – za Awa Kenzō – mianem Wielkiej Doktryny[45]. O Wielkiej Doktrynie pisze on, przytaczając Mistrza, następująco:

Wielka Doktryna nic nie wie o tarczy, znajdującej się w określonej odległości od łucznika. Zna ona tylko taki cel, do którego w sensie technicznym nie sposób mierzyć, a cel ten – o ile w ogóle go się określa – nosi miano Buddy[46].

Sam moment strzału jest jak śnieg ześlizgujący się na ziemię, podczas gdy liść ani przy tym drgnie – strzał sam z siebie „spada", kiedy napięcie ma się wypełnić, jak śnieg z bambusowego liścia, zanim łucznik nawet pomyśli o strzale[47].

Eugen Herrigel pisze, że po wielu latach ćwiczeń, doskonale opanowane formy przestają być jarzmem, lecz otwierają przed praktykującym wrota wolności[48]. Nauczyciel podczas tego procesu „obdarza ucznia bezpośrednim przekazem z umysłu do umysłu. Tak, jak od płonącej świecy zapala się inne świece, tak i nauczyciel potrafi natchnąć uczniów duchem, właściwym

[42] Ibidem, s. 47.
[43] Ibidem, s. 49, 50.
[44] Ibidem, s. 51.
[45] Ibidem, s. 51, 52.
[46] Ibidem, s. 72.
[47] Ibidem, s. 64.
[48] Ibidem, s. 54.

danej sztuce, przekazując go wprost z serca do serca, aby użyczyć mu światła[49]". Jako ilustrację swoich słów Herrigel przytacza następującą rozmowę z mistrzem Awą:

Pewnego dnia spytałem Mistrza:

-Jak może dojść do oddania strzału, jeśli „ja" nie strzelę?

- Samo „się" strzela – odparł Mistrz.

- Słyszałem to już parę razy z ust Mistrza, więc spytam inaczej: Jak mogę wyczekiwać, zapominając o sobie, jeśli „mnie" już nie ma"?

- Samo „się" czeka w najwyższym napięciu.

- A kim albo czym jest to „się"?

- Kiedy to zrozumiesz, nie będę ci już potrzebny. Gdybym natomiast próbował naprowadzić cię na trop, zubożając twoje własne doświadczenie, byłbym najgorszym z nauczycieli i należałoby mnie zwolnić z posady! Więc nie mówimy już o tym. Ćwicz dalej![50]

Eugen Herrigel, wciąż nieprzekonany pewnego razu zapytał Mistrza, czy ten – po tylu latach ćwiczeń – po prostu nie musi świadomie celować, gdyż trafia w tarczę „z pewnością lunatyka[51]", na co Awa odrzekł, że wprawdzie, istotnie, stojąc twarzą do tarczy widzi cel nawet, gdy nie spogląda umyślnie w jego kierunku, jednak to o niczym nie przesądza, gdyż „widzi cel tak, jakby go nie widział"[52]. Herrigel odpowiedział, że mistrz powinien zatem trafić nawet z zamkniętymi oczami, na co ten kazał mu przyjść wieczorem. Oto jak Herrigel opisuje ten wieczór:

Usiadłem na poduszce naprzeciw Mistrza. Mistrz podał mi herbatę, lecz nie odezwał się ani słowem. Siedzieliśmy tak przez dłuższy czas. Wśród ciszy słychać było śpiew czajnika, stojącego na rozgrzanych węglach. Wreszcie Mistrz wstał i skinął na mnie. Poszedłem za nim. Sala ćwiczeń zalana była światłem. Mistrz polecił mi ustawić w piasku przed tarczą świeczkę, długą i cienką, jak drut do robienia swetrów, lecz w pawilonie światła nie zapalać. Było tak ciemno, że nie widziałem nawet zarysu pawilonu. Gdyby świeczka się nie paliła, odgadłbym może, gdzie znajduje się tarcza, choć nie mógłbym dokładnie wypatrzeć jej w mroku. Mistrz „odtańczył" ceremoniał. Pierwsza strzała pomknęła w oślepiającej jasności w otchłań nocy. Poznałem po dźwięku, że utkwiła w tarczy. Drugi strzał również był celny. Zapaliwszy światło w pawilonie stwierdziłem ze zdumieniem, że pierwsza strzała tkwi w samym środku czarnego pola, natomiast druga rozłupała ją od strony lotki i przeorała jej trzon, nim tuż obok wbiła się w tarczę. Nie ośmieliłem się wyjąć strzał po jednej, lecz wraz z tarczą zaniosłem ją Mistrzowi. Ten krytycznym okiem przyjrzał się strzałom.

[49] Ibidem, s. 58.
[50] Ibidem, s. 68.
[51] Ibidem, s. 74.
[52] Ibidem, s. 74.

- Myślisz pewnie – powiedział – że pierwszy strzał to niewielki wyczyn, bo po tylu latach znam moją strzelnicę tak dokładnie, że nawet w zupełnych ciemnościach muszę wiedzieć, gdzie jest tarcza. Ale druga strzała, która trafiła w pierwszą – co ty na to? Ja w każdym razie wiem, że to nie mnie należy przypisać tę zasługę. „Się" strzeliło „się" trafiło. Skłońmy się przed tarczą, jak przed samym Buddą![53]

W końcu Eugen Herrigel nauczył się, od czasu do czasu, wypuszczać strzały w sposób zasługujący na pochwały Mistrza. Po jednym szczególnie udanym strzale Awa zapytał go czy teraz rozumie, co to znaczy, że „się" strzela, „się" trafia. Eugen Herrigel odrzekł:

- Obawiam się, że już zupełnie nic nie rozumiem (…) Poplątały mi się nawet najprostsze sprawy. Czy „ja" naciągam łuk, czy też raczej łuk wciąga mnie w stan najwyższego napięcia? Czy to ja trafiam w cel, czy też cel trafia we mnie? Czy „się" widziane oczami cielesnymi, jest duchowe, a staje się cielesne, gdy oglądamy je oczyma ducha – czy też obie możliwości są prawdziwe, a może żadna? Łuk, strzała, cel, wszystko stapia się w jedną całość i już nie mogę oddzielić poszczególnych części. Nie czuję już nawet potrzeby oddzielania, bo skoro tylko wezmę łuk do ręki i strzelę, wszystko staje się tak jasne i bezpośrednie, i śmiesznie proste…

-Nareszcie – wtrącił Mistrz. – Cięciwa przecięła cię na wskroś[54].

Eugen Herrigel pisze, że po z górą pięciu latach zdał on egzamin, a przed powrotem do Niemiec usłyszał od mistrza Awy, by trenować codziennie oraz że teraz „choćby legł między nami przestwór mórz, gdy będziesz ćwiczył to, czego się nauczyłeś, zawsze będę przy tobie"[55] i wręczył mu swój najlepszy łuk[56].

Kwestia długości treningu autora jest jednak problematyczna – czytając jego książkę odnosi się wrażenie, że trenował on przez cały swój pobyt w Japonii – sam na jej początku stwierdza, iż opisuje doświadczenia sześcioletniego pobytu w Japonii, podczas którego pobierał nauki[57], co potwierdza na końcu pisząc, że do egzaminu przystąpił po z górą pięciu latach[58]. Eugen Herrigel twierdzi, że został uczniem Awy wkrótce po przybyciu do Japonii, jednak zdaniem Komachiyi, Herrigel przybył do niego z prośbą przedstawienia go mistrzowi Awie w celu rozpoczęcia nauki łuku dopiero na wiosnę 1926 roku[59]. W rzeczywistości przebywał w

[53] Ibidem, s. 75, 76.
[54] Ibidem, s. 78.
[55] Ibidem, s. 81.
[56] Ibidem, s. 82.
[57] Ibidem, s. 19.
[58] Ibidem, s. 79.
[59] Yamada, op. cit. s. 69

Japonii od maja 1924 roku do sierpnia 1929 roku więc pięć lat i trzy miesiące, a jeśli rozpoczął trening pod okiem Awy wiosną 1926 roku, miało to miejsce po niemal dwóch latach pobytu[60].

Eugen Herrigel nie posługiwał się japońskim na poziomie komunikatywnym, rolę pośrednika i tłumacza pomiędzy nim a mistrzem pełnił Komachiya. W swojej książce przyznawał on, że w wielu sytuacjach nie tłumaczył autorowi dosłownie słów Mistrza, gdyż sam ich nie rozumiał[61].

Zdaniem Yamady Shōji, Komachiya przeczytawszy *Rycerską sztukę łucznictwa* uświadomił sobie, że jego swobodne tłumaczenia słów Mistrza zaczęły żyć własnym życiem i poczuł się zobowiązany do wyjaśnienia przebiegu niektórych wydarzeń[62]. Prawdopodobnie bariera językowa przyczyniła się do powstania pewnych spornych tłumaczeń słów wypowiadanych przez Awa Kenzō.

Yamada Shōji zwraca szczególną uwagę na wątpliwość co do źródeł dwóch głównych elementów książki, nadających jej mistyczny ton. Po pierwsze koncepcja „się"/ "tego"[63], które strzela. Zdaniem Yamady Shōji, stanowi ona serce całej historii. W przeciągu sześciuset lat upływających od pierwszych zorganizowanych szkół *kyūjutsu*, historycy nie znaleźli jednak żadnych śladów nauczania o „się" strzela[64]. Co więcej, brak, poza świadectwem Herrigela, jakichkolwiek innych dowodów na to, że sam Awa Kenzō tego nauczał[65]. Nie wspomina o tym żaden inny jego uczeń. Interesujące jest, że w pierwszej wersji tekstu *Rycerskiej sztuki łucznictwa* fraza ta pojawia się sporadycznie i pełni charakter marginalny, a nauczanie to w pełni zostaje wyeksponowane dopiero w *Zen w sztuce łucznictwa* z 1948 roku.

Jak pisze Andrzej Pindur, posiłkując się Yamadą Shōji:

Hipoteza dotycząca nieporozumienia w przekazie „to strzeliło" jest o tyle skomplikowana, że należy uwzględnić także rozważania nad pierwotnym wyrażeniem tego w języku japońskim. Nishio Kanji tak to komentuje:

> Nie wiemy tak naprawdę, czy Awa rzeczywiście wypowiedział japońskie słowo „to" (sore), czy też Herrigel po prostu wstawił niemiecki zaimek w trzeciej osobie w miejsce japońskich słów wypowiadanych do niego. Niemiecki zaimek w trzeciej osobie „es", który odpowiada „to" (sore), jest bezosobowym zaimkiem, który wyraża coś, co jest transcendentne dla „ja".

[60] Herrigel, op. cit., s. 79.
[61] Yamada, op. cit., s. 48.
[62] Ibidem, s. 49.
[63] W angielskim przekładzie „it".
[64] Ibidem, s. 41. ang. *'It' shoots*
[65] Ibidem.

Feliks Hoff, prezydent Niemieckiej Federacji Kyūdō (Deutscher Kyudo Bund) postawił hipotezę, że Awa mógł wypowiedzieć słowa *sore deshita* – „To było to". Byłoby to zupełnie naturalne, gdyby mistrz w taki sposób pochwalił ucznia za dobrze wykonany strzał. Możliwe, że w związku ze złą interpretacją słów Herrigel przetłumaczył to jako „*Es geschossen*" („to strzeliło"), co dało początek rozumieniu „to" jako czegoś transcendentnego[66].

Jest to tym bardziej prawdopodobne, iż słowa te wypowiedział po raz pierwszy Awa na wczesnym etapie nauki Herrigela, gdy zwykła pochwała po dobrze wykonanym strzale wydaje się bardziej prawdopodobna.

Drugi problem zarysowuje się w słynnej scenie strzelania w ciemności. Po pierwsze, na co zwraca uwagę Yamada, w *kyūjutsu* trafienie jedną strzałą w drugą jest traktowane jako powód do wstydu, gdyż niszczy własny sprzęt i nie jest traktowane jako powód do dumy[67]. Komachiya twierdzi, iż przeczytawszy esej Herrigela zapytał on mistrza o tę scenę, na co ten ze śmiechem miał odpowiedzieć, że był to przypadek[68]. Potwierdzają to słowa innego ucznia Anzawy Hejiro, któremu Awa miał opisać całe wydarzenie[69]. Herrigel mógł być przekonany, że dzięki dalszej praktyce i treningowi, w swojej książce *Zen w sztuce łucznictwa* zdołał jeszcze lepiej wyrazić intencje i myśli mistrza Awy Kenzō, jednak nie wiadomo, co rozumie on przez swój „dalszy duchowy postęp[70]".

W tym miejscu warto skupić się na samym mistrzu Awie Kenzō. Urodził się on w 1880 roku, naukę łucznictwa rozpoczął w wieku dwudziestu lat pod okiem mistrza Kimory Tatsugoro. Jego postęp w nauce był tak błyskawiczny, że już w wieku dwudziestu dwóch lat otrzymał certyfikat całkowitego przekazu i otworzył własną szkołę. W wieku dwudziestu dziewięciu lat przeprowadził się do Sendai, gdzie niedługo później został nauczycielem *kyūjutsu* w Liceum nr 2 w Sendai[71]. Zdaniem Yamady inspirował się prawdopodobnie osobą Kanō Jigorō, który z sukcesem połączył różne szkoły *jūjutsu* i stworzył własną sztukę *jūdō.* Zyskała ona wielką popularność na Zachodzie, dzięki temu, że nauczano w niej drogi (*dō*) i łączono elementy

[66] Pindur, op. cit., s. 159, 160.
[67] Yamada, op. cit., s. 54.
[68] Ibidem, s. 56.
[69] Ibidem, s. 55.
[70] Ibidem, s. 57.
[71] Ibidem, s. 62.

różnych szkół, zamiast ograniczać się tylko do nauki technik jednego stylu. Pod wpływem jego sukcesu Awa mógł zapragnąć stworzyć z *kyūjutsu* - *shadō* – drogę strzału[72].

W wieku czterdziestu lat doświadczył on niezwykłego przeżycia, które sam określił mianem „wielkiej eksplozji". Jego uczeń Sakurai opisywał je w następujący sposób:

Był późny wieczór, rodzina poszła wcześnie spać, panowała zupełna cisza, widać było jedynie księżyc, spokojnie oświetlający wieczorne cienie. Kenzō wybrał się samotnie na strzelnicę, cicho zwrócił się ku tarczy ze swoim ukochanym łukiem i strzałami. Był zdecydowany. Czy jego ciało umrze pierwsze? Czy jego dusza będzie żyła dalej? Nie zwalnia cięciwy, całkowicie skupiony. Zdecydowany, że po tym strzale nie będzie odwrotu, nawet małego kroku wstecz. Długo zmagał się ze sobą. Jego ciało przekroczyło limit wytrzymałości. Jego życie miało się tu zakończyć. W końcu: „Umarłem". Gdy myśl ta pojawiła się w jego umyśle, wspaniały dźwięk rozległ się z niebios. Pomyślał: to musi być dźwięk z niebios, ponieważ nigdy przedtem nie słyszał tak czystego, wysokiego i silnego dźwięku cięciwy i strzały przebijającej cel. W momencie, gdy uświadomił sobie, że to słyszy, jego „ja" rozpadło się na nieskończoną liczbę pyłków, jego wzrok oślepiły miriady kolorów, a wielki grzmot wypełnił niebiosa i ziemię [73].

Doświadczenie to stało się początkiem nauczania przez Awę dwóch zasad, stanowiących istotę jego nauk: „W każdy strzał włożyć wysiłek całego życia" (i*ssha zetsumei*) oraz „zobaczyć swoją prawdziwą naturę w strzale"[74].

W wieku czterdziestu siedmiu lat Awa założył własną organizację nazwaną *Wielka Doktryna Drogi Strzelania* (*Daishadōkyō*). Jego uczniowie twierdzili, że uczynił on z łucznictwa z religię, a jego nauczanie bardziej przypominało działalność misjonarską[75].

Kwestią otwartą pozostaje, na ile doświadczenie samego Awy można rozpatrywać w kategoriach zen. Nie praktykował on zen u żadnego mistrza, zdaniem jego uczniów nie akceptował również zen w sposób bezwarunkowy [76]. Jednak historia przekazała wiele przypadków osób mających doświadczyć oświecenia w sposób spontaniczny, bez wcześniejszej praktyki w klasztorze. Faktem jest, że podkreślana przez niego w nauczaniu konieczność przekroczenia dualizmu przedmiotu oraz podmiotu poznania poprzez dostrzeżenie swojej prawdziwej natury wyraźnie nawiązywała do nauczania mistrzów zen.

[72] Ibidem, s. 63.
[73] Ibidem, s. 63, 64. tł. Pindur, op. cit., s. 144.
[74] Ibidem, s. 64.
[75] Ibidem, s. 65.
[76] Ibidem, s. 66.

Eugen Herrigel w swojej książce w żaden sposób nie zaznaczył, że nauczana przez Awę Kenzō „Wielka Doktryna" nie jest oficjalną wykładnią nauk mistrzów zen, lecz jego osobistą filozofią[77]. Nie wiadomo również, na ile sam miał tego świadomość. Jak pisze Andrzej Pindur:

Spotkanie tych dwóch osób – Eugena Herrigela i Awy Kenzō zaowocowało powstaniem eseju oraz książki, propagujących ideę „jedności zen i łucznictwa" (*kyūzen ichimi*). Przypadek sprawił, że spotkali się uczony, który chciał poznać zen, oraz mistrz łucznictwa, który wbrew krytyce tradycyjnego środowiska łuczniczego stworzył religię opierającą się na sztuce walki o wielowiekowej tradycji. Można więc uznać, że przypisanie łucznictwu nierozerwalnego związku z buddyzmem zen wynika ze zbiegu okoliczności[78].

Duchowość w *kyūdō*

Wszechjapońska Federacja Kyūdō nie wyraziła się jednoznacznie na temat związków zen i łucznictwa, można jednak odnieść wrażenie, iż wielu mistrzów uważa, że nauki szerzone przez Awę Kenzō są jednym ze sposobów nauczenia prawidłowej techniki strzeleckiej, zaś wszelkie terminy buddyjskie mogą być traktowane jako pomoc dydaktyczna w doskonaleniu techniki. W pewnym sensie właśnie dzięki cudzoziemcowi Eugenowi Herrigelowi, tak bardzo rozpowszechniła się także w Japonii teoria „jedności zen i łucznictwa japońskiego".

Eugena Herrigela broni także Ōmori Sōgen (1904-1994), mistrz zen *rinzai*, praktykujący również kaligrafię oraz sztukę miecza. Pisze o tym Andrzej Pindur:

Warto zwrócić uwagę na to, że w swoich rozważaniach [Ōmori] nie tylko nie obala poglądów Herrigela, ale wręcz je popiera. (…). Z lektury jego książki Ōmori wyciągnął wniosek, że łucznictwo jest jednym z 'odpowiednich sposobów' (*hōben*) mających pomóc w osiągnięciu „celu", którym jest oświecenie w zen. Niemniej autor zdaje sobie sprawę, że takiego typu interpretacje wywołują u łuczników sprzeciw. Na obronę słów Herrigela przywołuje fakt, że jest to osoba, która praktykowała kyūdō przez długi czas i osiągnęła nawet stopień piątego *dan*, a więc jego słowa nie powinny być lekceważone.

Dla obrony stanowiska Herrigela zostają przywołane przypowieści i *kōany* związane z łucznictwem. Pierwszym z nich jest wiersz:

Strzała, która zostaje wystrzelona z nienapinanego łuku w niepostawioną tarczę, nie trafia, ale też nie chybia.

Sens powyższego koanu jest taki sam, jak wcześniej wspomniane słowa mistrza Awy o „staniu się jednością ze wszechświatem". Łucznik powinien przestać rozróżniać „siebie" i łuk. Ōmori pisze: „Jest to świat, w którym ziemia

[77] Ibidem, s. 65.
[78] Pindur, op. cit., s. 169.

i niebo stają się jednym łukiem, wszechświat staje się jedną tarczą a „ja", łuk i tarcza stają się całkowicie ze sobą połączone"[79].

Niewątpliwie w *kyūdō* ogromny nacisk kładzie się na prawidłowe nastawienie psychiczne i postawę umysłu. Waldemar Sikorski i Stanisław Tokarski piszą o tym tak:

pragnienie kontynuowania tradycji w jej najczystszym, nieskażonym duchem seryjnej nowoczesności stylu, powoduje wysoki stopień formalizacji sztuki i przesycenie jej klimatem kontemplacji. To „smakowanie" łuku i strzały zbliża praktykę do pewnego typu modlitwy, nadając czynnościom wymiar medytacyjny. Często zresztą mistrzami kyudo [pisownia oryginalna] stają się mistrzowie zenu[80].

Jeszcze większy nacisk na niemal religijny charakter *kyūdō* kładzie współczesny mistrz tej sztuki, Onuma Hideharu (1910-1990). Stwierdza on, że choć *kyūdō* nie jest religią, pozostaje pod wpływem głównych religii Japonii. Z rodzimego sinto, w którym łuk pełni rytualną rolę w obrzędach i uroczystościach, *kyūdō* zaczerpnęło ceremoniał, ubiór, szacunek wobec strzał i strzelnicy czy honorowe miejsce nazwane *kamiza* z dawnym ołtarzem *kamidana*[81]. Z filozofii buddyjskiej, a zwłaszcza zen, *kyūdō* zaczerpnęło sposób myślenia, choć sam Onuma przyznaje, że wpływ zen na *kyūdō* jest stosunkowo młody, gdyż dopiero na przełomie XVII i XVIII wieku, gdy w Japonii zapanował spokój, w łucznictwie zaczęła pojawiać się filozofia, równolegle do kształtowania się *bushidō,* drogi wojownika. Wówczas określenie *kyūjutsu*, określające przede wszystkim technikę strzelania z łuku, zostało zastąpienie przez *kyūdō,* drogę łuku. Sam kontakt łucznictwa z buddyzmem zen był naturalnie wcześniejszy, gdyż już w okresie Kamakura zen stał się podstawą duchowego treningu samurajów[82].

Onuma Hideharu w swojej książce nie pisze o zen jako takim, jednak opisywana przez niego filozofia *kyūdō*, w wielu aspektach wydaje się zbieżna z zen. Podobnie jak w przypadku innych sztuk kojarzonych z estetyką zen, używa on określenia *mushin,* bez-umysłu, podkreślając, że chodzi w nim o usunięcie nie tyle wszystkich myśli, co zaśmiecających go resztek; tak, by myśl przebiegała równocześnie z czynem[83]. Również osiągnięciu tego stanu służy towarzyszący *kyūdō* ceremoniał, który pozwala zrezygnować z niepotrzebnych gestów i – poprzez

[79] Pindur, op. cit., s. 163, 164.
[80] Waldemar Sikorski, Stanisław Tokarski, *Budo Japońskie Sztuki walki,* Szczecin 1988, s. 53.
[81] Onuma, op. cit., s. 7.
[82] Ibidem, s. 7.
[83] Ibidem, s. 22.

wykonywanie wszystkich niezbędnych ruchów w sposób wyuczony i automatyczny – skupić się na umyśle. Onuma Hideharu, zapytany czym jest dla niego prawdziwe *kyūdō*, odpowiada, że na najwyższym poziomie rozważań jest to służba Bogu[84]. Mówi jednocześnie, że *kyūdō* nie jest religią, choć ma z nią wiele wspólnego, uwielbia ceremonie, domaga się dyscypliny, oczyszcza duszę i kształtuje umysł, dlatego przez niektórych nazywany jest „religią bez słów"[85]. Czy nie jest jednak przesadą interpretowanie *kyūdō* w kategoriach sztuki zen? Onuma Hideharu pisze:

Spotkałem się odnośnie *kyūdō* z określeniem „zen na stojąco". Rzeczywiście, można tu znaleźć pewne analogie. *Kyūdō*, podobnie jak zen, ma proste założenia, lecz potrzeba dużo wysiłku, by w nim odkryć prawdziwą wartość. To jak znak „1" [prosta pozioma kreska] w japońskiej kaligrafii – każdy może ją namalować, ale nabiera życia dopiero pod pędzlem mistrza, który spędził wiele lat na ćwiczeniach. Z *kyūdō* jest całkiem tak samo. Wszystko czym jesteś, lub myślisz, że jesteś, ujawniasz w momencie strzału. Musisz zatem zachować czyste myśli i szczytne ideały[86].

Autor przytacza znane powiedzenie: „Dobry trening poprawia technikę strzelania, ale trening duchowy poprawia człowieka"[87]. Skupienie się na samej technice powoduje, że traci się z oczu prawdziwą Drogę. Stwierdza także, że prawdziwa kreatywność jest siostrą silnego ducha, wspólnie zaś wywodzą się z prostoty i spokoju[88]. Kreatywność, jego zdaniem, rozkwita, gdy intuicja bierze górę nad rozumiem, co odpowiada rozumieniu sztuki zen w ujęciu Suzukiego i Hisamatsu. Onuma zadaje pytanie, co skłania ludzi do – trwającej kilkadziesiąt lat, a właściwie całe życie – praktyki, skoro wiedzą, że nie osiągną pełnej doskonałości. „Wyjaśnienie jest bardzo proste – w gruncie rzeczy nie chodzi przecież o sztukę, lecz o poznanie samego siebie"[89] – brzmi jego odpowiedź.

Jak pisze, ludzkie działania, które wyróżnia głęboka świadomość, ukierunkowane są na zgłębienie własnego człowieczeństwa, czego efektem są nauka, filozofia, sztuka, religia – będące dowodem fascynacji wartościami takimi jak prawda, dobro i piękno[90]. Rozwija on interpretację tych wartości – w tradycji zachodniej składających się na platońską triadę - na przykładzie *kyūdō*[91]. Poszukiwanie prawdy przejawia się w stawianiu pytania o to, jaki strzał można nazwać

[84] Onuma posługuje się pojęciem Boga, nie poruszając kwestii swojego wyznania, op. cit., s. 147.
[85] Ibidem, s. 147.
[86] Ibidem, s. 148.
[87] Ibidem, s. 21.
[88] Ibidem, s. 23.
[89] Ibidem, s. 2.
[90] Ibidem.
[91] Prawda (*Shin)*, Dobro (*Zen*), Piękno (*Bi*) są traktowane i wymieniane jako nadrzędne wartości przez *Wszechjapońską Federację Kyūdō*. Krakowski Klub *Kyūdō Aoi*, działający od 2015 r. pisze w swoich materiałach o

„prawdziwym". Wprawdzie celność jest ważna a umiejętność trafienia w środek tarczy to podstawa każdego łucznictwa, jednak w *kyūdō* poza fizyczną zręcznością (*noshahichu*) wskazuje się na duchowe przygotowanie (*seishahichu)* wpływające na to, w jaki sposób strzała dociera (*tekichu*) do celu[92]. Krótko mówiąc, istotą sztuki nie jest sama celność i skuteczność, lecz styl i sposób oddawania strzału, i to właśnie on w największym stopniu determinuje jego doskonałość, podobnie jak towarzyszący oddawanemu strzałowi stan umysłu. Onuma wyróżnia trzy poziomy *tekichu*: strzała uderza w tarczę (*toteki*), przebija tarczę (*kanteki*) oraz tkwi w tarczy (*zaiteki*). Pierwszy poziom odpowiada koncentracji wyłącznie na technice, na tym etapie liczy się trafienie w środek celu, nie zaś sposób[93]. Jeśli raz nauczywszy się tego, zaprzestanie się dalszego treningu, pozostanie się na poziomie fizycznej umiejętności. Na drugim poziomie, *kanteki*, obok fizycznej perfekcji ruchów kładzie się nacisk na odpowiednie przygotowanie duchowe, dzięki któremu zjednoczyć mają się ze sobą ciało i umysł[94]. Nie jest to jednak jeszcze cel ostateczny. Na najwyższym poziomie, *zaiteki*, tarcza przestaje być celem, a cel – przeciwnikiem. Umysł, ciało i łuk łączą się w jedno. Onuma Hideharu pisze o tym tak:

Tu nie ma już miejsca na racjonalne myślenie. Do głosu dochodzi instynkt i inne, głębsze uczucia. Umysł zapada w stan spokoju, a technika, stopiona w jedną całość z pulsem i oddechem, staje się spontaniczna. Mięśnie łucznika pozostają zupełnie rozluźnione, lecz nie widać w nim krzty słabości. On sam, czujny i wzniosły duchem, wlewa energię w łuk i strzały, aż przemienią się w część jego ciała. W tym momencie można powiedzieć, że strzała utkwiła w tarczy nim została wypuszczona. Nic nie oddziela bowiem człowieka od celu, człowieka od człowieka oraz człowieka od wszechświata. Współistnieją w pełnej harmonii. Tak wygląda prawdziwe, skupione strzelanie[95].

Tsurune, brzęk cięciwy wypuszczającej strzałę również wyraża prawdę. Według anegdot po samym dźwięku *tsurune* możliwe jest ocenienie biegłości łucznika[96]. *Sae*, z kolei, znaczące „jasne", „jaskrawe", „ostre", w przypadku *kyūdō* oznacza żywiołowe i pewne jednocześnie wypuszczenie strzały[97].

---

nich tak: „Nadrzędnym celem współczesnego kyūdō jest realizacja założenia SHIN-ZEN-BI (PRAWDA-DOBRO-PIĘKNO), co należy rozumieć jako powstanie piękna wraz z oddaniem prawidłowego technicznie (prawdziwego) strzału przez łucznika przepełnionego dobrym nastawieniem do siebie, otoczenia i celu".

[92] Onuma, op. cit., s. 2.
[93] Ibidem, s. 2.
[94] Ibidem, s. 3.
[95] Ibidem, s. 3.
[96] Ibidem, s. 4.
[97] Ibidem, s. 4.

Jak pisze Onuma Hideharu, łuk nigdy nie kłamie[98]. Myśl tę rozwija także w innym miejscu, w rozmowie ze swoimi uczniami. Mówi on tak:

Kyūdō w ogóle nas nie zmienia, to my zmieniamy samych siebie. *Kyūdō* jest metaforą życia. Strzał jest odbiciem naszego wnętrza. Po nim od razu możesz poznać, kim naprawdę jest strzelec. Nieudacznik albo lekkoduch będzie miał ciągle kłopoty. Człowiek ambitny, w każdym widzący rywala, wciąż będzie mierzył się z innymi i walczył z łukiem i strzałą. Ten, który nie umiem skupić swojej uwagi na dwóch rzeczach naraz, będzie wyłącznie strzelał, nie dbając o etykietę. Inny znów znajdzie wymówkę, że mu się coś nie udało. Mazgaj będzie płakał. *Kyūdō* tego nie zmieni, ale na pewno uwypukli. A wówczas sami musimy dostrzec, co się dzieje i dokonać właściwej poprawki[99].

Kyūdō w tym ujęciu staje się więc przede wszystkim sposobem docierania do prawdy o samym sobie. Onuma mówi o tym dalej:

Kyūdō obnaża prawdę. Nie daje nam sposobu, byśmy skryli się przed innymi. Musimy strzelać. Kiedy strzelamy, inni widzą nasze prawdziwe oblicze. W malarstwie, które też jest sztuką, mogą tworzyć zwyczajne bohomazy i głosić, że to dzieła w oryginalnym stylu. W tym przypadku trudno o uczciwą ocenę. Ekspert pewnie dałby radę, ale większość widzów nie potrafi odróżnić artysty od pacykarza. Brak im przygotowania. W sporcie, z łatwością można zrzucić winę na sędziego lub kolegów z drużyny. Nawet, kiedy wygrywasz, ktoś może powiedzieć, że twój przeciwnik był w nienajlepszej formie. Wciąż szukamy wykrętów, aby nie przyznać się do niedociągnięć. W *kyūdō* jestem wyłącznie ja, łuk, strzała i tarcza. Nie zrzucę winy na łuk i strzałę, bo sam się nimi opiekuję. Nie obarczę odpowiedzialnością tarczy, bo to tylko kawałek drewna i papieru, który nie ucieka przed moimi strzałami. Nie mam więc żadnej wymówki, żadnej ochrony przed prawdą. Za zły przykład mogę winić tylko siebie. To nauka pokory, a pokora pozwala nam zapanować nad wybujałym *ego*[100].

O odkrywaniu samego siebie poprzez *kyūdō* Onuma pisze w sposób mogący się kojarzyć z *satori*:

Owszem, każdy kto strzela z łuku woli trafić w tarczę niż spudłować. Ale tarcze to tylko papier i kawałek deski. Nie ma już bitew i nie ma polowań. Zwykłe strzelanie do tarczy wydaje się bezcelowe. *Kyūdō* rozwija ten problem, każąc nam widzieć w tarczy odbicie naszych cnót i słabości. Każdy strzał jest niewielkim krokiem na drodze do poznania samego siebie. Taka postawa nadaje inny wymiar słowu „rywalizacja" i pogłębia znaczenie strzału. Czasami mierzymy w tarczę, lecz spudłujemy w siebie. Czasami będzie na odwrót. Naszym celem jest nasze wnętrze. Dążmy zatem do tego, aby ostry zgrzyt strzały przebijającej papier obudził nas z tak zwanego „snu życia" i ukazał prawdziwy stan rzeczy[101].

[98] Ibidem, s. 4.
[99] Ibidem, s. 144.
[100] Ibidem, s. 144.
[101] Ibidem, s. 26.

W przeciwieństwie do nowoczesnych łuków zachodnich, w tradycyjnym *kyūdō* nie można po prostu wyregulować łuku w taki sposób, by strzelał celniej. To, co jest pozorną słabością, w rzeczywistości jest jego główną siłą. Jak pisze:

Kiedy byłem młodszy, poznałem zachodnie łucznictwo i wiedziałem, że nowoczesne łuki są dużo lepsze od japońskich *yumi*. Biją celniej, bo tak je zaprojektowano. Jeśli spudłujesz, możesz w nich przestawić jakiś celownik, zmienić siłę naciągu i tak dalej. *Kyūdō* jest całkiem inne. Tu, żeby lepiej strzelać, trzeba naprawić duch i ciało – czyli po prostu siebie[102].

Dobroć w *kyūdō* Onuma Hideharu łączy z uprzejmością, współczuciem, moralnością i powściągliwością. Jak pisze „Negatywne myśli lub czyny zaciemniają jasność umysłu i strzał jest nieczysty, ponieważ w takiej chwili nie da się odróżnić faktów od zwykłego fałszu. Złość, na przykład, wywołuje zbędne napięcie mięśni, to zaś sprawia, że źle puszczona cięciwa dźwięczy tępym *tsurune*. Choćby strzała trafiła w cel, łucznik nie zyska poklasku, bo swoim zachowaniem zdradzi niespokojny stan ducha”[103]. Mianem *heijoshin,* określa on „normalny umysł”, będący psychicznym i fizycznym spokojem, umysłem spokojnym, zrównoważonym i zdyscyplinowanym[104]. W innym miejscu autor wprost stwierdza, że choć adepci *kyūdō* z różnych powodów rozpoczynają naukę strzelania, powinni dążyć do tego by kształtować swój charakter i stać się lepszymi ludźmi[105].

Piękno łucznictwa wyraża związany z nim ceremoniał i etykieta, będąca wyrazem szacunku wobec widzów i innych łuczników. Piękne są równie czyste, oszczędne ruchy wyrażające równowagę między formą i duchem, tworzące harmonię, bez której nie istnieje prawdziwe *kyūdō*[106]. Niezależnie od oprawy i ceremoniału, różnego w zależności od okazji, gesty łucznika są proste, wykonywane z gracją i dostojnie[107].

Onuma Hideharu dużo pisze o ustawicznym treningu. Wskazuje na maksymę będącą esencją *kyūdō* „Czy masz tysiąc, czy sto tysięcy strzał, każda z nich musi być tą jedyną”[108]. Maksyma ta kojarzy się od razu z nauczaniem Awy Kenzō o i*ssha zetsumei*. Od innych odmian łucznictwa, *kyūdō* odróżnia fakt, że mistrzostwo nie wiąże się wyłącznie ze sprawnością fizyczną

[102] Ibidem, s. 148.
[103] Ibidem, s. 4.
[104] Ibidem, s. 5.
[105] Ibidem, s. 6.
[106] Ibidem, s. 5, 6.
[107] Ibidem, s. 6.
[108] Ibidem, s. 8.

– nawet na pozór idealny strzał da się poprawić. Trudniejsze od nieprzejmowania się porażkami jest kontynuowanie drogi pomimo pasma sukcesów i zrozumienie, że duch człowieka nie zna granic rozwoju, a trening *kyūdō* nie ma końca, gdyż radość wypływa nie z sukcesu, lecz z ustawicznych poszukiwań [109] . Celem treningu, zdaniem Onumy, jest wzmocnienie samodyscypliny i eliminacja słabych punktów, zwanych *suki*. *Suki* oznacza szparę lub szczelinę, w sensie fizycznym dotyczy słabych punktów, lecz jest także stanem ducha i umysłu: fizyczna słabość bierze się z niestabilności myśli[110].

Kolejną cechą typową dla sztuk zen odnajdywalną w *kyūdō* jest wyjątkowe połączenie złożoności i prostoty. Z jednej strony mamy do czynienia z prostą czynnością – jaką jest na przykład poczęstowanie czarką herbaty gościa lub wypuszczenie strzały z łuku – z drugiej jest ona obwarowana licznymi regułami, a jednocześnie możliwa do sprowadzenia do kilku prostych zasad. Osiem faz strzelania w *kyūdō* może kojarzyć się z siedmioma regułami Sen no Rikyū. Podobnie jak w ich przypadku, w pozornie prostej czynności kryje się wielka głębia i złożoność. *Kyūdō* jest pełne ukrytych prawd i paradoksów. Każdy dzień staje się nowym wyzwaniem, przywołującym nową wizję. Nawet teraz, po z górą siedemdziesięciu latach ćwiczeń, niezmiennie mnie fascynuje złożoność i głębia *kyūdō*. Nie należy jednak bać się trudów nauki. Na drodze łuku jest tylko osiem podstawowych ruchów, a wstępny ceremoniał zajmuje kilka minut. Trening polega zaś na „zjednoczeniu" z celem, na prawidłowym ustawieniu ciała, na pobudzeniu ducha i świadomym wypuszczeniu strzały. Strzał musi być oddany z czystym sercem[111].

Wieloletnia praktyka pozwala na odkrycie sfery wolności możliwej do uzyskania po wieloletniej nauce. Jednocześnie przez całe życie w pewnym sensie pozostaje się początkującym. Onuma Hideharu przytacza historię starego mistrza, który na uczcie wyprawionej na cześć jego strzeleckich umiejętności, ugoszczony czarką herbaty, dostrzegł w rogu pokoju łuk z kompletem strzał i z całą naiwnością zapytał gospodarza do czego to służy. Prawdziwy mistrz, zatoczywszy pełny krąg na wybranej drodze, wraca do pierwotnej niewinności, charakterystycznej dla początkujących tak, jak wskazówki zegara kończą swój ruch na dwunastej, choć pomiędzy mistrzem a początkującym istnieje tak duży przedział czasu[112]. Jest czas na naukę techniki i czas, gdy tak bardzo wejdzie nam ona w krew i stanie się naturalną częścią zachowania: wówczas można ją porzucić. Onuma Hideharu podkreśla:

[109] Onuma, op. cit., s. 9.
[110] Ibidem, s. 23.
[111] Ibidem, s. XIII.
[112] Ibidem, s. 87.

Wyobraź sobie, że obaj wspinamy się na wielką górę. Ja zacząłem przed tobą. Patrzysz więc przed siebie i widzisz mnie w tym miejscu, w którym sam kiedyś będziesz. Gdybym się obejrzał, to mógłbym powiedzieć, że w stosunku do ciebie przebyłem długą drogę. Nie chcę się jednak oglądać, bo to hamuje progres. Patrzę więc nadal w przód i przez to wciąż czuję się jak nowicjusz[113].

Wreszcie, podobnie jak w innych sztukach japońskich, kluczowa okazuje się czystość serca. „W gruncie rzeczy chodzi jednak o to, że gdy masz czyste serce i szlachetne intencje, to stajesz się prawdziwym wzorem dla wszystkich, którzy cię obserwują podczas strzelania”[114] - pisze autor.

Podsumowanie

Czy zatem *kyūdō* można określić mianem sztuki zen? Tradycyjne *kyūjutsu* było sztuką walki, przez długie lata mającą nikłe związki z zen. Proces transformacji *kyūjutsu* w *kyūdō* rozpoczął się w epoce Edo, kiedy to łucznictwo, straciwszy swoje znaczenie bojowe, nabrało bardziej ceremonialnego charakteru. Ponowne otwarcie się Japonii na Zachód w epoce Meiji było okresem, w którym sami Japończycy zaczęli redefiniować i przekształcać własną kulturę. Z jednej strony dokonywało się to pod wpływem myśli zachodniej, z drugiej – służyło lepszemu zrozumieniu własnej kultury i pokazaniu, czym różni się ona od szeroko rozumianej kultury zachodniej. Instytucjonalne przekształcenie *kyūjutsu* w *kyūdō* było częścią szerszego procesu dokonującego się wówczas w tradycyjnych sztukach walki, podążając niejako szlakiem wytyczonym wcześniej przez *jūdō*. Działalność Awy Kenzō reinterpretującego sztukę łucznictwa, doskonale wpisywała się w ducha epoki i nawet jeśli instytucjonalne związki samego Awy z buddyzmem zen pozostają wątpliwe, niepodważalnym jest jego głęboko filozoficzny i medytacyjny stosunek do sztuki łucznictwa, obficie czerpiący z myśli zen. Światowa popularność *kyūdō* jako formy praktyki zen jest w dużej mierze wynikiem fenomenu książki Eugena Herrigela *Zen w sztuce łucznictwa*. Wpłynęła ona zwrotnie również na stosunek do *kyūdō* w Japonii, rozpowszechniając również rodzime interpretacje idące w stronę zen, nawet jeśli nie znajduje to oficjalnego potwierdzenia w oficjalnych podręcznikach federacji *kyūdō*.

Współcześni mistrzowie, nawet jeśli nie łączą *kyūdō* bezpośrednio z zen, postrzegają je jako sposób realizacji wartości Prawdy, Dobra i Piękna, a także oczyszczającą umysł praktykę samodoskonalenia, pomagającą w lepszym poznaniu samego siebie. Na przestrzeni wieków

[113] Ibidem, s. 149.
[114] Ibidem, s. 147.

procesowi przekształcania *kyūjutsu* w *kyūdō* towarzyszyło wzrastające znaczenie czynnika duchowego w praktyce łucznictwa, podkreślane przez kolejnych mistrzów, którzy – nawet jeśli pozostawali w mniejszości – wyznaczali ramy interpretacyjne dla kolejnych pokoleń. Mimo, że historycznie jednoznaczne osadzenie japońskiej sztuki łucznictwa w buddyzmie zen pozostaje wątpliwe, sztuki łucznictwa nie należy postrzegać jako martwej i zastygłej w raz ustalonej formie, o czym należy pamiętać „demistyfikując" jej związki z buddyzmem zen. Mistrzowie wydobywający z *kyūdō* tkwiący w nim duchowy potencjał, pozwolili spopularyzować fenomen nauczania „jedności zen i łucznictwa". Nawet jeśli spotkanie Eugena Herrigela z mistrzem Awą - i powstała z tego interpretacja *kyūdō* - było zbiegiem okoliczności, istniejące już wcześniej podobieństwa i związki z zenem, twórczo wykorzystane, mogą się okazać kluczowe dla przyszłości *kyūdō*, postrzeganego w pierwszej kolejności jako ścieżka duchowego rozwoju.

III.8 Teatr *nō*

Studia nad teatrem nō to w rzeczywistości studia nad całokształtem kultury japońskiej. Nō łączy ideały moralne, przekonania religijne i aspiracje artystyczne narodu[1].

Wprowadzenie

Ze wszystkich klasycznych teatrów japońskich, prawdopodobnie właśnie *nō* sprawia na człowieku Zachodu wrażenie najbardziej egzotycznego. Słabiej niż *kabuki* mieści się on w zachodniej formule teatru, pochodząc wprost z rzeczywistości mitu, której przyswojenie trwa długo i wymaga czasu[2]. Thomas Hoover pisał, że *nō* zachodniemu widzowi kojarzy się z „jakąś dziwną ceremonią religijną odprawianą przez niewątpliwie duchowo usposobionych, ale flegmatycznych Marsjan[3]". Z czego to wynika?

Po pierwsze ze względu na dużą ceremonialność, rolę umowności, symboliczności i konwencjonalności. Ceremonialność w *nō* wywodzi się jeszcze z sintoistycznych obrzędów, zaś tematyka zakorzeniona jest często w japońskich mitach, legendach i podaniach, niekoniecznie znanym współczesnym widzom. Zasady ruchu scenicznego są ściśle określone, niekiedy w sposób kontrintuicyjny[4]. Na scenie używa się bardzo niewielu rekwizytów, spośród których najważniejszym jest wachlarz, mogący symbolicznie ukazywać rozmaite przedmioty a nawet różne stany emocjonalne. Wreszcie używany język – średniowieczny japoński - jest niezrozumiały nawet dla współczesnego widza w Japonii, zaś dodatkową barierę komunikacyjną stanowią liczne odwołania do klasycznych utworów chińskich i japońskich.

Mimo to, przy pierwszym kontakcie z tym teatrem nietrudno ulec fascynacji. Pierwszą rzucającą się w oczy podczas wizyty w teatrze *nō* rzeczą jest znajdująca się wewnątrz budynku scena – prosta, drewniana zadaszona konstrukcja, przeniesiona wprost z czasów, gdy spektakle odbywały się przede wszystkim na świeżym powietrzu na prowizorycznie zbudowanych scenach ustawianych naprzeciwko świątyni - gdyż to bogowie, podczas licznych *matsuri* byli najważniejszymi widzami wystawianych na ich cześć spektakli (il. 14). Ta drewniana, wewnętrzna scena silnie kontrastuje z nowoczesną architekturą samego budynku teatralnego.

[1] Suzuki, *Zen i kultura*…s. 289.
[2] Jadwiga M. Rodowicz, *Boski dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō*, Wrocław 2009, s. 207.
[3] Thomas Hoover, *en Culture*…s. 157 – przypis za: Agnieszka Kozyra, *Estetyka zen,* Warszawa 2010, s. 225.
[4] np. poruszanie się z lewej strony sceny na prawą wokół fragmentu sceny uważanego za sferę żeńskiego pierwiastka *yin* zmierzając w kierunku deuteragonisty oznacza w rzeczywistości oddalanie się od niego

Estera Żeromska pisze, iż moment, w którym zrozumiano, że to nie bóg, lecz człowiek tańczy był momentem narodzin pierwszego japońskiego aktora, zaś obrzęd zaczął przeistaczać się w przedstawienie teatralne. Scena pozostała jednak zwrócona w kierunku głównego budynku świątyni z ołtarzem patronującego jej bóstwa, zatem aktor przejął obowiązki osoby celebrującej obrzęd religijny[5].

O tym, iż dawniej spektakle odbywały się głównie na łonie natury przypomina również sosna *matsubame* namalowana na tylnej ścianie sceny. Scenę od widowni oddziela także pasmo drobnego, jasnego żwiru *shirasu*, przypominające o sakralnych korzeniach teatru - mające również poprawiać akustykę i pełnić rolę dodatkowego reflektora odbijając światło słoneczne[6]. Początek przedstawienia wyznaczają ogłuszające odgłosy drewnianych kołatek, wywodzących się z czasów, gdy w ten sposób próbowano zwrócić uwagę bóstw.

Jak pisze Żeromska: „przekraczając próg współczesnej sali teatralnej z widownią i majestatyczną, zawsze tak samo wyglądającą sceną *nō (nō-butai),* dochodzi się do granicy *sacrum* i *profanum*, wkracza się w mikrokosmos, w uniwersum zenistycznej pustki (*kū*[7])[8]" – i opis ten budzi zrozumiałe skojarzenia, z opisem wkraczania przez bramę do ogrodu herbacianego, czy nawet wejścia na salę treningową *dōjō* w niektórych japońskich sztukach walki.

„Co pewien czas pojawiają się w nim niezwykłe postaci w bajecznych strojach i opowiadają tajemne historie – tragiczne (*nō*) lub żartobliwe (*kyōgen*). Poruszają się jak ożywione rzeźby, ale po chwili znikają, pozostawiając po sobie jakby niezatartą smugę przeszywającą ludzkie serca oraz przestrzeń, która znów powraca do stanu magicznej pustki[9]" – kontynuuje w poetycki sposób.

Celem rozdziału jest przyjrzenie się genezie, historii i specyfice tego niezwykłego gatunku teatralnego, by spróbować odpowiedzieć na pytanie o jego związki z byddyzmem zen i tym, co określane jest mianą sztuki zen oraz zobaczyć, w jaki sposób na przestrzeni dziejów – także tych najnowszych, obejmujących kontakt ze światem zachodnim – teatr ten zmieniał się i kształtował.

[5] Estera Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy Tom I nō, kyōgen*, Warszawa 2010, s. 231.
[6] Żeromska, op. cit., s. 290.
[7] Czytanie *onyomi, kunyomi – sora.*
[8] Ibidem, s. 277.
[9] Ibidem, s. 277.

Terminologia

Engeki, słowo oznaczające „teatr" odnosi się wyłącznie do teatru zachodniego. Klasyczny teatr japoński określa się terminem *geinō,* którego zakres znaczeniowy jest jednak szerszy – Estera Żeromska porównuje go do greckiego terminu *choreia*, podkreślając, że oznacza on umiejętność sztuki i łączy się z różnymi formami obrzędu religijnego poprzedzającymi powstanie dojrzałych form teatru japońskiego[10].

Również japoński odpowiednik słowa „aktor" dostarcza pewnych trudności. Terminy *haiyō* (aktor) i *joyō* (aktorka) także odnoszą się przede wszystkim do filmu i teatru w stylu zachodnim. Aktorów tradycyjnego teatru japońskiego określa się zwykle mianem mistrzów danej sztuki (*nō gaku shi* – mistrz *nō, kyōgen shi* – mistrz *kyōgen*). W przypadku wykonawców sztuk widowiskowych poprzedzających powstanie teatru *nō* używano terminu *ensha.*

Także słowo oznaczające taniec ma inne konotacje niż we współczesnych językach zachodnich. *Mai* oznacza powolny ruch taneczny wykonywany po kole, zakorzeniony w rytualne religijnym. *Odori,* szybszy i swobodniejszy niż *mai,* był popularny od okresu Heian do połowy okresu Kamakura i historycznie można skojarzyć go także z taneczną modlitwą *nenbutsu odori,* związaną z amidystyczną praktyką *nenbutsu* recytowania imienia Buddy Amitaby. Powtarzaniu określonych sekwencji ruchowych towarzyszy potrząsanie dzwonkami i uderzanie w bęben – podobny charakter ma, wykonywany w czasie święta zmarłych, taniec *bon odori.* Późniejszy rozwój *odori* nastąpił dzięki teatrowi *kabuki*[11]. Jest jeszcze termin *nihon buyō*, który oznacza taniec japoński - zarówno *mai* jak i *odori* - mimo, że sam termin *buyō* powstał w epoce Meiji na oznaczenie tańca europejskiego. Współcześnie zaś powszechnie funkcjonującym terminem jest *dansu* będące typowym dla współczesnego języka japońskiego bezpośrednim przełożeniem angielskiego słowa *dance.*

Samo słowo *nō* oznacza umiejętność, talent albo sztukę – nazwą stosowaną do XVII wieku było jednak *sarugaku nō* (dosłownie „małpia muzyka", połączenie tańca, pieśni i komediowych scen z wykorzystaniem żonglerki, akrobacji i pokazów iluzjonistycznych). W drugiej połowie XIX wieku wprowadzono termin *nōgaku* (dosłownie „umiejętność – rozrywka") na określenie współistniejących ze sobą tragicznych dramatów *nō* i komediowych fars *kyōgen*[12].

[10] Ibidem, s. 17.
[11] Ibidem, s. 19.
[12] Ibidem, s. 227.

Uznaje się, że dramaty *nō* i farsy *kyōgen*, wystawiane są naprzemiennie na jednej scenie, wzajemnie się dopełniają; przedstawiając prawdę o człowieku w sposób tragiczny w przypadku *nō,* lub komiczny w przypadku *kyōgen*[13].

Historia teatru w Japonii

Klasyczny teatr japoński obejmuje, poza powstałymi na przełomie XIV i XV wieku teatrem *nō* i dopełniającą go farsą *kyōgen*, powstałe w XVII wieku – mieszczański teatr *kabuki* oraz lalkowy teatr *ningyō-jōruri,* współcześnie znany również pod nazwą *bunraku*[14].

Pochodzenie teatru w Japonii ma podłoże ściśle religijne; widowiska były inscenizowane dla bóstw *kami* z użyciem poetyckiego języka, uważanego za mowę bogów. Jak pisze Żeromska, w czasie festiwali religijnych *matsuri* bóstwa zstępują na ziemię, zaś lokalna społeczność tańcem, śpiewem i zabawą stara się je godnie podjąć[15]. Bogów przywołuje się również za pomocą hałasu, dlatego do dziś podczas modlitwy Japończyk klaszcze, by zwrócić na siebie uwagę bóstw, hałas towarzyszy większości *matsuri*, muzyka rozpoczyna przedstawienie *nō,* a odsłanianiu i zasłanianiu kurtyny w teatrze towarzyszą, wcześniej wspomniane, odgłosy drewnianych kołatek.

W *Kojiki,* opisany jest taniec bogini Ama no Uzume, mający na celu skłonić boginię słońca Amaterasu do wyjścia z jaskini. Ama no Uzume tańcząc na odwróconej do góry dnem beczce miała mieć włosy spięte w kok, odsłoniętą górną część ciała, w ręku trzymać wiązankę bambusowych liści i znajdywać się w stanie boskiego opętania (*kamigakari*)[16]. Występ Amy no Uzume określono mianem *kagura*, rozrywki dla bogów i uznano za ślad prehistorycznych praktyk szamańskich. Jej spadkobierczyniami są współczesne sintoistyczne kapłanki *miko*, które, jak dawniej, tańczą, by oczyścić swoje ciało i umożliwić wniknięcie w niego bóstwa[17]. Do dziś w teatrze *nō* funkcjonuje określenie *kami mai,* boski taniec, bezpośrednio odwołujące się do boskiego opętania a także tanecznego transu, wykonywanego przez szamankę *miko* po wniknięciu w jej ciało bóstwa. Taniec *kagura* do dziś towarzyszy wielu *matsuri,* dla których wspólnym pozostaje trójdzielna struktura: zaproszenie bóstwa (*kami oroshi),* zabawianie go (*kami asobi/kami nigiwai)* symboliczna biesiada (*naorai*) i pożegnanie (*kami okuri*)[18]. Środkowej

[13] Ibidem, s. 227.
[14] Która to nazwa formalnie odnosi się wyłącznie do teatru lalkowego *Bunraku-za* w Osace.
[15] Ibidem, s. 33.
[16] Ibidem, s. 37.
[17] Ibidem, s. 33.
[18] Ibidem, s. 35.

części *matsuri* – zabawianiu bóstwa – towarzyszą pokaz sztuki walk, takich jak *sumō,* zawody łucznicze czy tańce, wreszcie zaś powstałe później przedstawienia klasycznych form teatru japońskiego.

Symbolicznym zstąpieniem teatru *nō* z krainy bogów do krainy człowieka był taniec bóstwa Kasugi Daimyōina pod postacią starca przy sośnie rosnącej na terenie świątyni Kasuga-taisha w Narze. Do dziś na terenie świątyni znajduje się pień starej ściętej sosny, na której objawić miał się bóg[19].

Tańce *mai* polegają na wielokrotnym, powolnym ruchu po kole, w którym ciało zwykle pozostaje usztywnione, biodra lekko wypchnięte do tyłu a ręce lekko odstające od tułowia. Cały tułów jest lekko pochylony do przodu, a środek ciężkości ulokowany jest w punkcie znajdującym się około trzech centymetrów poniżej pępka. Postawa ta wraz z krokiem *suriashi*, którego podstawą jest ciągłe utrzymywanie kontaktu stopy z podłożem, obowiązuje także aktora teatru *nō, kyōgen* oraz *kabuki*[20]. Istotną z perspektywy teatru japońskiego techniką japońskiego tańca jest również gestykulacja i naśladownictwo różnych czynności – wykonawca interpretuje w swoim tańcu nie tylko melodię, ale i treść klasycznych pieśni[21].

Istotna dla teatru japońskiego jest również trójdzielna zasada *jo-ha-kyū,* oznaczająca wolny początek (*jo*), szybsze rozwinięcie (*ha*) i najszybsze zakończenie (*kyū*), po którym ma nastąpić oczyszczenie emocjonalne. Jest ona możliwa do odnalezienia już w japońskiej tradycyjnej muzyce *gagaku,* znajduje zastosowanie w tańcach *bugaku.* W teatrze *nō* zastosował ją Zeami, a później zaadaptowali również twórcy *kabuki* i *ningyō jōruri.*

W teatrze *nō* zasada ta dotyczy wielu elementów przedstawienia: programu, gry aktora, struktury dramatu i kompozycji muzyki – w momencie osiągnięcia punktu szczytowego, wszystko może zacząć się ponownie od początku[22]. Opisując charakterystyczne dla *nō* i zgodne z zasadą *jo-ha-kyū* szybkie zakończenie i emocjonalne oczyszczenie, Jadwiga Rodowicz - Czechowska pisze:

Tuż po kulminacji dramatu, po ekspozycji uczucia, ujawnieniu boskiej mocy, odtworzeniu chwili śmierci, *shite* pospieszne opuszcza scenę. Nie ma tu długich przygotowań do zejścia, nie ma riposty ani komentarza, nie ma wreszcie morału. Widzieliśmy triumf ducha, manifestację mocy albo agonię cierpienia – i tyle tylko. Mogliśmy być świadkami pewnego zdarzenia, ale nie wyprowadzimy z tego doświadczenia nauki. Znaczenie jest rezultatem

[19] Ibidem, s. 121.
[20] Ibidem, s. 38.
[21] Ibidem, s. 39.
[22] Ibidem, s. 385.

zetknięcia się umysłu widza z drugą stroną rzeczywistości, której nosicielem jest główna postać dramatu, ale nie ma żadnych obietnic co do rezultatu tego wydarzenia. Z perspektywy „stamtąd" możemy ujrzeć nasze własne życie, emocje i prawa, które nimi rządzą, ale zarazem nie jest dane niczego „stamtąd" przenieść tutaj. Jakby świat „tam" i świat „tutaj" żyły gdzieś obok siebie, na osobnych planach, i tylko czasami możliwa była wizyta gościa „stamtąd" w miejscu do tego stworzonym[23].

Najstarszym elementem związanym z teatrem *nō* jest taniec Starca – *Okina*. Podczas tego rytuału nawiązywano kontakt ze zbiorową duszą wszystkich zmarłych, których indywidualne dusze *tomashii* po upływie czasu potrzebnego do narodzin kolejnej generacji (około dwadzieścia, trzydzieści lat) zlewały się w jedną, zbiorową duszę *mitama* Przodka. Podczas obrzędu *Okina* zbiorowa dusza *mitama* przychodziła do społeczności i ukazywała się jako Obecność ukryta za maską starca – pogodną białą albo czarną groźną. Taniec ten wykonywany był przez najstarszego wiekiem aktora[24].

Taniec *Okina* jest do dziś czymś wyodrębnionym w samym teatrze *nō* – nawiązuje do tego japońskie powiedzenie, że *Okina* „będąc w *nō,* nie jest *nō*" (*nō ni arite nō ni arazu*)[25]. Rola Starca *Okiny* jest jedyną, podczas której aktor wkłada maskę na oczach widowni i jedyną, o której uważa się, że aktor nie tyle „gra" postać Starca, lecz wciela się, niejako udostępniając mu swoje ciało. Charakterystyczny jest również całkowity brak akcji. Zeami w swoich pismach określał, że aktor nie tyle gra, ile „staje się starcem[26]".

Starzec *Okina* był utożsamiany z Pra-Bóstwem żyjącym w Naturze, łączącym, jak pisze Rodowicz-Czechowska „cechy macierzy wszelkiego życia z jej przejawami w postaci ludzkiej[27]". Jadwiga Rodowicz-Czechowska przytacza za Nakazawą charakterystyczne dla Zenchiku rozumienie *Okiny* jako Praojca, Praprzyczyny, Bytu Jednorodnego, przedstawianego jako niski starzec, dziecko albo małpa – *saru* (stąd wczesne *nō* mogło być nazywane *sarugaku-no nō*). Starzec, małe dziecko i małpka uosabiają równowagę między „człowiekiem sztuczności" a „człowiekiem natury"[28]. Zdaniem Jadwigi Rodowicz-Czechowskiej istotą *nō* jest wytwarzanie

[23] Rodowicz, op. cit., s. 23.
[24] Ibidem, s. 16.
[25] Ibidem, s. 17.
[26] Zeami Motokiyo, *Fūshikaden,* [w:] *Zeami and Zenchiko*, red. Katō Shūichi, *Nihon shisōshi taikei,* t. 24, Iwanami shoten, Tokyo 1974, s 58, przypis za: Kozyra, op. cit., s. 218.
[27] Rodowicz, op. cit., s. 18.
[28] Ibidem, s. 18.

„trzeciej przestrzeni”: obszaru, w którym przebywa zbiorowa dusza Przodków, do którego klucz ma *Okina*[29].

Sarugaku swoimi korzeniami sięgało, sprowadzonego z Chin w VI i VII wieku, *gigaku,* widowiska taneczno-teatralnego towarzyszącemu ceremoniom buddyjskim, którego charakterystycznym elementem było użycie masek. W VIII i IX wieku docierające do Japonii z całej Azji Południowej Wschodniej formy muzyczno-taneczne stały się podstawą utworzenia tańca *bugaku* wykonywanego wraz z muzyką *gigaku.* O ile jednak *sarugaku* miało charakter ludowy, *gigaku* i *bugaku* stanowiły elementy rozrywki dworskiej. Z czasem jednak również *sarugaku* trafiło do kręgów dworskich. Tematyką satyrycznych scenek dialogowych często były przywary buddyjskich kapłanów i kapłanek. Mianem *shin-sarugaku*, dosłownie *nowe sarugaku* określano z kolei powstałą w X wieku odmianę tego widowiska, w której bardziej rozwinięto elementy teatralne[30].

W teatrze *sarugaku*, który w XIII wieku obejmował różnorodne typy przedstawień, oprócz tańca *Okina* wystawiano skecze dramatyczne nawiązujące do podań buddyjskich i sintoistycznych, często nawiązujących do *enki¸* lokalnego podania o charakterystycznym wydarzeniu, nawiązującym do źródeł kultu[31].

Odebranie z początkiem epoki Kamakura władzy arystokratom przez wojowników wiązało się z zaprzestaniem wykonywania podczas ceremonii pałacowych *sarugaku* i jego dalszy intensywny rozwój znowu odbywał się na prowincji. Wchłonęło one wiele elementów ludowego widowiska *dengaku* - tańce polne - wykonywanego w trakcie prac na polu ryżowym, oba te widowiska upodobniwszy się do siebie zaczęły być uważane za umiejętność (*nō*) i określane jako *sarugaku no nō* oraz *dengaku no nō* – ostatecznie zaś całkiem zatraciły odrębność, dając początek – dzięki Kan-amiemu i jego synowi Zeamiemu – teatrowi *nō*[32].

Rozwój teatru *nō*

Pierwszy etap rozwoju teatru *nō* przypada na życie i twórczość Kan’amiego Kiyotsugu (właściwie Hata Mototsugu, 1333-1384). Urodził się on na przełomie epok Kamakura i Muromachi. Po upadku rządzącego rodu Hojō władze przejął ród Ashikaga, którego

[29] Ibidem, s. 116.
[30] Żeromska, op. cit., s. 233.
[31] Rodowicz, op. cit., s. 16.
[32] Żeromska, op. cit., s. 234.

przedstawiciele – sioguni Ashikaga Yoshimitsu i Ashikaga Yoshimasa okazali się hojnymi mecenasami sztuki i teatru *nō* i *kyōgen.*

Kan'ami Kiyotsugu, znany również pod artystycznym imieniem Kanze, był synem samuraja. We wczesnym dzieciństwie został zaadoptowany przez rodzinę wykonawców *sarugaku nō* działającą w rejonie obecnej prefektury Nara. W wieku około dwudziestu lat stworzył on własną grupę teatralną pod nazwą Yūzaki-za (grupa z Yūzaki – miejscowości, gdzie zamieszkał)[33]. W swoim teatrze połączył on umiejętność naśladownictwa (*monomane*) z estetyczną kategorią *yūgen,* tajemną głębią i wyrafinowaną elegancją, powiązaną również z dworską kategorią estetyczną patosu rzeczy, *mono no aware. Yūgen* oznacza jednak, jak pisze Melanowicz, więcej niż wzruszenie na widok piękna przemijania, jest bowiem przeniknięciem tajemnicy przemijania i spojrzeniem w głąb oraz w dal[34].

W 1374 roku w Kioto, jeden z występów Kan'amiego, wraz z jego dwunastoletnim synem Zeamim, obejrzał szesnastoletni wówczas siogun Ashikaga Yoshimitsu. Będąc pod wrażeniem przedstawienia zdecydował o objęciu pary artystów patronatem, co przesądziło o uczynieniu z *sarugaku* ceremonialnej sztuki na dworze sioguna[35]. Kan'ami na kanwie istniejących tekstów *sarugaku nō* i *dengaku nō* stworzył kilkadziesiąt sztuk; część z nich została udoskonalona przez jego syna Zeamiego, z którego działalnością związany jest drugi okres w dziejach teatru.

Zeami to również imię artystyczne, które artysta przybrał około 1402 roku. W dzieciństwie wołano na niego Oniyasha, później Fujiwaka, zaś jego dorosłe imię to Motokiyo, nazywano go również Kanze Saburō, czyli trzeci syn Kanze. Swoje listy zaś podpisywał często Zeshi, z kolei siogun Ashikaga Yoshimitsu miał zwracać się do niego Zea.

Jego matką była córka pana feudalnego i mnicha buddyjskiego Takehary Daikaku. Zeami stracił ojca w wieku dwudziestu dwóch lat; po jego nagłej śmierci w 1384 roku, zostaje kierownikiem założonej przez ojca grupy Yūzaki, której nazwę zmienia na Kanze[36].

Zeami występował jako aktor, był również dramaturgiem, metodologiem i teoretykiem. Prowadzony przez niego zespół Kanze-za odnosił liczne sukcesy w stolicy – sytuację zmieniła śmierć jego mecenasa, Ashikagi Yoshimtsu, w 1408 roku. Następny siogun, Ashikaga

[33] Żeromska, op. cit., s. 238.
[34] Melanowicz, op. cit., s. 184
[35] Żeromska, op. cit, s. 242.
[36] Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktaty Zeamiego o sztuce nō*, Gdańsk 2000, s. 9, 10, 11.

Yoshimichi, wspierał innego artystę, Zōamiego Hisatsugu. W 1422 roku Zeami zrzekł się funkcji kierownika sceny na rzecz swojego syna Motomasy, po czym przyjął śluby mnisze w szkole zen *sōtō*; ograniczył wówczas funkcje oficjalne, intensywnie pracując jednak jako nauczyciel i teoretyk – w 1421 roku ukończły *Shikadō* (Drogę Najwyższego Kwiatu), w 1423 roku *Sandō* (Trzy Drogi), a w 1424 roku - *Kakyō* (Zwierciadło Kwiatu)[37].

Śmierć kolejnego sioguna w 1428 roku i objęcie władzy przez Ashikagę Yoshinoriego (1394-1441) doprowadziło do dalszego pogorszenia jego sytuacji – Zeami i jego syn Motomasa popadli w niełaskę spowodowaną prawdopodobnie powodami politycznymi. W 1429 roku otrzymali zakaz występowania na dworze cesarza i sioguna, zaś rok później Zeami został zwolniony ze stanowiska dyrektora muzycznego w świątyni Kiyotaki, a jego drugi syn Motoyoshi porzucił karierę artystyczną, by zostać mnichem buddyjskim. W 1430 roku Zeami i jego najstarszy syn Motomasa, dowodzący grupą, zostali zmuszeni do wyjechania do Ochi, koło Nary.

W 1432 roku Motomasa, z którym Zeami wiązał największe nadzieje na kontynuację dorobku artystycznego, niespodziewane zmarł - istnieją podejrzenia, że został zamordowany. Wreszcie zaś, w 1434 roku siogun skazał ponad siedemdziesięcioletniego już Zeamiego na zesłanie na wyspę Sado. Przyczyną tego mogły być jego sympatie do Dworu Południowego zwalczającego siogunat Ashikagów lub niechęć do pomysłu, by faworyt sioguna, bratanek Zaemiego, On'ami Motoshige (1398-1467) został głową rodu Kanze i jego artystycznym spadkobiercą[38]. Zeami na zesłaniu spędził dwa lata – pozostałością jego pobytu na wyspie jest maska, której wykonanie przypisywane jest Zeamiemu, przechowywana w świątyni buddyjskiej Shōhōji, zobowiązanej do sprawowania nad nim dozoru. W 1948 roku przed świątynią stanęło jego niewielkie popiersie[39].

Nie są do końca znane losy Zeamiego po powrocie z zesłania – być może zamieszkał ze swoim zięciem Zenchiku, z którym zaczął wiązać nadzieję na kontynuację swojej sztuki, istnieje również koncepcja, że został mnichem w buddyjskiej sekcie stanowiącej odłam Czystej Ziemi. Zmarł 8 sierpnia 1443 roku, został skremowany i pochowany w świątyni Fuganji w Tawaramoto, podobnie jak wkrótce jego żona[40].

[37] Ibidem, s. 15.
[38] Żeromska, op. cit., s. 247.
[39] Ibidem, s. 249.
[40] Ibidem, s. 250.

Dalsze losy teatru *nō*

Po śmierci Zeamiego doszło do rozłamu: faworyt Ashikagi Yoshinoriego i bratanek Zeamiego, Kanze On'ami Motoshige, znany jako On'ami, upodobał sobie role demonów i, jak pisze Żeromska, stworzył efektowny styl, odznaczający się lekkością, ale i pewną powierzchownością, choć nie można mu odmówić zasług dla rozwoju teatru *nō*[41].

Bliższe głębi, prostoty i spokoju preferowanych przez Zaemiego i jego syna Motomasę było *nō* Konparu Zenchiku (właściwie Shichirō Ujinobu, 1405-1470), który został głową nowego rodu Konparu a buddyjskie imię Zenchiku przyjął po ukończeniu sześćdziesiątego roku życia. Z szacunkiem odnosił się do nauk Zeamiego, zaś na jego poglądy na teatr, poza chińską i japońską poezją, wpływać miał również zen, który studiował pod okiem największego ówczesnego mistrza Ikkyū Sōjuna[42]. Działalność On'amiego i Zenchiku uważana jest za trzeci okres rozwoju i krystalizacji teatru *nō.*

W XV wieku teatr *nō* zyskał szeroką popularność, a jego dalszy rozwój związany był z działalnością Kanze Kojirō Nobumitsu (1453-1518), syna On'amiego, a także z rządami sioguna Toyotomiego Hideyoshiego, który okazał się znawcą teatru *nō,* mecenasem szkoły Konparu-za, okazjonalnie także aktorem, występującym nawet w Pałacu Cesarskim (w 1594 roku)[43]. Poza dworem cesarza i sioguna przedstawienia odbywały się w świątyniach buddyjskich i sintoistycznych a także w specjalnie budowanych domach samurajów i wieśniaków. *Nō* mogło łączyć przedstawicieli różnych klas społecznych, stając się rozrywką całego narodu, jednocześnie uniezależniając się od obrzędu i stając pełnoprawnym teatrem[44].

Ród Tokugawa nie okazywał równego swoim poprzednikom zainteresowania teatrem *nō,* zaś przełomowi wieków XVII i XVIII towarzyszył intensywny rozwój nowo powstałych teatrów – *kabuki* oraz *jōruri*. Doprowadziło to do stagnacji teatru *nō,* który nabrał cech ceremonialnej sztuki klasy rządzącej. Faworyzowanym przez siogunat rodem był Kanze, w którego cieniu działały inne szkoły – Konparu, Hōshō, Kongō oraz Kita. Wykształciła się feudalna struktura wewnątrz szkół z głową rodu, *iemoto*, na czele, zaś tajemnice szkół były strzeżone i przekazywane spadkobiercom z pokolenia na pokolenie poprzez naśladownictwo mistrza przez

[41] Ibidem, s. 258.
[42] Ibidem, s. 259.
[43] Ibidem, s. 260.
[44] Ibidem, s. 260.

ucznia – w przypadku braku następców sukcesję rozstrzygano poprzez adopcję[45]. Teatr *nō* stał się niedostępny dla osób z zewnątrz, a system dziedziczenia w ramach rodu uniemożliwiał także wchłanianie przez duże szkoły mniejszych zespołów, potrzebujących wsparcia – te zaczęły przyłączać się do grup *kabuki* czy *jōruri*, przyczyniając się do rozwoju tych nowych form teatru[46]. W XVII wieku poszczególne szkoły zaczęły się bardziej indywidualizować i różnić repertuarem, dopracowywano również techniki aktorskie (*kata*), przedstawieniom nadawano większą powagę, stopniowo także zwalniając tempo spektakli. Zaprzestano także pisania nowych sztuk. Unormowanie sposobu uprawiania *nō* z jednej strony było początkiem długotrwałego okresu pewnego skostnienia – z drugiej, paradoksalnie, właśnie to przyczyniło się do wykształcenia perfekcji formy, skomplikowanej ceremonialności, specyficznej surowości i prostoty dającej efekt zatrzymania ruchu, wzmacniającego wewnętrzną dynamikę – wszystko co dzisiaj jest kojarzone z estetyką *nō* i wzbudziło fascynację pierwszych Europejczyków[47]. Jak pisze Jadwiga Rodowicz-Czechowska:

Dopiero trening aktorski rozwinięty według zasad sztuki wojennej samurajów w połączeniu z surowymi regułami wojskowej etykiety, a prowadzony w warunkach stale sponsorowanej i dzięki temu regularnej praktyki zawodowej, mógł zaowocować ową nieprawdopodobną perfekcją charakteryzującą aktorów *nō*[48].

Współcześnie w teatrze *nō* istnieje pięć głównych szkół aktorskich[49]; Kanze-za i Hōshō-za reprezentujące styl *kamigakari* Kioto, uważane za lepsze i podrzędniejsze: Kongō-za, Konparu-za i Kita-za - reprezentujące styl *shimogakari* z Nary. Wszystkie szkoły wywodzą się od słynnych protagonistów *shite*[50]. Klasyfikacja ustalona przez sioguna Tokugawę Ieasu (1543-1616), który ogłosił Kanze-za (wywodzącą się z grupy Kan'amiego Yūzaki-za, przemianowaną później po przyjęciu przez Kan'amiego pseudonimu artystycznego Kanze) za najważniejszą, a za

[45] Ibidem, s..261.
[46] Ibidem, s. 261.
[47] Rodowicz, *Boski dwumian…*, s. 213, 214.
[48] Ibidem, s. 214.
[49] Wymienione tu szkoły aktorskie kształcą aktorów *shite.* Obecnie aktorzy *wakikata* skupieni są w trzech szkołach: Shimagakari Hōshō-ryū, Fukuō-ryū i Takayasu-ryū. Ich założycielami byli kolejno Shundō Gonshichi (zm. 1692), Fukuō Jin'emon (lata życia nieznane, służył na dworach Ody Nobunagi i Tokugawy Ieasu i Takayasu Yozaemon (lata życia nieznane), za: Jakub Karpoluk, *Kim jest aktor waki* [w:] Urszula Mach-Bryson, Anna Zalewska (red.), *Materialne i niematerialne dziedzictwo kultury Japonii,* Warszawa 2014, s. 30, 31. Więcej o aktorach *waki,* zob. tamże.
[50] Żeromska, op. cit., s.265.

kolejne, odpowiednio: Hōshō-za, Konparu-za, Kongō-za oraz najmłodsza Kita-za, przetrwała do dziś[51].

Dokładny styl odgrywania danej roli czy to przez aktorów pierwszoplanowych (*shite*), czy drugoplanowych[52] (*waki*) zależy od reprezentowanej szkoły. Jak pisze Estera Żeromska, szkoły początkowo współpracowały ze sobą, w czym, paradoksalnie, pomagała wyróżniona pozycja jednej z nich – Kanze, faworyzowanej przez siogunat Ashikaga. Późniejsze dopuszczenie pozostałych szkół do występów przed siogunem doprowadziło do zaostrzenia rywalizacji i pilniejszego strzeżenia reguł poszczególnych szkół, wprowadzono również zakaz zmiany szkoły przez całe życie oraz hierarchię ważności obejmującą wszystkie szkoły[53].

Do otwarcia się teatru *nō* przyczynił się dopiero upadek siogunatu w Japonii w 1867 roku i likwidacja klasy samurajów – teatr *nō* stracił patrona i źródło utrzymania, stając na krawędzi przetrwania. Nowym mecenatem okazała się jednak rodzina cesarska, zaś w 1881 roku powstało *Stowarzyszenie Nō,* mające organizować występy, udało mu się doprowadzić także do wybudowania w Tokio pierwszej sceny *nō,* zaś na tokijskiej uczelni zaczęto uczyć muzyki *nō.* Gdy na czele *Towarzystwa Nōgaku* (*Nogaku-kai*), spadkobiercy Stowarzyszenia, stanął Hijikata Hashimoto, minister w pałacu cesarskim, *nō* w drugiej dekadzie XX wieku ponownie zaczęło przeżywać lata świetności, jednocześnie dając się wplątać w rodzącą się machinę propagandową militaryzmu i stając się ostoją japońskości[54].

Kolejny poważny kryzys nastąpił po II wojnie światowej, gdy okupacyjne władze amerykańskie przez pewien czas nawet zakazały uprawiania teatru uznając go za jedno ze źródeł japońskiego nacjonalizmu. Również zniszczenia wojenne nie ominęły materialnego dziedzictwa teatru, a w nalotach dywanowych zniszczono wiele scen, masek, kostiumów i rekwizytów. Dzięki *Towarzystwu Nōgaku* teatr powoli jednak się odradzał, mimo iż rodzinie cesarskiej odebrano prawo sprawowania patronatu nad *nō*, co zmusiło twórców do poszukiwania nowych

[51] Ibidem, s. 266.

[52] Jakub Karpoluk sprzeciwia się pojmowaniu *waki* jako aktora drugoplanowego, uznając je za zaczerpnięcie z konwencji nowoczesnego teatru. Zaznacza, że wprawdzie działania sceniczne *waki* są mniej spektakularne niż *shite,* ale nie pełnią oni drugoplanowych funkcji i właściwszym by było nazywać aktora *waki* drugim aktorem. *Waki* definiuje sytuację sceniczną i pozwala aktorowi *shite* posuwać akcję do przodu. – Karpoluk, op. cit., s. 34.

[53] Pomiędzy poszczególnymi szkołami istnieją niewielkie różnice repertuarowe, a także dotyczące sposobów mówienia, śpiewania, gry na instrumentach, czy używanych na scenie rekwizytów – są to jednak detale dostrzegalne tylko dla koneserów i znawców (Żeromska, op. cit., s. 267.)

[54] Ibidem, s. 263.

źródeł finansowania[55]. W przetrwaniu pomogła trwałość rodów *iemoto,* w których mistrzowie nie przestali przekazywać wiedzy swoim następcom.

Współcześnie w teatrze, wpisanym na listę światowego dziedzictwa UNESCO, widać zarówno nurty zachowawcze jak i eksperymentalne, próbujące łączyć teatr z innymi gatunkami, pojawiają się aktorzy *nō* występujący w teatrze zachodnim czy filmach, pisze się nowe sztuki, poświęcone na przykład ofiarom bomby atomowej w Japonii, powodzeniem cieszą się też sztuki zachodnie wystawiane w konwencji *nō*[56].

Traktaty Zeamiego

Zeami był twórcą ponad dwudziestu traktatów na temat *nō*. Pierwszym jego traktatem, spisanym wkrótce po śmierci ojca, było *Fūshikaden* (*Księga o przekazywaniu Kwiatu, Kształtu i Stylu*), zarazem pierwszy traktat poświęcony teatrowi w Japonii – rozwijał w nim on teorię Kwiatu (*hana*) i sztukę naśladownictwa (*monomane*)[57].

Księga o przekazywaniu Kwiatu, Kształtu i Stylu jest utworem niejednolitym i pisanym w dwóch etapach. Składa się z siedmiu części, z których przyjmuje się, że trzy pierwsze zostały ukończone w roku 1400, a pozostałe do 1418 roku[58]. Rzemiosło artystyczne Zeami postrzega w niej jako „drogę", czyli coś, co „ujmuje w spójny ciąg życie człowieka, podporządkowuje sobie całą aktywność jednostki, jej życie zawodowe i prywatne. Jest to sposób życia, zachowania w społeczeństwie kogoś, kto podąża drogą własnego rozwoju, zachowując przy tym ścisły związek z otoczeniem, w którym żyje – z ludźmi i Naturą[59]".

Kwiat (*hana*), łączył głównie z japońską wiśnią, który powinien zakwitnąć w ciele i duszy aktora i przeniknąć do wnętrza widza, wprawiając go „w stan przypominający arystotelesowskie *katharsis*"[60]. Doprowadzić do tego powinien oczarowując grą, a nie słowem. Zeami wyróżnił także Kwiat Prawdziwy (*makoto no hana*), który ukryty jest we wnętrzu każdego człowieka, czyniąc ludzi podobnych do siebie wzajemnie, tak jak podobne są do siebie poszczególne kwiaty wiśni. Żeby dostrzec cechy indywidualne danej osoby, trzeba przeniknąć do tajemnej głębi (*yūgen*) będącej istotą Kwiatu - umiejętność odkrywania i prezentowania widzom tajemnicy

[55] Ibidem, s. 263.
[56] Ibidem, s. 263, 264.
[57] Żeromska, op. cit., s. 257.
[58] Rodowicz, *Aktor doskonały…*, s. 64.
[59] Ibidem, s. 64.
[60] Żeromska, op. cit., s. 269.

własnego Kwiatu jest miarą artystycznej wielkości[61]. Zeami mistrzom przypisywał Kwiat Prawdziwy o odpornej na działanie czasu urodzie, zaś początkującym aktorom przypisywał nietrwały Kwiat Indywidualny (*jibun no hana*) emanujący pięknem przemijającej młodości. Wyróżniał on także inne rodzaje Kwiatów, spośród których najwyżej cenił Kwiat Zadziwienia (*myō*) – „będący źródłem niezwykłego zespolenia aktora i widza we wspólnym doświadczeniu Absolutu - sztuki *nō*[62]". *Myō* pozwala grać w sposób naturalny, pozbawiony wysiłku i sztuczności – jest to poziom osiągany tylko przez mistrzów. Agnieszka Kozyra pisze, że „Kwiat Tajemny" to uczucie nie-jaźni *mushin no kan*, co łączy trening aktorski *nō* z praktyką zen[63].

Shigenori Nagatomo uważa, że u Zeamiego celem treningu (*keiko*) jest osiągnięcie coraz wyższych poziomów kwiatu (*hana*), jednak zarazem nie jest właściwym trenować w celu osiągnięcia określonej rangi artystycznej [64]. W treningu - polegającym na opanowywaniu kolejnych form *kata* i zdobywaniu umiejętności śpiewania, tańczenia, grania i imitowania - przechodzi się od „stylu bez mistrzostwa/podmiotu" (*mushū-fū*), w którym aktor nie może pozwolić wpływać na proces treningu swoim subiektywnym skłonnościom, do „stylu z mistrzostwem/podmiotem" *yushū-fū*, w którym przechodzi od „posiadania tego, co imitowane" do „stawania się tym, co jest imitowane"[65]. Nie towarzyszy temu żadna intencja, czy aktywny udział umysłu, który usiłowałby imitować[66]. Zeami podkreśla, że mistrzostwo *nō* polega na umyśle, nawet gdy sama technika nie jest na tym samym poziomie[67]. Jednak „prawdziwy kwiat", raz osiągnięty, nie może zostać utracony, gdyż nie jest zależny od technik wykonania i ekspresji, lecz zgodny ze stanem świadomości i umysłu wykonawcy[68]. Aby w sposób niezbędny dla wyrażenia piękna, połączyć pełnię gracji z umiejętnością wykonywania skomplikowanych ruchów tanecznych, należy umieć w pełni koordynować ciało i umysł bez udziału myśli[69]. Mistrzostwo na scenie wymaga zatem rygorystycznego treningu prowadzącego do osiągnięcia

[61] Ibidem, s. 269.
[62] Ibidem, s. 269, 270.
[63] Kozyra, op. cit., s. 236.
[64] Shigenori Nagatomo, *Zeami's conception of freedom*, Philosophy East and West, Vol. 31, No. 4 (Oct., 1981), University of Hawai'i Press s. 404.
[65] Nose Asaji, *Zeami jurokuhu shu hyoshaku, vol. 1 [Commentary on Zeami's sixteen hooks]* (Tokyo: Iwanami-Shoten, 1963), s. 445, przypis za: Shigenori Nagatomo, op. cit, s. 405.
[66] Ibidem, s. 227, przypis za: Shigenori Nagatomo, op. cit, s. 405.
[67] Shinkai Nagafusa, *Zeami to noh no kokoro [Zeami and the heart of noh]* (Tokyo: Kusunoki- shoten, 1951), p. 347, przypis za: Shigenori Nagatomo, op. cit, s. 410.
[68] Shigenori Nagatomo, op. cit, s. 409.
[69] Ibidem, s. 408.

stanu nie-umysłu – co więcej, zdaniem Zeamiego, ów proces samodoskonalenia nie powinien ograniczać się do czasu spędzanego przez aktora na scenie, lecz powinien on zachowywać pełną przytomność umysłu w życiu codziennym[70]. Dla Zeamiego „prawdziwe-ja" jest ucieleśnieniem wolności działania i umysłu, możliwym do osiągnięcia nie poprzez intelektualne zrozumienie, ale rygorystyczny trening oparty na sztuce naśladownictwa.

Zdaniem Shigenori Nagatomo szerszy termin *gei-dō,* droga sztuki, podkreśla, iż sztuka aktorstwa w teatrze *nō* jest jedną z dróg prowadzących człowieka do osiągnięcia swojej „prawdziwej jaźni", podobnie jak w przypadku medytacji czy treningu sztuk walki[71]. Również, cytowany przez niego, Yuasa Yasuo (1925-2005) uważa, że postrzeganie przez Zeamiego „treningu" jest zbliżone w duchu do zen[72]. Najpierw należy nauczyć się korygować swoją świadomość poprzez przyjmowanie określonej cielesnej formy, aby przywrócić pierwotną jedność umysłu i ciała. Głębokie, religijno-estetyczne rozumienie sztuki u Zeamiego pokazuje również następujący cytat z jego pism:

Wszechświat jest naczyniem wytwarzającym rozmaite rzeczy, każdą w swoim czasie: kwiaty i liście, śnieg i księżyc, góry i morza, sadzonki i drzewa, ożywione i nieożywione. Przez uczynienie tych rzeczy istotą swojej wizji artystycznej, stając się jednym z tym uniwersalnym naczyniem i zabezpieczając je w stylu Drogi Pustki (*kūdō*) osiągniesz niewysłowione kwiaty (*myōka*) tej sztuki[73].

Zeami w *Fūshikaden* przestrzega początkujących aktorów (od dwudziestego czwartego do dwudziestego piątego roku życia) przed wyrobieniem o swojej grze nadmiernego mniemania w przypadku wygrania w młodym wieku ze starym mistrzem podczas turnieju. Może wówczas uznać przedwcześnie swój Kwiat za doskonały i zboczyć z właściwej drogi, próbując naśladować styl mistrzowski. Zeami pisze o tym, że taki kwiat może być Jednorazowym Kwiatem Niezwykłości, i jeśli wówczas posiadający go aktor nie położy jeszcze większego nacisku na ćwiczenia będzie się tylko oddalać od Prawdziwego Kwiatu, dając się zwieść Kwiatowi Ulotnemu, skazanemu na opadnięcie[74]. Ciekawym jest, że pisząc o ćwiczeniach dostosowanych

[70] Nose Asaji, *Zeami jūrokuhu shū hyoshaku, vol. 1 [Commentary on Zeami's sixteen hooks*] (Tokyo: Iwanami-Shoten, 1963), p. 376, przypis za: Shigenori Nagatomo, op. cit., s. 411.
[71] Shigenori Nagatomo, op. cit., s. 414, 415.
[72] Yuasa Yasuo*, Shintai: Tōyōteki shinshinron no kokoromi [Body. Toward an eastern theory of body-mind] (Tokyo: sōbun-sha*, 1976, p. 130., przypis za: Shigenori Nagatomo, op. cit., s. 406, 407.
[73] 'My translation of a section in *Yūgaku shūdō kempushō*. See Nose, Zeami Juroku-bushu', 1:575f., przypis za: Pilgrim, op. cit, s. 291.
[74] Rodowicz, *Aktor doskonały…*, s. 72, 73.

dla aktorów w tym wieku wspomina o *kōanach* – nie wiadomo jednak czy mając na myśli faktycznie buddyjską praktykę medytacyjną czy proste etiudy [75].

Kolejną zasadą Zeami uczynił właściwe postrzeganie naśladowanego obiektu umożliwiające dążenie do eliminowania fałszu, którego każdy przejaw może być natychmiast odczuty przez widza jako sztuczność. Warunkiem jej uniknięcia jest utożsamianie się aktora z odgrywanym bohaterem, a nie z jego powierzchownymi cechami indywidualnymi, lecz z najgłębiej ukrytą w nim istotą (*hon'i*). Naśladować należy zatem wewnętrzną kwintesencję człowieka – istotę starości, męskości czy kobiecości, a nie konkretnego starego człowieka, mężczyznę czy kobietę[76]. Dążenie do odtworzenia *hon'i* prowadzi do tego, iż w teatrze *nō* kreuje się typowe, idealne sytuacje i postaci, co łączy się z koncepcją naśladownictwa *monomane.*

Jadwiga Rodowicz-Czechowska pisze:

Podobnie jak w moralitecie średniowiecznym występuje Everyman (…) I o ile moralitet odwołuje się do światopoglądu czy wartości chrześcijańskich, o tyle *nō* przenika na wskroś filozofia buddyjska. W krajobrazie myślowym (…) pojawia się nader często świadomość przeznaczenia, losu, który wiąże ludzi ze sobą. Wynika ona oczywiście właśnie z buddyjskich koncepcji, że niedokończone związki karmiczne z poprzednich wcieleń odnawiają się w życiu obecnym, że raz sprowokowany los będzie się długo wypełniał, łącząc i dzieląc ludzi często wbrew ich woli, znacząc ich koleje losu piętnem wzajemnego przeznaczenia[77].

Kakyō (*Zwierciadło kwiatu*), traktat z około 1424 roku, koncentruje się na technice scenicznej, jednak ostatni rozdział traktatu *Część wewnętrzna* (*Okugi*) pozostaje pod wpływem filozofii zen[78]. W traktacie tym Zeami podkreśla, że wprawdzie adept powinien uczyć się od mistrza *nō* na najwyższym poziomie, nie może go jednak po prostu naśladować, gdyż w ten sposób naśladowałby jedynie formę zewnętrzną sztuki mistrza, podczas gdy on dotarł do tego miejsca na skutek wieloletniej praktyki. Mistrz zdołał poznać własne ciało jak i umysł, co pozwala mu w sposób oszczędny poruszać się na scenie, jednak uczeń, który próbowałby naśladować zewnętrzną łatwość i prostotę ruchu mistrza przestałby się rozwijać. Mistrz nie uczy według sposobów, którymi sam się obecnie posługuje, lecz pokazuje to, co robił, gdy był na początku drogi[79]. Podsumowując to trawestuje myśl z *Hekiganroku:* „naśladowanie upodabnia się do wzoru, ale istota naśladowania nie jest istotą wzoru[80]". Zeami w tekście wymienia również

[75] Ibidem, s.74.
[76] Żeromska, op. cit., s.268, 269.
[77] Jadwiga Rodowicz, *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*, Warszawa 1993, s. 58.
[78] Rodowicz, *Aktor doskonały…*, s. 98.
[79] Ibidem, s. 128.
[80] Ibidem, s. 129.

trzy czynniki niezbędne, by uczeń mógł zostać mistrzem: po pierwsze możliwości wynikające z przyrodzonego charakteru, po drugie umiłowanie sztuki całym sercem i wyłączne oddanie umysłu jej celom, po trzecie istnienie nauczyciela, który przekaże mu nauki[81]. W *Zwierciadle Kwiatu* można przeczytać również:

To, że coś ciekawego rodzi się, gdy aktor <<nie czyni nic>>, ma źródło w jego nieujawnionym zamiarze. Poczynając od Dwóch Środków, poprzez ruch taneczny naśladujący walkę [*tachibataraki*], aż po rozliczne role, wszystko należy do techniki, ta zaś – do domeny ciała. <<Nieczynienie>> powstaje w chwilach wolnych od techniki. Jeśli się zastanowić, dlaczego właśnie <<miejsca puste>> [*senu hima*] budzą ciekawość, to okaże się, że <<nieczynienie>> osadza się w czymś jeszcze pierwotniejszym niż serce. W <<korzeniu serca>>, gdzie się scalają [wszystkie] działania i gdzie się rodzi ciągłość uwagi[82].

Ów charakterystyczny nacisk na nie-czynienie oraz waloryzacja pustki są charakterystyczne dla, ukształtowanej również pod wpływem taoizmu, estetyki zen.

W *Kwiecie Powrotu (Kyakuraika*) Zeami pisze, że jego następca powinien prowadzić innych do oświecenia[83], mistrzów teatru *nō* nazywa „wielkimi patriarchami (*kōjō np. taiso*)[84], a duchową siłę, przekazywaną uczniowi nazywa „pieczęcią oświecenia" (*inka no shōken*)[85].

Dziewięć stopni z kolejnego traktatu Zeamiego, *Kyūi* (*Dziewięć stopni*), Agnieszka Kozyra interpretuje nie tylko jako etapy treningu aktorskiego, ale także jako stopnie odnoszące się do różnych aspektów stanu świadomości istoty oświeconej[86].

Jest to zgodne z koncepcją Toshihiko Izutsu (1914-1993), współczesnego filozofa japońskiego. Stworzył on koncepcję estetyczną opartą „na metafizyce, dla której dotarcie do Nicości stanowi cel ostateczny". Pisał, iż „o akcie twórczym, tak, jak pojmuje się go w sztuce japońskiej można zatem powiedzieć, iż zaczyna się i kończy w wymiarze wewnętrznego doświadczenia, zanim jeszcze dokonany zostanie zewnętrzny akt artystycznej kreacji"[87]. Toshihiko Izutsu rozwija koncepcję pola kontemplacji, podkreślając, że rozwija się ono „raczej w sposób asocjacyjny niż logiczny, raczej przedstawieniowy niż językowy, wielowymiarowy raczej

[81] Ibidem, s. 130.
[82] Ibidem, s. 50, 51.
[83] Noel J. Pinnington, *Crossed Paths: Zeami's Transmission to Zenchiku,* "Monumenta Nipponica", 1997, t 52, nr 2, s. 221., przypis za: Kozyra, op. cit., s.233.
[84] Zeami Motokiyo, *Kyakuraika,* [w:] *Zeami and Zenchiku…*, s. 246. – przypis za Kozyra, op. cit., s.233.
[85] Zeami Motokiyo, *Kyakuraika,* [w:] *Zeami and Zenchiku…*, s. 246. – przypis za Kozyra, op. cit., s.233.
[86] Kozyra, op. cit., s.234.
[87] Toshihiko Izutsu, *Metafizyczne tło teorii nō. Analiza „dziewięciu etapów" Zeamiego* [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska: antologia. T. 1: Wymiary przestrzeni,* Kraków 2010., s. 78.

niż linearny oraz aczasowy raczej niż następczy”[88]. Przedstawia ją właśnie na przykładzie traktatu Zeamiego *Dziewięć etapów.*

Dziewięć etapów Zeamiego dzieli się na Trzy Wysokie Kwiaty, będące etapami najwyższymi, Trzy Środkowe Etapy oraz Trzy Niskie Etapy. W traktacie Zeamiego etapy te opisywane są w wyrafinowany, acz niejasny sposób, najczęściej poprzez porównania do zwierząt i natury. Toshihiko Izutsu analizując je, pisze, że na niższych etapach styl pozbawiony jest dopracowania, a aktorowi brak umiejętności technicznych. Z czasem biegłość w technice przestaje mieć na celu wyłącznie doskonalsze środki artystycznego wyrazu[89], a droga dyscypliny *nō* ujawnia swoją specyfikę – zmierzanie ku *mu,* Nicości, transcendentnej metafizycznej wartości[90]. Na wyższych poziomach świat zjawiskowy zaczyna funkcjonować jako pole kontemplacji, a kontemplacyjna świadomość jest zarazem aczasową wszech-jednością[91], podczas gdy wszystkie podstawowe bieguny rzeczywistości („wewnętrzne i zewnętrzne, subiektywne i obiektywne, postrzegający i postrzegane, pole i świadomość pola, to, co ogarnięte i ogarniający”[92]) niemal stapiają się ze sobą. Najwyższy etap stanowi pełnia jedności przeciwieństw. Jak pisze o nim Toshihiko Izutsu:

Ciemność i blask dają się tutaj wzajemnie w siebie przeobrażać, ponieważ żadne z nich nie stanowi rezultatu artykulacyjnej aktywności umysłu. Stanowią one raczej dwie postacie samoobjawienia się pierwotnej Nicości, tego, co niewyartykułowane, co zawiera w sobie wszystkie możliwe rzeczy. Dopiero na tym etapie jesteśmy świadkami, jak otchłań mroku przekształca się nagle w oślepiające światło[93].

Toshihiko Izutsu sam od najmłodszych lat był zaznajomiony z zen i praktyką *kōanów* za pośrednictwem ojca – kaligrafa i praktykującego buddysty zen. W przedstawionej wyżej analizie w interesujący sposób przekłada traktat Zeamiego dotyczący rozwoju sztuki aktorskiej na współczesny język filozofii zen. Z kolei Agnieszka Kozyra podsumowując dziewięć stopni Zeamiego pisze:

Najpierw, zgłębiając technikę i zasady gry aktorskiej, aktor zaczyna rozumieć różnicę między tym, co wypowiedziane w słowach, a tym, co nie może zostać wypowiedziane (stopień czwarty). Następnie poszerzając swoje „duchowe wejrzenie”, uświadamia sobie, że widzialne formy i techniki gry nie stanowią o prawdziwym

[88] Ibidem, s. 77.
[89] Ibidem, s. 81.
[90] Ibidem, s. 82.
[91] Ibidem, s. 85.
[92] Ibidem, s. 85.
[93] Ibidem, s. 88.

mistrzostwie (stopień piąty), by w końcu dotrzeć do istoty rzeczywistości (stopień szósty). Przekroczenie tego stopnia prowadzi do poczucia tożsamości wszystkiego, a więc do całkowitego utożsamienia się z rolą (stopień siódmy). Aktor doświadcza absolutnej wonności, dzięki czemu może łamać wszelkie zasady, a i tak jego gra jest doskonała (stopień ósmy). W końcu osiąga stan 'nie-jaźni' (*mushin*), czyli „nierozróżniającego rozróżniania" (stopień dziewiąty), będącego źródłem spontanicznej kreatywności i duchowego piękna[94].

Wprawdzie dobry aktor musi dobrze śpiewać, poruszać się i tańczyć, nie wystarcza to, by być nazywanym mistrzem – co więcej, jak pisze Zeami, bycie mistrzem nie musi oznaczać całkowitego braku technicznych niedociągnięć, gdyż to nie od tego zależy kategoria mistrzostwa. Najważniejszą rzeczą w *nō* – podobnie jak we wszystkich sztukach zen – jest serce (*kokoro*) i jego właściwy stan – czyli oświecenie[95]. Według Zeamiego dopiero patrzenie sercem umożliwia dostrzeżenie istoty rzeczy, jej wartości niezmiennej, co pozawala zobaczyć coś, czego nie ma już na scenie – samą nieobecność[96]. Dostrzeganie różnicy pomiędzy istotą rzeczy a jej przejawem Zeami porównuje – zgodnie z wzorcami mistrzów zen - do różnicy między kwiatem i jego zapachem lub księżycem i jego blaskiem[97]. Nadrzędne znaczenie *kokoro* dla sztuki teatru *nō* wyjątkowo dobitnie podkreśla również poniższy fragment z traktatu Zeamiego:

(…) serce ma być jak nić, która wiąże wszystkie umiejętności i elementy techniki, ale wiązać trzeba tak, żeby ludzie nie widzieli splotów (…) dzień po dniu i noc za nocą, czy się idzie, stoi, leży czy siedzi, nie wolno zapominać o sercu. Wszystkie czynności trzeba wiązać w sercu. Ta zasada musi się stać ostatecznym postanowieniem. Jeśli aktor stosuje techniki, zwracając stale uwagę na stan serca, i nie traci czujności, to jego *nō* stale rośnie[98].

W sercu znajduje się źródło teatru i jego oddziaływania. Jak pisze Estera Żeromska:

niewidoczne dla oka *kokoro* ukryte jest w istocie rzeczy w naturze Buddy. (…) Dzięki *kokoro* w teatrze *nō* osiąga się jedność wszechrzeczy. W aktorze zanika samokontrola, a jego kreacja wznosi się ponad wszelkie granice – staje się *mushin* (bez serca)[99].

Mushin, bez serca stanowi przeciwieństwo estetycznej kategorii *ushin* (z sercem) - w X wieku łączyła się ona z chłodnym, nieuczuciowym charakterem poezji *waka* oraz *renga*, podczas

[94] Kozyra, op. cit., s. 242.
[95] Rodowicz, *Aktor doskonały*, s. 134, 135.
[96] Żeromska, op. cit., s., 329.
[97] Ibidem, s. 330.
[98] Rodowicz, *Aktor doskonały…*, s. 151.
[99] Żeromska, op. cit., s. 271.

gdy *ushin* w XIII wieku stało się synonimem pozbawionego dobrego smaku wiersza, choć początkowo rozumiane było jako prawda płynąca z głębi serca, uczuciowość i serdeczność[100].

W innym miejscu Zeami podkreśla, że podstawą dla „czucia" jest stan, kiedy się jeszcze ono nie narodziło[101] - a zatem bez serca - *mushin*. Na najwyższym poziomie aktor zdobywa sławę w świecie właśnie poprzez uzyskiwany podczas gry stan „bez serca"[102]. Urszula Mach-Bryson komentując traktaty Zeamiego stwierdza:

Wykazują one wiele punktów wspólnych z naukami prawodawców *chanoyu*, Muraty Shukō (1423–1502) czy Sen no Rikyū. Obie sztuki wymagają trudnej do opanowania techniki, ale poza techniką niezwykle ważna jest praca ducha i serca – bez nich przekaz pomiędzy aktorem i widzem, gospodarzem i gościem nie może zaistnieć. (…) Podobnie sztuki *nō* i *chanoyu* prawdziwie rozwinąć się mogą jedynie dzięki pracy ducha i serca. Zeami pisał o sztuce aktora nō jako o przekazywaniu kwiatu *(hana*). Kwiat jest niepowtarzalnym, w każdym momencie zmiennym i nieuchwytnym duchem sztuki danego aktora. (…) . Prawdziwa atrakcyjność (*makoto no hana*) pochodzić może jedynie z wnętrza, z serca. I tylko tak, z serca do serca (*kokoro yori kokoro ni*), może być przekazywana. W *chanoyu* również wielokrotnie podkreśla się, że sztukę herbaty przekazać można jedynie w ten właśnie sposób. Z serca do serca (*ishin denshin*)[103].

Przez termin *yūgen,* którym posługiwał się Zeami, w Japonii rozumiano piękno trudne do określenia i nieuchwytne, w poezji także piękno elegancji i czaru, albo spokoju, osamotnienia i chłodu. Zeami pierwotnie przypisywał *yūgen* znaczenie wyrafinowanej elegancji, pogłębił je jednak o piękno smutku oraz ludzkiego cierpienia, a także nastrojowy symbolizm, sugestywność, prostotę, spokój i wdzięk[104].

Kolejnym, używanym przez Zeamiego pojęciem estetycznym było *rōjaku*, słabość starości rozumiana jako spokojne, dyskretne piękno starości, porównywane również do kwiatu wiśni samotnie kwitnącego na uschniętej gałęzi[105]. Ostatnim istotnym pojęciem, którym posługiwał się Zeami było wieloznaczne *ma,* rozumiane jako pustka, przerwa, interwał. Estera Żeromska pisze o nim tak:

Przykładowo *ma* może oznaczać w *nō* pustkę czasu lub przestrzeń, w której rodzi się ruch i w której się umiera. Może odnosić się również do momentu wyczuwanego przez aktora intuicyjnie jako najbardziej odpowiedni do

[100] Żeromska, op. cit., s.272.
[101] Rodowicz, *Aktor doskonały…*, s. 136.
[102] Ibidem, s. 136.
[103] Mach-Bryson, op. cit., s. 260.
[104] Żeromska, op. cit., s.271.
[105] Żeromska, op. cit., s. 272.

użycia takiego, a nie innego środka wyrazu. Może też oznaczać pauzę w grze (zastygnięcie w ruchu), wydobyte spośród słów milczenie, ciszę słyszalną między dźwiękami[106].

„Prawdziwy zatem sens i piękno dźwięków kryją się w ciszy między nimi, sens i piękno ruchu – w niedziałaniu, a sens ludzkiej egzystencji - po stronie cienia (*yin*). W muzyce *nō* akcentowanie tego, co najważniejsze, odbywa się za pomocą akcentu rytmicznego, który przebiega od ciszy po dźwięk słaby i silny, co powoduje, że każdy podstawowy schemat czasowy rozpoczyna się w pustce (*ma*) ostatniego uderzenia poprzedniego schematu"[107] – pisze w innym miejscu Estera Żeromska.

Również współczesnym aktorom zdarza się sięgać po dzieła Zeamiego, widząc w nich wielką mądrość, choć, jak podkreślają, najważniejsze jest własne doświadczenie, nie wystarczy więc po prostu przeczytać jego dzieł[108]. Współczesny aktor, Kanze Tetsunojō IX, cytuje Zeamiego: „Zapomnij o sobie i ćwicz aż do zatracenia", podkreślając, że nie chodzi o sprzeniewierzenie się sobie, lecz o pozostawanie uczciwym wobec własnych uczuć, które należy troskliwie pielęgnować[109].

Charakterystyczne, dla łączonych z zen form sztuki, znaczenie pustki i pustych przestrzeni uwidacznia się w *nō* w przestrodze udzielanej przez Zeamiego: aktor, któremu podczas spektaklu wszystko udaje się aż do przesady, chcąc osiągnąć najwyższy możliwy wyraz, może zacząć gubić „miejsca wolne", czyli niedopowiedzenia i tym samym zatrą się granice tego, co naprawdę dobre i nie, a spektakl zacznie dryfować w stronę przepychu[110]. Innym fragmentem mogącym budzić skojarzenia z opisem praktyki zen a nawet doświadczeniem oświecenia jest ten zawarty w poniższym cytacie:

Zaprawdę i w istocie tak właśnie jest, że jeśli ktoś chce poznać *nō,* musi odrzucić wszelkie inne zajęcia i poświęcić się wyłącznie sztuce. Ćwicząc nieustannie musi dojść do granic. Dopiero gdy zgromadzi owoc długoletniej praktyki, może się zdarzyć chwila, kiedy wszystko nagle pojmie sercem[111].

[106] Ibidem, s. 272.
[107] Ibidem, s. 387.
[108] Ibidem, s. 375.
[109] Ibidem, s. 375.
[110] Rodowicz, *Aktor doskonały…*, s.155.
[111] Ibidem, s. 167.

Jak pisze Jadwiga Rodowicz-Czechowska, ostatecznym celem sztuki według Zeamiego jest oświecenie samego twórcy i unaocznienie tego faktu widzowi – zatem najwyższe dokonanie artystyczne jest zarazem aktem poznania, mającym estetyczny wymiar piękna[112].

Mimo to, kwestią do pewnego stopnia dyskusyjną pozostają instytucjonalne związki Zeamiego z buddyzmem zen. Do 1422 roku był osobą świecką – wówczas przyjął buddyjskie święcenia i przekazał kierownictwo grupy synowi Motomasie, nie wycofał się jednak całkiem z życia teatralnego i w 1424 roku brał udział w występie w świątyni Daigoji jako *shite* w roli demona. Końcówka *-ami* kojarzona jest z amidystami, którymi byli także inni *dōbōshū* na dworze sioguna, tacy jak Noami (1397-1471), Geiami (1431-1485) czy Sōami (zm. 1525). W traktatach Zeamiego brak wpływów tej szkoły, ponadto jest to, tak zwana, „łatwa ścieżka" (*gyō*), kładąca nacisk na łaskę buddy Amidy, a traktaty Zeamiego podkreślają konieczność kontynuowania przez całe życie treningu aktorskiego, co może nasuwać skojarzenia z praktyką zen[113]. Yoshimitsu mógł nadać mu imię Zeami, chcąc upodobnić jego imię do innych doradców artystycznych.

Z kolei na związki z buddyzmem zen wskazuje buddyjskie imię Zeamiego, Shiō. Siogun Yoshimochi był żarliwym wyznawcą zen i to pod jego wpływem mógł po te nauki sięgnąć Zeami[114]. Uważa się, że Zeami początkowo praktykował zazen w Kioto w słynnej świątyni Tōfukuji pod okiem mnicha Kōhōshū (1361-1424), później zaś pod kierunkiem Chikusō Chigona (zm. 1423) opata, patronującej zespołowi Yūzaki-za, świątyni Fuganji w Tawaramoto[115]. O pobycie w tej świątyni Zeami wspomina w listach do Zenchiku, a o szczególnym znaczeniu tej świątyni dla niego może także świadczyć odprawianie tam w rocznicę jego śmierci *eitai kyuō* – „wiecznej ceremonii w intencji zmarłego[116]".

Traktaty Zenchiku

Zenchiku, zięć Zeamiego i jego ideowy sukcesor, stworzył koncepcję jedności pieśni/poezji i tańca (*ka-bu-isshin*) oraz sześciu kręgów i jednej kropli rosy (*rokurin-ichiro*). *Ka-bu-isshin* znaczy dosłownie „śpiew-taniec-jedno-serce" – jedność pieśni i tańca ma wynikać z ich wspólnego pochodzenia z serca (*kokoro*). Kreacja oparta na śpiewaniu i tańczeniu stanowi, jego

[112] Rodowicz, op. cit., s. 47.
[113] Kozyra, op. cit., s. 221, 222.
[114] Ibidem, s. 222.
[115] Żeromska, op. cit., s. 246.
[116] Kozyra, op. cit., s. 222.

zdaniem, ten sam rodzaj aktywności artystycznej co komponowanie wiersza, w związku z czym „zadaniem aktora *nō* jest tworzenie teatralnej ekspresji poetyckiego tekstu sztuk zawierających wiele *waka* i innych klasycznych wierszy, które wprowadzają niepospolitą atmosferę i skłaniają wykonawców różnych ról do podejmowania trudu zgłębienia tajemnicy utworów[117]".

Termin *rokurin-ichiro,* oznaczający sześć kręgów i jedną kroplę rosy, pojawia się w dwóch traktatach Zenchiku: *Rokurin-ichiro-no ki* (*Zapiski o sześciu kręgach i jednej kropli rosy*) oraz *Rokurin-ichiro-no kichū* (*Komentarze do Zapisków o sześciu kręgach i jednej kropli rosy*). O koncepcji tej Estera Żeromska pisze:

Zenchiku stworzył (…) koncepcję sześciu kręgów (Kwiatów) połączonych ze Świadomością Absolutną, wyrażoną za pomocą kropli rosy. Wyszedł z założenia, że skoro oświecenie (*satori*), czyli doświadczenie tej Świadomości, jest najważniejszym celem życia człowieka, zasadniczą podstawą prawdziwego przedstawienia, podobnej jak każdej sztuki, jest natura Buddy. W pierwszych trzech kręgach zawarł wskazówki określające drogę do osiągnięcia oświecenia, a w trzech kolejnych – informacje o sposobie osiągania stanu Buddy w przedstawieniu. Te dwie grupy kręgów oddziela, przecinający na pół kroplę rosy (*ichiro*) miecz. Jest on symbolem Umysłu, który ma zdolność przeszywania każdej myśli i, wbrew wszelkim przeciwnościom, zmuszania do nieuchronnego powrotu do Pierwotnej Jedności Świadomości, do punktu wyjścia. Miecz przecina też każdą teorię, dzięki czemu doprowadza do objawienia prawdy i zrozumienia Absolutu. Dosięga bowiem tam, gdzie cykl zaczyna się i kończy zarazem[118].

Pierwszy krąg, *jurin*, przedstawiany jest jako puste koło życia ilustrujące zenistyczną pustkę (*kū)* oraz pierwotne naczynie (*utsuwa-mono*) – Estera Żeromska pisze, że w przypadku przedstawienia *nō* niewypełnione naczynie to oddech łączący śpiew w formę ciągłą bez początku i końca, dla aktora zaś – doświadczanie niewyczerpanej siły witalnej[119].

Drugi krąg, *ryūrin,* lub inaczej *shurin*, to krąg zenitu wschodzenia – w nim objawia się świadomość i indywidualność symbolizowana przez pionowy miecz dzielący na pół Pierwotną Jedność. Jest to miejsce narodzin tajemnicy *yūgen*, odzwierciedla także wysoki styl gry oraz czysty śpiew.

Jūrin, krąg trzeci to krąg zaspokojenia oraz trwałości oznaczany przez puste koło z krótką, grubą, pionową linią narysowaną w jego dolnej części. „Znaczeniowo łączy się on z ideą osiągnięcia stanu oświecenia w każdym pojedynczym działaniu i sygnalizuje w związku z tym, że każdy moment przedstawienia *nō* powinien być zanurzony w tajemnej głębi (*yūgen*). W tym

[117] Ibidem, s. 273.
[118] Ibidem, s. 273.
[119] Ibidem, s. 274.

kręgu manifestuje się świadomość aktora oraz umiejętność jednoczesnego wzniesienia poza nią każdego swojego ruchu i każdej śpiewanej przez siebie frazy[120]." – pisze Estera Żeromska.

Krąg czwarty, *zōrin,* to krąg formy – Zenchiku narysował w nim słońce, księżyc, las, góry, pole ryżowe, ptaki, chatkę, zwierzęta oraz człowieka. Było to symboliczne kompendium wszechświata i odnosiło się do reguły *monomane* oraz tajemnej głębi *yūgen:* aktor powinien uczyć się wszystkich aspektów *nō,* jednocześnie potrafiąc funkcjonować zarówno w świecie teatru, jak w świecie zewnętrznym. Jest to etap, na którym osiąga się dojrzałość stylu naśladowczego.

Krąg piąty, *harin*, to koło przedzierania się, przedstawiane jako przecięte przez cztery linie dzielące je na 8 części. Linie są szorstkie i wychodzą poza obręb koła, mając być celowymi „zadrami". Krąg ten odpowiada mistrzowi zdolnemu przedstawić rolę demonów bez wulgarności. Konwencjonalne i gładkie piękno młodych aktorów nie dorównuje umiejętnościom starego mistrza, który potrafi połączyć je z pewną „chropowatością". Symboliczne przedstawienie tego kręgu może również kojarzyć się z ośmioramiennym kołem Dharmy.

Krąg szósty, *kūrin*, podobnie jak pierwszy, jest pusty – symbolicznie oznacza to powrót do stanu początkowego na końcu drogi mistrzowskiej oraz nawiązuje do prawdy zen mówiącej o *satori* wyglądającym jak nie-oświecenie oraz tożsamości zwykłej jaźni z Jaźnią Absolutną. Doświadczony aktor może powrócić do stylu początkującego adepta jednocześnie eliminując wszystko, co sztuczne i zbyteczne, mając wygląd starca, ale zachowując serce dziecka[121].

Symbolem Prawdy Absolutnej jest czysta kropla rosy (*ichiro*) przedstawiana jako długi, pionowy miecz, będący oznaką umysłu, który swoim ostrzem przecina wszelkie podziały, by powrócić do umysłu pierwotnego. Podsumowując koncepcję „sześciu kręgów i jednej kropli rosy" Estera Żeromska pisze:

W tajemniczej kropli rosy Zenchiku ukrywa prawdę o *nō.* Kropla taka powinna być obecna w działaniu aktora – w każdym jego ruchu, słowie, melodii, w stylu przedstawienia. Dzięki niej może on bowiem osiągnąć idealną jedność z naturą Buddy. Mistrz *nō,* mając za wzór czar Kwiatu (*hana*) w stanie pełnego rozkwitu, powinien pokornie poddawać się urokowi kropli, wierząc, że jej tajemnica doprowadzi go do Najwyższej Prawdy, do pełnego zjednoczenia ze Świadomością Absolutną[122].

[120] Ibidem, s. 275.
[121] Ibidem, s. 275.
[122] Ibidem, s. 276.

Komentując szósty krąg Zenchiku pisze, że „oświecenie jest tożsame ze stanem przed oświeceniem[123]". Z kolei Agnieszka Kozyra komentując teorię „sześciu kręgów i kropli rosy" pisze, że trzy pierwsze kręgi - Krąg Pełni Życia/Długowieczności (*Jurin*), Krąg Wzrastania/Rozdzielania (*Shurin*), Krąg Zamieszkiwania (*Jūrin*) – nawiązują do „trzech nieskalanych kręgów" (*sanrin shōjō*), odnoszących się do wolności od wszelkiego przywiązania i wyrażają aspekt absolutny, a więc 'pustkę' jako źródło wszelkich form i zmian, wieczność rozumianą jako sprzeczna tożsamość tego co zmienne i niezmienne[124]. Sześć kręgów Zenchiku może także wywoływać skojarzenia z Dziesięcioma Obrazami Pasterskimi mistrza Kakuana, obrazującymi kolejne etapy rozwoju jaźni.

Mistrz szkoły *kegon*, Shigyoku (1383-1464), w swoim komentarzu z 1444 roku, napisanym po tym, gdy traktat podarował mu Zenchiku, pisał:

(…) Nauczyciel Dharmy, że szkoły hossō, powiedział: „Wszystko co czynimy, może się stać bramą [do oświecenia], jeśli przebudzimy jaźń. Kiedy przebudzimy jaźń, wszystkie nasze czyny będą miały Naturę Dharmy *(hōshō)* [czyli naturę oświeconą] (…)[125].

Według tradycyjnego przekazu Zenchiku utrzymywał kontakty z mistrzem zen Ikkyū Sōjunem, jednak wpływ ten był podważany przez Hagi Kōshirō[126]. Sam Zenchiku stwierdzał, że sześć kręgów zawiera nauki tak buddyzmu, jak i sintoizmu i konfucjanizmu[127].

Charakterystyka sztuk *nō*

Traktowanie słowa jako równorzędnego a nie nadrzędnego elementu widowiska sprawiało, iż nie przykładano nadrzędnej wagi do kwestii autorstwa. Współczesnie używane kopie dramatów Zeamiego również różnią się od oryginałów; jest to wynikiem długiego procesu adaptacyjnego. Na blisko siedemdziesiąt dramatów przypisywanych Zeamiego, tylko dwadzieścia z nich z całą pewnością jest jego autorstwa[128].

[123] Zenchiku¸ *Rokurin ichiro no ki chū,* s. 337, przypis za: Kozyra, op. cit., s. 269.
[124] Kozyra, op. cit., s. 264.
[125] Zenchiku, *Rokurin ichiro no ki,* s. 328. Przypis za Kozyra, op. cit., s. 274.
[126] Por. Hagi Kōshirō, *Higashiyama bunka no seikaku to sono seiritsu,* [w:] *Haga Kōshirō rekishi ronshū,* t. 1 Shibunkaku, Kyoto 1981; Mark J. Nearman, *The Vision of a Creative Artist: Zenchiku's Rokurin Ichiro Treatises,* „Monumenta Nipponica" 1995, t. 50. – przypis za: Kozyra, op. cit., s. 259.
[127] Zenchiku, *Rokurin ichiro no ki¸* s. 277, przypis za: Kozyra, op. cit., s. 277.
[128] Żeromska, op. cit., s. 397

Jak pisze Jadwiga Rodowicz-Czechowska, kluczowym dla teatru *nō* wątkiem jest przenikanie się w Naturze świata człowieczego i bytów pozaludzkich. Za pomocą specyficznego komunikatu świat ducha próbuje przenikać do „naszego świata", a człowiek zaczyna słuchać, zadaje pytanie i - gdy pojawia się bóstwo zamieszkujące to miejsce lub duch zmarłej osoby – otrzymuje odpowiedź[129].

Istotne są również cechy wynikające z właściwości języka – pewną enigmatyczność dialogów związaną z częstym pomijaniem w wypowiedzi podmiotu oraz nieobecność gramatycznego czasu przyszłego wyrażanego za pomocą dokładnego określenia czasu przyszłego wydarzenia (za godzinę, jutro, za tydzień, rok itp.) – mogącą wpływać na typowe dla teatru *nō* wędrówki w czasie i przestrzeni oraz nacisk na moment, w którym przeszłość, teraźniejszość i przyszłość wzajemnie się przenikają – ulotne „tu i teraz"[130]. Jest to filozoficzno-religijny motyw kluczowy dla wielu dziedzin sztuki japońskiej łączonych z filozofią i estetyką zen.

Za najistotniejsze elementy teatru *nō* Jadwiga Rodowicz-Czechowska uznaje:

1. przenikanie się sfer *sacrum* i *profanum* oraz brak wyraźnej granicy między nimi;
2. odczucie, że prawdziwa, nieustannie żywa rzeczywistość składa się z wielu współistniejących światów, z których dwa wydają się najsilniejsze: świat doczesny, realny, określony ramami materii oraz świat duchów, zmarłych;
3. sąd, że te dwa światy współbytują w jednym miejscu Natury i nieustannie na siebie patrzą;
4. następujące zawsze po podróży spotkanie, podczas którego oba światy się rozpoznają; *modusem* (trybem) takiego spotkania jest sen, przywidzenie, pojawienie się wizji, podróż i spotkanie służą zanurzeniu się w czas płynący wstecz, ku najdalszej przeszłości i ku najgłębszym warstwom podobieństwa gatunkowego istniejących w świecie Pamięci;
5. osobliwa struktura rzeczywistości wyłaniającej się wskutek zastosowania Umiejętności, przypominająca tzw. „butlę Kleina", czyli powierzchnię nieorientowalną, w której nie można odróżnić płaszczyzny zewnętrznej od wewnętrznej, gdyż jedna wynika z ugięcia drugiej. (...)
6. charakterystyczne dla budowy tej złożonej rzeczywistości istnienie „dwumianu" Człowieka - Natury, w którym części ciała człowieka i elementy Natury są przemienne. (…)
7. i wreszcie – metafora główna, pełniąca zasadniczą funkcję wśród środków poetyckich dramatu *nō,* ustanawiająca obecność większej, całościowej struktury[131].

[129] Rodowicz, op. cit., s. 13.
[130] Żeromska, op. cit., s. 28.
[131] Rodowicz, op. cit., s., 15, 16.

Tematyka sztuk *nō* obejmuje lokalne legendy, podania, przypowieści buddyjskie, historie z eposu wojennego, opowieści o bohaterach czy pięknych kobietach. Podczas sześćsetletniej historii napisano około trzy tysiące sztuk, spośród których obecnie granych jest około dwustu pięćdziesięciu[132].

„Sztuki *nō* zaczynają się zwykle wtedy, gdy wszystko już się wydarzyło[133]" – stwierdza Estera Żeromska. Bohaterowie pochodzą zwykle z odległej przeszłości, często pochodzą z krainy zmarłych, legend lub mitów, pozbawieni cech indywidualnych osiągają uniwersalny wymiar postaci-absolutu, poruszający się poza barierami czasu i przestrzeni[134].

Ze względu na treść wyróżnia się sztuki fantastyczne *mugen-nō* i bardziej realistyczne *genzai-nō.* Pierwsze stanowią większość, a ich cechą charakterystyczną jest postać protagonisty, przychodzącego z innego świata, dwuczęściowa struktura oraz metamorfoza głównego bohatera. Sztuki te często są niemal pozbawione akcji. O bohaterach sztuk *nō* Żeromska wypowiada się jako o „anonimowych inkarnacjach emocji-wrogości, zaborczej miłości, wyrzutów sumienia"[135] – mogą to być zarówno postacie historyczne jak i bezimienne postacie dworzan, kapłanów, rybaków, bóstw, demonów. Zgodnie z typowymi postaciami bohatera wyróżnia się sztuki o bogach (*kami-mono),* wojownikach (*shura-mono*), kobietach (*katsura-mono*), obłąkanych (*monogurui-mono*) oraz demonach i innych istotach nadnaturalnych (*kichiku-mono*)[136].

Sztuki o bohaterach utrzymane są w spokojnym i powolnym tempie, a ich treścią są opowieści o świątyniach i ich boskich patronach, początkowo ukazujących się pod postacią kapłanów lub starców. Sztuki o wojownikach odznaczają się poetycką zadumą, a ich protagonista często okazuje się duchem poległego w walce samuraja, który najpierw objawia się jako człowiek opowiadający przebieg jakiejś bitwy, by na koniec zniknąć i powrócić odtwarzając własne dokonania w postaci tańca. Sztuki o kobietach opowiadają o namiętności i płomiennych uczuciach, zwykle okupionych żalem i goryczą. Bohaterowie sztuk o obłąkanych często szaleją z powodu utraty dziecka, zazdrości o rywalkę czy porzucenia przez ukochanego, jednak w przeciwieństwie do bohaterek sztuk o kobietach, są to z reguły postaci realne oraz współczesne. Dlatego też kategoria ta nazywana bywa również *genzaimono,* czyli właśnie sztuki współczesne.

[132] Ibidem, s. 208.
[133] Żeromska, op. cit., s. 398.
[134] Ibidem, s. 398.
[135] Ibidem, s. 401.
[136] Ibidem.

Sztuki o demonach mają zazwyczaj dynamiczny charakter, zaś główny aktor *shite* zazwyczaj przedstawia ducha, demona czy goblina w pierwszej części sztuki skrywającego się pod postacią młodej piękności, starej kobiety czy kapłana[137].

Tradycyjnie sztuki wystawiane były również właśnie w takiej kolejności, gdyż pełny tradycyjny program przedstawienia składał się z pięciu dramatów różnych kategorii – całość potrafiła trwać ponad osiem godzin i to tylko dlatego, iż tempo wykonania było dwukrotnie szybsze niż obecnie. Dzisiaj zatem rzadkością są tak ułożone programy i najczęściej obejrzeć można spektakle składające się z jednej, dwóch lub trzech części, poprzedzielanych występami *kyōgen*[138].

W traktacie *Nōsakusho* (*O pisaniu nō*) zaadresowanym dla Motoyoshiego Zeami pisał:

[*Nō*] powstaje w trzech etapach: zasianiu, stworzeniu, zapisaniu. Najpierw trzeba dobrze przemyśleć, jakie jest nasienie opowieści. Potem trzeba rozplanować strukturę pięciu epizodów (stopni, *dan*), które będą rozegrane według zasady rytmicznej *jo-ha-kyū* (powolnego wstępu, rozczłonkowanego środka i wartkiego końca), a w końcu trzeba dobrać właściwe słowa, skomponować i zapisać muzykę[139].

Na przykładzie sztuki *Atsumori* Jadwiga Rodowicz-Czechowska pokazuje praktyczne tego zastosowanie: nasieniem jest historia ostatniego pojedynku Atsumoriego i Kumagaia, sprawa nawrócenia Kumagaia i upodobanie Atsumoriego do gry na flecie. We wstępie *jo* mnich Renshō, dawny wojownik Kumagai pielgrzymuje do miejsca dawnej bitwy, spotyka wieśniaków i z jednym z nich rozmawia o słynnych fletach. Wieśniak okazuje się duchem Atsumoriego, zaś inny wieśniak, aktor interludium, opowiada o jego ostatniej bitwie. W rozwinięciu *ha* podczas oczekiwania na ducha recytowane są sutry buddyjskie, następnie ponownie pojawia się duch Atsumoriego i rozmawiając z Renshō zbliża się do swojego dawnego zabójcy, opowiadając mu o ostatnich miesiącach przed ostateczną klęską rodu Taira. W zakończeniu *kyū* duch wykonuje taniec, będący opowieścią o ostatnich chwilach przed bitwą i „atakuje" Renshō, co kończy się jednak wyznaniem braterstwa[140]. Ukochany flet młodego wojownika, nazywany Gałązką był znakiem Atsumoriego: Zeami rozwija ten wątek poprzez ukazanie, że młody wojownik był „gałązką" a wszystko, co rozegrało się na polu bitwy będzie związane z roślinnością – wobec

[137] Ibidem, s. 402,403.
[138] Ibidem, s. 403.
[139] Zeami, *Zenchiku, Nihon shisō taikei*, t. 24, Iwanami shōten, Tōkyō 1974. Przypis za: Rodowicz, *Boski dwumian…*, s. 50.
[140] Rodowicz, op. cit., s. 50.

tego duch pojawi się jako kosiarz a słowa, którymi opisze klęskę klanu będą nawiązywały do liści i traw. Dźwięk fletu, po który Atsumori wrócił się do obozu i nie zdążył dołączyć na łódź odbijającą od brzegu wciąż wibruje w uchu starego wojownika, a odnaleziony przy zwłokach staje się „powracającą z nieba strzałą", co nawiązuje do mitu o boskim łuczniku[141].

Mimo przesiąknięcia buddyjską filozofią, sztuki *nō* nie proponują łatwych i dogmatycznych wyborów moralnych. W sztuce *Teika*, przypisywanej Zenchiku, opisane są losy Shokushi, poetki, trzeciej córki cesarza Goshirakawy i jej - prawdopodobnie będącej tylko legendą – miłości do Fujiwary Teiki, wielkiego poety japońskiego. W sztuce tej duszę Shokushi dalej dręczy namiętność do Teiki, która przybiera postać bluszczu oplątującego jej kamień nagrobny – jak zwraca uwagę Rodowicz-Czechowska, Shokushi nie prosi jednak mnicha o trwałe uwolnienie z „bluszczu namiętności", a jedynie o chwilową ulgę przez zmówienie modlitwy, jakby w rzeczywistości pragnęła trwać w wiecznym i bolesnym związku i od wyzwolenia wolała miłosną udrękę"[142]. Mnich z kolei nawiązuje do *Sutry Lotosu* mówiąc o Buddzie, który „wszystkie istoty żywe rosi deszczem nauki i wszystko to, co żyje jednako je otrzymuje[143]". Nawiązanie do *Sutry Lotosu* i przypowieści o płonącym domu znajduje się także w odpowiedzi Shokushi mówiącej, że „na słabych nogach, z trudem wychodzę nareszcie z domu, który pożar trawi[144]". Wprawdzie modlitwa mnicha pomaga chwilowo uwolnić ducha Shokushi ze splotów bluszczu, jednak w finale oplata ją ponownie:

Na nowo mnie oplata
Teiki zielony bluszcz,
on wrócił – i ja wracam
do siebie.
Tak jest nietrwały, a przecież
znów z nim spleciona
ginę…[145]

Sztuka *Komachi w Sekidera*, przypisywana najczęściej Zeamiemu uchodzi za jedną z najtrudniejszych do zagrania sztuk ze względu na złudną prostotę[146]. Opowiada ona o Ono-no

[141] Ibidem, s. 51.
[142] Ibidem, s. 125.
[143] Ibidem, s. 129.
[144] Ibidem, s. 141.
[145] Ibidem, s. 143.

Komachi (ok. 833-857), słynnej i znanej z urody poetce okresu Heian, niekiedy przedstawianej jako *femme fatale* – w sztuce jest ona jednak prawie stuletnią, zniedołężniałą staruszką, do której po nauki, nie znając jednak jej prawdziwej tożsamości, udaje się opat ze świątyni Sekidera i zaprasza ją na święto Tanabaty. Mimo swojej wielkiej mądrości, Komachi nie boi się przyznawać: „Och jak mi drogie wszystko, co minęło![147]. W sztuce znajdują się cytaty z wierszy Ono-no Komachi, jeden z nich, zawarty w *Zbiorze pieśni dawnych i nowych,* cytuje opat:

Opuszczona
stałam się jak rzeczne wodorosty-
bez korzeni…
I jeśli mnie jakaś woda przywoła,
to chyba jej ulegnę[148].

Opat poznaje prawdziwą tożsamość Komachi. Ta cytuje inny swój wiersz z S*hinkokinshū* (*Nowego Zbioru pieśni dawnych i nowych*):

Co jest – znika,
co znika – powiększa nieistnienie.
Dokąd trwać będzie lament
Nad świata mijaniem[149].

Komachi z goryczą wspomina dawną młodość i czas „gdy się starość zaledwie zaczynała”[150]. Dźwięk dzwonu z Sekidera interpretowany jest przez chór za pośrednictwem aluzji do fragmentu otwierającego *Heike monogatari („Dźwięk dzwonu klasztoru w Gi-on/echem jest niestałości wszechrzeczy/a barwa kwiecia drzewa shara/Zwiastuje nam tę prawdę, / że cokolwiek rozkwita/niezawodnie sczeźnie”*[151]*)* oraz do *Sutry Nirwany:* „dzwoni, że przemijamy wszyscy/i że wszystko, co żyje, kiedyś zginie[152]”. Komachi nawiązuje również do słynnej paraboli Snu Motyla z *Prawdziwej Księgi Południowego Kwiatu* Zhuangzi, mówiąc:

---

[146] Ibidem, s. 146.
[147] Ibidem, s. 152.
[148] Ibidem. s. 157. W przekładzie Wiesława Kotańskiego: Jestem tak smutna, /że gdyby jakaś fala/przerwała kłącze/mnie-algę z dnem wiążące, /poszłabym za nią chętnie… Wiesław Kotański, *Dziesięć tysięcy liści: antologia literatury japońskiej,* Warszawa 1961, s. 144.
[149] Rodowicz, op. cit., s. 160.
[150] Ibidem, s. 161.
[151] Kotański, op. cit., s. 348.
[152] Rodowicz, op. cit., s. 162.

Wiek cały tyle trwał
co sen motyla
wtulonego w kwiat,
lub jego lot[153].

Suzuki Daisetsu T. analizując sztukę *Yamamba* uznał, że jest ona przesiąknięta głęboką myślą, szczególnie zen[154]. *Yamamba*, jak pisze Suzuki była starą kobietą z gór i wyrazem miłości ukrytej w każdym z nas. Wbrew jednak wyobrażeniom wielu, nie była ona miłością piękną, młodą, delikatną i czarującą – prace miłości są piękne, jednak ona sama jest niczym ciężko pracująca wieśniaczka, która „przemierza cały świat od końca do końca bez chwili odpoczynku, bez wytchnienia, bez przerwy[155]". Mówi ona (w tłumaczeniu Suzukiego, który zaznacza, że jest to tylko zarys sztuki, pozbawiony ozdobników literackich):

Możecie zapytać, skąd przychodzę, ale tak naprawdę nie ma takiego miejsca, nie mam też żadnej stałej siedziby. Wraz z chmurami przekraczam góry, zostawiając swoje ślady nawet w najdalszych stronach ziemi. Nie należę do ludzkiego świata, lecz żyję w nim moim przemienionym ciałem. Tutaj pojawiłam się w postaci kobiety z gór, zgodnie z moim karmanem. Z punktu widzenia absolutnej identyczności dobro i zło są tylko formami relatywnymi, a „forma jest pustką, pustka jest formą". Święte nauki Buddy mieszają się z rzeczami z tego świata. Oświecenia należy szukać pośród namiętności i żądz. Tam, gdzie jest Budda, tam też są istoty, a gdzie istoty, tam również trwa Yamamba. Wierzby swoimi zielonymi listkami i kwiaty wielością barw witają wiosnę. Taki już jest ten świat i Dharma[156].

Przedstawiając teatr *nō* jako przesiąknięty buddyjską filozofią i przypisując szczególne znaczenie buddyzmowi zen, należy pamiętać, iż – mimo związków Zeamiego i Zenchiku z buddyzmem zen - w sztukach *nō* praktycznie brak bezpośrednich odniesień do nauk mistrzów zen, są za to liczne analogie do treści różnych buddyjskich sutr. Często jest mowa o ślubowaniu Buddy Amidy obiecującego swoim wyznawcom odrodzenie w krainie Czystej Ziemi, zaś występujący w sztukach mnisi często należą do szkół *shingon* i *tendai*, pojawiają się również górscy asceci *yamabushi* z sekty *shugendō*. Przykładem sztuki wykorzystującej motywy amidystyczne jest sztuka o wojownikach *Sanemori* autorstwa Zeamiego – zawiera ona motywy

[153] Ibidem. s. 166.
[154] Suzuki, *Zen i kultura japońska,* s. 289. Pogląd ten kwestionuje Royall Tyler, stwierdzając, iż wprawdzie sztuka ta miała zostać napisana przez mnicha zen, Ikkyū Sōjuna, nie ma ona wiele wspólnego z buddyzmem zen w wąskim jego rozumieniu, Tyler, op. cit., s. 20.
[155] Ibidem, s. 289.
[156] Ibidem, s. 293, 294.

obrzędowe *nenbutsu*[157]. Jest to dramat typu *mugennō,* czyli taki, w którym akcja toczy się w sennej wizji postaci granej przez aktora *waki.* Z reguły w pierwszej części akcja dzieje się w czasie teraźniejszym i realnym, w drugiej zaś w wiecznym i mitycznym[158].

Z drugiej strony to, że nie ma śladu bezpośredniego wpływu zen na język czy nastrój sztuk nie wyklucza pośredniego wpływu zen. Jak pisze George B. Sansom:

Nie ma śladu żadnego bezpośredniego wpływu zen na język i uczucia sztuk teatru *nō,* podczas gdy obfitują one w idee i terminologię popularnego ówcześnie amidyzmu… Nie można jednak przecenić pośredniego wpływu zen. Twórcy i aktorzy tworzyli głównie dla publiczności, której standardy estetyczne były związane z zen, a niezależnie od tego co można powiedzieć o warstwie literackiej sztuk, struktura, metoda i atmosfera ich przedstawień były w pełni zgodne z kanonami zen[159].

Takie rozróżnienie, wprowadzone między doktryną zen a smakiem zen, może wydawać się tyleż interesujące co dyskusyjne. Naturalnie nie tylko buddyzm oddziaływał na teatr *nō.* W treści wielu sztuk, obrzędowym charakterze widowiska *Okina* czy symbolice sceny widać wpływy sintoistyczne[160]. Wpływy taoizmu można z kolei odnaleźć w wadze przykładanej do równowagi przeciwnych elementów – aktywnego *yin* i biernego *yang*. Przejawiało się to choćby w podkreślaniu przez Zeamiego, by sztuki wystawiane wieczorem (kojarzonym z *yin*) były grane bardziej dynamicznie (*yang*), gdyż wtedy zachowana jest równowaga, zaś rano jego gra powinna być bardziej spokojna i wyciszona[161]. Tempo gry powinno zależeć również od pogody – spokojniejsze, gdy jest ciepło i dynamiczniejsze, gdy jest zimno[162]. Wreszcie, w kontekście kształcenia aktora przytaczane są również cytaty z nauk konfucjańskich odwołujących się do dyscypliny i moralnej postawy.

Jadwiga Rodowicz-Czechowska zestawia z teatrem *nō* analizę rozwoju wczesnej tragedii greckiej Gerarda F. Else, stwierdzając, że określa one również istotę dramatu *nō*:

Tragedia nie zaczyna się jako transpozycja materiału epickiego na formę dramatyczną skończoną: ze sporem, konfliktem, walką; zaczyna się od *autoprezentacji* (*self-prezentation*) pojedynczego, epickiego bohatera. Nie zaczyna się również od przedstawienia jego działań - te przychodzą później. I nawet nie od samego bohatera jako

[157] Rodowicz, *Boski dwumian…*, s. 69.
[158] Rodowicz, op. cit., s. 105.
[159] George B. Sansom, *A Short Cultural History*, Appleton Century Crofts, New York 1962, s. 388, cytat za: Royall Tyler, *Buddhism in Noh,* Japanese Journal of Religious Studies 1987 14/1, s. 19.
[160] Kozyra, op. cit., s., 254.
[161] Zeami Motokiyo, *Sarugaki engi,* s. 303-304, przypis za: Kozyra, op. cit., s., 257.
[162] Zeami Motokiyo, *Fūshikaden*, s. 62, przypis za: Kozyra, op. cit., s., 257.

osoby; studium jego charakteru czy też myśli i uczuć. Jest to natomiast prezentacja ni mniej, ni więcej, jak jego sytuacji, jego losu. Sytuacja ogniskuje się wokół pewnej rzeczy szczególnej: nie tego co robi, ale tego jak *cierpi*, nie pokazuje się jego waleczności w chwili zmagań na polu chwały czy na radzie, ale w momencie nieszczęścia czy przegranej: śmierci, straty, poniżenia. Proponuję nazwać tę chwilę *patosem* bohatera, zapożyczając ten termin z *Poetyki*, ale zarazem przydając mu nieco szerszego znaczenia niż Arystoteles. (…) Dlaczego Thespis wybrał *pathos* jako punkt centralny? [tragedii – przyp. J.R.] Bo z jakiegoś powodu wywierał on na nim największe wrażenie i spośród wszystkiego, co dotyczyło bohatera, najbardziej przemawiał do jego wrażliwości. Nie życie bohatera, ale jego śmierć, nie jego zwycięstwo, lecz przegrana [163].

Aktorstwo w teatrze *nō*

Początkowo Zeami wyróżnił dziewięć podstawowych typów postaci: kobieta, starzec, młody mężczyzna, szaleniec, mnich, wojownik, bóg, demon i cudzoziemiec (czyli Chińczyk) – z czasem ograniczył to ledwie do trzech typów: kobiety (jego zdaniem najtrudniejszej do odtworzenia), wojownika i starca mającego w pewien sposób syntetyzować kobietę i mężczyznę[164].

W traktatach Zeamiego pieśń i taniec, będące podstawą *nō* określane są przez zbitkę słowną *kabu*, oznaczającą pieśń i taniec. Są to Dwa Środki – *nikyoku* – które wraz z Trzema Rolami – *santai* – (Kobieta, Wojownik, Starzec) stanowią podstawę aktorskiego rzemiosła[165]. Kobieta ucieleśnia piękno, Wojownik – walkę i siłę, a Starzec mądrość i dystans wobec świata[166].

Charakterystyczną cechą teatru *nō* jest fakt, iż bohater główny jest zawsze tylko jeden, zaś – co podkreśla Rodowicz-Czechowska - z punktu widzenia zachodniej teatrologii pomiędzy postaciami nie zachodzi nic, co można by określić mianem konfliktu – akcja koncentruje się wokół przedstawienia stanu uczuć bohatera, będącego duchem lub bóstwem, w tej chwili epizodu, gdy ujawnia on swoją prawdziwą naturę, pokazuje siłę poprzez taniec i śpiew albo odkrywa pasje, uczucia i tęsknoty. Dramat, jak pisze Rodowicz-Czechowska, rozgrywa się nie tyle pomiędzy postaciami, co w jednej z nich[167].

Waki i *shite* są od siebie zależni – *shite* nie pojawia się bez oczekiwania ze strony *waki* i wyraźnego sygnału z jego strony, że jest gotowy go wysłuchać: jak pisze Rodowicz-Czechowska,

[163] Gerard F. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy,* 1972, The Norton Library, New York, s. 65. Przypis za: Rodowicz, *Pięć wcieleń kobiety…,* s. 60, 61.
[164] Żeromska, op. cit., s. 327.
[165] Rodowicz, *Aktor doskonały…*, s. 29.
[166] Rodowicz. *Pięć wcieleń kobiety…*, s. 17.
[167] Rodowicz, *Pięć wcieleń kobiety…*, s. 15.

„jeden pojawia się więc po to, aby zaistniał drugi, a drugi przychodzi tylko na wezwanie tego pierwszego [168] ". Mistrz *waki*, Tonoda Kenkichi, podkreśla, że *waki* zawsze musi umieć dostosować się do postaci i podążać za wizją *shite*, odpowiednio reagując na jego grę. Stwierdza, że w tym celu niezbędne jest pozostawanie w stanie *mushin*, tak, aby będąc niejako pozbawionym własnej wewnętrznej treści, móc otworzyć się na zaproponowaną przez *shite* wizję spektaklu[169]. Relację *waki* i *shite* określa formułą *ichigo ichie*, podkreślając, że każde sceniczne spotkanie pomiędzy *shite* i *waki* zdarza się tylko raz i nigdy się nie powtórzy[170].

Podział ról jest ścisły, a aktor *shite* nigdy nie zagra roli *waki*, muzyk grający na bębnie ręcznym nie zagra na większym i tak dalej: podział ten narodził się jednak dopiero w XVII wieku[171]. Za czasów Zeamiego głównych aktorów nazywano *tōryō-no shite* (*shite* - lider) i *waki-no shite* (*shite* grający z boku) – *shite* znaczyło wówczas „aktor", w opozycji do muzyka. Rolę najważniejszą odgrywał lider grupy i najlepszy aktor, *waki-no shite* był drugi po najlepszym. I tak początkowo Kan'ami był *tōryō-no shite*, a Zeami – *waki-no shite*, zaś po śmierci Kan'amiego i przejęciu kierownictwa grupy Zeami sam został *tōryō-no shite*. Sam Zeami w *Księdze o przekazywaniu Kwiatu, Kształtu i Stylu* zaleca, by aktor główny po przekroczeniu czterdziestego piątego roku życia zaczął oddawać swoje ważne role drugiemu aktorowi *waki-no shite*, który zostanie w przyszłości jego następcą. Trwałe rozdzielenie ról aktorów *shite* i *waki* nastąpiło na przełomie XVI i XVII wieku jako pochodna umocnienia pozycji poszczególnych rodów i powstania związków między grupą i jej mecenasem. Wówczas wykształcił się system dziedziczenia profesji. Ścisły podział wykonawców, a także zakres ich obowiązków, działań i pensji utrwalił swoim zarządzeniem sam Toyotomi Hideyoshi[172].

Podobnie jak w innych gatunkach klasycznego teatru japońskiego profesja aktora ma charakter niemal wyłącznie dziedziczny, przekazywany w linii męskiej, z ojca na syna. Współczesny aktor teatru *nō* Kanze Tetsunojō IX zwraca uwagę, że nie istnieje dziś zakaz zabraniający występowania kobietom na scenie, a brak kobiet na scenie wynika ze specyfiki nauczania i tego, że technika gry rozwijała się przez sześć wieków z myślą o mężczyznach i w

[168] Rodowicz, *Boski dwumian…*, s. 57.
[169] Jakub Karpoluk, Yōko Fuji-Karpoluk, *Wywiad z mistrzem Tonodą Kenkichim, aktorem wakikata reprezentującym szkołę Shimogakari Hōshō* [w:] Mach-Bryson, Zalewska (red.), *Materialne i niematerialne…*, s. 95.
[170] Ibidem, s. 97.
[171] Rodowicz, *Boski dwumian*, s. 58.
[172] Rodowicz, op. cit., s. 60, 61.

takiej formie jest przekazywana z pokolenia na pokolenie[173]. Stworzenie techniki śpiewu i ruchów *kata* dostosowanych do kobiet to proces, który musi potrwać, możliwe jest jednak, że w przyszłości coś ulegnie zmianie.

W *nō* brak funkcji reżysera w zachodnim tego słowa znaczeniu. Poszczególne grupy aktorów ćwiczą oddzielnie, ucząc się od dziecka swoich roli indywidualnie. Wieloletni trening powoduje, że na scenie niezbędna jest jedynie wzajemna koordynacja wszystkich elementów. Odpowiedzialność za przestrzeganie starych wzorców i kontynuowanie tradycji spoczywa w głównej mierze na głównym aktorze *shite* – system ten trwa niezmiennie od czasów Zeamiego, pierwszego aktora-reżysera[174].

Tradycja aktorów *shite* wywodzi się jeszcze z obrzędów szamańskich – aktor ten jest powołany, by tańczyć (*mau*), co odróżnia go od pozostałych ról. Jest także z reguły jedynym noszącym maskę. Nie może wówczas grać twarzą, lecz wykorzystuje śpiew i taniec, zawsze także wypowiada się w formie śpiewu albo melorecytacji. Charakterystycznym dla niego jest posuwisty krok *suriashi* (uważa się, że dobry aktor poruszając się pozostawia za sobą niewidzialną smugę niczym po napisaniu ideogramu) bez odrywania stóp od podłoża oraz pozycja zasadnicza *kamae,* różna w zależności od roli, możliwa zarówno na stojąco jak i półsiedząco [175]. Na warsztat aktorski składa się blisko dwieście pięćdziesiąt konwencjonalnych elementarnych gestów mogących tworzyć różne kombinacje. Wśród nich największą grupę stanowią gesty realistyczne (na przykład chodzenie o lasce, nabieranie wody, wiosłowanie, spanie na zastępowanej przez wachlarz poduszce), istnieje jednak także grupa gestów mocno abstrakcyjnych (gestami nierealistycznymi może być wskazywanie na nieokreślony punkt wachlarzem, zaś wskazówką jego dotyczącą jest śpiew, muzyka) lub czysto tanecznych (w których także często zastosowanie znajduje wachlarz). Gesty te mogą zarówno naśladować określone czynności, imitować przyrodę jak i przywoływać stany emocjonalne.

Uważa się, że naśladowcze gesty realistyczne są reakcją na obiekty ze świata rzeczywistego, podczas gdy nierealistyczne mają być sygnałem „stanu serca" - oba rodzaje

[173] Żeromska, op. cit., s. 372.

[174] Ibidem, s., 330, 331. Warto przy tym zaznaczyć, że aktorzy *shite* podczas pracy nad inscenizacjami dramatów klasycznych często dokonują skrótów bądź montaży tekstów w celu zapewnienia najlepszego kontaktu z publicznością. Jak pisze Jakub Karpoluk, teatr *nō,* podobnie jak klasyczny teatr elżbietański, „wydaje się pozostawać w stanie ciągłego autoustanawiania, wszelkie standardy, które wydają się trwale lub jako trwałe są przedstawiane przez samych artystów, w rzeczywistości okazują się podlegać ciągłym negocjacjom. Artyści teatru, w tym aktorzy *nō,* są obligowani, przez społeczny kontekst sztuki, do nieustającej autorefleksji" (Karpoluk, op. cit., s. 39.)

[175] Żeromska, op. cit., s. 308.

należy w harmonijny sposób ze sobą łączyć[176]. Grając łączy się realizm i nie-realizm wtłaczając emocje w konwencjonalny wzorzec formalny. Naśladownictwo polega, zgodnie z nauczaniem Zeamiego, nie na imitowaniu, lecz poszukiwaniu symbolicznego podobieństwa. Współczesny aktor Kanze Tetsunojō IX przeciwstawia się postrzeganiu *nō* jako teatru symbolu podkreślając znaczenie również realistycznych *kata,* takich jak zasłanianie ręką twarzy podczas płaczu[177].

Warto też mieć na uwadze, że Zeami pisał również sztuki całkowicie realistyczne, zaś coraz większa liczba przedstawień niewymagających prawdopodobieństwa dramatycznego czy akcji mogła mieć związek z konkurencją *kabuki i jōruri* i zmianą widowni na nieliczną i arystokratyczną[178]. Sztuki Zeamiego, nawet te zawierające duchy, były realistyczne, w jego rozumieniu *monomane*, czyli „naśladowania rzeczy" – również temu służyły maski, czego dowodzi fakt, że Zeami pisał, iż grając postać w podobnym wieku można jej nie zakładać – aktorzy grający role duchów nosili zaś maski ze względu na konkretne wyobrażenia tego jak różne duchy wyglądają. Teatr *nō* podobnie jak inne typy teatru japońskiego, zawierał zarówno elementy realizmu jak i stylizacji[179].

Nauka *nō* rozpoczyna się w dzieciństwie i kontynuowana jest całe życie. Debiutuje się na scenie już w wieku około pięciu lat, by później, pod kierunkiem nauczyciela (zwykle ojca) zacząć poznawać tajniki warsztatu w sposób bardziej świadomy: w wieku siedmiu lat zdobywa się wiedzę na temat muzyki, śpiewu, tańca, do dwunastego roku życia występuje w niezbyt skomplikowanych sztukach, zaś warsztat aktorski zaczyna się krystalizować w okolicach dwudziestego piątego roku życia, gdy ciało i głos są w pełni uformowane. Do szczytowej formy aktor dochodzi około trzydziestego piątego roku życia[180]. Jednocześnie należy pamiętać, że do *nō* nie przychodzi się z własną wizją artystyczną, lecz wybiera się jeden ze sposobów podsuwanych przez teatr – jest to warunkiem osiągnięcia harmonii między sztuką, aktorem i widzem[181].

Szczególnym i wyjątkowym rodzajem warsztatu aktora jest umiejętność *Ri-ken no ken,* dosłownie „spojrzenie z zewnątrz", przeciwieństwo *ga-ken*, czyli umiejętności obserwowania własnych działań. Aktor posiadający zdolność *riken no ken* potrafi ujrzeć własną grę z zewnątrz, niczym z poziomu widzów, co umożliwia mu dostosowanie ją do ich oczekiwań. Można to

[176] Ibidem, s. 324.
[177] Ibidem, s. 371.
[178] Donald Keene, *Realizm i nierzeczywistość w teatrze japońskim* [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), op. cit., s. 92.
[179] Keene, op. cit., s., 92.
[180] Żeromska, op. cit., s. 325.
[181] Ibidem, s. 326.

porównać do umiejętności spojrzenia na samego siebie jakby gdzieś z tyłu swojej głowy. Aktor Yoshi Oida tak wspominał swoją rozmowę na ten temat ze swoim nauczycielem k*yōgen* Yataro Okurą, który doradził mu, żeby spróbował osiągnąć umiejętność *riken no ken*:

Zdobycie tej umiejętności okazało się interesującym zadaniem. Początkowo, kiedy grałem czy improwizowałem, cała moja uwaga była pochłonięta obserwacją partnera i wypracowywaniem następnego działania. Nie miałem czasu na *Ri-ken no ken*. Ale stopniowo zacząłem rozumieć, o co chodzi. Po kilku latach, kiedy znów spotkałem Okurę, powiedziałem mu – Wie pan, zawsze myślałem, że w *Ri-ken no ken* ten punkt obserwacyjny samego siebie znajduje się gdzieś na widowni Ale teraz widzę, że położony on jest z tyłu, za mną. Obserwuję samego siebie w grze jakby spoza mojej głowy. Okura na to zaśmiał się i odrzekł: - Tak. Twoje prawdziwe ja obserwuj cię z tyłu[182].

Jadwiga Rodowicz-Czechowska w interesujący sposób porównuje to z Jerzym Grotowskim, również fascynującym się podziałem na „ja obserwujące" i „ja działające". Jak pisał Grotowski:

Można czytać w bardzo starych tekstach: „Jest nas dwóch. Ptak, który dziobie i ptak, który patrzy. Jeden z nas umrze, jeden będzie żył". Pijani istnieniem w czasie, zajęci dziobaniem, zapominamy „dać żyć" tej części siebie, która patrzy. Grozi nam więc, że istniejemy tylko w czasie i na żaden sposób poza czasem. Czuć się patrzonym przez tę inną cześć siebie (tę, która jest jakby poza czasem), daje inny wymiar. Istnieje Ja-Ja. Drugie Ja jest quasi-wirtualne; nie jest to w nas ani spojrzenie innych, ani osądzanie, ono jest jak nieporuszone wejrzenie: milcząca obecność, jak słońce oświetla rzeczy, i to wszystko. Proces każdego może się spełnić tylko w kontekście tej nieporuszonej obecności. Ja-Ja: w doświadczeniu dwójnia jawi się nie podzielona, ale jedyna, pełna[183].

Estera Żeromska wprost łączy rozwój aktorski w teatrze *nō* z postępami na drodze duchowej praktyki:

Ideałem, do którego się dąży za pomocą takiej techniki aktorskiej, i zarazem celem *nō* jest osiągnięcie na oczach publiczności stanu (buddyjskiego) oświecenia (*satori*) – artystycznego, estetycznego aktu poznania, które Zeami określa metaforycznie Prawdziwym Kwiatem (*makoto-no hana*). (…) Mistrzem jest ten, który w swoim sercu (*kokoro*) tworzy „*nō serca"* i zarazem „*nō bez serca*", czyli sztukę utkaną z czucia i nieczucia, myślenia i niemyślenia, intelektu i intuicji, bycia i niebycia. W jego akcie twórczym te pozorne sprzeczności, jak pierwiastki *yin* i *yang* przenikają się nawzajem. (…) Prowadzi do naturalności, działania mimowolnego oraz niedziałania (*wu-wei*). Zespolenie odnajduje się również poza techniką, w „prascercu" („korzeniu serca"), czyli w pustce, którą Zeami postrzegał jako miejsce scalania przez aktora wszystkich działań jako źródło narodzin ciągłości uwagi widza[184].

---

[182] Oida Yoshi, with Lorna Marshall: *An Actor Adrift*, foreword by Peter Brook, Methuen, London 1992, s. 40. – przypis za: Rodowicz, op. cit., s., 187.

[183] Jerzy Grotowski, *Performer,* [w:] tegoż: *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*, wybór i redakcja Janusz Degler, Zbigniew Osiński, wydanie 2 poprawione i uzupełnione, Wydawnictwo Wiedza o kulturze, Wrocław 1990, s 216. Przypis za: Rodowicz, op. cit., s., 187.

[184] Żeromska, op. cit., s., 327, 328.

W podobnym tonie wypowiada się również aktor Kanze Tetsunojō IX:

„Wydobycie z siebie najgłębiej ukrytego rdzenia osobowości wymaga najpierw odwagi poskromienia własnej indywidualności „powierzchownej". Tymczasem w rzeczywistości im bardziej usiłuje się ukryć twarz pod maską, a ciało pod kostiumem i stara się wykonywać bardzo powolne, ściśle określone ruchy tym wyraźniej ujawnia się własna indywidualność, ta prawdziwa. Dlatego uważam, że wbrew pozorom *nō* jest teatrem odsłaniającym ludzką indywidualność, ale w sposób inny niż w życiu"[185].

Jednocześnie jednak zastrzega, że - wprawdzie docieranie do własnej indywidualności jest myśleniem charakterystycznym dla zen – sam nie uważa, by *nō* miało szczególny związek z zen[186].

Recepcja teatru *nō* na Zachodzie

Interesującą kwestią jest zachodnia recepcja teatru *nō* oraz jej wpływ na jego rozwój w samej Japonii. Jak pisze Jadwiga Rodowicz-Czechowska, początkowo na Zachodzie o *nō* pisało się „w duchu pewnej tęsknoty – jako o alternatywie dla teatru europejskiego. Była to tęsknota za świętością, odrealnieniem, prostotą, symbolizmem, za przywróceniem teatrowi jego muzycznej tożsamości, za odnajdywaniem ducha w materii, a zarazem za zasadniczym, głębokim przeobrażeniem strukturalnym teatru[187]". W XIX wieku teatr *nō* pozostawał jednak w Europie całkowicie niezrozumiały. Donald Keene przytacza opinię W.G. Astona, autora historii literatury japońskiej w języku angielskim:

Sztuki *Nō* nie są klasyczną poezją. Wykazują tak poważny niedostatek klarowności, metody, spójności i dobrego smaku, że nie zasługują na ten opis…Jako dramaty *Nō* mają niewielką wartość. Trudno w ich wypadku mówić o akcji, zaś dramatyczna poprawność i konsekwencja są w nich nie do pomyślenia[188].

Zdaniem Jadwgi Rodowicz-Czechowskiej dla recepcji *nō* na Zachodzie kluczowe było pojawienie się tomiku *'Noh' or Accomplishment, a Study of Classical Stage of Japan ('No' albo Umiejętność, studium japońskiej sceny klasycznej'*) autorstwa Ernesta Francisco Fenollosy (1853-1908) i Ezry Pounda (1885-1972). Fenollosa był pierwszym zachodnim entuzjastą *nō,* wykładał

[185] Ibidem, s. 376, 377.
[186] Żeromska, op. cit., s., 378.
[187] Rodowicz, op. cit., s., 205.
[188] Keene, op. cit., s., 91.

filozofię zachodnią na Uniwersytecie Cesarskim w Tokio, następnie zaś został konsultantem przy Agencji Dworu Cesarskiego. Próbował on chronić duchowe wartości kultury japońskiej przed zapędami radykalnych reformatorów[189]. Jadwiga Rodowicz-Czechowska zwraca uwagę na postaci aktorów, takich jak Kita Roppeita (1874-1971), Hōshō Kōrō (1837-1917) i Umewaka Minoru (1829-1909). Mimo przynależności do różnych szkół, wspólnie działali oni na rzecz *nō,* a ich uczniowie i potomkowie doprowadzili w latach pięćdziesiątych XX wieku do wyprowadzenia *nō* z impasu, który pogłębił zakaz uprawiania sztuki przez amerykańskie władze okupacyjne po drugiej wojnie światowej. Współpracując z literaturoznawcami i badaczami pism Zeamiego z jednej strony, a teatrem europejskim z drugiej, zwrócili uwagę świata na teatr *nō,* co doprowadziło do pierwszego pokazu *nō* poza Japonią na Biennale Weneckim w 1956 roku[190].

Dla odbioru na Zachodzie istotny był także wpływ japońskiego badacza *nō* i muzykologa, Yokomichi Mario, który w 1949 roku zaadaptował sztukę Yeatsa *At the Hawk's Hell* (*Przy źródle jastrzębia* - wzorowanego na dramacie Zeamiego *Yōrō,* czyli *Poszanowanie starości*) i wystawił pod tytułem *Takahime* („Księżniczka Jastrząb"). W 1967 roku wystawił ją ponownie dostosowując do opracowanej przez siebie struktury *nō,* zgodnie ze ścisłą z regułami *nō* choreografią (skomponowaną przez aktora *nō* Kanze Hisao)[191]. Opisana przez niego struktura *nō* trafiła na zachód dzięki jego uczniom: Duńczykowi Willemu Flindtowi i Amerykaninowi Frankowi Hoff. Pozwoliło to na nowo przeanalizować *nō* jako widowisko w ścisłej korelacji z tekstem, nazwanym partyturą[192]. Od lat pięćdziesiątych XX wieku aktorzy *nō* współpracują z teatrem zachodnim: Jadwiga Rodowicz-Czechowska wymienia tutaj współpracę Kanze Hisao (1925-1978) z Jean-Luisem Barraultem, a także współpracę ośrodków japonistycznych na uniwersytetach i w uczelniach teatralnych[193]. W latach sześćdziesiątych z teatrem *nō* współpracę podjęła japońska awangarda, wtedy też w Japonii zaczęto eksperymenty, takie jak próby wystawiania klasycznych sztuk greckich przy użyciu technik scenicznych *nō*[194]. Zainteresowanie Zachodu teatrem *nō* wzmocniło pozycję aktorów w Japonii i przyczyniło się do jego regeneracji, jednocześnie jednak wywołując napięcia wśród artystów i dzieląc środowisko, które broniło się

[189] Rodowicz, op. cit., s., 215.
[190] Rodowicz, *Pięć wcieleń kobiety…*, s. 20.
[191] Rodowicz, *Boski dwumian…*s., 217, 218.
[192] Ibidem, s. 218.
[193] Rodowicz, op. cit., s.220.
[194] Rodowicz, *Pięć wcieleń kobiety…*, s. 20.

przed modernizacją, mieszaniem gatunków i udostępnianiem technik aktorom spoza kręgu *nō.* Z drugiej strony pojawili się także reformatorzy, eksperymentujący z klasycznymi formami, tacy jak Takechi Tetsuji, dziś uważany za jednego z pionierów odnowy *nō,* wówczas mający opinię dziwaka i skandalisty[195].

Mimo przesiąknięcia współczesnej kultury japońskiej wpływami zachodnimi wszystkie japońskie teatry klasyczne grane i rozwijane są do dzisiaj, w ich stylistyce inscenizuje się nowoczesne sztuki, zaś część aktorów specjalizujących się w klasycznym teatrze japońskim próbuje swoich sił również w teatrze nowoczesnym i filmie[196]. Zdaniem Jakuba Karpoluka z początkiem XXI wieku można mówić o znacznym ożywieniu artystycznym w świecie *nō* i *kyōgen,* o czym świadczą właśnie inscenizacje *shinsaku nō* (nowe dramaty *nō*) i dramatów dawno niegranych (zwanych *fukkyoku nō* – zmartwychwstałe *nō*)[197].

Zakończenie

Na czym polega szczególna siła przyciągania *nō*? Pozornie całkowicie archaiczny, wywodzący się jeszcze z rytualno-religijnych obrzędów, zakorzeniony w kulturze, która bezpowrotnie minęła, w dużej mierze całkowicie niezrozumiały dla współczesnego widza, przetrwał ponad sześćset lat - aż do dzisiaj. Pomimo, że niektórzy odbierają go jako kulturowy skansen, utrzymujący się w dużej mierze dzięki wsparciu państwa, nie podzielił on losu średniowiecznych misteriów, a jego wpływ na awangardę lat sześćdziesiątych i teatr zachodni dowodzi, że w dalszym ciągu może wywierać inspirujący wpływ na kulturę japońską i światową. Jak często w przypadku sztuki japońskiej, w zaskakujący sposób łączy on złożoność i prostotę. Na czym polega prostota w przypadku tak ceremonialnego gatunku jak *nō*? Tkwi ona w treści i konstrukcji samych sztuk. Archaiczny język czy nawiązania do klasycznej literatury mogą zmylić – w istocie jednak treść jest niezwykle prosta i uniwersalna – niemal pozbawiona klasycznie rozumianej fabuły, grająca na emocjach, dotykająca uniwersalnej, nawet jeśli ujętej w religijne ramy, tematyki – miłości, śmierci, odkupienia. W pewnym sensie sztukę *nō* można porównać do *haiku* – skupionego na jednym kadrze, obrazie, notującego w możliwie bezpośredni sposób jeden moment, chwilę obecną. O teatrze *nō* Ezra Pound pisał następująco:

[195] Rodowicz, *Boski dwumian…*, s. 223.
[196] Żeromska, op. cit., s. 23.
[197] Karpoluk, op. cit., s. 45.

W najlepszym *nō* cała sztuka może zawierać się w pojedynczym obrazie. Mam tu na myśli to, że [tekst] zbiera się wokół jednego wyobrażenia. Spójność *nō* wynika z tego, że pojedyncze wyobrażenie wzmacniane jest ruchem i muzyką […] Obraz to nie jest idea (*the image is not an idea*). To raczej promieniujący punkt węzłowy (*radiant node*) lub wiązka (*cluster*); to coś, co mogę, a nawet zmuszony jestem nazwać wirem (*vortex)*, z którego i poprzez który wydobywają się idee, i wokół którego nieustannie się obracają[198].

Podobną refleksją dzieli się William Butler Yeats mówiący, że *nō* wygrywa pojedynczą metaforę[199] oraz literaturoznawca Konishi Jin'ichi mówiący o tym aspekcie dramatu *nō* jako o „scalonym wizerunku" (*tōitsu imeeji*)[200].

Na świat postrzegany w *nō* „tu i teraz" składają się, jak pisze Jadwiga Rodowicz-Czechowska, proste obrazy, takie jak miejsca wokół, czy elementy Natury, które jednak ułożone w nałożonych na siebie warstwach tworzą głęboką strukturę – jakby, żeby pokazać, że umysł człowieka podążając na przód lub cofając się komponuje i dekomponuje jeden wyrazisty obraz[201].

W dalszym ciągu jednak należy pamiętać, że teatr *nō* jest wytworem określonej epoki oraz kultury. Ważnym powodem, dla którego w okresie średniowiecza sztuka zen zdominowała życie kulturalne ówczesnej Japonii była polityka. Szkoły *shingon* i *tendai* związane były tradycyjnie z dworem cesarskim, zaś wywodzący się z warstwy samurajskiej regenci z rodu Hōjō szukając przeciwwagi dla wpływów dworu chętnie wspierali szkoły zen, jako niezwiązane z dworem cesarskim[202].

Teatr *nō* w kontekście sztuki zen można rozpatrywać na kilku poziomach. Buddyzm niewątpliwie był jednym z czynników kształtujących jego rozwój w Japonii. Nie był jednak czynnikiem jedynym: równie, jeśli nie bardziej istotny wpływ miały lokalne święta i obrzędy oraz sintoizm. Motywy buddyjskie, stosunkowo powszechne w treści samych sztuk *nō,* w większości nie odwołują się do buddyzmu zen. Royall Tyler uznaje, iż jeśli buddyzm w teatrze *nō* w ogóle nazywać, wówczas należałoby posłużyć się terminem „synkretyzm" odwołującym się do rozwijającego się systemu *honji-suijaku*, łączącego na różnych poziomach lokalne bóstwa

[198] Cyt [za:] Karen Brazell: *Enacting allusions: A Technique of the Nō Theater, [w:] Nō – Its Transmission and Regeneration, International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property held in October 1991*, edited by Satoaki Gamo, Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, Tōkyō 1994, s. 43., przypis za: Rodowicz, op. cit., s. 108.
[199] ang. *playing upon a single metaphor*
[200] Ibidem, przypis za: Rodowicz, op. cit., s. 108.
[201] Rodowicz, op. cit., s. 167.
[202] Kozyra, op. cit., s., 395.

kami z wiarą buddyjską. Zwraca również uwagę, iż badanie inspiracji amidyzmem [203] w teatrze *nō* pozostaje na Zachodzie w cieniu badania związków z zen. Jak stwierdza, wynikać to może z tego, że amidyzm jako religia nie przemówił skutecznie do wyobraźni zachodniej, podczas gdy zen został cudownie nagłośniony przez Suzukiego, a większość ludzi, nie rozróżniając między doktryną a smakiem zen, przyjmuje za pewnik, że buddyzm w teatrze *nō* jest po prostu zenistyczny [204]. Jak pisze:

Buddyzm teatru *nō* to buddyzm, który dopuszcza kamienie, rośliny, drzewa, ludzi, duchy, bóstwa i Buddów do otwartego braterstwa w świętości. Problemy filozoficzne stwarzane przez owo braterstwo są bez wątpienia nierozwiązywalne, a w zasadzie zbliżone doktrynalne kwestie bywały przedmiotem debat w szkołach buddyjskich. Jednak jest to ten rodzaj buddyzmu, który Waley[205] określił jako „zwykły, przeciętny buddyzm średniowiecznej Japonii".[206]

Z drugiej strony, to właśnie inspiracje buddyzmem zen wydają się najistotniejsze w traktatach Zeamiego i Zenchiku, kluczowych dla kształtowania się koncepcyjnych ram teatru *nō.* Pisali oni o procesie kształcenia aktora w sposób przywołujący skojarzenia do praktyki zen, a za ideał przyjmowali zespolenie widza i aktora w doświadczaniu Absolutu. Podobnie jak w innych sztukach łączonych z zen, istotę ma stanowić osiągnięcie określonego stanu umysłu – *mushin*, zaś w powodzeniu i wartości sztuki decydujące znaczenie ma serce – *kokoro* i jego właściwy stan, tożsamy z oświeceniem. Pytaniem pozostaje jednak, na ile te nauki – pozostające tajemnicami poszczególnych szkół - w faktyczny sposób kształtowały postawy aktorów na przestrzeni historii. Również dla współczesnych aktorów *nō,* zaznajomionych z nimi, praktyka zen nie stanowi niezbędnego dopełnienia warsztatu aktorskiego, a wpływy zen w samych traktatach, wprawdzie istotne, pozostają jednymi z wielu, mogących okazać się pomocnymi w doskonaleniu warsztatu.

Nawet jednak bez formalnej praktyki zazen, podleganie rygorystycznemu treningowi aktorskiemu, kładącemu nacisk na zachowywanie przytomności umysłu, bycie tu-i-teraz, całkowite poświęcanie się wykonywanej czynności, dbałość o „czystość serca" i stan „nie-umysłu", w naturalny sposób mogą kojarzyć się buddyzmem zen. Biorąc pod uwagę zdanie

[203] Wskazuje również na obecność w różnych sztukach *nō* motywów związanych z popularnymi w okresie Kamakura szkołami buddyzmu ezoterycznego *shingon* i Tendai (odpowiednikiem chińskiej szkoły *tiantai*, w Japonii jednak mającej wiele elementów nauk ezoterycznych) oraz tradycją górskich ascetów *shugendō,* w dużej mierze również zabarwionej elementami ezoterycznymi.
[204] Royall Tyler, op. cit., s. 20, 46, zob. więcej: tamże.
[205] Zob. więcej: Arhur Waley, *The Nō Plays of Japan,* New York: Grove Press, 1957.
[206] Tyler, op. cit., s. 39.

mistrza zen, Daitō Kokushi, który podkreślał, że praktyką religijną (w rozumieniu zen) może stać się dowolna forma aktywności[207], również teatr *nō*, którego związki z buddyzmem i estetyką zen – za sprawą traktatów jego twórców - pozostają silne, może być z buddyzmem zen łączona, jednak stosunek samych aktorów do buddyzmu zen, podobnie jak odbiór widzów, pozostaje sprawą indywidualną. Należy mieć przy tym na uwadze, że same sztuki nie pełnią funkcji wykładni filozoficznej, będąc przede wszystkim, mającą oddziaływać na widzów, formą kreacji artystycznej, bliską estetyce zen, lecz nie przekazującą bezpośrednio, w warstwie tematycznej, związanych z buddyzmem zen treści.

[207] Kozyra, op. cit., s. 253.

III.9 Teatr tańca *butō*

Wprowadzenie

Butō to teatr tańca, który narodził się na gruncie japońskiej awangardy pod koniec lat pięćdziesiątych. Założycielami gatunku i jego głównymi przedstawicielami byli Hijikata Tatsumi (1928-1986), twórca podstaw idei i stylistyki *butō*[1] oraz Ōno Kazuo (1906-2010). Sam termin *butō* składa się z dwóch ideogramów, z których pierwszy – *mau* – oznacza „tańczyć", a drugi – *fumu* – „stąpać". Jak pisze Aleksandra Capiga-Łochowicz: „termin *butoh*[2] pojawił się po raz pierwszy w epoce Meiji i oznaczał wówczas 'tańce salonowe'[3]. Potem na długo popadł w zapomnienie i dopiero współcześnie został ponownie wprowadzony do języka codziennego[4]". Nie ma prostej definicji tego, czym jest *butō*. Katarzyna Pastuszak stwierdza:

Hijikata chciał stworzyć paradoksalny taniec, będący „skokami bez skakania, piruetami bez kręcenia się[5]", gdzie wirtuozeria techniczna i tradycyjnie rozumiane piękno ruchu nie byłyby istotne, lecz gdzie najważniejszy byłby kryzys ciała. Hijikata chciał stworzyć taniec, w którym ruch byłby wyrazem kondycji egzystencjalnej człowieka[6].

Hijikata krytykował sztywny podział na teatr i taniec, traktując *butō* bardziej jako specyficzną jakość niż konkretny gatunek tańca. Negował on wszelkie formy ścisłej kodyfikacji tańca, odrzucał również pojęcia techniki czy metody, uznając *butō* za niekończący się proces „odkrywania ograniczeń płynących z uspołecznienia ciała i wydobywania w procesie transformacji jego wewnętrznej ciemności[7]". Wpłynęło to również na pracę kontynuatorów Hijikaty Tatsumiego. Katarzyna Pastuszak przywołuje słowa Ashikawy Yoko: „oddaj metodę Hijikaty płomieniom, wyślij ją na szubienicę, weź ją z powrotem do kuźni i wykuj na nowo"[8].

---

[1] J. Viala and N. Masson- Sekine, *Butoh: Shades of Darkness,* Tokyo 1988, s. 62, za: Aleksandra Capiga, *Bunt ciała. Butoh Hijikaty,* Kraków 2009.

[2] Alternatywna forma zapisu słowa.

[3] „W Japonii terminem *butō* określa się każdy rodzaj tańca, który nie jest tradycyjnie japoński (np. walc, flamenco). Słowo to pojawia się w złożeniach *butōkai* (europejski taniec salonowy), *shi no butō* (średniowieczny taniec śmierci)." – za: Katarzyna Pastuszak, *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego. Teatr ciała-w-kryzysie,* Kraków 2014, s 58.

[4] Capiga, op. cit., s. 17.

[5] T. Hijikata, w: A. Motofuji, *Hijikata Tatsumi to tomo ni* (Z Hijikatą Tatsumim)*,* Tokio 1990, s 42. za: K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata: an Analysis of Ankoku Buto Techniques*, op. cit., s. 86. – za: Pastuszak, op. cit., s 65.

[6] Pastuszak, op. cit., s. 65.

[7] Ibidem, s. 74.

[8] Y. Ashikawa, za J. Laage, *Embodyin the Spirit: The Significance of the Body In the Contemporary Japanese Dance Movement of Butoh,* Teksas 1994, s. 151. – za: Pastuszak, op. cit., s. 75.

We wczesnych latach sześćdziesiątych Hijikata Tatsumi opracowaną przez siebie formę tańca nazywał *ankoku buyō,* gdzie *ankoku* oznacza „ciemność", a *buyō* – taniec. Początkowo terminy *buyō* oraz *butō* Hijikata stosował zamiennie, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych definitywnie przeszedł jednak na używanie drugiego terminu. Współcześnie termin *ankoku butō* odnosi się ściśle do techniki i stylu samego Hijikaty, jego uczniów i kontynuatorów. Zdaniem Aleksandry Capigi:

Nazywając tak stworzoną przez siebie formę tańca, Hijikata sygnalizował, że eksploruje ona ciemną stronę natury ludzkiej i odbiega zupełnie od wcześniejszych form. Artysta nie chciał też kodyfikować zasad *butoh,* podkreślając wagę improwizacji[9].

Katarzyna Pastuszak pisze:

Takiemu rozumieniu tańca zdecydowanie bliższe było słowo *butō* oznaczające krok tupany, bez skoków, czyli ruch zorientowany ku ziemi, z nisko osadzonym środkiem ciężkości i kontaktem stóp z podłożem. Słowo *buyo*, które sugeruje ruch skoczny zorientowany ku górze, zostało przez Hijikatę odrzucone[10].

Zmiana użytego słowa wiązała się także z krystalizowaniem się samej koncepcji ekspresji tanecznej: Hijikata Tatsumi mawiał, że „balet klasyczny unosi się siedem cali nad podłogą, a teatr *butoh* opusza się siedem cali pod podłogę[11]".

Nie byłoby *butō* bez tańca współczesnego i idei tańca jako twórczej interakcji między formą a treścią wyrażającą ducha czasów. Było to ujęcie zupełnie odmienne od dotychczasowego rozumienia ekspresji tanecznej – jako interpretacji istniejących form (taniec klasyczny), oraz jako mowy gestów (balet klasyczny). Pionierzy *butō,* Hijikata i Ōno, zaczynali od nauki tańca współczesnego, zafascynowani jego możliwościami - ruch wynikał tu bezpośrednio z emocji, nie był podporządkowany szablonom - by na koniec, jak pisze Capiga - Łochowicz odrzuciwszy jego reguły, stworzyć własną formę, pozbawioną techniki, przepojoną buntem i oddać głos ciału japońskiemu z całą jego ciemnością i brzydotą[12]. O zestawieniu tańca zachodniego z *butō* Viala oraz Masson-Sekine piszą tak:

[9] Capiga, op. cit., s. 18.
[10] Pastuszak, op. cit., s. 65.
[11] Nario Goda, cyt. za: Sondra Fraleigh, *Tańcząc w stronę mroku: butō, zen, Japonia,* Kraków 2004, s. 171.
[12] Capiga, op. cit., s. 14.

Taniec zachodni zaczyna się od stóp mocno osadzonych na podłożu, *butoh* zaś zaczyna się tańcem, w czasie którego tancerz daremnie usiłuje znaleźć własne stopy[13].

Celem rozdziału jest przyjrzenie się kwestii związków *butō* Hijikaty i Ōno z buddyzmem zen, analizując ich artystyczne postawy oraz opinie badaczy i specjalistów.

Hijikata Tatsumi i jego twórczość

Hijikata Tatsumi (prawdziwe nazwisko Kunio Yoneyama) urodził się 9 marca 1928 roku w wiosce Asahikawa, w prefekturze Akita, w regionie Tohoku, na północy głównej japońskiej wyspy Honsiu. Jego matka w chwili jego poczęcia miała już czterdzieści sześć lat; oboje rodzice ciężko pracowali uprawiając pole ryżowe i prowadząc niewielki lokal z makaronem *soba*. Ojciec miał nadużywać alkoholu[14], zaś z trzech sióstr Hijikaty dwie szybko wyszły za mąż, trzecia zaś - według opowieści samego Hijikaty Tatsumiego - miała zostać sprzedana do domu publicznego, co w Japonii lat trzydziestych nie było praktyką odosobnioną[15]. Analizując biografię Hijikaty należy jednak pamiętać, że badacze zgodnie podkreślają, iż mistyfikował on różne fragmenty swojej biografii; również sprzedanie jego siostry lub sióstr może budzić pewne wątpliwości – niektórzy badacze podsuwają źródła wskazujące na to, iż co najmniej trzy jego siostry nie zostały oddane w okresie, w którym miało to mieć miejsce zdaniem Hijikaty Tatsumiego, że mogły mieć one w rzeczywistości zwykłe małżeństwa, a co najmniej jedna z sióstr żyła nadal w 1976 roku[16].

Jego dzieciństwo było samotne; miał wagarować i sprawiać problemy wychowawcze. W 1945 roku, ukończywszy technikum, rozpoczął pracę w lokalnej hucie żelaza, rok później zaczął pobierać lekcje tańca nowoczesnego w Akicie u Katsuko Masamury, uczennicy Takai Eguchiego. W 1948 roku pojechał do Tokio, prosić Eguchiego by został jego nauczycielem, ten odmówił, ale wyprawa przyniosła inną korzyść: wtedy pierwszy raz na scenie zobaczył występ czterdziesto trzy letniego, wówczas wciąż zupełnie nieznanego, Ōno Kazuo. W 1950 roku Hijikata Tatsumi wystawił w Akicie swoje pierwsze przedstawienie: *Tsuki no hamabe (Księżycowa plaża).* W 1952 roku przeprowadził się na stałe do Tokio, zaś w 1953 roku rozpoczął naukę w Instytucie Tańca Mitsuko Ando – rok później udało mu się zadebiutować w spektaklu *Tori* (Ptak), części

[13] J. Viala and N. Masson-Sekine, op. cit., s. 189 – za: Capiga, op. cit., s. 82.
[14] Jego ojciec, który interesował się teatrem lalkowym *bunraku,* miał znać na pamięć kilka sztuk i bić swojego syna „w rytmie recytacji klasycznych dzieł literatury japońskiej" (Witold Wybrański, *Butō – japoński teatr mroku,* [w:] Pałasz-Rutkowska (red.), op. cit., s. 204.)
[15] Capiga op. cit., s. 26.
[16] Pastuszak, op. cit., s. 110.

performansu autorstwa Ando, gdzie tańczył razem z Ōno Kazuo i Mamako Yoneyamą. W 1954 roku zmarła jego matka, trzy lata później zaś ojciec. Po pięciu latach współpracy z *Unikalną Grupą Baletową* – zespołem Ando i Horiuchiego, pomimo pewnych sukcesów, Hijikata Tatsumi zaczął sobie uświadamiać, że jako człowiek Północy, z charakterystycznym akcentem, obcesowym zachowaniem, wykrzywionymi nogami[17] nigdy nie zostanie zaakceptowany przez środowisko, ani nie osiągnie idealnej gracji i lekkości – w 1958 roku po raz ostatni wystąpił w tańcu nowoczesnym, już pod pseudonimem Hijikata Tatsumi, po czym postanowił odrzucić zachodnie kanony i stworzyć taką formę ekspresji, która akceptowałaby ciało takim, jakie ono jest[18].

Jak pisze Aleksandra Capiga-Łochowicz, środowisko awangardowe Tokio, w którym obracał się Hijikata Tatsumi pozwoliło mu również przejść przemianę z pełnego kompleksów tancerza z prowincji w świadomego artystę awangardowego, obeznanego z nowymi prądami w sztuce i literaturze; dowodem nowych zainteresowań Hijikaty są jego eseje, w których niejednokrotnie odwołuje się do takich zachodnich pisarzy i filozofów jak Herbert Marcuse, Jean-Paul Sartre czy Fryderyk Nietzsche[19]. W jednym z esejów o swoim tańcu pisze też tak:

> Cała siła oświeconej moralności, razem z kapitalistyczną gospodarką i systemem polityki stoi w jaskrawej sprzeczności do ciała rozumianego po prostu jako cel, sposób czy narzędzie rozrywki. Tym bardziej bezcelowe użycie ciała, nazywane przeze mnie „tańcem", z punktu widzenia społeczeństwa produkcyjnego powinno być najbardziej znienawidzonym wrogiem i traktowane jako tabu. Mogę powiedzieć, że mój taniec stoi na wspólnym podłożu z przestępstwem, homoseksualizmem, świętem czy rytuałem, ponieważ wobec społeczeństwa produkcyjnego jest czynem bezpośrednio ukazującym bezcelowość. W tym sensie mój taniec, zawierający przestępstwo, homoseksualizm i naiwną walkę z naturą, a mający u podstaw własną aktywność człowieka, może stać się aktem oporu wobec występującego w społeczeństwie produkcyjnym wyobcowania pracy[20].

Jednocześnie, choć Hijikata Tatsumi bywa określany wręcz mianem „założyciela japońskiego podziemia artystycznego" a jego kontakty z ówczesną awangardą w Japonii są bezsprzeczne, trzymał się na uboczu, zachowując ideologiczny i estetyczny dystans wobec awangardy lat sześćdziesiątych, unikał również bezpośredniego zaangażowania politycznego[21].

---

[17] w tym jedną krótszą, co miało być pozostałością złamania z dzieciństwa
[18] Capiga, op. cit., s. 28, 29.
[19] Ibidem, s. 33, 34.
[20] Hijikata T., *Keimusho e* (Do więzienia), w: *Hijikata Tatsumi zenshū* (*Dziela zebrane Hijikaty Tatsumiego*), red. Tanemuro Suehiro i in., Kawade Shobō, Tōkyō 1988, t. 1, s. 198., przypis za: Wybrański, op. cit., s. 224.)
[21] Pastuszak, op. cit., s. 271.

Nie znaczy to, że można mówić o powstaniu teatru *butō* w oderwaniu od kontekstu historycznego: tak rozwoju kontrkultury, środowiska awangardowego jak i gwałtownych przemian społeczeństwa japońskiego. Jak pisze Pastuszak: „Hijikata i jego tancerze reagowali nie tylko na fragmentaryczną ponowoczesność, ale przede wszystkim na przemiany zachodzące w społeczeństwie japońskim, mające na celu realizację planu, jakim była nowa „Japonia - spółka z o.o." – państwo nastawione na maksymalną produkcję i konsumpcję"[22].

Tematami, po które Hijikata Tatsumi sięgał najchętniej, był homoseksualizm, transseksualizm i ogólnie szeroko rozumiana seksualność, a także przemoc, śmierć, choroby i upośledzenie. Jak stwierdza Aleksandra Capiga-Łochowicz „System wartości Hijikaty afirmował to, co negatywne, wynosił na piedestał wszystko, co dla ogółu wartością nie było – a więc kobiecość, kalectwo, szaleństwo i w końcu śmierć[23]. Im bardziej ktoś odstawał od normy, tym ważniejszy, tym autentyczniejszy stawał się dla Hijikaty[24]". Hijikata Tatsumi starał się również realizować swoją wizję tańca nie na pokaz, powtarzając, że „taniec wykonywany z myślą o tym, jakie zrobi wrażenie, musi zostać wyrugowany[25]".

W początkowym okresie w sztukach Hijikaty Tatsumiego występowali przede wszystkim mężczyźni. Pastuszak przytacza również opinię Kurihary sugerującej, iż współpraca Hijikaty przede wszystkim z tancerzami miała również wydźwięk klasowy: w zdominowanym przez kobiety środowisku tanecznym większość tancerek była córkami zamożnych rodzin, dla których taniec stanowił hobby lub metodę ukulturalnienia się, zaś typowe choreografie były uscenicznieniem prostych fabuł i impresjonistycznych obrazków, wykonywanych do klasycznych fortepianowych utworów Chopina lub Liszta. Był to świat, do którego Hijikata Tatsumi ze swoją fizjonomią, usposobieniem i sztywnym ciałem zupełnie nie pasował[26].

Wykorzystywanie mężczyzn i ukazywanie przede wszystkim męskiego ciała nie oznaczało odwrócenia się od „kobiecej strony" – w jego sztukach wciąż powracały motywy transwestytów, męskich prostytutek, obnażonych młodych chłopców czy mężczyzn z

[22] Ibidem, s. 80.
[23] P. Roquet, *Towards the Bowels of the Earth – Butoh Writing in Perspective,* California 2003, s. 28. – za: Capiga, op. cit., s. 76.
[24] Capiga, op. cit., s. 76.
[25] T. Hijikata, *Naka no sozai,* op. cit., s. 32. – za: Capiga, op. cit., s. 33.
[26] Pastuszak, op. cit., s. 179.

namalowanymi na plecach waginami – Hijikata Tatsumi wyraźnie w sposób świadomy grał tematyką płci i cielesności[27]. O jego pierwszych sztukach Sondra Fraleigh pisze tak:

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku Hijikata tworzył spektakle niepodobne do niczego w powojennej Japonii i gdziekolwiek indziej. W zdumiewająco złym guście wymachiwał przypiętym do kostiumu penisem, po czym tańczył w różowej sukience i skarpetkach do kolan. Jego rozczochrane włosy, broda i wąsy dodawały całości absurdalny wygląd, rodem z dada (po japońsku *Taisho*)[28].

Sondra Fraleigh pisze o nim jako po części szamanie, a po części burzycielu, który szukając po omacku nowej formy tańca, mogącej połączyć sztukę popularną z ezoteryczną, opłakiwał jednocześnie śmierć Japonii [29].

Z czasem Hijikata Tatsumi postanowił poświęcić się całkowicie pracy choreograficznej i nie mógł już pracować dorywczo: zamieszkał wówczas w atelier należącym do ojca jego ówczesnej partnerki, późniejszej żony Motofuji Akiko (1928-2003), które w 1962 roku przekształcili w pracownię i scenę studyjną, nazwaną *Asbestoskan* [30] i razem z nią zaczęli występować w klubach nocnych jako duet taneczny *Buru ekozu* (*Niebieskie echa*). Również od swoich uczniów Hijikata wymagał udziału w tego rodzaju widowiskach, uważając, że konfrontacja nagiego aktora z publicznością jest doskonałym treningiem w wyzbywaniu się wstydu i niepewności[31].

Podstawową zasadą panującą w *Asbestoskan* było całkowite i bezpośrednie podporządkowanie Hijikacie Tatsumiemu. Jak pisze Katarzyna Pastuszak, wejście do studio Hijikaty oznaczało odrzucenie każdego innego aspektu życia, odrzucenie swojej tożsamości społecznej, przynależności do rodziny, a przede wszystkim indywidualności [32]. Przytacza wypowiedzi pracujących z nim tancerzy i tancerek, iż tancerze pozbawieni byli nawet imienia, ostatecznie mając dojść do stanu, w którym wyeliminowane zostałyby wszelkie przejawy ego – dopiero wówczas, gdy tancerz „spłonął i został złożony jako ofiara" – mógł być dopuszczony „do

[27] Ibidem, s. 180.
[28] Fraleigh, op. cit., s. 23.
[29] Ibidem, s. 23.
[30] od azbestu, branży, w której pracował ojciec Akiko
[31] E. Polzer "Hijikata Tatsumi's From Being Jelaous of Dog's Vein", Berlin 2004, 16-17, przypis za: Capiga, op. cit., s. 32, 33.
[32] Pastuszak, op. cit., s. 400, 401.

niebezpiecznego miejsca zwanego *butō*[33]". System pracy współtwórcy *butō* zmuszał tancerzy do całkowitego podporządkowania mu swojego życia i czasu, mieszkania w pobliżu studio i pełnej dyspozycyjności. Tancerze nie byli wcześniej informowani o godzinach prób (które mogły mieć miejsce nawet w środku nocy) ani wykładów i musieli się całkowicie dostosować do trybu pracy Hijikaty Tatsumiego. Do obowiązków tancerzy należało także utrzymywanie porządku w *Asbestoskan*: gotowanie, przygotowywanie kostiumów i rekwizytów, dbanie o studio, sprzątanie, a nawet opiekowanie się pobliskimi psami i kotami[34].

Była to droga bardzo trudna dla młodych tancerzy i nie każdy był w stanie jej sprostać. Autorka przytacza wypowiedź tancerza Waguri Yukio z przeprowadzonego przez nią wywiadu z nim, w której ten stwierdza, iż Hijikata Tatsumi nie akceptował indywidualności i nie pozwalał tancerzom jej wyrażać:

Odszedłem ze studio Hijikaty, ponieważ czułem się jak służący, robiłem wszystko, co mi zaproponował lub kazał. Hijikata powiedział wtedy, że powinienem dorosnąć. Nie do końca wiedziałem co ma na myśli. Powiedział, że powinienem poszukać sobie innych mistrzów, a ja nie chciałem tego robić, gdyż byłem przywiązany do jego sposobu pracy. Dopiero po jakimś czasie odszedłem od Hijikaty[35].

Nawet on jednak nie przedstawiał warsztatu pracy Hijikaty wyłącznie w czarnym świetle, stwierdzając również:

Paradoksalnie, dzięki brakowi wolności, można było w studio Hijikaty odkryć swoją własną wewnętrzną wolność. Myślę, że gdyby nie zewnętrzna presja, którą wywarł na mniej Hijikata, nie stałbym się takim tancerzem, jakim jestem teraz i moja ekspresja i ciało byłyby ograniczone do mnie samego, do mojego „ja".[36]

Mikami Kayo opowiada, że gdy pierwszy raz przyszła do studia zobaczyła Hijikatę Tatsumiego i Ashikawę Yoko, jego ulubioną tancerkę, ubraną w męskie kalesony i obszerną bluzę, chodzącą po studio i gdaczącą jak kura: „Oto w tym miejscu hoduję kurę[37]" – powiedział Hijikata Tatsumi. Całkowite „stanie się kurą" wymagało uwierzenia w to i odrzucenia ego – co istotne jednak, jak

[33] T. Hijikata, w: K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata: and Analysis of Ankoku Butō Techniques,* op. cit., s. 89. – za: Pastuszak, op. cit., s. 401

[34] Pastuszak, op. cit., s. 334. – wywiad z Waguri Yukio przeprowadzony przez autorkę, 21.07.2008, Tokio; Kobayashi Saga, wywiad przeprowadzony przez autorkę, 30.07.2008, Tokio.

[35] Pastuszak, op. cit., s. 401., wywiad przeprowadzony przez autorkę, 21.07.2018, Tokio.

[36] Pastuszak, op. cit., s. 402, Waguri Yukio, wywiad przeprowadzony przez autorkę, 21.07.2008, Tokio.

[37] K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata Buto Techniques,* op. cit., s. 88., przypis za: Pastuszak, op. cit., s. 401.

stwierdza sami Mikami „bycie ograbioną przez Hijikatę z każdej godziny i każdego słowa, całkowicie mnie wyzwoliło[38]".

Mimo niesamowitego rygoru i wręcz militarno - monastycznego trybu życia, większość tancerek współpracujących w późniejszych latach z Hijikatą Tatsumim nie wypowiadało się o tym czasie krytycznie. Sondra Fraleigh po rozmowie z jego tancerkami Natsu Nakajimą i Kayo Mikami stwierdza:

Kochały Hijikata, gdyż on je kochał. Każda osoba była dla niego ważna. Uczył buto jako sposobu życia, który polegał na pełnym uczestnictwie w czasie teraźniejszym. „*Butō* jest teraz, zawsze teraz", tak to tłumaczy Mikami[39].

W późniejszych latach Hijikata Tatsumi odszedł od skandalizowana, rzadziej również sam występował. W eseju z 1969 roku *Inu no jomyaku ni shittosuru koto kara (Z zazdrości o psie żyły)* skupia się na swoich wspomnieniach z dzieciństwa, pisze o żyjącej w nim siostrze, będącej jego nauczycielką *butō*[40]. Zdaniem Nario Gody: „jego praca osiągnęła poziom wytwornej delikatności, spokoju, a nawet wielkoduszności wzbogaconej przez ciągły wewnętrzny dialog z siostrą i własną młodością"[41]. Żyjąca w nim siostra ma zdradzić mu najwyższą prawdę, której zgłębianiu Hijikata Tatsumi podporządkuje schyłek życia. W *Kaze Daruma* pisze o tym tak:

I mówi do mnie te słowa: „Czy nie jest tak, że choć wszystkie swe siły wkładasz w taniec i ekspresję, udaje ci się wyrazić coś tylko wtedy, gdy niczego nie wyrażasz?" Po czym cichutko znika. To nauczyciel; zmarła osoba jest mym nauczycielem *butoh*[42].

Musisz pielęgnować umarłych. Ponieważ my również, prędzej czy później, pewnego dnia, bliskiego lub odległego, zostaniemy wezwani, musimy dokonać szczególnych przygotowań, póki żyjemy, aby nie wpaść w panikę, kiedy ten czas nadejdzie. Musisz przynieść zmarłych blisko siebie i żyć z nimi[43].

Hijikata Tatsumi rozpoczął pracę z młodymi tancerkami, nie mającymi wykształcenia tanecznego, co sprawiało, że nie mogły sprostać jego choreograficznym koncepcjom: w swojej nauce skupiał się przede wszystkim na technikach rozciągania, umożliwiających maksymalne wyginanie członków, pokazywaniu jak rozluźnić stawy, by uzyskać efekt wykręconych kolan,

[38] Pastuszak, op. cit., s. 402., wywiad z Waguri Yukio przeprowadzony przez autorkę 21.07.2008, Tokio.
[39] Fraleigh, op. cit., s. 140.
[40] Hijikata Tatsumi, *From Being Jealous of a Dog's Vein*, TDR (1988-), Vol. 44, No. 1 (Spring, 2000), pp. 56-59, The MIT Press.
[41] Nario Goda, w: S. Blakeley Klein, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness,* Ithaca 1988, s. 85. – za: Capiga, op. cit., s. 44.
[42] Hijikata Tatsumi, *Wind Daruma,* TDR (1988-), Vol. 44, No. 1 (Spring, 2000), pp. 71-81, The MIT Press, s. 77 – przekład za: Capiga, op. cit., s. 90.
[43] Ibidem.

jednocześnie unikając gwałtownych ruchów i trzymając się blisko ziemi poprzez przeniesienie punktu ciężkości ciała na wysokość miednicy.

Hijikata Tatsumi powraca na scenę w 1972 roku cyklem *Shiki no tame no niju-nana ban (Dwadzieścia siedem wieczorów dla czterech pór roku)*, w których nawiązuje do swoich stron dziecinnych, oddając charakter, dźwięki i zapachy Tohoku – w rozmowach z tancerkami Hijikata Tatsumi nazwał tę serię *Tohoku kabuki* [44] - tam wykrystalizowały się elementy uznawane za podstawowe dla stylu *butō* – wygięte w pałąk nogi, grymasy, pomalowane na biało ciało, wywrócone białkami do góry oczy[45]. Jak pisze Aleksandra Capiga-Łochowicz:

Pamiętając, że wszystkie znane style tańca zaczynają się od wyprostowanej pozycji tancerza, artysta odcinał się od tej zasady: „Proste nogi są zrodzone przez świat zdominowany przyczyną. Nogi wygięte w łuk są zrodzone ze świata, którego nie można wyrazić słowami”[46] (…) Według niego zdeformowana sylwetka była w nierozwikłany sposób związana z ciemnością ziemi, a wykoślawione nogi przekazywały to, co niewyrażalne słowami. Dzięki nim tancerz mógł stać się ciałem pozbawionym racjonalnego języka[47].

Mówiąc o wykorzystywaniu w *butō* białej farby warto pamiętać, że początkowo nie było to jednolite pokrycie ciała białą powłoką, lecz, używając gipsu i gazy, uzyskiwało się efekt łuszczącej się, pękającej i kruszącej się w czasie spektaklu powierzchni tworzącej obraz zrujnowanej gipsowej rzeźby [48]. Istotnym tego elementem był również związany z tym dyskomfort – użycie mieszaniny gipsu i farby z klejem wywoływało podrażnienia i trudności w oddychaniu przez skórę, krępowało również ruchy – ten rodzaj samoumartwiania się i zwracania uwagi na kryzys ciała i doświadczenie bólu był dla Hijkaty Tatsumiego kluczowy[49].

O *Tohoku kabuki* Hijikata Tatsumi mówił: „Pochodzę z Tohoku, ale Tohoku jest w każdym. Nawet w Anglii[50]”. Jak podkreśla Katarzyna Pastuszak, wbrew sugestiom niektórych

[44] N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh,* „The Drama Review”, 2000, vol 44, nr 1, s. 20. – za: Capiga, op. cit., s. 46.
[45] Capiga, op. cit., s. 46.
[46] J. Viala and N. Masson- Sekine, *Butoh: Shades of Darkness,* Tokyo 1991, s. 189. – za: Capiga, op. cit., s. 78.
[47] J. Marshall, *Bodies Across the Pacific: the Japanese National Body in the Performance Technique of Suzuki and Butoh,* http://www.bodyweather.net/j.marshall.pdf, przypis za: Capiga, op. cit., s. 78.
[48] Pastuszak, op. cit., s. 225.
[49] Pastuszak, op. cit., s. 226.
[50] Tatsumi Hijikata, w: M. Holborn and E. Hoffman, *Butoh: Dance of the Dark Soul,* New York 1987, s 9., za: Capiga, op. cit., s. 46.

japońskich badaczy[51] jakoby odwoływanie się Hijikaty do cielesności japońskich rolników miało za zadanie ucieleśniać „japońskość" i „naturalne ciało rolnicze sprzed industrializacji", stwierdzenie Hijikaty Tatsumiego o tym, że Tohoku jest wszędzie i może być także w Anglii odwołuje się do uniwersalności cierpienia[52]. Również Goda Nario podkreślał, że formy wygiętych nóg były ucieleśnieniem „krytycznej sytuacji ciała człowieka[53]", a kryzys ten miał charakter uniwersalny. W notatkach Hijikaty Tatsumiego znajduje się wiele obrazów ukazujących postacie doświadczające bólu, o zdeformowanych i kalekich ciałach - większość z nich stanowią obrazy ludzi z Europy, nie pochodzą one także z jednego regionu geograficznego i zostały namalowane przez artystów różnych narodowości, zaś ich jedynym elementem wspólnym jest doznawanie bólu i cierpienia – jak podkreśla Katarzyna Pastuszak „niemożliwe jest, by postaci te, zbudowane z elementów tak różnych ciał, miały ewokować ideał japońskości"[54].

W późniejszych latach Hijikata Tatsumi całkowicie wycofał się z czynnego występowania jako tancerz i skupił się na pracy choreograficznej dla małej kobiecej grupy teatralnej *Hakutubo*, którą założył wraz ze swoją uczennicą tancerką Yoko Ashikawą – podczas licznych prób Hijikata bombardował ją słowami, chcąc wczepić w nią swoje ciało i duszę – tak narodziła się metodologia użycia słów do kreowania ruchu, którą Ashikawa kontynuowała po śmierci Hijikaty[55].

W latach 1970-1976 powstały spektakle reprezentujące typ „notacyjnego *butō*" pod ogólnym hasłem *Hangidaitokan*, co było również nazwą etapu rozwoju teatru *butō*. Jak pisze, przytaczana przez Katarzynę Pastuszak, Iwana Masaki:

W pięciu znakach kanji *han-gi-dai-to-kan* (spalanie, ofiara, wielka natura, taniec, lustro), ojciec *buto*, Tatsumi Hijikata, zawarł znaczenie tego, że w tańcu konieczne jest złożenie ofiary z własnego ciała i duszy oraz traktowanie natury jako lustra i nauczyciela. Poprzez te słowa Hijikata podkreślał, że tańczymy materialną istotę ukrytą w naszym ciele, przez co transcendujemy społeczeństwo, instytucje, normy. Jeśli zaczniemy postrzegać nasze ciało

[51] Tetsuji Takei, Takeo Tomioka, Masayoshi Kobayashi, Takeshi Yamaguchi – omówienie ich interpretacji *Ankoku buto* Hijikaty, zob. K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata: an Analysis of Ankoku Butō Techniques,* op. cit., s. 23., za: Pastuszak, op. cit., s. 371.
[52] Pastuszak, op. cit., s. 371.
[53] N. Goda, „Jikan wa jaodosu Nikutai – Hijikata Tatsumi no Butō-reki" (Czas wymyślił ciało – Historia *butō* Hijikaty Tatsumiego). Posłowie do albumu fotograficznego Hijikaty Tatsumiego *Kiki ni tatsu Nikutai, s 87.,* za K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata: an Analysis of Ankoku Butō Techniques*, op. cit., s 73., za: Pastuszak, op. cit., s. 371.
[54] Pastuszak, op. cit., s. 372.
[55] Capiga, op. cit., s. 47.

jako istotę materialną, wówczas moralność, mroczne intencje, pragnienia, koncepcje piękna, życie i śmierć, przemoc i erotyka staną się jak małe listki, które zostają wciągnięte przez wir niezwykłej pustki, która istnieje wewnątrz wszystkich niewinnych początków wszechświata. Dla tancerzy ta pustka musi mieć intensywność. [56]

Notacyjne *butō* podyktowane było poszukiwaniami Hijikaty Tatsumiego i praktyczną potrzebą usystematyzowania pracy choreograficznej i standaryzacji ruchów, co pozwalało opracowywać ruch dla większej liczby tancerzy[57]:

Wraz z krystalizacją metody choreografowania za pomocą słów, kluczowym elementem pracy tancerza Hijikaty stała się transformacja – „stawanie się". Hijikata wymagał od tancerzy całkowitej przemiany, rozumianej jako poddanie się obrazom i rytmowi, nadawanemu przez bębenek, i ucieleśnienie instrukcji. W każdą z instrukcji wpisany był proces transformacji, poszczególne frazy instrukcji określały kolejne etapy tego procesu i niuanse formy, która pojawiała się w miarę przemiany ciała tancerza [58].

(…)

Hijikaty nie interesowała ani psychologia, ani historia postaci. Jeśli zaś wprowadzał do choreografii elementy historii postaci, tj. na przykład informował tancerza, że w danej scenie jest matką, która niesie na plecach swoje dziecko, ta informacja pozostawała na poziomie wewnętrznej pracy tancerza i linia fabularna stanowiła podskórny poziom choreografii, nieznany widzowi.

Hijikata nie uscenicznał historii postaci i nie fabularyzował sekwencji ruchowych, lecz uscenicznał ciała różnych postaci. W dodatku nie były to ciała konkretnych postaci, o konkretnym imieniu i nazwisku (to zdarzało się bardzo rzadko), ale różne ciała, różnych typów postaci[59].

Typami takimi mogły być standardowe postacie, takie jak „młoda dziewczyna", „stara kobieta", „żebraczka", „dziewczyna kwiat", ale również kreacje abstrakcyjne, jak *Yurei no nawatobi* (*Duch skaczący przez linię*), *Sure ni tonde iku shojo* (*Nisko latająca dziewczyna*), *Gibonsan no inu* (*Pies wodorostowej babci*), „prostytutki", „szkielety", „ptaki z ołowianymi skrzydłami", „papież, który założył na głowę papierową torbę jako kapelusz", „kobiety-duchy", czy „stara kobieta, która ma trudności z poruszaniem się, gdyż drży z zimna[60]". Odgrywanie „typowych" i „uniwersalnych" typów postaci w naturalny sposób kojarzy się z teatrem *nō* – odrębną kwestią pozostaje jednak czy wynikało to z tych samych motywów. W teatrze *nō* poszukiwano *hon'i,* ukrytej istoty odgrywanej postaci, nie zaś jej cech zewnętrznych, podczas gdy aktor miał oddać swoją grą

[56] M. Iwana, *The Intensity of Nothingness,* tekst dostępny pod adresem: htttp://www.iwanabutoh.com/plane.html (stan z dn. 15.02.2010), za: Pastuszak, op. cit., s. 325.
[57] Pastuszak, op. cit., s. 358, 359.
[58] Pastuszak, op. cit., s. 362.
[59] Pastuszak, op. cit., s. 364.
[60] Pastuszak, op. cit., s. 364, 365.

wewnętrzną kwintesencję człowieka – istotę starości, męskości czy kobiecości, a nie konkretną jednostkę. Mikami Kayo w taki sposób opisuje fragmenty jednego z treningów *butō:*

[Hijikata] poprosił mnie, żebym stała się sparaliżowanym żebrakiem. Z całego serca próbowałam 'stać się' (ang. *become*) tym sparaliżowanym żebrakiem. Hijikata uderzał w bębenek, mówiąc: 'Jesteś oszustką, oszustką, oszustką. (…) Żyłaś dotąd sprytnie posługując się słowami i czymś pokrętnym. Przestań'[61].

Sam Hijikata Tatsumi mówił tak:

Mój taniec nie jest antytezą tańca klasycznego. To co osiągnąłem, to poszerzenie koncepcji człowieka. Próbuję znaleźć sposób przekształcenia ludzkiego ciała w każdy możliwy byt, włączając zwierzęta, rośliny i przedmioty nieożywione. To jest główna zasada *butō* [62].

Jak podkreśla Katarzyna Pastuszak, transformacja jako główna podstawa technik *ankoku butō* polegała na drodze od wymazania indywidualności tancerza i opróżnienia ciała rozumianego jako „stawanie się niczym" (*mu-ni-naru*) do etapu stawania się czymś (*nani-ni-naru*), w którym tancerz ucieleśnia byty i stany wpisane w instrukcje *butofu*[63]. Warto podkreślić, że użyte tutaj pojęcie *mu*, jako negacja, obecne w słynnych *kōanach,* ma ścisłe konotacje z buddyjską nauką o pustce.

W swoich instrukcjach Hijikata Tatsumi stopniowo odchodził od precyzyjnego programowania ruchu tancerzy w stronę coraz większej poetyckości i abstrakcji[64]. Jak powiedział Kino Kiruko „Hijikata skupił swoją uwagę na improwizacji, a nie zafiksowanej formie ciała i ruchu[65]".

W ostatniej serii przedstawień *Tohoku kabuki – Keikaku 1-4 (Plan 1-4)* z 1985 roku Hijikata zaczyna pomijać spektakularne techniki i skupiać się na ekspresji wyrażającej życie i bycie; ruchy tancerek stają się miękkie, barwy i nastrój jaśniejsze[66].

Dwa miesiące przed nagłą śmiercią, Hijikata Tatsumi prowadził warsztaty, na których ostatni dzień zaplanowana była próba przestawienia *Walking through the Woods of Bresin.*

---

[61] T. Hijikata, za: K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata*: *an Analysis of Ankoku Butō Techniques,* s. 2. Trening miał miejsce w 1978 niedługo po tym, jak Mikami Kayo trafia do studio Hijikaty., za: Pastuszak, op. cit., s. 373.

[62] T. Hijikata, „Nikutai no Fuan ni tatsu Ankoku Buyo" (Taniec ciemności stanie na lęku ciała) – wywiad z Sato Shigeomim i Furosawą Toshimim, *Eiga Hyoron,* Shin-Eiga, Tokio listopad 1972, w: *Ekoda Bungakul,* nr 17, Ekoda Bungaku-kai, Tokio styczeń 1990, s. 84, za: K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata"an Analysis of Ankoku Butō Techniques,* op. cit., s. 86., za: Pastuszak, op. cit., s. 449.

[63] Pastuszak, op. cit., s. 449.

[64] Ibidem, s. 461.

[65] Hino Hiruko, wywiad 30.07.2008, Tokio., za: Pastuszak, op. cit., s. 461.

[66] Capiga, op. cit., s. 49.

Przesłaniem spektaklu miało być zdanie: „Ku umierającym lasom, ku umierającemu tańcowi, ku światłu, ku śmierci i ku nicości”[67]. Nota choreograficzna, zapisana przez jednego z uczniów, brzmiała:

Zapach lasów, martwe ciała zwierząt leżące tu i tam, otoczone chmarą much
Twe wewnętrzne uczucia słabną i słabną aż do granic,
Twe zewnętrzne uczucia rosną i rosną aż do granic,
Mgła gęstnieje i gęstnieje,
Odnalazł siebie rysującego nędzną górę,
Wszechświat jest pełen hortensji, stawów wypełnionych śluzem, niszczejących pól kukurydzianych, jego łąki porastają gęsto mlecze[68].

Ostatnie zdanie odnosiło się do krajobrazu Tohoku.

Jak pisze Aleksandra Capiga-Łochowicz, posiłkując się Mikamim:

Chciał poprzez zachowanie *przezroczystości* i *nicości* cielesnej osiągnąć ostateczną *przezroczystość* i *nicość* kosmologiczną. Zrozumiał bowiem, że ograniczone ludzkie ciało nie może zrobić nic więcej, jak tylko zaakceptować czegoś *swoistego* w *powszechne nic*. Moment, w którym stanie się nicością, będzie momentem, w którym zacznie się odradzać jako *powszechne wszystko*[69].

Hijikata Tatsumi zmarł w wieku pięćdziesięciu siedmiu lat na nowotwór wątroby, po sześciomiesięcznym pobycie w szpitalu, 21 stycznia 1986 roku. W ostatnich latach życia tańczył niewiele – zapytany o to odpowiadał, że tańczy, tylko tego nie widać. Ostatnie przedstawienie dał leżąc w szpitalnym łóżku. Dowiedziawszy się, że zostało mu parę godzin życia, zaprosił do szpitala przyjaciół i uczniów i do samego końca odgrywał ten sam taniec, będący wizją własnej podróży na drugą stronę. Jego ostatnie słowa miały brzmieć „Każdego wieczora przystawiam do swojego umysłu drabinę i schodzę…[70]”.

Ōno Kazuo i jego twórczość

Również Ōno Kazuo - drugi z kluczowych twórców *butō* - urodził się na Północy, w 1906 roku w portowym mieście Hakodate na wybrzeżu Hokkaido. Podobnie jak Hijikata Tatsumi, w młodości uczył się tańca ekspresjonistycznego, m.in. od uczniów Mary Wigman, jak i również

[67] K. Mikami, op. cit. – za: Capiga, s. 91.
[68] Ibidem, s. 91.
[69] Ibidem, s. 91, 92.
[70] M. Kocur, *Butoh, czyli teatr tańca,* www.dk.uni.wroc.pl/texty/kocur_01.pdf, za: Capiga, s. op. cit., s. 49.

tańca *modern*[71]. Również i dla niego sztywne ramy dotychczasowych gatunków tańca okazały się jednak niewystarczające i stworzył własny taniec, o czym Julia Holczyk we wstępie do książki autorstwa Ōno Kazuo i jego syna Yoshito *Świat butoh,* pisze tak:

stworzył swój własny taniec, który w pełni objawił się w jego najważniejszym – jak się miało okazać – spektaklu życia: słynnej *La Argentinie*, zrealizowanej w hołdzie hiszpańskiej tancerce flamenco, Antonii Merce. Wspomnienie jej występu pielęgnował w sobie podobno przez dziesiątki lat – i, jak podkreśla Yoshito, w całkowitej skrytości – i dopiero po ich upływie znalazło ono swoje sceniczne odbicie. Od czasu *La Argentiny* spektakle Kazuo Ohno[72] stały się przedstawieniami o spójnej, zwartej strukturze i kompozycji, zyskały też świadomy wymiar teatralności. Ruch nie był jednak choreografowany od początku do końca – rzeczywiście, w odróżnieniu od swobodnych improwizacji, funkcjonował w określonych ramach, ale zdecydowanie bliższy bywał czemuś, co nieco później zaczęto nazywać improwizacją strukturalną. Yoshito przyznaje, że wypracowanie metody, która pozwoliłaby uwielbiającemu żywioł improwizacji Ohno na powtarzanie tych samych sekwencji i utrwalanie spektaklu jako konkretnego dzieła, było niezwykle trudne i czasochłonne. Jednak przyniosło efekty i jego taniec nieodmiennie zadziwiał, wzruszał, niepokoił[73].

Jego syn Yoshito wspomina, że pierwsze spotkanie Ōno Kazuo z Hijikatą Tatsumim miało miejsce w 1954 roku. Zaznacza, że spotkanie z nim zmieniło ojca, który wcześniej zajmował się tańcem współczesnym i ekspresjonistycznym, a jego taniec był pełen życia, po spotkaniu z Hijikatą zaś zaczął zgłębiać w tańcu „śmierć”[74]. Mimo to, *butō* Ōno Kazuo w przeciwieństwie do ciemnego *ankoku butō* Hijikaty Tatsumiego nazywane bywa, jak pisze Julia Holczyk, świetlistym. „Ten dychotomiczny podział, odpowiadający zachodniej skłonności do porządkowania, nie do końca oddaje istotę ich twórczości, ale z pewnością ujmuje najważniejsze różnice[75]” – dodaje. Sondra Fraleigh pisze, że subtelna ekspresja Ōno dopełniała surowe prowokacje Hijikaty Tatsumiego. Dodaje również:

Ohno uczy, że aby poznać kosmos, nie możemy odwracać się od brzydoty i nieuporządkowanej negacji życia. Ohno i Hijikata urodzili się w biedzie, widzimy to w przesłaniu i ciemnym tworzywie ich tańca. Artyści mówią, że tańczą ze śmiercią i własnymi przodkami przywołując duchy swych matek i sióstr[76].

[71] Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, *Świat butoh Kazuo Ohno,* Warszawa 2014, s. XXVI.
[72] pisownia oryginalna
[73] Ibidem, s. XXVI, XXVII.
[74] Ibidem, s. 113.
[75] Ibidem, s. XXV.
[76] Fraleigh, op. cit., s. 24.

Inną różnicą między Hijikatą a Ōno była religia – Ōno Kazuo był chrześcijaninem, protestantem. Jego syn wspomina, że stało się to za sprawą głęboko wierzącego dyrektora szkoły Kanto Gakuin, gdzie przez jakiś czas Ōno Kazuo pracował. Darzył on dyrektora wielkim szacunkiem, a ich częste spotkania i rozmowy o religii sprawiły, że zaczął wierzyć. Ōno Yoshito dodaje: „Uważam, że wiara musi być przekazywana przez ludzi. Ktoś ma wiarę w sobie i sprawia, że my też zaczynamy wierzyć. Akurat w tym wypadku zdarzyło się, że ten ktoś był protestantem[77]". Dodaje również, że choć jego ojciec był chrześcijaninem, zamiast się modlić: „wszystko tańczy, swoją wiarę, swoją sztukę, taniec staje się modlitwą[78]." W szczególny sposób o swojej religii mówił również sam Ōno Kazuo:

To co dla nas niezwykle ważne, to patrzenie w głąb. Odnajdywanie siebie. Ja jako chrześcijanin, idę w tym celu do kościoła. Kiedyś nie miałem pojęcia po co się chodzi do kościoła. Kiedy jestem w kościele, dostrzegam siebie. Nie bardzo wyraźnie… Przyglądam się swojemu wnętrzu, nie zwróciłem na to uwagi. Odkrywam to, na co nie zwracałem uwagi, wymądrzając się. Jeśli nie patrzymy w głąb siebie, nie będziemy tańczyć. Chmury piętrzą się na niebie, wysoko, chmury, niebo, jeśli chmury staną się niebem, oznacza to, że spojrzeliśmy w głąb. Jeśli tego nie zrobimy, nie będziemy tańczyć [79].

Z uwag tych można odczytać, że chrześcijaństwo miałego dla niego dodatkowy, bardziej uniwersalny wymiar – było formą, w jaką mógł ubierać swoją religię uważności i całkowitego oddania się chwili obecnej poprzez taniec. O jego wyjątkowej pasji i niesamowitym zaangażowaniu świadczy również inna uwaga jego syna:

Może nie powinienem tak mówić, ale według mnie, Kazuo Ohno, był człowiekiem, który myślał wyłącznie o tańcu. (…) Nawet teraz nie rozmawiamy o niczym poza tańcem. Na przykład nigdy nie zapytał mnie „Jak było w szkole?" Tylko o tańcu. Jak tylko zaczynało się mówić o tańcu, był natychmiast zadowolony[80].

Ōno Kazuo w innym miejscu stwierdza: „Myślę, że to właśnie w ten sposób 'ceni się życie'. Całkowicie oddając się czemuś."[81] Toshio Mizohata z Instytutu Badań Twórczości Ōno Kazuo powiedział w 1999 roku: „Po co Kazuo Ohno tańczy? Żeby istnieć. To, że w wieku siedemdziesięciu jeden lat wystawił kluczowy dla siebie spektakl i że teraz, w wieku

[77] Ohno, op. cit., s. 95, 96.
[78] Ibidem, s. 132.
[79] Ibidem, s. 238.
[80] Ibidem, s. 102.
[81] Ibidem, s. 204.

dziewięćdziesięciu dwóch lat nadal tańczy, nie jest przypadkowe, ale wynikowe. Kazuo Ohno będzie tańczył nawet w wieku stu lat[82]".

Jego syn wspomina w kontekście religii również Hijikatę Tatsumiego:

Hijikata mówi, że nie rozumie Boga, albo że nie wierzy. Kazuo wierzy. Na pewno nie zacząłby wierzyć dlatego, że Kazuo wierzy. Był sobą i nie zamierzał odchodzić od tego nawet na krok, żeby osiągnąć jakiś kompromis. (…) Tatsumi Hijikata i Kazuo – z jednej strony ateizm, z drugiej teizm (…) Byłem u Hijikaty w szpitalu, zanim umarł, na kilka godzin przed śmiercią powiedział wtedy do mnie: „Yoshito, jedyne czego się boję, to Bóg". To, że na sam koniec, po tych wszystkich rozmowach, powiedział, że obawia się tylko Boga, wywarło na mnie dziwne wrażenie. Później tego samego dnia miał jeszcze powiedzieć: „Na łożu śmierci Bóg mnie oświetla"[83].

Niezależnie jednak od tego czy prawdziwymi są przytaczane przez Ōno Yoshito wypowiedzi Hijikaty Tatsumiego, całe życie, jak się wydaje, pozostawał ateistą. Obaj dzielili jednak miłość do tańca i absolutne zaangażowanie i niemal religijne poświęcenie, traktując taniec jako misję i drogę życia. „Taniec jest zawsze związany z problemem życia i śmierci. Powstaje z nich. Ze skrzyżowania nóg, nawet tanecznego, nie powstają wzruszenia[84]" - mówi Ōno Yoshito.

Szczególne zaangażowanie i poświęcenie życia tańcu przez Ōno Kazuo przebija również z wypowiedzi z 1997 roku Toshio Mizohata z Instytutu Badań Twórczości Ōno Kazuo:

Kazuo Ohno ćwiczy i prowadzi zajęcia w sali zbudowanej bezpośrednio obok jego domu na przedmieściach Jokohamy. Podobno w 1960 roku, pracował wtedy jako nauczyciel wychowania fizycznego w Szkole dla Dziewcząt Soshin w Jokohamie, stary budynek szkoły był remontowany i Ohno dostał niepotrzebne elementy, dach, podłogi, okna, które wykorzystał przy budowie studia. Od tamtego czasu jego studio tańca jest niemal w ciągłej budowie. Ta biała przestrzeń ma około sześciu metrów szerokości i trzynaście metrów długości, a pod ścianami zawsze leżą potrzebne tego dnia stroje i przedmioty. Nie ma w nim ani typowych dla studia tańca luster, ani poręczy. Zaproszone tam osoby pewnie myślą, że wchodzą po prostu do pokoju Kazuo Ohno. W tej przestrzeni odbywają się zajęcia, obecnie dwa razy w tygodniu.

Ile jest osób, które można określić mianem uczniów Kazuo Ohno – nie wiem. Gdyby policzyć wszystkich, którzy się przewinęli przez to studio, byłoby ich bardzo dużo. Kiedy ktoś przychodzi, nie jest wypytywany o umiejętności i doświadczenie. Na każdych zajęciach jest inny skład. Nie wiadomo również, ile osób przyjdzie danego dnia. Ani jedno, ani drugie nie ma wpływu na przebieg zajęć. Każdemu, kto przychodzi do studia, Kazuo Ohno oznajmia, że nie ma nic takiego, czego mógłby nauczyć[85].

[82] Ibidem, s. 5.
[83] Ibidem, s. 116.
[84] Ibidem, s. 40.
[85] Ibidem, s. 152.

Interesujący jest także opis zajęć tanecznych u Ōno Kazuo autorstwa Sondry Fraleigh:

Zanim słuchacze zaczęli improwizować, Ohno wstał i kazał im przypomnieć sobie taniec w łonie własnej matki. Mieli nie myśleć, ale ruszać się „doświadczając tego". Podkreślał doskonałą wolność płodu, był to wątek, do którego wracał później w czasie improwizacji. Treść tańca, mówił, nie jest ważna. „Nie myślcie, co powinienem zrobić? Wykonując ruch kierujcie się przypadkiem i intuicją". By pokazać, o co mu chodzi, chwycił nagle leżący blisko niego list i zacisnął go mocno. „Nie muszę zaglądać do tego listu, by zobaczyć, co jest w nim napisane. Jeśli posiadam bezwzględną wolność, zrobię z nim co zechcę. Zamiast przeczytać mogę go zjeść". Po czym ugryzł list wywołując spontaniczny śmiech wśród swoich uczniów. Tym samym przełamał nastrój napiętej uwagi i uwolnił w nich postawę oddania się[86].

Sondra Fraleigh, opisując lekcje z Ōno Kazuo, stwierdza: „Ohno pozostaje zawsze wierny większemu planowi: światu i ciału jako kosmosowi. Tak wykłada podczas swoich lekcji: „Jeśli chcesz zrozumieć swoje ciało, to spaceruj po dnie oceanu, stań się pyłkiem ćmy. Cały wszechświat zapisany jest na skrzydle ćmy"[87].

Słowa kierowane przez Ōno Kazuo do nowych uczniów – że nie ma nic takiego, czego mógłby ich nauczyć – mogą kojarzyć się z metodami mistrzów zen, świadomych, że nie wykonają za uczniów niezbędnej pracy, lecz mogą ich skierować na dobrą drogę – ku ujrzeniu własnej „prawdziwej natury". Nie powinno być to jednak podstawą do wyciągania zbyt daleko idących wniosków – postawa nauczyciela łącząca w sobie pełnię bezinteresownego zaangażowania z otwartością i zostawianą uczniom swobodą, nie jest zarezerwowana dla żadnych określonych przekonań religijnych. Również zaskakujące zachowanie Ōno Kazuo podczas zajęć może budzić pewne skojarzenia z irracjonalnymi działaniami mistrzów zen znanymi z *kōanów,* dążących do przełamywania u swoich uczniów nawyków dualistycznego myślenia. Podobieństwo dotyczy jednak samej postawy, a nie treści.

Inny wyróżnik stanowiła szczególna zdolność improwizacji, na którą zwraca uwagę Yoshito[88]. Formy u Ōno Kazuo przechodzą płynnie, jedna w drugą, tak że nie sposób ich nawet od siebie oddzielić.[89] Sprawę tę dodatkowo naświetlają wypowiedzi samego Ōno Kazuo:

[86] Fraleigh, op. cit., s. 67.
[87] Ibidem, s. 39.
[88] „Zdarzyło się Kazuo pomylić kroki podczas spektaklu. Normalnie, kiedy zdamy sobie sprawę, że coś nie wyszło, zmieniamy kroki. Kazuo inaczej, kiedy coś mu nie wyjdzie, chwyta ten omyłkowy ruch i dzięki intuicji wyrusza w nowy wszechświat. Tak dzieje się także w teatrze, kiedy otwiera się przed nim nieprzewidywalna przestrzeń. Nie szacuje. Kiedy idzie w drugą stronę, pozostawia za sobą pustą przestrzeń. Ta przestrzeń pęka. Taniec Kazuo to nie jest po prostu ruch", za: Ohno, op. cit., s. 53.

Co to jest technika? To coś, co rodzi się pośród trudności. Ze zdroworozsądkowego punktu widzenia to coś, co stopniowo staje się coraz łatwiejsze. Ale ja uważam, że to coś, co sprawia tym więcej trudności, im dłużej to robimy. Gdybym chciał opisać swoją technikę, nie udałoby mi się. To coś, czego nie da się opisać[90].
Kiedy przestaniemy próbować tańczyć do muzyki, kiedy się od niej oddzielimy, ona zacznie nami poruszać. Kiedy przestanę dopasowywać swój ruch do muzyki, odpuszczę, czuję, jakbym tracił równowagę, jakbym był bliski upadku. W takim granicznym momencie zapominamy o muzyce, zapominamy o formie[91].

Wydaje się, że kluczowa dla tańca Ōno Kazuo była spontaniczność i zdolność do nieustannych transformacji. Nie chodzi jednak o całkowitą dowolność: Ōno Yoshito stwierdza, że robienie czegoś spontanicznie, nie oznacza bezmyślności, gdyż jakaś część nas musi pozostać przytomna. Ōno Yoshito pisze, że Kazuo, tańcząc, jednocześnie „jest przytomny, bardzo świadomie obserwuje świat, ale też zwrócony jest ku nieświadomości. To z takiego stanu rodzi się spontaniczność. Tak skonstruowane jest ciało. Kiedy jesteś do czegoś przywiązany, rozmyślasz o różnych rzeczach, nie dotrzesz do rzeczy najważniejszych[92]".

O transformacjach Ōno Kazuo, Julia Holczyk pisze:

Kazuo Ohno swobodnie łączył w swoich tanecznych wcieleniach wizerunki kobiece i męskie[93] (…) W swoich zadziwiających scenicznych transformacjach Ohno (…) zdawał się porzucać ludzkie ciało. W istocie jednak sceniczne transformacje ciała (…) miały podłoże w tęsknocie za utraconym ciałem; ciałem wskrzeszającym mit o Androgyne, ciałem sprzed podziału na płcie, jakim dla Ohno byliśmy przed narodzinami – choć jednostkowymi, to zawsze odsyłającymi do początków – nie tylko człowieka i ziemskiego świata w ogóle, ale czegoś potężniejszego, co je przerastało, a co można przeczuć jedynie w tańcu. Metaforycznie ujmuje to wypowiedz Ohno z warsztatów, które prowadził: „Odwaga, to kiedy życie i śmierć stykają się plecami. Nie w słowach, ale w jasności, którą emanujesz. W relacji z całym wszechświatem grasz w klasy". Należy tańczyć tak „jakby w każdej chwili powstawał świat […] Tak, żeby przeniknęło wasze dusze"[94].

[89] „Kiedy patrzę na formy Kazuo Ohno, nie jest w stanie przewidzieć, jaka będzie następna. Najpierw jest jedna. Jedna forma. Wszystko jest jedną formą. Raz, dwa, trzy, cztery, pięć, jedna forma, a jednak ruchy układają się w sekwencje.", za: Ohno, op. cit., s. 50.
[90] Ohno, op. cit., s. 181.
[91] Ibidem, s. 172.
[92] Ibidem, s. 15.
[93] Ibidem, s. XXVIII.
[94] Ibidem, s. XXIX, XXX.

Przykładem tego podejścia, zdolności stawania się różnymi innymi formami, tak ożywionymi jak i nie, charakterystycznej i wspólnej tak dla *butō* Ōno jak i Hijikaty, jest spektakl Ōno Kazuo *Moja matka* (1981). Yoshito opisuje go:

Kiedy trzyma kwiat w prawej ręce, to nim dotyka, kwiat staje się jego czułkiem. Kwiat jest czułkiem, za nim podąża ciało. Kwiat staje się oczami, od niego zaczyna się ciało. Wtedy kwiat pozostaje kwiatem, ale staje się też częścią Kazuo[95]. (…) Taniec nie jest reprodukowaniem codzienności, ale doświadczeniem wewnątrz siebie kwitnienia kwiatu. „Stać się kwiatem", tak chyba można to nazwać[96].

Ōno Kazuo dodaje:

Kwiat kwitnie. Jeżeli próbujemy coś takiego pokazać tylko z zewnątrz, nie uda się nam (…) Co trzeba zrobić, żeby to przedstawić? A gdyby tak stracić panowanie nad sercem, gdyby spróbować zatańczyć bez żadnego zastanowienia. Teraz możecie mówić do woli, ale nie możemy myśleć. Wypełnijcie duchowo całą tę przestrzeń i improwizujcie[97]. Ponieważ kwiat jest ładny, wyrażę swój zachwyt – nie o to chodzi w tańcu. Ty, tymi oczami, tą duszą możesz pokazać kwiat, ale pod warunkiem, że wypalisz całą energię, wszystko co do tej pory robiłeś na zajęciach. Umiesz tak, prawda? Bez przerwy, do kresu wytrzymałości, dasz kwiatu kwitnąć całą wieczność. Bo doszedłeś do samego sedna. Wszystko jedno co zrobisz z ciałem, ale z oczu, zewsząd mam widzieć kwiat. Widzę go. Tylko w ten sposób stworzysz kwiat[98].

Wypowiedź ta, poza naświetlaniem problematyki transformacji w *butō* i ukazywaniem głęboko uduchowionego stosunku do tańca samego Ōno Kazuo, rezonuje z przytaczanym wcześniej[99] cytatem mistrza zen Suzuki Shunryū, podkreślającego by w każdym swoim działaniu całkowicie się angażować, ciałem i umysłem, spalając się do końca, niczym ognisko, aż zostanie tylko popiół. Bezpośrednio do figury kwiatu odwołuje się jego uczeń i spadkobierca w linii nauczania, Jakusho Kwong (William Kwong, ur. 1935) [100]:

Czy brzmi to zrozumiale, kiedy mówię, że gdy widzisz kwiat, gdy dostrzegasz piękno, w tejże chwili sam musisz być pięknem? Mam nadzieję, że to rozumiesz, bo skoro tak, to piękno nie jest czymś wobec ciebie zewnętrznym; ty sam jesteś pięknem, sam jesteś prawdą. Umiemy poznać się na urodzie kwiatu, ponieważ jego nietrwałość odczuwamy zarazem jako swoją własną. (…) A zatem podziwiając kwiat, delikatnie trzymając różę w palcach, możemy zachłysnąć się własnym pięknem i docenić przemijalność tego ulotnego życia[101].

.

[95] Ibidem, s. 70.
[96] Ibidem, s. 73.
[97] Ibidem, s. 184.
[98] Ibidem, s. 178.
[99] zob.: s. 63.
[100] Amerykański (chińskiego pochodzenia) mistrz zen *sōtō*, założyciel Sonoma Mountain Zen Center w Kalifornii oraz, działającej także w Polsce, wspólnoty Zen Kannon.
[101] Jakusho Kwong, *Bez początku, bez końca: intymne serce zen,* Kielce 2016, s. 121.

Butō a zen

Podejście do tańca, zarówno ze strony Hijikaty Tatsumiego jak i Ōno Kazuo niewątpliwie było pełne pasji, czemu towarzyszyło niemal religijne oddanie i uduchowione podejście. Opierając się jednak na ich twórczości, łączenie butō z zen wydaje się nadużyciem: żaden z nich nie był związany instytucjonalnie z buddyzmem zen, nie odwoływali się też do niego w swoim nauczaniu, wskazówkach przekazywanych tancerzom czy wystawianych spektaklach. Mimo to Sondra Fraleigh, amerykańska tancerka oraz teoretyk tańca, w zdecydowany sposób łączy *butō* z buddyzmem zen. Pisze, iż „czas w buto, podobnie jak w medytacji, to wieczne teraz[102]", zwracając jednocześnie uwagę na jego uniwersalność:

Buto może być wyszukane, ale częściej bywa proste w stylu, celowo nieśpieszne i zaskakujące. Podobnie jak w zen, jego powolna cierpliwość może zadziwiać. Choć japońskie z genezy, nie jest kulturowo przywiązane do obrazowości japońskiej. Przekracza granice kulturowe, demaskując ciało zmanierowane kulturowo[103].

Za serce *butō* uznaje ona, zapożyczone z tragedii greckiej, *katharsis,* łącząc to z charakterystycznym dla filozofii Dalekiego Wschodu porzuceniem ego:

Katharsis jest (…) estetycznym sercem buto, przyczyną stojącą za jego niezgrabnością, wykrzywionymi twarzami i wysublimowanym ogołoceniem własnego *ja.* Nazywa się to „zabijaniem ciała". Analogicznie do Dogen zen, buto porzuca ciało i umysł. Porusza się na granicy pustki i formy, światła i ciemności, piękna i brzydoty, w jego katartycznej transformacji ciała przekazuje wschodnie i metafizyczne korzenie zen. [104]

Dyskusyjnym pozostaje mówienie o „metafizycznych korzeniach zen", jednak również sam zen jest przez Sondrę Fraleigh postrzegany w specyficzny, uniwersalizujący i odrywający go od historycznych korzeni, sposób:

zen toleruje irracjonalność i nie jest przestrzegany jako religia z określonym dogmatem. To w gruncie rzeczy praktyka medytacyjna. Wyznawcy zen lubią mówić: „Nie jesteśmy pewni czy mamy religię. Tańczymy[105].

Sondra Fraleigh – traktując taniec *butō* jako medytację w ruchu – również odnajduje tam odpowiednik *kōanów*:

[102] Fraleigh, op. cit., s. 33.
[103] Ibidem, s. 33.
[104] Ibidem, s. 34.
[105] Ibidem, s. 36.

Hokotai, nieosobowe (uogólnione) „chodzące ciało" tkwi u korzeni buto. Jego wdzięk rodzi się dzięki metodzie polegającej na oczyszczeniu ruchu z intencji i uwalnianiu (lub opróżnieniu) od siebie. Kiedy wykonuję krok buto, to poprzez medytacyjny sposób poruszania się doświadczam pytania zen: Co to jest *mu*? (Czym jest pustka?)[106].

Z praktyką zazen związana jest również wiara w możliwość doświadczenia *satori*. Wprawdzie nie powinno ono stanowić otwartego celu praktyki (gdyż każdy cel odsuwa realizację w przyszłość i odrywa nas od faktycznego doświadczania „tu i teraz" oraz zakłada intencjonalne działanie), *satori* pozostaje nierozerwalnie związane z praktyką zen. Również ten element Sondra Fraleigh zestawia z tańcem *butō:*

Buto i zen łączy to samo egzystencjalne założenie, które Shunryu Suzuki nazwał „umysłem początkującego". Buto także dąży do osiągnięcia stanu Pustki (*Mu*), który sprowadza irracjonalny moment nagłego samoprzypomnienia siebie i spontanicznego odrodzenia[107].

Jednocześnie dla Sondry Fraleigh zen łączy się nie tylko z *butō* – ale z tańcem jako takim. Pisze, iż „skupienie się na czasie teraźniejszym dodaje tańcowi mocy estetycznej i siły fizycznej[108]", zwraca również uwagę na coś głębszego – odnajdywanie poprzez taniec samego siebie, poprzez odrzucenie jednostkowej jaźni:

Taniec, podobnie jak zen, nie ma nic wspólnego z logiką. I jak zen, taniec nie polega na wykonywaniu ruchu, ale na byciu wprawianym w ruch. Taniec wyrasta z naszego ciała i emocji, ale kiedy zestroi się z naszą prawdziwą naturą, to je całkowicie porzuca. W tych momentach ogołocenia, kiedy tancerz jest zagubiony w burzy swojego *ja,* to nie on tańczy, ale jest tańczony. Wtedy ona bądź on nie są już *ja,* ani żadnym wykonawcą. Buto posiada to, co jest obecne w każdym tańcu, który kulminuje oderwaniem i przeobrażeniem ciała[109].

Czas to coś nienamacalnego, co łączy taniec z zen. A ściślej mówiąc, taniec i zen są istotą czasu i jego niepojętego partnera, wieczności. (…) Kiedy tańczymy, stajemy się czymś więcej niż tym czym jesteśmy. Nasza skóra topnieje razem z naszym *ego*, tym ślepym nieprzejazdem, który oddziela nas od naszej większej natury i od innych. [110](…) Taniec nie pochodzi od *ja*, ani z chęci samoobrony czy też samoekspresji, jak często się to nazywa. Taniec służy raczej do przekroczenia granic *ja* w celu osiągnięcia wolności w znaczeniu egzystencjalnym i w rozumieniu szkoły zen. Jest to wolność, która wyzwala *ja* od nietrwałej psyche oraz uwalnia myśl i działanie w harmonii z naturą. Zen nie stymuluje postępu, pozwala lśnić istocie chwili. [111](…) Wszyscy mamy naturalne talenty i wszyscy jesteśmy naturalnymi tancerzami. Nasz taniec manifestuje się w tych działaniach, które podejmujemy w harmonii z naszą

[106] Ibidem, s. 175.
[107] Ibidem, s. 52.
[108] Ibidem, s. 28.
[109] Ibidem, s. 177.
[110] Ibidem, s. 179.
[111] Ibidem, s. 181.

intuicją i instynktem – wspomagane (ale nierządzone) przez intelekt.[112](…) Celem zen jest odkrycie tego rytmu, tej wolności, kiedy sprzymierzamy się z naturą (albo z naszymi prawdziwymi jaźniami). W zen tańca odkrywamy (odsłaniamy) nasza ludzką naturę błogosławiąc teraźniejszą chwilę życia, wieczność w teraźniejszości[113].

Tak zdecydowane łączenie tańca *butō* – oraz tańca jako takiego – z zen może budzić uzasadnione wątpliwości czy nie dochodzi tu do pewnego rozmycia i osłabienia pojęć. Postrzeganie swojej dziedziny sztuki jako drogi życiowej czy sposobu na poznanie samego siebie, wreszcie szczególny, osobisty kontakt z uczniami, nakierowujący nie tyle na przekazanie im zestawu określonych prawd, lecz na obudzenie do własnych poszukiwań i pracy nad sobą – wszystko to cechy, które mogą kojarzyć się z podejściem mistrzów zen w różnych formach sztuki japońskiej – nie są jednak przypisane wyłącznie do buddyzmu zen. Szczególna relacja mistrz-uczeń jest charakterystyczna dla kultury japońskiej, nie tylko tej związanej z zen, podobnie jak głębokie zaangażowanie i ideał doskonalenia się przez całe życie. Z kolei, akcentowanie znaczenia „tu i teraz", pełnej koncentracji na chwili obecnej, czy znaczenia spontaniczności, może być związane z procesem twórczym i sztuką niezależnie od szerokości geograficznej i religii. Wobec braku w przypadku *butō* tła filozoficznego odwołującego się do myśli zen nawet w sposób pośredni, należałoby uznać, że między podobieństwem, a tożsamością zachodzi znacząca różnica.

Również Katarzyna Pastuszak uczula na stereotypowe próby odczytania *butō*, wśród klisz przytacza ona za Kuriharą między innymi postrzeganie *butō* jako gatunku esencjonalnie japońskiego[114], związanego ściśle z biografią Hijikaty lub jego pochodzeniem z Tohoku, silne łączenie genez powstania ze zrzuceniem bomby atomowej na Hiroszimę i Nagasaki, oraz właśnie „kreślenie paraleli między filozofią i praktyką *butō* Hijikaty a buddyzmem zen oraz innymi elementami określanymi przez autorkę jako „japońskie i „wschodnie", mające „orientalizować" *butō*[115]. Również sam Hijikata Tatsumi podkreślał, iż *butō* nie jest związane z sintoizmem czy buddyzmem[116]. Sondra Fraleigh, świadoma, iż Hijikata wyrzekł się religijnych inspiracji, stwierdza jednak, iż „głęboko zakorzeniony w japońskiej duchowości irracjonalny stan

[112] Ibidem, s. 182.
[113] Ibidem, s. 183.
[114] Ewa Janicka łączy tego rodzaju interpretacje z dyskursem *nihonjinron,* zob. Ewa Janicka, *Transkulturowy charakter japońskiego tańca butō*, niepublikowana praca doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Juliusza Tyszki w Zakładzie Performatyki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2012, https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/3511/1/E.Janicka%20PHD.pdf (data dostępu: 04.05.2018), s. 100 – 105.
[115] Pastuszak, op. cit., s. 87.
[116] Zob.: J. Viala, N. Masson-Sekine, Butô: Shades of Darkness…, s. 71., przypis za: Janicka, op. cit., s. 99.

zawieszenia charakterystyczny dla praktyki *zen*[117], stanowi doskonały kontekst znaczeniowy przy interpretacji większości performansów *butō*" [118], a proponowane przez Hijikatę ćwiczenia metamorficzne, umożliwiające tancerzom osiągnięcie wewnętrznej pustki *mu* zakorzenione są w buddyjskiej praktyce medytacji[119].

Sondra Fraleigh, postrzegając *butō* jako coś więcej niż styl czy gatunek tańca, za kluczowe w nim uznając określony stan umysłu („umysł początkującego" *shosin*) oraz odejście od myślenia dyskursywnego i porzucenie ego – nie jest w swojej interpretacji zupełnie odosobniona. Widać to w wypowiedzi Akiry Kasai, tancerza *butō* współpracującego zarówno z Hijikatą Tatsumim jak i Ōno Kazuo:

tak naprawdę *butō* nie jest żadnym gatunkiem. *Definiuje totalną teraźniejszość.* Dlatego moim zdaniem Wacław Niżyński i Isadora Duncan byli tancerzami *butō*, także *Taniec wiedźmy* Mary Wigman to teatr *butō*[120].

Interpretacja *butō* jako zjawiska wykraczającego poza formalne ramy jakiegokolwiek gatunku, a definiowalnego jedynie poprzez szczególny rodzaj podejścia czy nastawienia, niewątpliwie współgra z ujęciem „zen uniwersalnego" Thomasa Mertona. Thomas Merton oddzielał niejako „czysty zen" od zen religijnego, osadzonego w określonym kontekście kulturowym.

Łączyło się to z innym czynionym przez Mertona rozgraniczeniem – między „buddyzmem zen" a wyłącznie „zen". Zdaniem Thomasa Mertona, zen można „zrozumieć" tylko o tyle, o ile traktujemy go jako część szerszego kompleksu społeczno-religijnego, jednak definiując zen poprzez pryzmat struktury tracimy to, co stanowi o jego istocie. Thomas Merton pisze, iż zen: „jest świadomością ponadkulturową, ponadreligijną, świadomością przekształconą. Jest w pewnym sensie – 'pusty'. Może jednak rozbłysnąć zza tego czy innego systemu religijnego bądź niereligijnego, podobnie jak światło może rozbłysnąć za szkłem błękitnym, zielonym, czerwonym lub żółtym. Jeśli zen żywi do czegoś upodobanie, to do gładkiego, bezbarwnego szkła, które jest „po prostu szkłem" [121]. Dodaje również:

(…) sam buddyzm (bardziej niż jakikolwiek inny „system religijny") wykracza poza wszelkie teologiczne i filozoficzne „izmy". Domaga się, by nie być systemem (przedstawiając jednocześnie – podobnie jak inne religie –

[117] W tym miejscu można by wprawdzie zapytać co autorka przez to rozumie.
[118] S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo…* s. 13, przypis z: Janicka, op. cit., s. 117.
[119] Ibidem, s. 48, przypis za: Janicka, op. cit., s. 117.
[120] Fraleigh, op. cit., s. 230.
[121] Merton, op. cit., s. 12.

szczególną pokusę dla klasyfikatorów). W rzeczywistości buddyzm prze ku oświeceniu, które polega dokładnie na przedarciu się do tego, co poza systemem, poza strukturami społecznymi i kulturowymi, poza religijnym obrzędem i wiarą (…)[122].

Zestawić to można z następującą opinią o *butō,* przytaczaną przez Aleksandrę Capigę-Łochowicz:

Butoh nie jest religijne ani niereligijne. Nie jest humanistyczne. *Butoh* nie wyznaje niczego: ani kultu osobowości, ani tej czy tamtej ideologii, żadnego »izmu«. *Butoh* nie wyznaje. *Butoh* nalega bez przerwy: pozwólcie nam dotrzeć do prawdy. Nic innego, nic poza prawdą…Świadomość domaga się prawdy, by uwolnić się od choroby. Kontemplacja *butoh* zaczyna się w tym punkcie[123].

Tego rodzaju ujęcie *butō* z jednej strony wyklucza łączenie go z buddyzmem zen – jako konkretną filozofią i religią. Z drugiej strony zbliża do mertonowskiego ujęcia zen jako poza-systemowego i poza-strukturalnego, ponad-religijnego zjawiska, dążącego jedynie ku odkryciu prawdy, doświadczanej w akcie oświecenia.

Uniwersalizujące ujęcie tańca *butō,* które przedstawia Sondra Fraleigh, niewątpliwie współgra z równie specyficznym ujęciem zen przez Thomasa Mertona. Jeśliby uznać za istotę zen poszukiwanie bezpośredniego i czystego doświadczenia, wolnego od słów i pojęć, taniec *butō* - jako szczególny rodzaj tańca nastawiony na szukanie prawdy, wykraczający poza wszelkie „izmy" – mógłby być formą praktyki. Należy jednak pamiętać, że w podobnym ujęciu zen doskonale odnajduje się także np. teatr Jerzego Grotowskiego, na co zwraca uwagę Aleksandra Capiga-Łochowicz:

W jego [Grotowskiego] koncepcji teatru aktor, jak u Hijikaty, nie grał, nie odtwarzał świata i nie zmieniał się w kogoś innego, a odwrotnie, stawał się bardziej sobą; wnikając w siebie, wchodził w stan podobny do transu, w którym integrował swe władze duchowe i psychiczne[124]. „Grotowski dążył do aktu *kenozy*[125], czyli ogołocenia, wyrzeczenia się *ja,* zrezygnowania z dominacji osobowości aktora. Tak jak Hijikata, za najważniejszy uznawał „powrót do początków": uważając, że jedynie to ochroni ludzi i świat przed ostateczną katastrofą i śmiercią[126]. I podobnie jak on był przekonany, że spotkanie z prawdziwym ja, dotarcie do rdzenia jest możliwe jedynie dzięki przełamaniu konwencji ograniczających ciało, poprzez przekraczanie tabu, którymi są: obnażone ciało i obnażone emocje[127].

---

[122] Ibidem, s. 12.
[123] H. O'Moore, *Afterword,* cyt. za: M. Holborn and E. Hoffman, *Butoh: Dance of the Dark Soul,* New York 1987, s. 128., za: Capiga, op. cit., s. 13.
[124] P. Możdżyński – *Jerzy Grotowski – w poszukiwaniu inicjacji,* za: Capiga, op. cit., s. 15.
[125] Ibidem, za: Capiga, op. cit., s. 15.
[126] Ibidem, za: Capiga, op. cit., s. 16.
[127] Capiga, op. cit., s. 16.

Inną badaczką łączącą *butō* z zen jest Vicki Sanders, opisująca je przy pomocy japońskich kategorii estetycznych, takich jak *mono no aware* czy ściśle kojarzonych z estetyką zen, *yūgen* i *ma*. Przez pryzmat kategorii tajemnej głębi *yūgen* postrzega improwizacje Ōno Kazuo, zestawiając go jednocześnie z aktorami teatru *nō*[128], stwierdzając także, iż tancerze *butō* widzą w swojej pracy podobny wymiar duchowy, jak ten zawarty w traktatach Zeamiego[129]. Zdaniem tej badaczki można powiedzieć, iż przedstawienie *butō* istnieje w „miejscu nicości" (*mu no basho*), w którym króluje nie-umysł *mushin*[130] . Pisząc o roli pustej przestrzeni *ma* w teatrze *butō* powołuje się na Bonnie Sue Stein, która pisze:

każda chwila zdaje się wypływać ze skupionego bezruchu, który inicjuje następny krok... Pustka ta nie jest próżnią, lecz ogromną przestrzenią, pełną możliwości, wrzących razem do momentu, kiedy pojawi się jedna prosta idea. Tancerze *butō* czekają aż nadejdzie właściwy moment, wówczas wkraczają z akcją[131].

Bonnie Sue Stein cytuje słowa Ōno Kazuo, mające podobny wydźwięk:

Pusta scena, naga scena, na której się pojawiasz, bez żadnego przygotowania, nie oznacza, iż w tym się nic nie zawiera (…) Wolna przestrzeń jest stopniowo zapełniana i na końcu coś tam zostaje zrealizowane (…) Może to być coś, czego nauczenie się zajmuje całe życie – w moim przypadku od początku wiedziałem, że pusta przestrzeń w rzeczywistości jest wypełniona i tańczyłem z radością i ekscytacją[132].

W podsumowaniu Vicki Sanders stwierdza, iż wprawdzie Hijikata odrzucił zachodnie formy, a także wiele japońskich, wyrafinowanych wartości estetycznych, uznając je za restrykcyjne i nieistotne, jednak elementy tradycyjnej japońskiej estetyki – nawet wbrew intencji Hijikaty – pozostały w *butō*[133].

Również Susan Klein w swojej analizie *butō,* podkreśla, iż wprawdzie Hijikata dążył do przewartościowania tradycyjnych wzorców, jednak japońscy artyści awangardowi wracali do niektórych tradycyjnych technik i wartości, w skodyfikowanych gestach *kata* widząc opozycję do zachodniego modelu teatru. Sam Hijikata zapożyczał *kata*, by je dekonstruować i przekształcać w

[128] Vicki Sanders, *Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of Butō*, Asian Theater Journal Vol. 5, No. 2 (Autumn, 1988), s. 148-163, University of Hawai'I Press, s. 151.
[129] Ibidem, s. 159.
[130] Ibidem.
[131] "Sankai Juku: Out of Darkness - Butoh, Part II, *Dancemagazine,* April, 1986, s. 64-68, przypis za: Sanders, op. cit., s. 161.
[132] Bonnie Sue Stein, *"Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad",* The Drama Review: TDR, Vol. 30, No. 2 (Summer, 1986), s. 107-126, The MIT Press, s. 120.
[133] Sanders, op. cit., s. 162.

nowe taneczne idiomy[134]. Zaznacza również, iż wprawdzie przedstawienia *butō* niekoniecznie bezpośrednio odnoszą się do tradycyjnej konstrukcji *jō-ha-kyū,* dostrzegalne są jednak analogie między tą strukturą a nową formą ekspresji[135].

Jeszcze innym głosem łączącym *butō* z buddyzmem – nie tylko zen – jest opinia Juliette T. Crump, która stwierdza, iż za ekspresją *butō* stoi buddyjski ideał współczucia:

W buddyjskim ideale powinny istnieć „wielkie dramaty powszechnego zbawienia", zaś postacią, która odgrywa w tym dominującą rolę, jest niebiański Bodhisattwa, który będąc zanurzonym w cierpieniu, pomaga innym poprzez swoje współczucie „w celu wyzwolenia istot całego świat z ich stanu nieszczęścia" (Vajradhaja Sutra). Podobnie rolą wykonawcy *butō* jest uwolnić własne ciało i przekształcić je w nowe z całym jego przeszłym bólem, autentycznością i wrażliwością, w celu wyeliminowania konwencjonalnych nawyków i ujawnienia nieświadomego wewnętrznego świata bólu, wątpliwości i radości. Tancerz w pewnym sensie staje się nowoczesnym Bodhisattwą, uwalniającym się od ego i ogarniającym, poprzez występ, swoim współczuciem wszystkie istoty, które są delikatne, wrażliwe i zmarginalizowane. Tancerz łączy się z tymi częściami siebie, które zostały utracone, oraz ze światem zagubionych istot. I chociaż typowe wizerunki niebiańskiego Bodhisattwy różnią się od tych w *butō,* oba mają w swoim rdzeniu współczucie (…)

Bodhisattwa ślubuje zbawić wszystkich i dlatego musi pozostać w świecie, w którym jest dostępny dla wszystkich, przyjmując ich ból i złą karmę we własne ciało. W tej praktyce fizyczne doświadczenie ma pierwszeństwo przed dyskursem, a kinetyczne współczucie – ciała i duszy – staje się dynamicznym aspektem oświecenia. Podobnie, w wielu przedstawieniach *butō,* współczucie jest odczuwane z chwili na chwilę, a improwizowane ruchy odpowiadają wewnętrznemu monologowi lub wyobrażonej podróży, odzwierciedlając zmieniające się uczucia. (…)

Tancerze *butō* unikają łatwych odpowiedzi na problemy polityczne, ale przyjmują postawę społeczną poprzez przyjęcie cierpienia wszystkich ludzi, zwierząt i rzeczy. *Butō* obejmuje indywidualną empatię lub uczucie, lecz także współczująco pragnie uwolnić od cierpienia poprzez zmianę świata[136].

Aby *butō* mogło odnieść sukces, publiczność musi czuć i raczej doświadczać niż interpretować, choć niekiedy przesłanie jest bardzo jasne. Tancerze *butō* chcą, aby ciało samo było postrzegane jako mały wszechświat. Celem jest współczucie i typowo buddyjski nacisk na praktykę, a nie teorię: widzowie powinni osiągnąć doświadczenie uwolnienia, zamiast szukać symboli i konwencji do interpretacji[137].

Juliette T. Crump posuwa się nawet do zestawienia ze sobą częstego wcielania się na scenie w kobietę przez Ōno Kazuo do wizerunku bodhisattwy Awalokiteświary w japońskiej ikonografii w

[134] S. Klein*, Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*…, s. 20, przypis za: Janicka, op. cit., s. 117.
[135] S. Klein, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*…, s. 44, przypis za: Janicka, op. cit., s. 119, 120.
[136] Juliette T. Crump, *"One Who Hears Their Cries": The Buddhist Ethic of Compassion in Japanese Butoh,* Dance Research Journal, Vol. 38, No. 1/2 (Summer - Winter, 2006), s. 61-73, s. 63.
[137] Ibidem, s. 66.

żeńskiej postaci jako bogini Kannon. W stosowaniu białego makijażu widzi z kolei symbol oświeconego umysłu, a w - mającym stanowić serce *butō* - połączeniu boskości z groteską, dążenie do dekonstrukcji „zwykłej świadomości”[138]. O tańcu *butō* pisze, iż „wypełnia pustkę, zastępując pożądanie, chciwość i konsumpcję w postmodernistycznej, wirtualnej kulturze, współczuciem dla wszystkich istot w cierpiącym świecie”[139].

Podsumowanie

Początkowo krytycy wypowiadali się o *butō* w sposób jednoznacznie krytyczny: „to forma, której wyróżnikiem są ogolone głowy, nagość pomalowana na biało, egzotyczne i nieporządne kostiumy oraz amatorskość przedstawienia, pełnego gwałtownych emocji, lecz bez ustalonej techniki[140]”. W wywiadzie z 1977 roku Hijikata Tatsumi charakteryzuje najważniejsze dla *butō* elementy, takie jak światło, dźwięk czy brak słowa, podkreślając, że jego taniec wyrastał z potrzeby ukazania kondycji człowieka w chwili kryzysu[141]. Współczesne *butō* naturalnie nie ogranicza się jedynie do dziedzictwa Hijikaty Tatsumiego. Jak pisze Aleksandra Capiga-Łochowicz:

Każdy tancerz ma własną koncepcję *butoh*, zazwyczaj różniącą się od innych szczegółami warsztatowymi. Istnieją jednak pewne elementy wspólne, ponieważ niezależne od licznych definicji, zasadnicze pytania *butoh* pozostają niezmienne: Co czuliśmy, będąc w łonie matki? Jakie było nasze dzieciństwo? Czym jest dla nas Ziemia? Kim są przodkowie, którym zawdzięczaliśmy życie?[142] .

Wśród najważniejszych elementów przeżycia estetycznego *butō* Witold Wybrański wymienia, po pierwsze, mimikę i ekspresję ciała. Celem jest „ukazanie na scenie tej części ludzkiej duszy, którą rządzą instynkty, która nie poddaje się prawom społecznym i logicznym zachowaniom”[143], gdzie ciało nie stanowi – jak w przypadku tańca klasycznego – środka zastępującego słowną ekspresję, lecz cel sam w sobie. O ile tancerz reprezentujący taniec klasyczny, otrzymawszy zadanie przedstawienia kwiatu prawdopodobnie skupiłby się na oddaniu jego wyglądu zewnętrznego, delikatności i ruchów, o tyle dla tancerza *butō* nie jest istotne

[138] Ibidem, s. 68, 69, 70.
[139] Ibidem, s. 71.
[140] K. Mikami, *Deconstruction of the Human Body, from a Viewpoint of Tatsumi Hijakata's Ankoku Butoh*, za: Capiga, op. cit., s. 21.
[141] Capiga, op. cit., s. 48.
[142] J. Bergmark, *Butoh. Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move,* Stockholm 1991., za: Capiga, op cit., s. 18.
[143] Wybrański, op. cit., s. 214.

fizyczne podobieństwo do rośliny, lecz odrzucenie ludzkiej perspektywy i przyjęcie punktu widzenia rośliny; tak, aby samemu poczuć się kwiatem[144]. Równie istotna co ruch – często ukazujący gwałtowne i destrukcyjne emocje – jest mimika, z którą często związane są przerażające grymasy, wykrzywione usta, zezujące lub wytrzeszczone oczy[145]. Ważnymi elementami pozostają także makijaż (najbardziej typowym jest jednolicie biały bądź czarny makijaż całego ciała, często nakładany grubą, nierówną warstwą) - kostiumy (często podarte, zniszczone, bądź samodzielnie spreparowane ubrania) – funkcją jednego i drugiego jest również często zacieranie różnic między płciami[146]. Charakterystyczna pozostaje również oprawa świetlna (zazwyczaj bardzo oszczędna, gdyż cechą rozpoznawalną *butō* jest mrok), scenografia (najczęściej minimalistyczna) i oprawa muzyczna (w której panuje jednak znaczne zróżnicowanie: od muzyki stworzonej przez samego artystę, bądź zaprzyjaźnionych muzyków, przez utwory z muzyki klasycznej i popularnej, po ostry i przejmujący dźwięk *shamisenu*)[147]. Estetyka *butō* pod wieloma względami wykracza poza ramy powszechnie przyjmowanych wyróżników „estetyki japońskiej" (która jednak nigdy nie była pojęciem spójnym), jednak, zdaniem Witolda Wybrańskiego, elementem silnie łączącym *butō* z kategoriami japońskiej estetyki jest pojęcie pustej przestrzeni, *ma,* do którego Hijikata świadomie się odwoływał[148].

Zdaniem Dr Rolfa Eleberfelda, niemieckiego filozofa, japonisty, sinologa i religioznawcy, kluczowymi dla *butō* terminami – którym Toshiharu Kasai przypisał japońskie odpowiedniki[149], - są:

- Czyste doświadczenie – *junsui keiken* – doświadczenie pierwotne w stosunku do jednostkowej świadomości, która się z niego wyłania; stan jedności podmiotu i przedmiotu poznania.
- Miejsce – *basho:* to nie tancerz jest podmiotem tańca, lecz miejsce, w którym tańczy, i to ono tworzy tancerza
- To-co-jest-pomiędzy – *aida*: w przestrzeni pomiędzy zostaje obnażona ulotność ruchu i ciała
- Rezonans – „o" w *rinkiohen*: wzajemna relacja miejsca (rozumianego jako natura i otoczenie tancerza) i tancerza, w której każdy element zyskuje odrębne, sobie właściwe znaczenie.

[144] Ibidem, s. 214.
[145] Jedną z inspiracji dla niej miał być *aragato,* styl szorstki, jeden ze stylów gry aktorskiej wykorzystywany w klasycznym teatrze *kabuki.*
[146] Ibidem, s. 218.
[147] Ibidem, s 219, 220.
[148] Ibidem, s. 227, 229.
[149] prywatne konsultacje Toshiharu Kasaia z dr. Rolfem Eberfeldem (Philosohpische Fakultat, Universitat Wuppertal, w: T. Kasai, *A Note on Butō Body,* "Memoir of Hokkaido Institute of Technology", vol 28. Sapporo 2000., za: Capiga, op. cit., s. 20, 21.

- Samoistność – *jinen*: jakość ruchu zrodzona przez rezonans; wszystko, niezależnie od tego, czym jest, w sposób nieuprzedmiotowiony jest, poza tym, czym jest
- Życieśmierć – *seishi*: każdy moment *butoh* uwidocznia życie i śmierć, które nie są odrębne; jeśli tancerz zda sobie sprawę z samego źródła ruchu, staną się one jednością. [150]

Z kolei Michel Bernard wymienia pięć sprzeczności leżących u podstaw *butō*:

(1) niepowtarzalność stylu i złożoność źródeł czy inaczej rebelia ku nowemu i nostalgiczna regresja. (2) nowość i archaiczność – butō jest interpretowane jako sztuka awangardowa a jednocześnie jako wehikuł poszukujący inspiracji w przeszłości, aspirujący do bycia ponadczasową uniwersalną formą sztuki. (3) performans i antysztuka: butō rozumiane jest jako „rytualna, niemal uświęcona forma sztuki" przy jednoczesnym negowaniu wszelkich konwencji, podobnie jak to czynili dadaiści. (4) utylitarność, prostota gestów (inspiracje płynące ze zwyczajnych codziennych czynności) oraz uświęcenie i niemal mistyczna komunia ze światem (eksplorowanie takich tematów jak życie/śmierć czy stosunek człowieka do natury i wszechświata). (5) ekspresjonizm (intensywność przekazywanych emocji porównywana między innymi do niemieckiego ekspresjonizmu) oraz nieekspresyjność (ucieleśnianie, a nie wyrażanie emocji)[151].

Źródło *butō* jest, jak piszą Holborn i Hoffman „generowane gdzieś w niższej warstwie podświadomości, w mrocznych obszarach osobistej prehistorii[152]" a zatem – jak zauważa Capiga-Łochowicz – poza myślą racjonalną[153]. „Taniec *butoh* rodzi się z metafizycznego odczucia natury. Zanim tancerz uzewnętrzni swym ciałem ideę czy obraz, musi uwolnić się od automatycznego odruchu wizualizacji. Jego zadaniem nie jest imitowanie, ale stanie się tym, co właśnie tańczy[154]", pisze dalej Aleksandra Capiga-Łochowicz. Co istotne, *butō* nigdy nie jest tańcem wykonywanym na pokaz, również sam Hijikata Tatsumi nie oceniał swojego tańca jako technicznie lepszego lub gorszego, gdyż jego jedynym celem było wyrażenie części prawdy o ciele[155]. Obecnie *butō* jest zjawiskiem międzynarodowym. O jego popularności Aleksandra Capiga-Łochowicz pisze:

Choć Hijikata nigdy nie był za granicą, forma, którą stworzył, zyskała ogromną popularność na całym świecie – pod koniec XX wieku działało około 800 grup uprawiających „taniec w mroku" w oparciu o wskazówki uczniów ojca *ankoku butoh*[156].

[150] Capiga, op. cit., s. 20, 21.
[151] J. Rajak, How to Reflect upon Butô, "Kretanja" nr 06/2006, s. 53, przypis za: Janicka, op. cit., s. 136, 137.
[152] M. Holborn and E. Hoffman, op. cit., s. 8, za: Capiga, op. cit., s. 19.
[153] Capiga, op. cit., s. 19.
[154] Ibidem, s. 19.
[155] Ibidem, s. 20.
[156] K. Mikami, op. cit., przypis za: Capiga, op. cit., s. 22.

Butō, upowszechniając się, stało się sztuką międzynarodową, współtworzoną przez choreografów i tancerzy z całego świata. Co równie istotne, współczesne *butō* wykracza daleko poza dziedzictwo Hijikaty Tatsumiego czy Ōno Kazuo. Jak pisze Sondra Fraleigh:

Buto powstało w Japonii, ale jego korzenie tkwią także w twórczym indywidualizmie, introspekcji i abstrakcyjnym ekspresjonizmie tańca współczesnego. Buto odtwarza eklektyzm etniczny tańca współczesnego przez wykorzystanie inspiracji ze wszystkich kultur świata. Techniki ożywienia ciała w teatrze buto rozpowszechniły się na skalę międzynarodową oddziaływując na wiele estetyk tańca, teatru, fotografii i sztuk wizualnych[157].

Współczesne *butō,* ujmowane całościowo, jest nurtem zbyt rozległym i zróżnicowanym, by sposób odpowiedzieć na pytanie o jego ewentualne związki z zen. Interpretując z kolei *butō* Hijikaty Tatsumi i Ōno Kazuo, bezpośrednie łączenie go z zen wydaje się nieuzasadnione. Tym niemniej, nie sposób odebrać *butō* pewnego szczególnego rysu – tendencji zaznaczającej się w próbie wyjścia poza ustalone formy i ramy, zamiłowania do spontanicznego i intuicyjnego działania, zanurzenia w teraźniejszości, głęboko uniwersalistycznego wymiaru poszukiwania prawdy o samym sobie. Co więcej, Aleksandra Capiga-Łochowicz podkreśla, iż w *butō* obok istnienia scenicznego, przeznaczonego do wykonywania przed publicznością istnieje *butō* praktykowane poza sceną, „skoncentrowane na głębokiej „obserwacji" własnego ciała i umysłu"[158]. Jak pisze, treningowe oblicze *butō* jest kluczowe dla zrozumienia tej formy tańca, dla której wyrażenie wcale nie jest głównym celem, a u podstaw leży doświadczenie własnego ciała-umysłu, prowadzące do integracji psychosomatycznej, co sprawia, iż *butō* może być kluczem do lepszego samopoznania[159].

W *butō* należy zachować otwartość na sygnały płynące z ciała: „tancerz skupia się na swych wewnętrznych przeżyciach, na poszukiwaniu autentycznych emocji, wsłuchiwaniu się w impulsy i odczucia płynące z ciała, pozwalając na to, by przekładały się na ruch. W tym procesie może doświadczyć uwolnienia tłumionych dotąd ruchów, tematów i uczuć." [160] – pisze Aleksandra Capiga-Łochowicz. W treningu *butō* nie używa się luster, które odwracałyby uwagę

[157] Fraleigh, op. cit., s. 50.
[158] Aleksandra Capiga-Łochowicz, *Tańcząc w głąb siebie – od tańca butō do psychoterapii tańcem i ruchem,* [w:] Beata Kubiak Ho-Chi, Iga Rutkowska (red.), *Dwa filary japońskiej kultury: literatura i sztuki performatywne*, s. 243.
[159] Ibidem, s. 244.
[160] Ibidem, s. 246. Autorka odwołuje się tu do jednego z pionierów wykorzystania *butō* jako środka integracji psychosomatycznej, tancerza i profesora psychologii Kasai Toshiharu.

tancerza od własnego wnętrza, podczas gdy celem jest zyskanie „nowego sposobu postrzegania i doświadczania otoczenia i samego siebie”[161], nie zaś konkretny efekt wizualny.

Aleksandra Capiga-Łochowicz stwierdza wprost, iż „konkretne ułożenia ciała funkcjonujące w tańcu *butō* mogą być punktem wyjściowym do poszukiwania autentycznych emocji i przeżyć, które nierzadko prowadzą do *katharsis*”[162]. W treningu często powtarza się jeden gest, co może budzić zniecierpliwienie jednak „nieustanne wykonywanie tego samego ruchu prowadzi także do tego, że umysł przestaje rejestrować tę automatyczną czynność, a wtedy do tańca włącza się nieświadomość. Charakterystyczne jest tu także świadome zniekształcanie części ciała, które może rodzić spontaniczną reakcję innej jego części: tik, szarpnięcie czy drżenie, a te z kolei mogą przynieść wyzwolenie i prowadzić do samopoznania”[163] – łatwo skojarzyć to z mozolną nauką *kata* w sztukach japońskich, która to właśnie prowadzić ma do automatyzacji, pozwalającej na pełną koncentrację „tu i teraz”, osiągnięcie pożądanego stanu umysłu i skupienie się na tym, co w danej sztuce najważniejsze. Samopoznanie o którym pisze Aleksandra Capiga-Łochowicz związane jest z integracją psychosomatyczną, nie zaś z doświadczeniem *satori,* jednak narzucają się pewne podobieństwa do opisów wpływu *kōanów,* nawet jeśli jest to podobieństwo częściowo pozorne.

Choć taniec rodzi się z głębokiego skupienia na własnym wnętrzu, bardzo istotnym impulsem do ruchu może być także obecność innych osób. Niedyrektywne podejście butō, koncentrujące się na poszukiwaniu autentycznego ruchu, pozwala na doświadczenie siebie w wolności i z akceptacją, a jednocześnie na odczuwanie duchowo-cielesnej wspólnoty z innymi tańczącymi. To z kolei prowadzi do głębokiego odprężenia, uwolnienia i osiągnięcia wewnętrznego spokoju[164].

Powyższy cytat wydaje się znaczący, nawet jeśli bezpośrednie łączenie „wewnętrznego spokoju” zawdzięczanego psychoterapią tańcem z, na przykład, „wewnętrznym spokojem” (*jaku*) w ceremonii herbacianej Sen no Rikyū byłoby nadużyciem. Aleksandra Capiga-Łochowicz w zdecydowany sposób zaznacza jednak, iż metodę tańca *butō,* dzięki jej terapeutycznemu potencjałowi można używać również w „medytacji w ruchu służącej samopoznaniu[165]”.

[161] Ibidem, s. 246.
[162] Ibidem, s. 248.
[163] Ibidem, s. 248.
[164] Ibidem, s. 249.
[165] Ibidem, s. 250.

Z wpływem *butō* na integrację psychosomatyczną można połączyć również twierdzenia Kasai Toshiharu, podkreślającego, iż dla przeciętnego Japończyka idea niedualistycznego ciała-umysłu wydaje się oczywista, a dychotomiczne postrzeganie rzeczywistości oraz tworzenie dualizmów utrudnia warsztaty *butō*[166]. Związana jest z tym również opisywana przez niego technika „niewidzącego spojrzenia", mająca pomóc w osiągnięciu stanu totalnego skupienia, większego wyczulenia na otoczenie i zintegrowania ruchów ze sferą emocji i myśli, w konsekwencji czego tancerz nie tańczy, lecz „jest tańczony"[167].

Teatr tańca *butō* nie jest sztuką wyrosłą na gruncie filozofii buddyzmu zen, może jednak pozostawać w pewnej relacji do zen, relacji, która nie musiała być zamierzona przez twórców, lecz jest wynikiem działania w określonym miejscu, pewnych inspiracji i późniejszych interpretacji. Fakt istnienia interpretacji łączących *butō* z zen przekazuje coś istotnego zarówno na temat *butō* jak i o zen – być może najwięcej jednak mówi o wizerunku kultury japońskiej, wykreowanym w dużej mierze, przez jej głównego popularyzatora na Zachodzie, Suzukiego Daisetsu. O mocy tego dziedzictwa – niezależnie od poglądów Suzukiego, którego pewne tezy w ostatnich dekadach spotkały się z krytyką - świadczy dopasowywane stworzonych przez niego kategorii interpretacyjnych nawet do współczesnej, awangardowej sztuki japońskiej.

Siła tych intepretacji opiera się na dwóch filarach. Pierwszym jest absolutyzowanie roli buddyzmu zen jako czynnika formatywnego dla japońskiej sztuki i kultury, co było wynikiem artystycznych, filozoficznych i religijnych przekonań najważniejszych XX wiecznych japońskich myślicieli, poprzez pryzmat zen opisujących i prezentujących światu japońską sztukę i kulturę. Drugim filarem jest, podzielana przez wielu spośród tych myślicieli a także silnie obecna w interpretacjach zachodnich, tendencja do „uniwersalizowania" samego buddyzmu zen, czy wręcz sprowadzania go do samego „zen" – jako czynnika ponadkulturowego i ponadreligijnego (choć w najpełniejszej formie objawiającego się w Japonii poprzez buddyzm zen). Oba te wątki zostaną rozwinięte w dalszej części.

[166] Janicka, op. cit., s. 112.

[167] T. Kasai, K. Parsons, Perception in Butô Dance, "Memoirs of Hokkaido Institute of Technology", nr 31, 2003, s. 260., przypis za: Janicka, op. cit., s. 113.

IV. Podsumowanie i wnioski

W poprzednich rozdziałach przedstawiona została analiza poszczególnych, wybranych form sztuki japońskiej, dla których wspólnym mianownikiem było łączenie ich z wpływami filozofii i estetyki zen, w perspektywie ich historii, miejsca i roli w kulturze artystycznej Japonii. W zakończeniu zebrane wnioski pozwolą wrócić do pytania, czym jest „sztuka zen", za sprawą jakich wyróżników możliwe jest mówienie o sztuce, że reprezentuje ona „estetykę zen" lub wyraża „ducha zen". Odpowiedź na to pytanie pozwoli także przyjrzeć się kwestii wpływu zen na kulturę Japonii w kontekście jej współczesnego rozumienia na świecie.

Na marginesie tych uwag można zauważyć, iż odpowiedź na pytanie stojące w tle niniejszej rozprawy - dotyczące zasadności mówienia o „sztuce/sztukach zen" w kontekście ich ewolucji, reinterpretacji i mitologizacji – mogłoby wybrzmieć inaczej w perspektywie rozważań dotyczących samego terminu sztuki w kulturze zachodniej, uwzględniając chociażby koncepcję „końca sztuki" Arthura C. Danto[1]. Jak stwierdza Arthur C. Danto, w świecie, w którym cokolwiek może być sztuką, „niewielkie ma znaczenie pytanie, czy to, czy tamto może być dziełem sztuki, jako że odpowiedź zawsze będzie brzmiała – tak"[2].

[1] Jak pisze A. C. Danto: „teraz historia i sztuka muszą iść w różnych kierunkach i choć sztuka może istnieć- jak to określiłem – w posthistoryczny sposób, to jej istnienie nie ma już historycznego znaczenia (…) a zatem, cokolwiek nastąpi, jest bez znaczenia, ponieważ pojęcie sztuki jest wewnętrznie wyczerpane. (…) nie ma już podstaw do traktowania sztuki jako dziedziny, w której zachodzi postęp: po prostu brak tu możliwości rozwoju ekspresji, co jest możliwe w wypadku mimetycznego przedstawienia (…) Dlatego też historia sztuki nie ma przyszłości i stąd nie może być ekstrapolowana, co jest możliwe w przypadku paradygmatu postępu: staje się ona następstwem indywidualnych, następujących jeden po drugim, aktów" (Arthur C. Danto, *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki,* Kraków 2006, s. 197, 208). Zgodnie z koncepcją Danto, historyczny okres sztuki został zamknięty wraz z nadejściem samoświadomości czy też samopoznania; wiedzy na temat tego czym jest sztuka. Początek filozofii sztuki jest zarazem końcem sztuki. Sztuka staje się zależna od towarzyszącej jej teorii, aż „znika ostatecznie zaślepiona czystą myślą o sobie i pozostaje jedynie przedmiotem własnej teoretycznej świadomości" (Ibidem, s. 212, 213) „Historyczna faza sztuki dopełniła się z chwilą, gdy wiadomo już, czym jest sztuka i co znaczy. Artyści otworzyli drogę filozofii i nadeszła chwila, gdy zadanie to musi zostać przekazane w ręce filozofów" (ibidem, s. 213) – konkluduje. Nie oznacza to, iż nie będą już powstawać dzieła sztuki, jedynie, iż rozeszły się drogi sztuki i historii. Koniec sztuki, podobnie jak koniec historii, można jednak odczytać w kontekście optymistycznym: jako koniec agonii. Koniec historii miał stanowić zarazem koniec wojen i krwawych rewolucji, w istocie można odczytywać go zatem jako zakończenie bajki: „i żyli długo i szczęśliwie". Arthur C. Danto swój słynny esej o końcu sztuki kończy następującymi, niejednoznacznymi słowami: „Dekoracyjność, autoekspresja, zabawa spełniają, oczywiście, ludzkie potrzeby. Zawsze sztuka będzie miała coś do wykonania, jeżeli artyści są z tego zadowoleni. Wolność kończy się na własnym spełnieniu. Użyteczna sztuka zawsze była z nami. Instytucje świata sztuki – galerie, kolekcjonerzy, wystawy, dziennikarstwo – które opierają się na historii, a więc wyznaczają to, co nowe, będą stopniowo zanikać. Trudno przepowiedzieć, jak szczęśliwymi uczyni nas szczęście, ale wystarczy pomyśleć o różnicy, jaką uczyniła w codziennym amerykańskim życiu mania wytrawnego gotowania. Z drugiej strony, życie w historii było wielkim przywilejem" (ibidem, s. 215).

[2] Zob. więcej. Arthur C. Danto, *Historia a pojęcie sztuki,* Estetyka i Krytyka 2(3)2002.

Warto dodać, iż Arthur C. Danto zwracał uwagę na znaczenie wykładów o zen Suzukiego Daisetzu na nowojorską awangardę lat sześćdziesiątych i jej pragnienie zatarcia różnic między życiem a sztuką, oraz między sztuką wysoką a popularną. Sam przyznaje, iż również uczestniczył w kilku seminariach Suzukiego i dużo czytał o zen, a całą swoją filozofię sztuki przyrównuje do ćwiczenia zen[3].

Istotnym w tym miejscu pytaniem nie jest jednak to, czy „sztuka zen" jest sztuką, lecz czy „sztuka zen" jest faktycznie „zen'". W tym miejscu, przed przejściem do scharakteryzowania sztuki i estetyki zen warto przytoczyć opinię krytyczną wobec samego postrzegania sztuki zen jako manifestacji bezpośredniego doświadczenia (a przekonanie to dzieliło wielu myślicieli, których poglądy zostaną w dalszej części omówione). Robert H. Sharf, którego krytyczne opinie na temat nowoczesnego dyskursu zen zostały już przedstawione, w swoim artykule *Zen of Japanese Nationalism,* stwierdza, iż japońskie tradycje artystyczne zostały zreinterpretowane jako wyraz „doświadczenia zen". Wprawdzie postacie takie, jak Sen no Rikyū czy Zeami odwoływały się do nauczania buddyzmu mahajany podczas formułowania swoich zasad estetycznych, jednak sztuki kaligrafii i malarstwa, poezji czy herbaty - jako dziedzictwo chińskich *literati* – były powszechnie uprawiane bez względu na religijność i instytucjonalną przynależność twórców. Jak uważa Sharf, poprzez przeniesienie ciężaru dyskusji, z japońskiego długu kulturalnego u Chińczyków na rolę zen, współcześni apologeci zen w Japonii podnieśli rangę tych form sztuki z rozrywki klasy próżniaczej do manifestacji ostatecznej prawdy[4], co łączy z „nacjonalizmem zen" i dyskursem *nihonjinron*[5].

Do przywołanych przez Roberta H. Sharfa postaci Sen no Rikyū i Zeamiego, odwołujących się w swoim nauczaniu lub pismach do nauk buddyzmu zen, dodać można by jednak więcej postaci, których powiązania z buddyzmem zen wydają się bezdyskusyjne. Począwszy od Jakuana Sōtaku, którego dzieło, *Zencharoku*, jeszcze bardziej bezpośrednio niż nauczanie Rikyū, wiąże ceremonię herbacianą z buddyzmem zen, poprzez traktaty Zenchiku, zakorzenione w buddyzmie zen podobnie jak te Zeamiego i filozoficzne pisma Yagyū

[3] Ibidem., także: *Posłowie. Krytyka po końcu sztuki* [w:] *Świat sztuki…*, s. 239.
[4] Sharf, *Zen of Japanese Nationalism…,* s. 33.
[5] Dyskurs na temat narodowej tożsamości Japończyków, podkreślający ich odrębność, wyjątkowość i unikalność, często skorelowaną z wyższością. Więcej zob. Iwona Kordzińska-Nawrocka, *Nihonjinron, czyli dyskurs nad tożsamością narodową* [w:] Agata Bareja-Starzyńska, Marek Dziekan (red.), *Orient w poszukiwaniu tożsamości: materiały II Ogólnopolskiej Konferencji Orientalistycznej, Warszawa, 20-21 X 2014,* Warszawa 2015, s. 32-51.

Munenoriego i Takuana Sōhō dotyczące tematyki sztuki miecza, aż do postaci wielu wybitnych mistrzów zen, zajmujących się również sztuką malarstwa tuszowego i kaligrafii [6]. Nauki buddyzmu zen widoczne są również w wypowiedziach, związanego ze sztuką ogrodów, Musō Sōsekiego, mistrza łucznictwa Joshimi Junseia czy mistrza *haikai* Matsuo Bashō, również studiującego pod okiem mistrza nauki buddyzmu zen. Trudno wszystkie te związki uznać za sztuczne i incydentalne, nawet jeśli sama koncepcja definiowania japońskich tradycji artystycznych jako „sztuk zen", mających stanowić metafizyczną podstawę japońskiej kultury, wyklarowała się i dojrzała później.

Charakterystyka i koncepcje sztuki i estetyki zen

Agnieszka Kozyra widzi w sztuce zen przekaz prawd wypływających z filozofii zen i zawartych w akcie oświecenia. Wśród kategorii estetycznych najmocniej związanych ze sztuką zen wymienia *yūgen, wabi* oraz *sabi* – zaznacza jednak, że mogą być one łączone z zen jedynie, jeśli zostaną zdefiniowane zgodnie z logiką paradoksową absolutnie sprzecznej samotożsamości (odwołując się do myśli Nishidy Kitarō)[7]. Zgodnie z tym ujęciem, estetycznym ideałem zen jest, jak pisze, piękno stanu nie-jaźni (ang. *non-self*, jap. *muga*) i „formy pozbawionej formy"[8].

[6] Można tu wymienić chociażby, związanych ze szkołą *rinzai,* twórców takich jak Sesshū Tōyō, Hakuin, Sengai Gibon czy Nantenbō

[7] I tak np. wewnętrzna sprzeczność *yūgen* w ujęciu Zeamiego polega na łączeniu w sobie przeciwstawnych aspektów delikatności i siły, przekonaniu, że jedynie tłumiona (niepełna) ekspresja jest pełną ekspresją oraz łączeniu dynamiki i spokoju w ruchach ciała – tylko tajemna głębia *yūgen* rozumiana jako jedność przeciwieństw może być powiązana z zen. Zgodne z logiką paradoksu jest również postrzeganie wieczności jako obecnej w nietrwałości, co jest zgodne z myślą Suzukiego D.T., iż *yūgen* pozwala dostrzec to, co jest wieczne w świecie ciągłych zmian. Agnieszka Kozyra przytacza również interpretację *wabi* u Sen no Rikyū autorstwa Kobori Nanreia, stwierdzającego, iż jego ujęcie *wabi* jako „witalności w braku witalności", dostrzegalnej w pierwszych pędach wyrastających spod śniegu, odnosi się do narodzin form z pustki. Przykładem paradoksu witalności i jego braku jest również twierdzenie Zeamiego, iż „aktor powinien być kwiatem kwitnącym na uschniętym drzewie" – „chłodny i zwiędły" stanowi zaś jeden z aspektów *sabi.* Jednak nie wszystko co skromne, proste i rustykalne jest *wabi* - jak pisze Agnieszka Kozyra, *wabi* może być uznane za kategorię estetyczną zen tylko jako prostota przekazująca obfitość, ubóstwo kryjące bogate wnętrzne i niedoskonałość, zawierająca pełnię. Również nie wszystko co stare i zużyte można określić jako *sabi.* Pośrednimi znakami paradoksowymi mogą być również pusta przestrzeń *yohaku* i bezruch/pauza *ma-* pod warunkiem, że nie wyrażają braku formy, ruchu i ekspresji, lecz pusta przestrzeń jednocześnie sugeruje różnorodność kształtów, a bezruch aktora *nō* w stanie nie-jaźni zawiera jednocześnie bogactwo ekspresji. *Yūgen, wabi, sabi* stanowią zatem wartości estetyczne zen tylko jeśli wyrażają przynajmniej jeden aspekt rzeczywistości absolutnie sprzecznej samotożsamości doświadczanej w oświeceniu, a sztuka, która nie wyraża żadnego aspektu absolutnie sprzecznej samotożsamości nie zasługuje na miano sztuki zen. Zob. więcej. Agnieszka Kozyra, *The Logic of Contradictory Self-identity and Aesthetis in Zen Art,* Rocznik Orientalistyczny, T. LXVI, Z. 1, 2013, (s. 5 – 26).

[8] Kozyra, op. cit., s. 8.

Agnieszka Kozyra, analizując myśl Nishidy Kitarō, w swojej książce *Estetyka zen* kładzie nacisk na aspekty myśli filozoficznej zawarte w pracach mistrzów zen – pokazując na przykładzie poszczególnych prac reprezentacje takich, charakterystycznych dla buddyzmu zen treści jak: „jedno jest wszystkim", „wszystko jest jednym", „forma jest pustką", „pustka jest formą", „jedność przeciwieństw", „wieczne teraz", wreszcie „wolność oświecenia".

Również Hisamatsu Shin'ichi i Hasumi Toshimitsu łączą estetykę zen bezpośrednio z doświadczeniem religijnym wypływającym z praktyki zen. Duchowy wymiar sztuki zen podkreśla również Przemysław Trzeciak:

Czasem, tak jak samo doświadczenie chan, dzieło sztuki nimi inspirowane umyka opisowi czy interpretacji. Ono po prostu jest – nie musi czegokolwiek udowadniać. Odbiorca zachodni, który tego nie uwzględnia, często nie zauważa zawartości religijnej dzieł sztuki chan i błędnie ogranicza ich sens jedynie do reprezentacji zjawisk tego świata. Warto jednak cierpliwie i z czystym umysłem wsłuchać się w tę milczącą wypowiedź, by odnaleźć jej wskazanie poza wszelkimi formami[9].

Także Thomas Merton pisał o japońskim malarstwie i kaligrafii w odniesieniu do zen:

Zen jest na zewnątrz struktur i form. W naszym podejściu do zenu możemy skorzystać z pomocy niektórych aspektów jego życia zakonnego, a także z malowideł artystów zenu, ich wierszy, krótkich a wyrazistych powiedzeń. Swoistą cechą tej sztuki chińskiej i japońskiej, która znalazła się pod wpływem zenu, jest zdolność do sugerowania czegoś, co nie da się wypowiedzieć, i do otworzenia nam oczu – przy użyciu minimum środków formalnych – na to, co pozbawione jest formy. Malarstwo zenu mówi wystarczająco dużo, by uczulić nas na to, czego nie ma, a co mimo to znajduje się „tuż tuż". Kaligrafia zenu, jej szczególna giętkość, dynamika, żywiołowość, pogarda dla „śliczności" i formalnego stylu – objawia nam coś z wolności, która nie jest transcendentna w jakimś abstrakcyjnym i intelektualnym sensie, ale korzysta z minimum środków formalnych, nie będąc nimi skrępowana, jest zatem od nich wolna. Świadomość zenu bywa porównywana do lustra[10].

Również dla Alana Wattsa sztuki inspirowane zen były wyrazem nowo zyskanej perspektywy oświeconego umysłu:

Na swój sposób każda ze sztuk zainspirowanych przez zen dobitnie wyraża nagłą bądź też momentalną jakość swego widzenia świata. Momentalność obrazów sumi-e i wierszy haiku oraz całkowite zaangażowanie umysłu wymagane w cha-no-yu i kendo ujawniają prawdziwą przyczynę, dla której zen zawsze nazywano drogą momentalnego przebudzenia. Nie chodzi tu li tylko o to, że satori przychodzi szybko i niespodziewanie, jak grom z jasnego nieba,

[9] Trzeciak, op. cit., s. 55.
[10] Thomas Merton, *Zen i ptaki żądzy*, Warszawa 1988, s. 13.

gdyż sama szybkość nie ma tu nic do rzeczy. Powodem jest to, że zen jest wyswobodzeniem od czasu. Kiedy bowiem otworzymy oczy i spojrzymy trzeźwo, stanie się dla nas zupełnie jasne, że nie ma innego czasu, jak tylko chwila obecna i że przeszłość oraz przyszłość są abstrakcjami pozbawionymi jakiejkolwiek namacalnej treści[11].

Beata Szymańska pisze, iż sztuka może być szczególnym rodzajem medytacji. „To dzieło sztuki staje się przekazem tego, co objawia się artyście i co w odbiorze, w estetycznej kontemplacji zostaje dostrzeżone i odczute”[12] – pisze.

Warto zwrócić uwagę, że nie są to postawy całkowicie obce kulturze zachodniej. Oto, co o dziele sztuki pisał zachodni malarz, Robert Henri (1865-1929):

Przedmiot, który jest tłem każdego prawdziwego dzieła sztuki, jest osiągnięciem stanu istnienia, stanu wyższego funkcjonowania, osiągnięciem czegoś więcej niż zwykłej chwili istnienia. W takich momentach działanie jest nieuniknione, i niezależnie od tego, czy jest to działanie pędzlem, piórem, dłutem czy językiem, jego wynik końcowy jest jedynie produktem ubocznym tego stanu; jego śladem, pozostałością[13].

Przechodząc na poziom estetyki, możliwe jest wskazanie wielu wyróżników formalnych charakterystycznych dla estetyki zen. Wśród nich najczęściej wymienianymi będą te związane z tajemną głębią *yūgen* oraz estetyką wspólnie określaną *wabi-sabi*, takie jak: prostota, surowość, powściągliwość, asymetria.

Zdaniem Christiana Tagsolda[14], *wabi-sabi* poszerzyło swoje znaczenie pod koniec XIX wieku, gdy w Japonii zaczęto dostrzegać potrzebę budowania narodu i znaczenie autoprezentacji. *Wabi-sabi* stało się „stylem nardowym”, a intelektualiści i historycy tacy jak Nishikawa Issōtei podkreślali jego znaczenie dla zrozumienia ogrodów jako podstawy japońskiej estetyki. Od lat sześćdziesiątych XX wieku idea ta dodatkowo weszła w głębszą interakcję z buddyzmem zen, razem tworząc koncepcję tradycyjnej Japonii, która inaczej niż zimny, racjonalny i skoncentrowany na przemyśle Zachód jest ciepła, emocjonalna, skupiona na naturze i całości[15].

Estetyka *wabi* przejawia się w ceremonii herbacianej, zwanej od niej *wabicha,* czyli herbatą w stylu *wabi*. Estetyka ta dotyka każdego jej aspektu: od wystroju pawilonu herbacianego, poprzez wygląd utensyliów, po ustalone gesty oraz przebieg całej ceremonii. Spontaniczność w ceremonii herbacianej, podobnie jak w wielu tradycyjnych sztukach japońskich, ujętych w

[11] Watts, op. cit., s. 239.
[12] Beata Szymańska, *Piękno i pustka…,* s. 9.
[13] Zemanek, op. cit., s. 246.
[14] Tagsold, *Spaces in Translation…,* s. 115, 116.
[15] Koren, 26–29., przypis za: Tagsold, op. cit, s. 115.

sztywne reguły *kata,* możliwa jest do odnalezienia dopiero na wyższym stopniu rozwoju: perfekcyjne opanowanie reguł pozwala uwolnić umysł, skoncentrować się w pełni na chwili obecnej, urzeczywistnić regułę *ichigo ichie,* pozwalającą stworzyć wyjątkową relację gospodarza z gościem.

Również w przypadku minimalistycznych ogrodów suchego krajobrazu mówić można o dominancie estetycznej zasady prostoty, niedokończoności czy ukrytej głębi i subtelności, związanej z estetyką *yūgen*. Według interpretacji uznających ogrody suchego krajobrazu *karesansui* za ogrody zen - *zentei,* filozofia zen, w połączeniu z wyżej wymienionymi zasadami estetycznymi, pozwoliła nadać ogrodom charakter symboliczny, w którym poszczególne elementy krajobrazu są jedynie sugerowane, a całość wyraża prawdziwą naturę rzeczywistości ukrytą za zjawiskowym światem.

Prostotę, powściągliwość i naturalność charakterystyczną dla *wabi* niewątpliwie można odnaleźć również w *haiku,* podobnie jak samotność, melancholię i opuszczenie, łączone z kolei z *sabi*. *Haiku* powinno również powstawać spontanicznie w doświadczeniu kontemplacji natury i koncentracji na chwili obecnej.

Doskonałym przykładem reprezentacji zasad powściągliwości, niedokończenia oraz spontaniczności aktu twórczego jest malarstwo *zenga,* które nie skupia się na szczegółach, lecz obejmując rzeczywistość w jednej chwili wyraża ją w sposób bezpośredni i natychmiastowy. Jak pisze Hisamatsu Shin'ichi, „kierunek przebiega zatem nie od wielości do wielości, lecz od wielości do jedności, ze złożoności do prostoty, z formy do bezforemności"[16]. W praktyce wyraża się to przedkładaniem nad szczegółową technikę szkieletową, malowania jednym pociągnięciem pędzla, na jednym oddechu, bez dbałości o detale. Najbardziej z zen kojarzone jest monochromatyczne malarstwo tuszowe, łączone z wykształconymi w Chinach technikami złamanego i rozbryzganego tuszu.

Również w kaligrafii, podobnie jak w malarstwie można mówić o różnicy pomiędzy jej tradycyjnymi szkołami i technikami, a tymi kojarzonymi z zen. Poza, odnoszącą się do zen treścią, związaną z *kōanami*, słowami słynnych mnichów czy legendami zen – charakterystyczna jest swobodna maniera, wolna od sformalizowanych reguł, nie unikająca zniekształceń. Jak pisze

[16] Hisamatsu, op. cit., s. 21.

Hisamatsu Shin'ichi, ma ona głębokie znaczenie i ceniona jest nie tylko ze względu na sam fakt wykonania ręką wielkich mistrzów zen[17].

Trudniejszym jest wskazanie elementów estetyki *wabi-sabi* w japońskich sztukach walki oraz teatrze. Te pierwsze swoje związki z zen zawdzięczają przede wszystkim podkreślaniu wagi określonego stanu umysłu (*mushin*), czemu towarzyszyć musi całkowita koncentracja na chwili obecnej, bliskie medytacyjnemu skupienie i uważność, towarzyszyć mogą temu także filozoficzne interpretacje prawd buddyjskich; natury pustki czy braku „ja". Na estetykę teatru *nō* w większym stopniu wpłynęła kategoria tajemnej głębi *yūgen,* mimo, iż sama scena zachowuje prostotę i naturalność. Podobnie jak w ceremonii herbacianej, wolność, spontaniczność i możliwość wykraczania poza reguły ujawnia się dopiero na mistrzowskich poziomach zaawansowania, a swój najistotniejszy wyraz znajduje w osiągnięciu przez aktora stanu umysłu, łączonego z buddyjskim *mushin.* Kluczową rolą spontaniczności wyróżnia się awangardowy teatr tańca *butō,* nie prezentujący jednak bezpośrednich związków z filozofią ani estetyką zen.

Przenosząc się na poziom całościowych koncepcji sztuki zen warto zacząć od poglądów Nishidy Kitarō. Według tego myśliciela „nicość absolutna" jest celem zarówno praktyki religijnej, jak i sztuki zenistycznej, mającej ją wyrazić. Człowiek poznaje świat poprzez intuicję aktywną, będąc z nim absolutnie samosprzecznie tożsamy. Intuicja aktywna jest paradoksem – transcendentna w stosunku do „ja" stanowi zarazem jego źródło, jest więc immanentna. Intuicja estetyczna, według Nishidy Kitarō, stanowi kulminację intuicji aktywnej, w której artysta tworzy, stając się swoim dziełem[18]. Człowiek, odrzucając dyskursywne myślenie, pozwala, by kreatywność świata stawała się jego udziałem i staje się jednym ze swoim narzędziem; ciałem w przypadku tańca, czy pędzlem w przypadku malarstwa. Według Nishidy „boskie natchnienie", związane z tradycją Zachodu jest doświadczeniem absolutnie sprzecznej samotożsamości człowieka i świata, będącej źródłem prawdziwej kreatywności[19]. Wyrażane w ten sposób piękno nie może być pozbawione treści, choć nie jest to treść intelektualna, lecz treść związana ze zmysłowym doświadczeniem. Osiągnięcie nie-jaźni stanowi zarówno doświadczenie wyzwolenia jak i przeżycie estetyczne, w którym tak, jak wszystko ma naturę Buddy, tak wszystko postrzegane jest jako piękne.

[17] Ibidem, s. 23.
[18] Kozyra, *Estetyka zen*, s. 60.
[19] Ibidem, s. 64.

Z kolei myślicielem w największym stopniu łączącym zen bezpośrednio z kulturą japońską jako całością był niewątpliwie Suzuki Daisetsu, uważający, iż bez zen nie można by mówić o japońskiej poezji, sztuce czy rzemiośle artystycznym, a także, że to zen właśnie nadaje historii i kulturze Japonii głębokie znaczneie duchowe i moralne[20]. Charakteryzując sztukę japońską (i sztukę zen zarazem) wskazywał na znaczenie ideałów *wabi-sabi,* prostotę, samotność, nierównowagę i asymetrię, wszystkie związane bezpośrednie ze zrozumieniem najważniejszych prawd zen[21].

Warto przyjrzeć się także koncepcjom estetyki zen i związanych z nią pojęć i kategorii, autorstwa dwóch japońskich filozofów: Hisamatsu Shin'ichi oraz Hasumi Toshimitsu. Obaj łączą podejście kładące nacisk na treść dzieł sztuki z tym akcentującym ich szczególną formę. Przedstawiają oni filozoficzne uzasadnienia związane z buddyzmem zen, stojące za określonymi kategoriami estetycznymi. Przedstawiają również własne koncepcje źródeł twórczości zen.

Hisamatsu Shin'ichi był wykładowcą na Uniwersytecie Szkoły Rinzai (późniejszym Uniwersytecie Hanzamono) oraz profesorem Uniwersytu Kiotyjskiego. Jak podkreśla Abe Masao, który sam studiował również pod jego kierunkiem, był on nie tylko jednym z najwybitniejszych myślicieli we współczesnej Japonii, ale także mistrzem kaligrafii, herbaty i poezji. Profesor Shin'ichi przez ponad czterdzieści lat (1918-1962) mieszkał na terenie świątyni Shunkōin w Kioto, w kilkupokojowym pawilonie Hōsekian, co oznacza „Pustelnię Skały w Objęciu" – była to nie tylko nazwa miejsca, ale i przydomek samego Hisamatsu, nadany mu w 1927 roku przez jego nauczyciela Nishidę Kitarō[22]. Często gościł tam swoich przyjaciół, podejmując ich herbatą. Hisamatsu był świeckim wyznawcą zen[23], który miał osiągnąć głębokie oświecenie[24] i - jak pisze Abe Masao, częsty gość Hōsekian - swoim życiem prawdziwie ucieleśniać ducha zen[25].

[20] Agnieszka Kozyra, *Zen a kultura Japonii – Hisamatsu Shin'ichi i Suzuki Daisetsu,* [w:], Ewa Pałasz-Rutkowska (red.), op. cit., s. 275.
[21] Suzuki, *Zen I kultura...,* s. 17.
[22] Urszula Mach-Bryson, *Etyczne i estetyczne wartości Drogi Herbaty w filozofii Hisamatsu Shin'ichiego* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), *W kręgu wartości kultury Japonii..., s.* 126.
[23] Studiował zen od 1915 roku w klasztorze Myōshinji u mistrza zen Shōzana Ikegamiego (1856-1928) – ibidem, s. 133.
[24] Sam Hisamatsu pisał, iż doświadczył *kenshō* w czasie swojego pierwszego *rōhatsu sesshin* (ostatnie *sesshin* w roku, trwające od 1 do 8 grudnia - tradycyjna data osiągnięcia przez Buddę oświecenia), z mistrzem Shōzenem, Hisamatsu, "Memories of My Academic Life," pp. 25-26, przypis za: Sharf, *The Zen of…*, s. 29, 30.
[25] Abe, *Zen and…*, s. 152.

„Przebudzenie do Bezforemnej Jaźni", o którym pisał Hisamatsu Shin'ichi, nie jest niczym innym niż *satori* w rozumieniu zen[26].

Hisamatsu Shin'ichi zwraca uwagę, że wielu badaczy próbowało wskazać na dystynktywne cechy estetyki zen – na przykład Okakura Kakuzō akcentował asymetrię, Bruno Taut (1880-1938) piękno prostoty – obaj jednak, jego zdaniem, nie poświęcili się w wystarczającym stopniu filozofii zen[27]. Sam jest autorem rozbudowanej charakterystyki estetyki zen opartej o siedem cech[28].

Pierwszą z nich jest, podobnie jak u Okakury Kakuzō, Asymetria (*fukinsei*). Oznacza ona nieregularność i krzywizny występujące także w figurach geometrycznych, takich jak koło czy kwadrat, z definicji regularnych. Nierówne, zdeformowane i asymetryczne mogą być tak linie, wykaligrafowane znaki, jak i twarze w przedstawieniach – niedoskonałe i doczesne nie w zwykłym tego słowa znaczeniu, lecz w sensie wykraczania poza konwencjonalnie rozumianą perfekcyjność i świętość. Linie kaligrafii nie są nigdy proste i symetryczne, nie jest to jednak zwykłe zniekształcenie, lecz negacja perfekcji formy - prawdziwą doskonałością jest manifestacja Bezforemności.

Drugą cechą jest Prostota (*kanso*), przejawiająca się, na przykład, w wystroju pawilonów herbacianych, w unikaniu „zagracenia", ale także w doborze kolorów, raczej dyskretnych, a zwłaszcza w upodobaniu do koloru czarnego i jego wariantów w postaci bogatej palety szarości. Najprostszą formą jest brak formy, najprostszym kolorem brak kolorów; w rzeczywistości nie ma znaczenia poziom zróżnicowania kolorystycznego – zdaniem Hisamatsu Shin'ichi, Prawdziwa Prostota nie jest czymś, co znika, gdy pojawiają się kolory lub złożone kształty, lecz jest czymś, co potrafi się wyrazić niezależnie czy kolory są, czy ich nie ma i czy kształty są, czy nie są złożone.

Trzecią cechą jest Surowa Wzniosłość lub Wyniosła Suchość/Starość (*kokō*), w przypadku malarstwa przejawiająca się np. w upodobaniu do malowania postaci zaawansowanych wiekowo, wychudzonych, jak np. Siakjamuni schodzący z gór. Jest to jednak „wysuszenie" wykraczające poza czas, czerpiące z niewyczerpanego źródła. Tak w przypadku

[26] Ibidem, s. 189.
[27] Haga Kōshirō, *Chazen ichimi* (Jeden smak herbaty i zen), w: *Zen to nōgaku, cha* (Zen a teatr nō i ceremonia herbaty), red. Kumakura Isao, Perikansha, Tōkyō 1997, s. 23, przypis za: Kozyra, *Nishida Kitarō i…*, s. 22.
[28] Poniższa koncepcja estetyki zen autorstwa Hisamatsu Shin'ichi zostanie przedstawiona na podstawie jego książki *Zen and the fine arts*, Tokio 1982.

malarstwa, jak kaligrafii oznacza to też skoncentrowanie się na esencji, w czym współgra z cechą Prostoty.

Czwartą cechą jest Naturalność/Spontaniczność (*shizen/jinen*), która – poza oczywistym znaczeniem: nie bycia sztucznym – odwołuje się także do terminów „niewymuszenia", „nieumysłu", „nieintencjonalności". Prawdziwa Naturalność wyłania się z negacji przypadkowej naturalności i zwykłych intencji i związana jest z czystością intencji i koncentracją - tak absolutną, jak podczas głębokiej medytacji. Taka Naturalność nie jest również konwencjonalną naturalnością, gdyż i ta w rzeczywistości jest czymś sztucznym, jeśli nie wypływa z urzeczywistnienia własnej Prawdziwej Natury. Dopełnia ona także zasadę Asymetrii – tylko wartościowana pozytywnie jest naturalna nieregularność i asymetria, nie zaś sztucznie wytworzona (a więc np. w przypadku czarek i innych utensyliów herbacianych).

Piątą cechą jest Tajemna Głębia albo Głęboka Powściągliwość (*yūgen*). Oznacza ona również, że artysta nie dąży do zaprezentowania za wszelką cenę pełni swoich umiejętności i wolny jest od chęci zaimponowania. Sztuka taka nie unika niedopowiedzeń i pozostawia pole dla wyobraźni odbiorcy. Zawiera ona również, w ujęciu Hisamatsu Shin'ichi, element mroku, jest to jednak mrok spokojny i wyciszony. Mrok taki można odnaleźć, na przykład, w przyciemnianych pawilonach herbacianych, gdzie często panuje lekki półmrok, zapewniający atmosferę wyciszenia i sprzyjający uspokojeniu umysłu. Jest on różny od mroku mającego wywołać strach, obecnego często chociażby w malarstwie buddyzmu ezoterycznego.

Szóstą cechą jest Wolność od Przywiązania/Oderwanie od spraw doczesnych (*datsuzoku*), a zatem i wolność od nawyków, konwencji, zwyczajów, formuł i reguł i bycie całkowicie niewymuszonym w swoim działaniu. Wolność ta pozwala, osiągnąwszy mistrzowski poziom, również na przekraczanie niezbędnych do opanowania na wcześniejszych etapach, reguł sztuki. Wolność od reguł na poziomie przekazu nie oznacza jednocześnie ignorancji w łamaniu reguł językowych i gramatycznych, lecz ich przekraczanie w ramach logiki wypowiedzi wyższego rzędu. Jak pisze Hisamatsu Shin'ichi, bycie nieprzywiązanym oznacza wolność do przyjęcia dowolnej formy lub do nieposiadania żadnej.

Siódmą cechą jest Spokój/Wyciszenie (*seijaku*), oznaczający, w definicji negatywnej, nie bycie zaniepokojonym i całkowite opanowanie. Unikanie rozproszenia i zachowywanie spokoju umysłu.

Co więcej Hisamatsu Shin'ichi uznaje, iż tych siedmiu cech nie można traktować oddzielnie i niezależnie od siebie, lecz jako perfekcyjną, nierozerwalną całość. Co za tym idzie, rozpatrując Asymetrię, należy pamiętać, że nie jest to wyłącznie Asymetria, lecz Asymetria zawierająca również Prostotę, Wyniosłą Suchość, Naturalność, Tajemną Głębię, Wolność Od Przywiązania i Spokój. Tak samo, na przykład Prostota - by można było mówić o Prostocie zen - musi ona zawierać również Asymetrię, Wyniosłą Suchość, Naturalność, Tajemną Głębię, Wolność Od Przywiązania, Spokój - i tak dalej.

Każdej z tych cech odpowiadać ma również określone źródło w filozofii zen, i tak Asymetrię można połączyć z „brakiem zasad" (*muhō*), Prostotę z „nie-złożonością" (*muzatsu*), Surową Wzniosłość z „brakiem rang" (*mui*), Naturalność z „nie-jaźnią" (*mushin*), Tajemną Głębię z „bezdennością" (*mutei*), Wolność od Przywiązania z „przenikaniem" (*muge*), Spokój z „bezruchem" (*mudō*)[29].

Wśród dzieł sztuki najpełniej reprezentujących wszystkie wymienione cechy wymienia m.in. *Buddę Siakjamuni schodzącego z gór* Liang Kaia, *Szpaka na starej sośnie* Muqi, *Pejzaż Zimowy* Sesshū, *Małpę* Hakuina, wśród kaligrafii zaś *Mu* Hakuina, czy *Umysł, Księżyc i Okrąg* Ryokana. Hisamatsu Shin'ichi za przykład osoby realizującej wszystkie siedem cech sztuki zen podaje mistrza ceremonii herbacianej Sen no Rikyū[30].

Hisamatsu Shin'ichi pisze o Aktywności zen[31]. Terminem tym przekłada się na język angielski japońskie sformułowanie *Zen-ki* (zawierające również znaczenia ruchu, dynamiczności, impulsu, spontaniczności, bezpośredniości) przejawiającej się zarówno w określonym działaniu: słowach gestach, ruchach, sposobie użytkowania narzędzi (takich jak np. utensylia herbaciane), ale także w określonej architekturze (np. budynkach klasztornych), a nawet w naturze – dźwięku wody, drzewach, kwiatach. Aktywność zen może manifestować się zawsze, w dowolnym miejscu, poprzez dowolny obiekt – jest to podstawowe działanie zen samego w sobie. Można sądzić, iż zdaniem japońskiego filozofa łączenie w sztuce zen tak wielu, zróżnicowanych cech możliwe jest nie poprzez zaplanowane, świadome działanie, lecz właśnie dzięki owej szczególnej spontaniczności.

Bardziej konkretne przykłady działania zen można znaleźć w licznych *kōanach* i opowieściach o dawnych mistrzach – jak np. w momencie, w którym chiński mnich Te-shan

[29] Kozyra, *Zen a kultura Japonii...*, s. 261, 262.
[30] Hisamatsu, op. cit., s. 35.
[31] (ang. *Zen Activity*).

spalił wszystkie pisane przez siebie komentarze do sutr, mówiąc, że niekończące się, głębokie analizy są jak umieszczanie pojedynczego włosa w pustce przestrzeni, a cała doczesna potęga jest jak kropla wody rzucona w ogromny wąwóz.

Zdaniem Hisamatsu Shin'ichi sam gest podniesienia ręki czy wykonania kroku zawiera w sobie specyficznie artystyczną jakość – jednocześnie jednak zawiera w sobie coś wykraczającego poza wyłącznie artystyczny kontekst, będąc w istocie celem sztuki. Jest to coś pochodzące z momentu, w którym zen jest prawdziwie obecny, różne od zwyczajnej sztuki, - a co sztuka może osiągnąć jedynie transcendując samą siebie. Dialogi zen, sposoby użytkowania utensyliów, sposób postrzegania różnych aspektów natury są tego pochodną, natchniętą wartością „poprzedzającą formę"[32].

Hisamatsu Shin'ichi podkreśla, że o tej charakterystyce można mówić w odniesieniu do sztuki ściśle zlokalizowanej geograficznie – ograniczonej do terenu Chin, Korei oraz Japonii oraz historycznie, obejmującej następne obszary i rozwijającej się na przestrzeni dziesięciu wieków, od wieku VI do XVI wieku. Należy również pamiętać, że owe siedem charakterystyk nie ogranicza się do sztuki w wąskim rozumieniu tego słowa, lecz związane jest z całością ludzkiego życia i ludzkiej natury[33]. Jednocześnie, Hisamatsu Shin'ichi odróżniał kulturę bezpośrednio wyrażającą istotę zen (*honshitsuteki zen bunka*) oraz kulturę będącą pośrednio pod wpływem zen (*zen no eikyō o uketa haseiteki na bunka*) – stwierdzając przy tym, że powstała na Wschodzie sztuka zen nie ma swojego odpowiednika na Zachodzie, jednak przesłanie zen dotyczące „prawdziwego ja" każdego człowieka ma charakter uniwersalny, zaś zen stanowi największy wkład Wschodu w kulturę ogólnoświatową[34].

Hasumi Toshimitsu jest kolejnym autorem, który skupił się na wskazaniu dystynktywnych cech sztuki japońskiej[35]. Sztukę japońską utożsamiał on z tym, co określał mianem sztuki zen. Samą sztukę uznawał z jednej strony jako ekspresję osobistego doświadczenia, z drugiej – doświadczenia uniwersalnie ludzkiego – co wzajemnie się dopełnia. Sztukę określał także jako wieczny rozwój ducha, objawienie Nicości w jednostkowym bycie.

[32] Ibidem, s. 13.
[33] Ibidem, s. 39.
[34] Kozyra, op. cit., s. 275.
[35] Koncepcja Hasumi Toshimitsu zostanie przedstawiona na podstawie jego książki *Zen in Japanese Art. A Way of Spiritual Experience,* New York 1962.

Sztuka japońska nie może być zatem, jego zdaniem, rozumiana jedynie w kategoriach estetycznych, lecz jako wszechstronny stosunek do świata obejmujący kwestie duchowe – owa „sztuka bez sztuki" zdecydowanie wykracza poza zwykłe artystyczne umiejętności. Obejmuje również dziedziny specyficznie w Japonii uznawane za sztukę, takie jak ceremonia herbaciana, szermierka, sztuka łucznictwa etc. – sztuką jest dążenie do przeniesienia egzystencji na głębszy poziom jako drogi do Absolutu. Piękno uznaje za wcielenie Absolutu, przetworzone przez osobowość artysty.

Pierwszą cechą sztuki japońskiej jest u Hasumi Toshimitsu intymna więź ze światem immanentnym, wyrażająca się w miłości do natury, również jako przewodniczce do medytacyjnego świata ducha. Sztuka ujawnia się w psychicznym zrozumieniu wewnętrznej istoty rzeczy i nadaje formę relacjom człowieka z Nicością, z naturą Absolutu. Hasumi Toshimitsu pisze o sztuce jako o dawaniu formy czemuś bezforemnemu – dzięki temu bezforemna podstawa staje się widoczna w tym, co uformowane – lecz jedynie w przebłyskach. W ten sposób sztuka pozwala nam zaglądać w głęboką strukturę kosmosu i ucieleśniać jego absolutne znaczenie. W zen, jak pisze, relacja między Absolutem i kosmosem otrzymuje swoją formę od człowieka – człowiek jest objawieniem Absolutu w kosmosie – lustrem Wszystkiego.

Drugą, wymienianą przez autora, właściwością sztuki japońskiej jest jej dążenie do prostoty. Jeśli Absolut ma zostać bezpośrednio uchwycony, wielobarwny i złożony świat musi zostać przejrzany, a wszystko, co nie jest esencjonalne – musi zostać wyeliminowane. Zen, jak pisze, jest zasadą psychicznej jedności, która tworzy się w prostocie i jednocześnie przejawia w złożoności.

Trzecią wskazywaną cechą jest intuicja – intuicyjna kreacja ma być charakterystyczną cechą sztuki japońskiej, czym odróżnia się od opartej, zdaniem Hasumiego Toshimitsu, na silnym czynniku racjonalnym, sztuki zachodniej. Intuicja polega na zrozumieniu duszy w jej relacji z kosmiczną totalnością ukrytą w różnorodności świata. Jej zadaniem jest zorientować ludzką duszę ku Nicości.

Czwartą właściwością jest dla Toshimitsu osobliwy stosunek Japończyków do określonych idei, wyraźnie widoczny choćby w ich koncepcji Boga. Japończycy postrzegają Boga, nie jako samo zdeterminowaną osobę, lecz Absolut i Nicość. Dotarcie do niego może umożliwiać również sztuka.

Za tymi czterema estetycznymi zasadami stoi również naczelna zasada harmonii – harmonii form, kolorów, materiałów, ekspresji, porządku, miejsca i czasu, nieba, ziemi i człowieka – harmonia harmonii.

Co równie istotne, o sztuce nie świadczą zewnętrzne przejawy techniki – dopiero długotrwały trening duchowy może zapewnić uczniowi odpowiednią wewnętrzną technikę. W sztuce nie chodzi o zręczność, lecz o sam proces twórczy zachodzący w artyście. Taka „sztuka bez sztuki" jest „sztuką ducha" – i wszystkie układy kolorów, kompozycje i sposoby formowania linii są jedynie krokiem na drodze artystycznego świata ducha – właściwej „sztuki zen".

Hasumi Toshimitsu wymienia również kolejne kategorie, będące podstawowymi ideami stojącymi za japońską „sztuką bez sztuki". Są to: nieograniczoność (ang. *limitlessness*), niedokończoność (ang. *unfinishedness*) i naturalność (ang. *naturalness*), przy czym niedokończoność i naturalność mogą być traktowane jako podkategorie. Nieograniczoność jest, jak pisze, metafizyczną koncepcją implikującą nierozdzielne połączenie ze sobą sztuki i życia, zaś sztuka powinna być traktowana jako symbol całości kosmosu. Niedokończoność z kolei zawiera w sobie takie cechy sztuki japońskiej jak nieregularność, niekompletność i asymetria. Wymusza także na obserwatorze aktywne uczestnictwo w kontemplacji dzieła, niejako jego uzupełnienie w swojej wyobraźni, prezentując jedynie fragment całości. Naturalność konotuje intymną relację z naturą, identyfikację człowieka z naturą, pietyzm wobec natury, czystość natury. Naturalność jest estetyczną funkcją natury i sztuki, realnością i ideałem zarazem. Niedokończoność związana jest z wpływami buddyzmu, lecz jej Naturalność czyni ją czymś wrodzonym dla Japończyków, podczas gdy Nieograniczoność stanowi syntezę, w której obie te cechy wzajemnie się dopełniają.

Zdaniem Hasumi Toshimitsu, dla Japończyków sztuka jest drogą do Absolutu i esencją ludzkiego życia. Przedstawił także – w dziesięciostopniowej formie – etapy doświadczania prawdy w sztukach japońskich określanych mianem „drogi". Pierwszym etapem u Hasumiego Toshimitsu jest poszukiwanie i dążenie do prawdy – przez ćwiczenia, studia, naukę, powtórzenia, próby chwytania tego, co esencjonalne i pomijania tego, co nieistotne. Drugim etapem jest świadomość prawdy – co wymaga odpowiedniej postawy umysłu i musi zostać osiągnięte poprzez trening. Trzecim etapem jest dostrzeżenie prawdy – co jest wynikiem dalszego treningu i osiągnięcia takiego poziomu duchowego, na którym jest możliwe jej dostrzeżenie. Czwartym etapem jest zrozumienie prawdy – kiedy człowiek żyje i pracuje w prawdzie i kiedy „Coś"

zostaje skierowane na „Nicość". Piątym etapem jest doświadczenie prawdy, będące kreatywnym procesem, w którym bezkształtne nabiera kształtu. Szóstym etapem jest pokonanie prawdy, kiedy człowiek doświadczający prawdy znajduje prawdę w samym sobie – i świadomość prawdy przestaje istnieć – im głębsze staje się jej autentyczne zrozumienie, tym prostsze zarazem. Siódmym etapem jest zatem zapomnienie prawdy i powrót do zanurzenia w sobie, ale doświadczając siebie jako nośnika prawdy w pierwotnej świadomości. Ósmym etapem jest zapomnienie nosiciela prawdy – kiedy „ja" nośnika zostaje zapomniane i znika. Dziewiątym etapem jest powrót do pierwotnego źródła, w którym prawda jest zakorzeniona – jaźń i pierwotna świadomość znikają i staje się naprzeciw Nicości. Dziesiątym etapem jest odpoczynek w Nicości. Wyróżnione przez Hasumi Toshimitsu etapy docierania do Absolutu wydają się nawiązywać do licznych w sztukach zen przedstawień obrazujących drogę do oświecenia, takich jak cykl obrazów pasterskich czy sześciu kręgów i jednej kropli rosy u Zenchiku.

Uniwersalizm zen[36]

Wielcy XX-wieczni filozofowie i interpretatorzy sztuki japońskiej, prezentujący buddyzm zen światu zachodniemu, z Suzukim Daisetsu Teitarō na czele, mieli tendencję do uniwersalizowania samego buddyzmu zen – nie tylko dystansując go od filozofii (o czym była już mowa), lecz także kładąc nacisk na całkowicie uniwersalny, niekiedy wręcz nie tylko ponadkulturowy, ale i ponadreligijny, charakter. Omówienie ich poglądów warto zacząć od kluczowego dla współczesnego rozumienia sztuki zen na Zachodzie, Suzukiego Daisetsu.

Suzuki Daisetsu Teitarō był nie tylko wyznawcą i propagatorem zenu, uważany był także przez wielu za mistrza zen. Przede wszystkim jednak jako wieloletni kierownik Katedry Filozofii Buddyjskiej na Uniwersytecie Otani w Kioto, był religioznawcą i filozofem buddyzmu. Inny japoński filozof, Torataro Shimonura twierdził, iż „to właśnie Suzuki, dzięki swemu osobistemu zenicznemu oświeceniu i praktyce połączonymi ze zrozumieniem zachodniego języka i rozumowania, jako pierwszy był zdolny otworzyć drogę, przez którą ludzie Zachodu mogli

[36] Odrębną, choć powiązaną, kwestią pozostają uniwersalistyczne i naukowe nurty w buddyzmie zachodnim, jak chociażby buddyzm świecki i agnostyczny (*secular buddhism* Stephena Batchelora), działalność *Mind and Life Institute* (współpracującego intensywnie m.in. z Dalajlamą XIV, jako honorowym przewodniczącym), łączącego buddyzm z zachodnimi naukami, takimi jak filozofia, psychologia, neurobiologia, buddyzm jako „nauka kontemplatywna" u Bruca Alana Wallace, zob. m.in. Radosław Kossakowski, *Buddda w kulturze konsumpcji,* Toruń 2011. Więcej na temat uniwersalistycznej wizji zen a także jego relacji względem filozofii, zob. Agnieszka Kozyra, *Główne nurty badań nad zen,* Kraków: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, MCCLXXI STUDIA RELIGIOLOGICA Z. 37, 2004, s. 33-49.

dotrzeć do wschodniego sposobu myślenia"[37]. Z drugiej strony, Suzukiemu D. T. zarzucano ahistoryczność w podejściu do zenu (Hu Shih[38]), idealizowanie zen i niejasną filozofię (Arthur Koestler[39]), tendencyjność w przedstawianiu zenu jako podstawowego źródła japońskiej kultury[40], co mogło posłużyć jako narzędzie ideologiczne japońskiego militaryzmu (Takeshi Umechara[41]). Również w przedstawianiu buddyzmu zen Suzuki skupiał się niemal wyłącznie na, reprezentowanej przez siebie, szkole *rinzai*[42]. Robert H. Sharf zarzuca Suzukiemu stosowanie dyskursu *nihonjinron* i stworzenie antytezy orientalizmu w postaci groteskowych przeciwstawień Zachodu (materialistycznego, imperialistycznego, racjonalistycznego, indywidualistycznego) i Wschodu (duchowego, harmonijnego, intuicyjnego, dostrzegającego jedność człowieka z naturą) – jak pisze, jego wizerunek Japonii stanowi w istocie romantyczną inwersję japońskich negatywnych stereotypów na temat Zachodu[43], podczas gdy Japonię uznawał za kraj, który w

[37] T. Shimonura, *D. T. Suzuki's Place in the History of Human Thought,* w: M. Abe (red.), *A Zen Life: D. T. Suzuki Remembered,* New York 1986, s. 65 – przypis za: Mariusz Rucki, *Kto ma satori, ma wszystko. Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966) I jego anglojęzyczna prezentacja zenu,* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

[38] Hu Shih zarzuca Suzukiemu przedstawianie zen jako nielogicznego, nieracjonalnego i pozostającego poza intelektualnym zrozumieniem oraz ignorowanie historycznego kontekstu, zob. Hu Shih, *Ch'an (Zen) Buddhism in China: Its History and Method,* Philosophy East and West, Vol. 3, No. 1 (Apr., 1953), s. 3-24. W swojej replice Suzuki zarzuca autorowi, że – mimo znajomości historii buddyzmu chan w Chinach – nie posiada on autentycznego zrozumienia zenu i ocenia go wyłącznie z zewnętrznej perspektywy; wydaje mu się zrozumiały w jego historycznym kontekście (choć również w tym ujęciu przedstawia go wadliwie), ale nie rozumie zen samego w sobie. Zob. Daisetz Teitaro Suzuki, *Zen: A Reply to Hu Shih,* Philosophy East and West, Vol. 3, No. 1 (Apr., 1953), s. 25-46.

[39] A. Koetler, *The Lotus and the Robot* (London 1960), przypis za: Rucki, op. cit., s. 11.

[40] Krytykę łączenia przez Suzukiego Daisetsu buddyzmu i japońskiej kultury rozwija również Hakayama Noraki i Matsumoto Shisō, zob. Jame Hubbard, Paul L. Swanson (red.), *Pruning the Bodhi Tree. The Storn Over Critical Buddhism*, Nanzan Institute for Religion and Culture, Honolulu 1997. Można w tym miejscu również dodać, iż rozwijający nurt "buddyzmu krytycznego" (*hikan bukkyō*) Hakayama Noriaki oraz Matsumoto Shirō związani są ze szkołą buddyzmu zen *sōtō* i powiązanym z nią Uniwersytetem Komazawa. Więcej na temat buddyzmu krytycznego zob. Jarosław Zapart, *„Buddyzm krytyczny" w wymiarze społecznym, filozoficznym i metodologicznym (I),* The Polish Journal of the Arts and Culture Nr 6 (3/2013), s. 161-176., „Hakamaya i Matsumoto utrzymują, że buddyzm nie powinien szukać oparcia w doświadczeniu mistycznym, lecz winien zasadzać się na wierze i rozumie pozwalających oddzielić prawdę od fałszu. W następstwie tego ostrej krytyce poddawany jest zen, jako tradycja podająca się za niepolegającą na słowach i dążącą do osiągnięcia niekonceptualnego wglądu w naturę rzeczywistości. Tego typu pomysły zostają uznane za sprzeczne z etosem buddyzmu, gdyż starają się celowo odseparować człowieka od możliwości krytycznej weryfikacji rzeczywistości. (…) W samokrytycznym zapale niektórzy badacze podważyli pewne elementy tradycji zenistycznej, dochodząc do wniosku, że zen nie powinien być nazywany buddyzmem. Buddyzm krytyczny nie negował historycznej roli zen, ale oskarżał go o odwrócenie się od pierwotnego buddyjskiego (czytaj: „krytycznego") etosu. Bowiem zamiast poprzez krytyczną analizę dociekać, co jest, a co nie jest buddyzmem, zen postawił na tak rozmyte pojęcia, jak „bezpośredni wgląd", nie-umysł" i „niepoleganie na słowach"." , tamże, s. 164, 169. Jednocześnie ostrze krytyki autorów nie dotyka samego Dōgena (założyciela szkoły *sōtō,* reprezentowanej przez autorów).

[41] D. Fujioka, *Suzuki Daisetz (1870-1966),* w: Y. Kashiwahara, K. Sonoda (red.), *Shapes of Japense Buddhism,* Tokyo 1994, s. 247-250, przypis za: Rucki, op. cit., s. 11.

[42] Szkołę *rinzai* reprezentowali również m.in. Nishida Kitarō oraz Hisamatsu Shin'ichi.

[43] Sharf, *Whose Zen?*., s. 48.

pełni zrealizował azjatycką duchowość[44]. Warto przyjrzeć się dokładniej sylwetce Suzukiego Daisetsu Teitarō jako kluczowej postaci (zwłaszcza z perspektywy zachodniej) dla wykreowania zjawiska określanego w niniejszej pracy mitem zenistycznej kultury japońskiej.

Suzuki Daisetsu podczas studiów na Uniwersytecie Tokijskim praktykował zen w świątyni Engakuji – jeśli wierzyć jego zapiskom, pięcioletnia praktyka zakończyła się doświadczeniem *kenshō,* czyli pierwszym przebłyskiem oświecenia, *satori.*

Jego mistrz, Kosen Imagita dopuścił w ograniczonym stopniu przyjazdy świeckich na klasztorne praktyki. Zadał on Suzukiemu D. T. *kōan* dotyczący dźwięku jednej klaszczącej dłoni: Suzuki Daisetsu początkowo szukał racjonalnych odpowiedzi, które jednak były kolejno odrzucane przez mistrza[45]. Rok po rozpoczęciu praktyki przez Suzukiego D. T., w 1892 roku, mistrz Kosen Imagita zmarł, zaś kolejnym opatem Engakuji i mistrzem Suzukiego został Sōen Shaku, za którego do świątyni Engakuji zaczęło przyjeżdżać na klasztorne praktyki jeszcze więcej świeckich[46]. Sōen Shaku miał otrzymać *inka-shōmei* z rąk Kosena Imagity już w wieku dwudziestu pięciu lat. Suzuki Daisetsu utrzymywał z nim kontakt, od objęcia przez niego kierownictwa Engakuji w 1892 roku aż do jego śmierci w 1919 roku[47]. Sōen Shaku zmienił *kōan* Suzukiego na *mu.* Suzuki Daisetsu w swoich zapiskach wspominał czteroletni wysiłek rozwiązania *kōanu*, w czym jednak nie pomogło mu nawet przeczytanie wszystkich książek o zenie, jakie zdołał zdobyć – wreszcie zrezygnował z osobistych spotkań z mistrzem, uczestnicząc tylko w obowiązkowych zbiorowych ćwiczeń *sōsan*[48] i *sesshin.* O tym okresie Suzuki Daisetsu we wspomnieniach pisał:

Aby rozwiązać koan, trzeba znajdować się w sytuacji ekstremalnej, bez możliwości jakiegokolwiek wyboru. Istnieje wtedy tylko jedna rzecz, którą należy uczynić. Ten kryzys i ta ostateczność dopadły mnie, kiedy na dobre postanowiono, że mam wyjechać do Ameryki[49].

[44] Stwierdzając, że chińska manifestacja tej duchowości, w postaci buddyzmu *chan,* przestała się rozwijać po dynastii Song – w czasie panowania tej dynastii zen trafił do Japonii - i uznając ją za skażoną synkretyzmem i włączeniem elementów doktryny Czystej Ziemi. Wiązało się to z lekceważeniem szkoły *ōbaku,* która trafiła do Japonii z Chin w XVII i – jak pisze Robert H. Sharf, okazała się kluczowa do ożywienia zen w epoce Tokugawów. ibidem, s. 48, 49.

[45] Rucki, op. cit., s. 69.

[46] Ibidem, s. 70.

[47] Ibidem, s. 71.

[48] konfrontacja z mistrzem (*sanzen*) w czasie uroczystego zebrania mnichów, podczas której podejmuje dialog z każdym chcącym się spróbować uczniem

[49] Suzuki, *Early Memories* w: M. Abe (red.), *A Zen Life: D. T. Suzuki Remembered,* New York 1986, 3-12, s. 11 – przypis za: Rucki, op. cit., s. 73.

Taką okazją było dla niego ostatnie *sesshin*, w jakim uczestniczył przed planowanym wyjazdem do Stanów Zjednoczonych[50].

Do tego czasu zawsze byłem świadomy, że *mu* znajduje się w moim umyśle. Ale tak długo, jak byłem świadomy *mu*, byłem jakoś od *mu* oddzielony, i to nie było prawdziwym stanem *samadhi*. Ale gdzieś pod koniec tego *sesshin*, około piątego dnia, przestałem być świadomy *mu*. Byłem jedno z *mu*, tożsamy z *mu*, tak że już dłużej nie było tego oddzielenia spowodowanego posiadaniem świadomości *mu*. To rzeczywisty stan *samadhi*. Ale samo *samadhi* nie wystarcza. Musisz wyjść z tego stanu, być z niego wybudzonym, i to przebudzenie to *prajna*. Moment wyjścia z *samadhi* i widzenia go takim, jakie jest – to jest *satori*. Gdy wyszedłem ze stanu *samadhi* podczas tego *sesshin*, powiedziałem: „Widzę. To jest to."[51].

Po tym przeżyciu Suzuki Daisetsu bez problemu odpowiedział na wszystkie pytania podczas spotkań z Sōenem Shaku i w swoich wspomnieniach wracał do tego wydarzenia jako do pierwszego przebłysku *satori*.

O osiągnięciu oświecenia przez Suzukiego Daisetsu wiadomo jedynie z jego własnej relacji; nie uzyskał nigdy oficjalnego dokumentu potwierdzającego autentyczność doświadczenia, więc nie może być uznawany za mistrza zenu w sensie ścisłym. Nie zabiegał jednak nigdy o uzyskanie tego tytułu, skupiając się bardziej na naukowym i intelektualnym badaniu zen.

Suzuki Daisetsu Teitarō pisał zarówno w języku japońskim jak i angielskim, jednak to właśnie jego anglojęzyczne publikacje poświęcone tematyce zen były jego najważniejszym wkładem w światową historię religioznawstwa. Jego publikacja książkowa, *Outlines of Mahayana Buddhism* (Londyn 1907) była jedną z pierwszym napisanych przez Japończyka anglojęzycznych prac naukowych o mahajanie, naświetlających jej praktyczne aspekty. Mimo to, Suzuki Daisetsu przez długie lata nie prowadził uniwersyteckiej kariery buddologa (oficjalną edukację skończył na poziomie szkoły średniej, z powodów finansowych rezygnując z wyższej szkoły średniej a następnie przerywając studia w Tokio), traktując swoją pracę jako refleksję nad własną praktyką, pracując w tym czasie w *The Open Court Publishing Company* i szkole Gakushin. Jak pisze ks. Mariusz Rucki, dopiero zdobycie stanowiska kierownika Katedry Filozofii Buddyjskiej na Uniwersytecie w Otani, symbolicznie nostryfikowało jego prywatnie zdobytą buddyjską specjalizację[52].

[50] *rōhatsu sesshin*
[51] Suzuki, *Early Memories* w: M. Abe (red.), *A Zen Life: D. T. Suzuki Remembered,* New York 1986, 3-12, s. 11. – przypis za Rucki, op. cit., s. 74
[52] Rucki, op. cit., s. 88.

Suzuki Daisetsu zen definiował z jednej strony historycznie jako jedną ze szkół buddyzmu mahajana - szkołę wyjątkową i szczególną, gdyż roszczącą sobie prawo do przekazu istoty i ducha buddyzmu bezpośrednio od jego założyciela, z pominięciem pisemnych dokumentów. Z drugiej strony definiował zen jako samo doświadczenie *satori*, wprawdzie związane z historyczną szkołą buddyjską, ale pozbawione mocnego historyczno-religijnego charakteru i *de facto* możliwe do zrealizowania w innych religijnych tradycjach lub obszarach kultur[53].

Przez tę swoistą sprzeczność w definiowaniu zenu Suzuki Daisetsu nie daje się jednoznacznie zaklasyfikować ani do grona badaczy podkreślających historyczno-religijną formę zen, ani do grona podkreślających jego uniwersalność. Suzuki D.T., jak pisze Mariusz Rucki, „płynnie, niezauważalnie przechodzi z mówienia o zenie-mahajanistycznej szkole do mówienia o zenie-doświadczeniu uniwersalnym"[54].

Niemniej, Suzuki Daisetsu w swoich pracach nieustannie akcentował kluczową rolę *satori*, postulując istnienie uniwersalnego doświadczenia religijnego i uznając zen za tradycję mądrościową najbardziej wierną charakterowi tego doświadczenia. Pisał, iż oświecenie „intelektualnie musi przekraczać wszelkie zawiłości obecne przy epistemologicznej próbie prezentacji tego; psychologicznie musi przypominać rekonstrukcję całej osobowości. Taki fundamentalny fakt w naturalny sposób wymyka się wszelkiemu opisowi i może być uchwycony tylko intuicyjnie w osobistym doświadczeniu"[55]. *Satori* u Suzukiego Daisetsu jest warunkiem koniecznym, początkiem i celem zenu – sedno buddyzmu stanowi doświadczenie Siddharthy Gautamy, zaś filozoficzne i teologiczne doktryny wszystkich szkół są jedynie komentarzem do tego doświadczenia. Jak pisze, zen może stracić całą swoją literaturę i wszystkie swoje klasztory, ale przetrwa tak długo jak zachowa przekaz autentycznego *satori*[56].

Suzuki Daisetsu prezentuje zen nie tylko jako najżywotniejsze źródło myśli buddyjskiej; pisze także, iż „element zen" jest tym, co czyni wszystkie filozofie i religie na świecie żywymi i inspirującymi[57]. Czysta scholastyka lub sacerdotalizm[58] nie są w stanie stworzyć żywej wiary.

[53] Ibidem, s. 15
[54] Ibidem, s. 16
[55] Ibidem, s. 67.
[56] Suzuki, *Essays on…*, s. 230.
[57] John C. Maraldo stwierdza, iż Suzuki uznając, że japońska duchowość stanowi niejako prototyp dla wszelkiej duchowości promował – w miejsce państwowego nacjonalizmu - „duchowy nacjonalizm". Zaznacza, iż prawdopodobnie sam Suzuki mógł nie dostrzegać nacjonalistycznych podtekstów swojej retoryki, a swoje poglądy propagował pod przykryciem wizji uniwersalnej, duchowej wspólnoty. Suzuki krytykował, związane wówczas z

Intelekt jest użyteczny, ale religia nie może opierać się tylko na nim, zen zaś nadaje intelektowi życie[59].

Jak dodaje: "tym, co pragnie on [zen] uchwycić, i to jak najbardziej bezpośrednio i najpełniej, jest istota samego życia. Zen utrzymuje, że jest duchem buddyzmu, lecz w gruncie rzeczy jest on duchem wszystkich religii i systemów filozoficznych. Gdy rozumiemy go całkowicie, osiągamy absolutny spokój duszy i żyjemy tak, jak należy. Czegóż więcej możemy pragnąć?"[60].

Suzuki Daisetsu Teitarō przyznaje, że zen, pomimo swojej całej niezwykłości, wyrażanej w *kōanach*, przynależy do buddyzmu, rozumianego szeroko – nie sprowadzonego wyłącznie do nauczania samego Gautamy Siakjamuniego, lecz także wszystkich późniejszych, filozoficznych i religijnych spekulacji dotyczących osoby i życia Buddy[61]. Stwierdza także, że buddyjska nauka jest użyteczna przede wszystkim po to, aby zetrzeć kurz intelektu, mimo to jednak mistrzowie zenu sami stworzyli bogatą literaturę. Podejście takie nie oznacza jednak, iż zen ignoruje jakąkolwiek formę interpretacji. Jednocześnie, zdaniem Suzukiego D.T., jeśli można powiedzieć, że Budda miał jakiś system myślenia, kierujący całym jego nauczaniem, byłby to radykalny empiryzm, rozumiany jako branie życia i świata takim, jakim jest, a nie poprzez pryzmat naszych własnych interpretacji[62]. Dodaje również:

Zen w swojej istocie jest sztuką dostrzegania istoty własnej natury i wytycza drogę prowadzącą od niewoli do wolności. Pozwalając nam pić z fontanny życia, uwalnia nas spod jarzma, pod którym my, ograniczone istoty zwykle cierpimy na tym świecie[63].

Pytaniem jest na ile faktycznie możliwe jest oddzielenie zen od buddyzmu bez uszczerbku dla jego esencji, traktując go po prostu jako metodę ludzkiej samorealizacji. Heinrich Doumolin zaznacza, że zen wyrósł na buddyjskiej glebie i do dziś w Japonii, wraz z całą swoją hierarchią i organizacją, jest całkowicie buddyjski. Książki Suzukiego D. T. opisują zen jako buddyzm

imperialistyczną polityką rządu japońskiego, idee „narodowego ducha", lecz czynił to w sposób, który dzisiaj może być postrzegany jako forma nacjonalizmu kulturowego. Krytykę tę odnosi również do innych japońskich myślicieli owych czasów. Zob. John C. Maraldo, *Questioning Nationalism Now and Then. A Critical Approach to Zen and the Kyoto Shool,* [w:] Heisig, Maraldo (red.), *Rude Awakenings…*, s. 333 – 362.

[58] uznanie, że skuteczny kontakt z bóstwem jest możliwy tylko za pośrednictwem kasty kapłańskiej

[59] Suzuki, *Essays on…*, s. 268.

[60] Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu zen,* s. 53.

[61] Suzuki, *Essays on…*, s. 115.

[62] Ibidem, s. 140.

[63] Ibidem, s. 13.

mahajany, w którym zaznaczają się wpływy chińskiej i japońskiej religijności[64]. Buddyjskim sercem zen i zarazem jego filozoficzno-religijnym źródłem pozostają mahajanistyczne sutry, wyrażające buddyjską doktrynę oświecenia[65]. Mimo to, uważa Heinrich Doumolin, książki Suzukiego Daisetsu przyczyniły się do pewnego konceptualnego zamieszania, poprzez ciągłe podkreślanie niezależności zen i przedstawianie go jako czystego, osobistego doświadczenia, przekraczającego wszelkie struktury, spontanicznego i niewyrażalnego w słowach.

Abe Masao stwierdza, że odpowiedź na pytanie o to, czy zen jest buddyzmem może być zarówno twierdząca jak i przecząca. Jak pisze, zen jest szkołą buddyzmu uformowaną przez Bodhidharmę w Chinach w VI wieku, skąd trafiła później do Korei i Japonii, gdzie wykształciła własny styl świątyń, rytuałów czy szat. Z drugiej strony, jak pisze, zen można traktować również jako nie tyle określoną szkołę buddyzmu, co podstawowe źródło wszystkich form buddyzmu, coś bardziej podstawowego niż sam buddyzm[66].

Również zdaniem Hasumi Toshimitsu zen nie może zostać ściśle sprowadzony tylko do buddyzmu, gdyż, jak pisze, jest to coś doświadczanego na każdym polu ludzkiej aktywności duchowej. Hasumi Toshimitsu podkreśla, że możliwe jest podążanie zen będąc tak buddystą, jak i chrześcijaninem, naukowcem albo pracownikiem fizycznym. W zen chodzi o przebudzenie ukrytej w nas pierwotnej świadomości[67]. Dla Hasumi Toshimitsu zen jest siłą, skoncentrowaną, uniwersalną, całkowicie wolną, osiąganą przez całkowite opróżnienie świadomości; jest życiem wewnętrznie oświeconym i spełnionym, całkowitą wewnętrzną wolnością, czymś nieustannie spotykanym, czym nieustannie się oddycha, w absolutnej Nicości[68].

Także Shibayama Zenkei, opat klasztoru Nanzenji w Kioto, pisze w podobnym do Suzukiego Daisetsu Teitarō tonie, że buddyzm, opiera się przede wszystkim na religijnym doświadczeniu *satori,* którego nauki są jedynie wyrażeniem i wyjaśnieniem. W osobie Buddy Siakjamuniego doświadczenie i nauki stapiają się w jedno[69]. Jak pisze, odkrycie zen wymaga odrzucenia całej naszej wiedzy i myśli będących produktem zwykłej świadomości – wówczas może nastąpić właściwe doświadczenie, czyli przebudzenie do nie-umysłu, czy tak zwanej

[64] Doumolin, op. cit., s. 33, 34.
[65] Ibidem, s. 50, 51.
[66] Abe, *Zen and….*, s. 3.
[67] Hasumi, op. cit., s. 17.
[68] Ibidem, s. 17.
[69] Shibayama, op. cit., s. 13.

Nicości, co jest przebudzeniem do najgłębszej duchowości człowieczeństwa[70]. Dla Shibayamy Zenkei, podobnie jak dla Suzukiego D.T., zen „jest jednym z zasadniczych składników charakteryzujących myśl orientalną i jako taki posiada wielki wpływ nie tylko w religii, lecz także w różnych sferach kultury. Jest mądrością opartą na doświadczeniu religijnym związanym bezpośrednio z samym źródłem naszego istnienia. Dlatego zen posiada dla naszego życia wyjątkowe znaczenie niezależnie od szkoły religijnej nazywanej buddyzmem zen"[71].

Jednocześnie jednak Shibayama Zenkei zwraca uwagę, że zen przez japońskich intelektualistów od dawna traktowany jest często jako wyrafinowana wartość kulturowa, a nie tradycyjna wiara religijna. Zen, nawet jednak rozumiany ściśle religijnie, bywa interpretowany w sposób wykraczający poza ramy instytucjonalnego buddyzmu – Shibayama Zenkei pisze:

Wielu ludzi w Japonii uważa obecnie, że należy odróżnić szkołę buddyzmu zen od autentycznego zen. Uważają, że zen w tym szerszym znaczeniu, jako Prawda sama w sobie, może być rozumiany i używany przez całą ludzkość, może pomóc zbudować i ożywić charakter jednostki oraz pogłębić jej myśl[72].

Zen dla niego jest nie tylko i wyłącznie częścią buddyzmu, lecz prawdą uniwersalną, która na całym świecie może wnosić w życie mądrość i pokój. „Dowolna religia czy kultura powinna korzystać z wszelkich duchowych wartości oferowanych przez zen"[73] - stwierdza.

Również badacz Kiyohide Kirita uznawał zen za istotę religijności, źródło nie tylko buddyzmu, ale wszystkich religii. Uważał on, że wszystkie religie dają się sprowadzić do jednego, pierwotnego źródła i odróżniał zen uniwersalne od historycznego buddyzmu zen[74].

Z kolei Shizuteru Ueda, przedstawiciel szkoły Kioto, postulował odróżnienie "ducha zen" od "buddyzmu zen" uznając, iż duch zen ma charakter uniwersalny, transcendując inne formy religijne[75].

Ciekawe spojrzenie na tę kwestię można znaleźć z perspektywy chrześcijaństwa. Jednym z pierwszych, którzy w XX wieku podjęli trud głębokiej analizy buddyzmu zen z perspektywy chrześcijanina był, wspominany wielokrotnie, trapista Thomas Merton. Jego zainteresowanie buddyzmem zen rozwijało się stopniowo, by znaleźć swój finał w wieloletniej przyjaźni z Suzukim Daisetsu, uważającego go za jedną z niewielu osób na Zachodzie faktycznie

[70] Ibidem, s. 35.
[71] Ibidem, s. 44.
[72] Ibidem, s. 16
[73] Ibidem, s. 55.
[74] Kozyra, *Filozofia zen,* s. 36.
[75] Ibidem, s. 38.

rozumiejących zen[76]. W taki sposób sam Thomas Merton uzasadniał rosnące zainteresowanie buddyzmem zen na Zachodzie:

Entuzjazm jaki budzi zen na Zachodzie, bierze się w pewnym stopniu ze zdrowej reakcji ludzi doprowadzonych do ostateczności przez dziedzictwo czterech stuleci kartezjanizmu: reifikację pojęć, uwielbienie refleksyjnej świadomości, ucieczkę od bytu w kierunku werbalistyki, matematyki i racjonalności. Kartezjusz uczynił fetysz ze zwierciadła, w którym „ja" ogląda siebie. Zen rozwala je na kawałki[77].

Również oddzielał on „czysty zen" od zen religijnego, osadzonego w określonym kontekście kulturowym:

W zenie mogą się niekiedy odzywać nuty nie mające z religią nic wspólnego. I zen rzeczywiście jest niereligijny w tym sensie, że atakuje bezpośrednio mit i formalizm, religijność zaś konwencjonalną uważa za przeszkodę na drodze ku duchowej dojrzałości. W jakim, wszakże sensie jest zen – zen jako taki – „religijny"? Czy jednak da się w ogóle odnaleźć „czysty zen", oderwany od jakiegoś podłoża kulturalnego i religijnego? Wśród mistrzów zenu byli ikonoklaści. Ale życie zwykłej zenistycznej świątyni przesycone jest buddyjską pobożnością i rytuałem, część zaś literatury zenu obfituje w przykłady dewocyjności i konwencjonalne buddyjskie koncepcje religijne. Zen D. T. Suzukiego jest od tego całkowicie wolny. Czy można jednak nazwać jego zen „typowym"?[78]

Łączy się to z innym czynionym przez Thomasa Mertona rozgraniczeniem – między „buddyzmem zen" a wyłącznie „zen":

Czy zen można „zrozumieć"? Od razu widać, że odpowiedź na to pytanie najprawdopodobniej brzmi i „tak" i „nie". Tak – o tyle, o ile zen stanowi część pewnego kompleksu społecznego i religijnego, o ile jest powiązany z innymi elementami pewnego systemu kulturowego. Tak - o tyle, o ile zen jest buddyzmem zen. W tym jednak przypadku to raczej buddyzm niż zen pasuje do systemu. Im bardziej zen uznawany jest za buddyjski tym bardziej można go pojmować jako wyraz kulturalnych i religijnych porywów człowieka. W tym przypadku można w zenie dostrzec szczególnego rodzaju strukturę, której podstawowe wymogi są wymogami strukturalnymi, są zatem otwarte na badania naukowe – i tym bardziej może się zen wydawać czymś o określonym charakterze, możliwym do uchwycenia i „zrozumienia"[79].

Gdy jednak spojrzymy uważniej, dostrzeżemy bardzo poważne i odpowiedzialne osoby praktykujące zen, które po pierwsze zaprzeczają, jakoby był on „religią", po drugie zaś, jakoby był jakąś szkołą lub sektą, na koniec, jakoby ograniczał się do buddyzmu i jego „struktury". Na przykład Dogen, jeden z wielkich japońskich mistrzów

[76] Mariusz Rucki, *Mertona dramat tożsamości z zaznaczeniem wątku zen,* Kraków 2000, s. 98.
[77] Thomas Merton, *Zapiski współwinnego widza* (tytuł org. *Conjectures od Guilty Bystander,* tłum. Z. Ławrynowicz, M. Maciołek, Poznań 1994., s. 400, przypis za: Mariusz Rucki, op. cit., s. 100.
[78] Thomas Merton, *Zen i ptaki żądzy,* s. 40.
[79] Ibidem, s. 9.

zenu, założyciel zenu Soto, oświadczył stanowczo: „Ktoś, kto uważałby zen za szkołę czy sektę buddyjską i nazwał go ze-szu – szkołą zen – byłby szatanem[80].

Definiować zen w kategoriach systemu czy struktury religijnej to w istocie zen niszczyć czy też zupełnie się pomylić, gdyż tego, czego nie można „skonstruować", nie można także zniszczyć. Zen nie jest czymś, co obdarzone jest charakterystycznym konturem czy łatwo rozpoznawalnymi rysami, dzięki którym, widząc owe wyraźne i szczególne formy, możemy powiedzieć: To właśnie to! Zenu nie można zrozumieć wyodrębniając go poprzez umieszczenie w jego własnej kategorii, oddzielnie od wszystkiego innego: To jest to a nie tamto[81].

Innymi słowy, uważać zen tylko i wyłącznie za buddyzm zen to fałszować go i – naturalnie- zdradzić się z zupełnym brakiem jego zrozumienia. Nie znaczy to jednak, że nie może być „buddystów zen", lecz ci z pewnością dostrzegają różnicę pomiędzy swym buddyzmem i swym zenem (właśnie dlatego, że są ludźmi zenu) – nawet wtedy, gdy ich zen jest dla nich w istocie najczystszym wyrazem buddyzmu. Ale naturalnie powodem jest to, że sam buddyzm (bardziej niż jakikolwiek inny „system religijny") wykracza poza wszelkie teologiczne i filozoficzne „izmy". Domaga się, by nie być systemem (przedstawiając jednocześnie – podobnie jak inne religie – szczególną pokusę dla klasyfikatorów). W rzeczywistości buddyzm prze ku oświeceniu, które polega dokładnie na przedarciu się do tego, co poza systemem, poza strukturami społecznymi i kulturowymi, poza religijnym obrzędem i wiarą (nawet tam, gdzie akceptuje liczne systemowe „nadbudowy" religijne i kulturowe, jak w Tybecie, Birmie, Japonii itd.)[82].

Zen nie jest świadomością o strukturze nadanej przez określoną formę lub system; jest świadomością ponadkulturową, ponadreligijną, świadomością przekształconą. Jest w pewnym sensie – „pusty". Może jednak rozbłysnąć zza tego czy innego systemu religijnego bądź niereligijnego, podobnie jak światło może rozbłysnąć za szkłem błękitnym, zielonym, czerwonym lub żółtym. Jeśli zen żywi do czegoś upodobanie, to do gładkiego, bezbarwnego szkła, które jest „po prostu szkłem"[83].

Zen w ujęciu mertonowskim jeszcze bardziej niż u Suzukiego D.T. wykracza poza bycie jedną ze szkół buddyzmu mahajany, religią osadzoną w określonym kompleksie kulturowym, z własnym zestawem wierzeń i dogmatów. Dla Thomasa Mertona zen to przede wszystkim perspektywa patrzenia na rzeczywistość. Jest to również perspektywa, poprzez którą można oglądać różne formy sztuki japońskiej.

Trzeba jednak zaznaczyć przy tym, iż Thomas Merton dystansował się od uznania, iż mistycy wszystkich religii doświadczają tego samego, a wszystkie religie „spotykają się na szczycie", w miejscu, gdzie teologia i filozofie przestają mieć znaczenie, gdyż były tylko

[80] Interpretacja Mertona wydaje się w tym miejscu zbyt radykalna: Dōgen sprzeciwiał się uznaniu zen za jedną ze szkół buddyzmu, uznając go za buddyzm „właściwy", nauczany przez Buddę Siakjamuniego; nie zaś jako szkołę nie mającą z buddyzmem związku.
[81] Ibidem, s. 11.
[82] Ibidem, s. 12.
[83] Ibidem, s. 12.

różnymi – tak samo skutecznymi – środkami do jednego celu. Jak zaznacza, nigdy tego nie dowiedziono, a poglądy takie mogą wynikać z czysto formalistycznego widzenia doktryn filozoficznych jako czegoś, co mistyk może zrzucić z siebie niczym ubranie[84].

Koūn Yamada (1907-1989), mistrz zen z Kamakury mówił, że zen nie jest religią w takim sensie, w jakim jest nią chrześcijaństwo i nie ma powodów, dla których chrześcijaństwo i zazen nie mogliby współistnieć. Sercem zen jest doświadczenie, w którym – podobnie jak w filiżance herbaty – nie ma żadnych myśli, idei i filozofii, dlatego może smakować tak samo buddyście i chrześcijaninowi[85].

Jednym z jego uczniów był Hugo Makibi Enomiya-Lasalle (1898-1990), niemiecki jezuita, który w 1929 roku trafił do Japonii. 6 sierpnia 1945 roku przeżył tam zrzucenie bomby atomowej na Hiroszimę, znajdując się zaledwie 1200 metrów od epicentrum wybuchu. Wcześniej jeszcze, w 1943 roku wziął udział w swoim pierwszym *sesshin.* Nie porzucając stanu kapłańskiego praktykował zen u największych mistrzów ubiegłego wieku, takich jak Daiun Sogaku Harada (1870-1961), Hakuun Ryoko Yasutani (1885-1973), będący także nauczycielem Philipa Kapleau i cytowany Koūn Yamada (1907-1989). Enomiya-Lasalle w 1948 roku przyjął japońskie obywatelstwo oraz imię i nazwisko: Makibi Enomiya. Został także pierwszym chrześcijańskim mistrzem zen, przyjmując dharmiczne imię Ai-un-ken, co oznacza „Chmurę Miłości"[86]. Zalecał on praktykowanie medytacji zazen w klasztorach chrześcijańskich uważając, że w samej medytacji zazen nie ma nic o Bogu, a ludzie dzięki niemu mogą doświadczać wglądu w chrześcijańskie prawdy. Uznawał medytację za sprzyjającą rozwijaniu intuicyjnego poznania, tak

[84] Ibidem, s. 48, 49. por. Kłodkowski „Metoda apofatyczna znana była od dawna we wszystkich wielkich tradycjach religijnych (chrześcijaństwo, islam, hinduizm, buddyzm) i uznawana za niezwykle trafną w opisie Absolutu. Ale znów to samo zastosowanie sformułowań odnoszących się do Bytu nie pociągało za sobą identyczności ich rozumienia. Każda religia wypracowała swój własny model według podstawowych zasad wiary. Oczywiście owe modele miały wiele wspólnego w zewnętrznym kształcie, dlatego często przyrównywano do siebie *via negationis* poszczególnych tradycji, wyciągając przy tym nierzadko zbyt daleko idące wnioski. (…) odniesienie do Absolutu w teologii apofatycznej zależy od tego, jak się ów Absolut pojmuje. Nawet jeśli metoda stosowania tych samych figur stylistycznych jest akceptowana niezależnie od siebie w każdej z tradycji religijnych, nie oznacza to, że mówi się w nich dokładnie o tym samym. Porównania doświadczenia mistycznego w poszczególnych religiach można jedynie dokonać poprzez to, co sami mistycy mieli do powiedzenia. A i to trzeba rozpatrywać w kontekście prawd wiary (lub wiedzy), jakie przyjmują. Wyizolowanie samej apofatyki i stosowanie skali porównawczej z pomięciem tła teologicznego czy filozoficznego może doprowadzić do niezbyt uzasadnionych wniosków" (Kłodkowski, op. cit., s. 36, 38).

[85] Hugo Makibi Enomiya-Lassalle, *Zen: praktyczne wprowadzenie do medytacji,* Warszawa 2009, s. 10.

[86] Ibidem, s. 8.

w buddyjskim oświeceniu jak i chrześcijańskiej mistyce - prowadząc do łaski, dzięki której człowiekiem we wszystkim kieruje Absolut[87].

W swoich książkach wprost pisał o oświeceniu *satori*, pisząc, że zen nie jest związany z jakimkolwiek światopoglądem i każdemu może pomóc stać się w pełni człowiekiem[88], a chrześcijanin nie musi zostać buddystą, by osiągnąć oświecenie[89].

W podobnym tonie[90] wypowiada się Willigis Jäger (ur. 1925), niemiecki benedyktyn i mistrz zen, który również był uczniem *rōshi* Yamady, a w 1996 roku otrzymał przekaz nauk od jego następcy, *rōshi* Kuboty Akiry. Pisze on o istnieniu wielu dróg, w różnych tradycjach religijnych, mających prowadzić na ten sam szczyt[91] (zatem wypowiada wprost tę myśl, przed dopowiedzeniem której wstrzymał się, mimo swojej fascynacji zen, Thomas Merton) – wymienia tutaj, zapomnianą, jego zdaniem, w dużej mierze, tradycję chrześcijańskiej kontemplacji, zen w buddyzmie, szkoły jogi w hinduizmie, kabałę w judaizmie[92] i sufizm w islamie. Co więcej, poza wspólnym celem, wszystkie te drogi mają także wspólną strukturę podstawową, na którą składa się właściwe skupienie na jakimś ognisku oraz opróżnianie świadomości. Jednocześnie widzi on wartość w istnieniu różnych tradycji religijnych, przestrzega także przed niebezpieczeństwami ruchów New Age, zalecając pozostawanie w „sprawdzonych tradycjach duchowych"[93]. Wymienia on wielu chrześcijańskich mistyków[94], zaznaczając przy tym, iż długoletnie praktykowanie zen pozwoliło mu zrozumieć, iż chrześcijańska mistyka w swoim rdzeniu uczy dokładnie tego samego, co szkoły zen.

---

[87] Kozyra, *Filozofia zen,* s. 40.
[88] Enomiya-Lassale, op. cit., s. 10.
[89] Ibidem, s. 23.
[90] Poglądy Willigis Jägera zreferowane na podstawie jego książki *Fala jest morzem: rozmowy o mistyce,* Warszawa 2001.
[91] Wśród buddystów zen również Dennis Genpo Merzel pisze: „Jest tylko jedna Prawda przez duże „P". Prawda absolutna i tylko jedna Droga; odnajdujemy ją we wszystkich religiach i praktykach". (Merzel, op. cit., s. 55.)
[92] Willigis Jäger przytacza żydowską historię, w swoim przesłaniu niezwykle zbliżoną do *kōanów* mistrzów zen: Uczniowie zapytali rabbiego, co jest tajemnicą jego mądrości. Na co on im odpowiedział: „Gdy siedzę, to siedzę. Gdy stoję to stoję. Gdy idę to idę". Uczniowie poczuli się zakłopotani i pomyśleli, że nie zrozumieli właściwie. A więc zapytali ponownie: „Rebe co jest tajemnicą twojej mądrości?". On ponownie odpowiedział: „Gdy siedzę, to siedzę. Gdy stoję to stoję. Gdy idę to idę". Wtedy uczniowie się rozgniewali i odrzekli: „Rebe, co mówisz, czynimy to również, ale jesteśmy dalecy od twojej mądrości". Wtedy rabbi potrząsnął głową i powiedział: „Nie! Gdy siedzicie, to już wstaliście. Gdy stoicie, to już wyruszyliście w drogę. Gdy idziecie, to już doszliście"., Willigis Jäger, op. cit., s. 28.
[93] Ibidem, s. 59.
[94] jak Mistrz Eckhart, Jan od Krzyża, Mikołaj z Kuzy, Baruch Spinoza, Hildegarda z Bingen, Mechtylda z Magdeburga, Gertruda z Helfy, Jadwiga z Anwertpii, Teresa z Acila, Madame Guyon, Jakub Bohme, Anioł Ślązak

W bardzo bliski zenowi sposób pisze również o własnej praktyce codziennej uważności: „staram się przy wykonywaniu większości codziennych czynności – które zawsze zawierają element cielesny – odkrywać na nowo właściwą im religijność i traktować ją poważnie. Staram się jazdę na rolkach i snowboardzie rozpoznać jako formę wyrazu tak samo religijną, jak modlitwa w kościele. Tylko tu i teraz, tylko w tej chwili istnieje możliwość komunikacji z Pierwszą Rzeczywistością[95]". Ubolewa przy tym nad upadkiem kontemplacyjnej tradycji w chrześcijaństwie, pisząc, iż mistyczni myśliciele w chrześcijaństwie poszli w zapomnienie, a wielcy fizycy XX wieku[96] szukając języka, w którym mogliby wyrazić duchowy wymiar swoich odkryć, musieli zwrócić się w kierunku hinduizmu i buddyzmu.

Willigis Jäger pisze, iż Zachód ma zniekształcony obraz mistyki, łącząc go z bigoterią, egzotyką, tajemnicą i elitarną świętością, podczas gdy mistyka jest „realizacją rzeczywistości"[97]. Pisze o tym tak:

Mistyczne doświadczenie polega na doświadczeniu jedności formy i pustki, na przeżyciu jedności własnej tożsamości z Pierwszą Rzeczywistością. Ten stan świadomości jest celem duchowej drogi. To stan doświadczenia mistycznego. A kto go doświadczył, ten staje się innym człowiekiem[98].

Wskazuje również na trzy nieporozumienia dotyczące mistyki Wschodu:

Pierwszym jest zarzut, że zatrzymuje się w pustce. W zen nazywałoby się to „martwym zen". Jednak pustkę można z powodzeniem nazwać pełnią. Nie ma w niej żadnego bytu, lecz tylko doświadczenie kosmicznego współ-bycia.

[drugie nieporozumienie polega na] zarzucaniu wschodniej mistyce, że uprawia samozbawienie. Zbawieniem w mistyce jest poznanie lub doświadczenie rzeczywistości, którą obdarowany zostaje ten, kto potrafi się otworzyć. Tylko poprzez otwarcie się, nie zaś poprzez robienie wchodzi się we wciąż obecną, niezaciemnioną przez ego rzeczywistość.

[trzecie nieporozumienie to] przekonanie, że mistyczne doświadczenie jest subiektywne. Subiektywne są tylko odtworzenie i wyraz doświadczenia. Kto poczynił głębokie mistyczne doświadczenie, rozpoznaje za wszelkimi werbalizacjami i obrazowymi przedstawieniami jednię i prawdę, pod warunkiem, że opisują one rzeczywiście takie doświadczenie[99].

[95] Ibidem, s. 26, 27.
[96] Wymienia tutaj Wernera Heisenberga, Wolfganga Pauli, Erwina Schrödingera
[97] Ibidem, s. 33.
[98] Ibidem, s. 34.
[99] Ibidem, s. 42 - 43.

Podsumowaniem poglądów Jägera może być następujący cytat:

Boga widzę nie jako stwórcę ontologicznie odrębnego świata, lecz jako jedność, w której nie ma rozdziału między Bogiem a światem, między duchem a materią, między bytem a nie-bytem. To, co my, ludzie Zachodu, nazywamy Bogiem, widzę jako jedną Rzeczywistość. Objawia się ona pod wieloma postaciami, a przy tym zawsze pozostaje sobą. Jest jak morze, które objawia się w milionach fal, ale zawsze pozostaje tą samą wodą[100].

Inny niemiecki teolog, Karl Rahner, twórca pojęcia "anonimowego chrześcijaństwa" odnajdywał ducha Chrystusa w formach niechrześcijańskich, w których obecna jest miłość, uznając, że w innych religiach można odnaleźć momenty prawdy chrześcijańskiej i osiągnąć zbawienie nie uznając historycznego objawienia Słowa Bożego[101].

Omawiany wcześniej Thomas Merton pisał, że podstawowa nauka buddyzmu o niewiedzy, wyzwoleniu i oświeceniu "przynosi to samo właściwie, afirmujące życie wyzwolenie, jakie odnajdujemy w Dobrej Nowinie o Odkupieniu"[102]. Jak pisze: „Czy da się zatem powiedzieć, że chrześcijanie równie dobrze jak i buddyści mogą uprawiać zen? Tak, jeżeli przez zen będziemy rozumieli poszukiwanie bezpośredniego i czystego doświadczenia w płaszczyźnie metafizycznej, wolnej od formuł słownych i apriorycznych pojęć językowych. W płaszczyźnie teologicznej kwestia się komplikuje[103]".

Należy tutaj zauważyć zatem, na co zwraca uwagę Agnieszka Kozyra, że - mimo podkreślania uniwersalizmu - chrześcijanie traktują zen jako anonimowe chrześcijaństwo, a mistrzowie zen chrześcijański mistycyzm jako niekompletne doświadczenie oświecenia zinterpretowane w innym kontekście kulturowym[104] .

Charlotte Joko Beck pisała:

Chodzi mi o taki sposób życia, w którym samo życie nie jest problemem. Oczywiście *mamy* problemy, ale radzenie sobie z nimi już nie stanowi problemu. Każdemu pewnie zdarza się choćby taki przebłysk takiego „tu i teraz". W tym sensie zen jest praktyką religijną. *Religia* to tak naprawdę łączenie tego, co wydaje się oddzielone. Ale z pewnością nie jest religią w takim sensie, że poza nami miałoby być coś, co by się o nas zatroszczyło. Wielu ludzi praktykujących zen nie uważa się za wyznawców żadnej religii. Nie mam nic przeciw formalnej religii. W każdej z nich można spotkać wyjątkowych ludzi, którzy prawdziwie praktykują i wiedzą przy tym, co robią. Wielu natomiast

[100] Ibidem, s. 7.
[101] Kozyra, op. cit., s. 40, 41.
[102] Merton, *Zen i ptaki żądzy,* Kraków 1995, s. 14., przypis za: Kozyra, op. cit., s 39.
[103] Ibidem, s. 49, 50.
[104] Kozyra, op. cit., s. 41.

nie ma żadnych powiązań z religią formalną, a praktykuje równie dobrze. W końcu i tak nie istnieje inna praktyka niż to, co robimy w każdej chwili[105].

Kaisen (ur. 1952), mistrz *sōtō* osiadły we Francji, założyciel sangi działającej również na terenie krajów Europy Środkowo-Wschodniej, w tym w Polsce, uczeń Taisena Deshimaru (1914-1982), ucznia Kōdō Sawaki (1880-1965) głosi w podobnym duchu:

Ludzie mają różne aspiracje, a religie są wyrazem Obudzenia. Działają dla dobra wszystkich, więc zasługują na szacunek. Rolą duchownego jest odnalezienie pierwotnego Źródła i działanie począwszy od niego, dla dobra wszystkich istnień. Największym darem, jaki może ofiarować duchowny, jest poszerzanie Umysłu Obudzenia, aby jak najwięcej istot odniosło korzyści (…). Prawdziwy duch religijny to umysł połączony ze wszystkimi istotami i odpowiadający im jak echo. Zen nie jest religijny, lecz ja mogę taki być. To zależy tylko ode mnie[106].

Agnieszka Kozyra zwraca uwagę, że twierdzenia jakoby zen nie miało nic wspólnego z doktryną buddyjską prowadziłyby do wniosku, że oświecenie mistrzów zen różniło się od oświecenia Buddy Siakjamuniego, co podważałoby wiarygodność całego duchowego przekazu od "jaźni do jaźni", biorącego swój początek od Buddy Siakjamuniego - skoro przekaz rozpoczyna się od niego, nie może nie mieć związku z jego nauką[107].

Jak bardzo tego rodzaju całkowite oddzielanie zen od buddyzmu i przedstawianie go jako uniwersalnego, ponadkulturowego i ponadreligijnego sposobu dążenia do prawdy byłoby historycznie nieuzasadnione i stanowiło interpretacyjne nadużycie, z całą pewnością ma swoje źródło w specyfice samego buddyzmu, jako religii odwołującej się w pierwszej kolejności do empirii i osobistego doświadczenia. Tego też pokłosiem jest cały, popularny na Zachodzie, nurt buddyzmu świeckiego, w którym buddyzm jako całość przyjmuje się jako zbiór zasad etycznych i filozofię życia, w oderwaniu od „religijnych" implikacji oświecenia Siakjamuniego, dotyczących prawa karmana, doktryny *anatmana* i nadrzędnego celu, jakim jest wyrwanie się kręgu wcieleń. Tego rodzaju szerokie postrzeganie i interpretowanie zen jest też jednym z filarów, na których opiera się popularność sztuki zen i jej wszechogarniający – w stosunku do kultury japońskiej – charakter, jak przedstawiali to omawiani tak japońscy, jak i światowi badacze.

[105] Charlotte *Żywy zen, nic niezwykłego*, s. 52.
[106] Kaisen, *Podróż w pustce,* Kraków 2008, s. 67.
[107] Ibidem, s. 254.

Historyczne umocowanie sztuk zen w Japonii

We wcześniejszej części pracy przytoczona została opinia Roberta H. Sharfa, iż główne japońskie tradycje artystyczne zostały zreinterpretowane w duchu wyrażania „doświadczenia zen", mającego stanowić metafizyczną podstawę japońskiej kultury. W tym miejscu warto podsumować historyczny rozwój w Japonii omawianych w pracy sztuk.

Powszechnie „sztukę zen" w Japonii postrzega się jako „produkt" określonej epoki, wynik oddziaływania buddyzmu zen na kulturę japońską w epoce Kamakura i Muromachi. Ówcześnie kształtujące się formy sztuki japońskiej powstawały pod patronatem rodu Hojō oraz siogunów z rodu Ashikaga. Władający wówczas Japonią uczynili buddyzm zen religijną, kulturową i polityczną siłą. Jednocześnie prominentni XX-wieczni japońscy myśliciele widzieli w zen dominującą siłę kształtującą kulturę Japonii nie tylko wówczas, ale i przez kolejnych kilkaset lat, aż do czasów współczesnych. Zen miał stanowić ponadczasowy wyraz ducha Japonii, niekiedy zaś także całego Dalekiego Wschodu. Tymczasem, jak pisze Agnieszka Kozyra:

W Japonii sztuka zen miała swój okres rozkwitu, ale też i okres, kiedy „wyszła z mody". Monochromatyczne malarstwo tuszem zostało wyparte przez obrazy szkoły Kanō, w której zaczęły dominować wyrafinowane, barwne przedstawienia, często na złotym tle. Aranżacje kamienne bez konotacji religijnych (np. przedstawiające słynne widoki, takie jak góra Fuji) stały się jednym z wielu elementów ogrodów, znajdujących się przy rezydencjach panów feudalnych, pełnych kwiatów i rzadkich gatunków roślin. Ceremonia herbaty bardzo często w swojej historii stawała się tylko rozrywką, częścią wystawnych biesiad związanych z hazardem czy okazją do chwalenia się przez gospodarza kolekcją cennych utensyliów. Teatr *nō przeżył* w okresie Meiji (1868-1912) poważny kryzys, gdyż wielu Japończyków uznało go za przeżytek. Pod koniec XIX wieku kopie sekretnych traktatów Zeamiego zostały sprzedane do antykwariatu dla zysku. Należy pamiętać, że traktaty Zeamiego stanowiły tajemny przekaz dostępny tylko nielicznym. Ilu aktorów *nō* znało je, a ilu rzeczywiście starało się realizować zalecenia w nich zawarte?[108]

Co więcej, analizując poszczególne, wcześniej omawiane formy sztuk w Japonii widać, że zarówno ich historia, okres powstania i rozkwitu, jak i poziom zanurzenia w buddyzmie zen, poprzez instytucjonalne związki twórców i przedstawicieli z zen, a także teoretyczne związki sztuki z filozofią buddyzmu zen – w rzeczywistości są zróżnicowane.

Faktycznie początków rozwoju ceremonii herbacianej w Japonii można doszukiwać się w japońskim średniowieczu, w czasach działalności żyjącego na przełomie XIII i XIV wieku mistrza Musō Sōsekiego, jednak „dojrzała faza" rozwoju ceremonii herbacianej związana zwłaszcza z działalnością Sen no Rikyū przypada na wiek XVI. Sen no Rikyū, pracujący dla

[108] Kozyra, *Estetyka zen,* s. 395, 396.

drugiego z trzech zjednoczycieli Japonii – Toyotomi Hideyoshiego, umiera niemal u progu początku epoki Edo. W następnych stuleciach ceremonia herbaciana w swoim dominującym nurcie w dużej mierze zatraciła cechy utożsamiane z wpływami zen – stając się pokazem bogactwa i cennych utensyliów oraz zyskując całkowicie „świecki" charakter lub będąc interpretowana w duchu neokonfucjańskim, by w XIX wieku wejść do szkół jako element dobrego wychowania dziewcząt. Współczesne szkoły ceremonii herbacianej chętnie odwołują się do dziedzictwa Sen no Rikyū, prezentując ceremonię herbacianą jako wyrafinowaną praktykę duchową, ścisłe związaną z zen, jednak należy pamiętać, że w ciągu kilkusetletniej historii ceremonii herbacianej w Japonii, herbata w stylu *wabicha,* estetycznie i filozoficznie bliska buddyzmowi zen, wcale nie zawsze miała pozycję dominującą; przez większość czasu pozostawała na uboczu, podtrzymywana przez wybitnych mistrzów i zarezerwowana dla nielicznych.

W okresie Kamakura i Muromachi rozwinął się także nowy typ ogrodu; pojawiły się tak zwane ogrody kontemplacyjne (*kanshō niwa*) o charakterze piaskowo lub żwirowo-kamiennym (*karesansui*), a autorstwo wielu z nich przypisywane tradycyjnie jest mistrzowi zen Musō Sōseki. Jak zostało pokazane, jego bezpośrednie zaangażowanie w budowę czy konstrukcję ogrodów pozostaje jednak wątpliwe – faktycznymi projektantami większości ogrodów mogli być anonimowi budowniczy wywodzący się z najniższych kast w hierarchi społecznej Japonii. Niemal wszystkie najsłynniejsze „ogrody zen" (jak Ryōanji czy Daisenin) były także wielokrotnie przebudowywane, zaś wiele z nich zostało całkowicie zniszczonych w okresie wojny Ōnin. Co więcej, źródła z epoki nie przedstawiają ogrodów japońskich jako prezentujących filozofię zen – wprawdzie zdarzają się interpretacje nawiązujące do buddyzmu, dominują jednak te symboliczne odwołujące się do Wysp Nieśmiertelnych z mitologii chińskiej.

Jak zostało wspomniane, interpretacja średniowiecznych ogrodów japońskich suchego krajobrazu jako ekspresji filozofii zen pojawiła się dopiero w XX wieku, prawdopodobnie pod wpływem i z inspiracji pracami Suzukiego D. T., by następnie zostać podchwycona przez kolejnych badaczy japońskich oraz zachodnich i spopularyzowana na całym świecie. Zarzutem podnoszonym wobec interpretacji średniowiecznych japońskich ogrodów w duchu filozofii zen jest także – obok znikomego udziału osób związanych z buddyzmem zen w ich powstawaniu i brakiem takich historycznych interpretacji – również ich nieprzystawalność do sztuki definiowanej jako spontaniczna, gdyż niemożliwe jest zaaranżowanie ogrodu w sposób

intuicyjny i błyskawiczny pod wpływem religijnego natchnienia. Nie oznacza to negacji jakichkolwiek związków ogrodów *zentei* z zen – nie tylko prezentują one wiele cech charakterystycznych dla estetyki zen, ale również doskonale odnajdują się w filozoficznych interpretacjach, w których stanowią reprezentację koncepcji buddyjskiej pustki czy teorii pustego umysłu – pokazuje to jednak złożoność całego problemu.

Haiku, kolejna analizowana forma sztuki japońskiej, bierze swój początek z pieśni wiązanej *renga*, której wiele reguł zostało sformalizowanych w okresie japońskiego średniowiecza, jednak rozwój *haiku* przypadł na czasy późniejsze. Wielki modernizator i najsłynniejszy wśród twórców *haiku,* Matsuo Bashō, żył w epoce Edo, w XVII wieku. Kolejni wielcy mistrzowie *haiku* tworzyli w XVIII wieku (Yosa Buson), na przełomie wieku XVIII i XIX (Kobayashi Issa) oraz pod koniec wieku XIX-tego i na początku XX-tego (Masaoka Shiki). Mimo związków światopoglądu zen z duchem haiku, sama poezja *haiku* nigdy nie miała charakteru bezpośrednio religijnego, u najwybitniejszych mistrzów prezentowała raczej pewną wrażliwość i filozofię życia, bliską duchowi zen (przy czym wielu twórców skłaniało się do innych niż buddyzm zen form religijności), podczas gdy w większości należała do bardziej pospolitej strefy rozrywki, często nie najwyższych lotów.

Również szczyt popularności malarstwa *zenga* w Japonii przypada dopiero na drugą połowę epoki Muromachi i rozciąga się na całą kolejną epokę Edo. *Zenga,* dalekie od konwencjonalnego malarstwa buddyjskiego, nie prezentuje wyidealizowanych przedstawień Buddy, bodhisattwów, arhantów ani wyobrażeń buddyjskich rajów, przedkładając nad to wolne od idealizacji, niekiedy wręcz karykaturalne, przedstawienia oraz pejzaże – malowane jednym pociągnięciem pędzla, nad dokładność przedkładające spontaniczność i swobodę.

Podobnie w przypadku kaligrafii łączonej z zen, wyróżnia ją dzika i swobodna maniera, wolna od sformalizowanych reguł. Związki malarstwa i kaligrafii określanych mianem *zenga* z buddyzmem zen wydają się bezdyskusyjne – wykonywane były przez mistrzów buddyzmu zen, często w bezpośredni sposób nawiązując w swojej treści do nauczania zen – poprzez wizerunki wielkich mistrzów, odwołania do *kōanów* i buddyjskie nauki samych malarzy-mistrzów zen. Jednak powszechność stosowania określonych motywów malarskich nie zawsze musiała mieć faktyczny związek z religijnością czy instytucjonalną przynależnością twórcy, będąc również wynikiem dominującej mody. Ten rodzaj malarstwa miał także w Japonii swój okres popularności i jej spadku – monochromatyczne malarstwo tuszem zostało później wyparte z

głównego nurtu kultury japońskiej przez obrazy szkoły Kanō i Tosa oraz wyrafinowane, wielobarwne przedstawienia.

U samurajów zen miał podtrzymywać ducha walki, pomagać w zachowaniu całkowitej koncentracji i oczyszczeniu myśli. Suzuki D. T. pisał, że jego prostota i bezpośredniość dyscypliny odpowiadały klasie wojowników. Niewątpliwe pozostają związki rządzących Japonią klanów wojskowych z buddyzmem zen, jak również osobista praktyka zen części samurajskich elit, jednak *bushidō* było w pierwszej kolejności filozofią bezwzględnego posłuszeństwa panu feudalnemu oraz pogardy wobec śmierci. W XVIII-wiecznym zbiorze nauk *Hagakure. Ukryte w listowiu* można znaleźć wskazówkę sugerującą, że *bushidō* jest innym sposobem zgłębiania prawd buddyjskich, jednak skupienie się na samym buddyzmie postrzegane jest jako błąd, a nacisk zostaje położony na absolutną wierność wobec pana jako ekwiwalent sutr i amidystycznej praktyki *nenbutsu*. Fenomen *bushidō* zyskuje na mocy w XIX wieku w epoce rodzącego się militaryzmu i nacjonalizmu, już po faktycznym upadku klasy samurajskiej. Postrzeganie *bushidō* jako zwartego „kodeksu" obowiązującego i przestrzeganego przez samurajów jest poglądem zrodzonym dopiero w XX wieku. Współczesna recepcja *bushidō* w dużej mierze oparta jest na późniejszej literaturze, takiej jak książka Nitobe Inazō, w której autor wśród zasad *bushidō* wymienia prawość i sprawiedliwość, męstwo, ducha odwagi i wytrwania, cnotę i współczucie, uprzejmość, prawdę i prawdomówność, honor i wierność, zaś wśród źródeł wskazuje - poza dosyć powierzchownie rozumianym buddyzmem (mającym wpływać na opanowanie i uczyć pogardy dla życia) - na sintoizm i konfucjanizm.

Sztuka miecza została przez Suzukiego D. T. wskazana jako najbliższa zen ze względu na bezpośrednie dotykanie problemu śmierci i wymuszająca całkowitą koncentrację, kiedy następuje utożsamienie człowieka z jego działaniem. Koncepcje szermierzy takich jak Tsukahara Bokuden, Miyamoto Musashi czy Yagyū Munenori (a także jego przyjaciela, mistrza zen Takuana Sōhō) słusznie budzą skojarzenia z filozofią zen, otwartym pozostaje pytanie na ile jednak mogły być one znane ówczesnym samurajom, wątpliwym byłoby również uznanie ich za faktycznie reprezentatywne dla poglądów większości. W XIX wieku *kendō* weszło w skład programu niektórych szkół w charakterze sztuki mającej kształtować charakter i pielęgnować tradycję. Współczesne *kendō,* nie mające wiele wspólnego z dawną sztuką walki na miecze na śmierć i życie, łączy w sobie zachodnią ideę sportu z japońskim podejściem, a nacisk położony jest na proces kształtowania charakteru i samodoskonalenia, a także służbę społeczeństwu i ojczyźnie,

które są postulatami charakterystycznymi dla nauk konfucjańskich. Mimo braku bezpośrednich nawiązań do zen, w wypowiedziach niektórych współczesnych mistrzów *kendō* wątki duchowe, przywołujące skojarzenia z filozofią buddyzmu zen, pozostają jednak obecne.

Szczególnym przypadkiem jest *kyūdō* – droga łuku, wywodząca się z jednej z najstarszych japońskich sztuk walki, określanych mianem *budō.* Złoty wiek łucznictwa przypadł na przełom XV i XVI wieku, gdy skodyfikowano metody nauczania, produkcji strzał i łuków, by wkrótce potem – za sprawą dotarcia do Japonii broni palnej – całkowicie utracić bojowe znaczenie. W okresie Edo łucznictwo nabrało ceremonialnego charakteru, zaś dla potrzymania tradycji organizowano zawody łucznicze. Na przełomie XIX i XX wieku, w okresie gwałtownej modernizacji Japonii połączono elementy bojowego strzelania z łuku z dworskim ceremoniałem. Ponownie mamy tu zatem do czynienia z rozwojem w kierunku filozofii konfucjańskiej. Warto przypomnieć w tym miejscu, że łucznictwo weszło w skład tzw. sześciu sztuk konfucjańskich już w starożytności chińskiej, a tym, co wywierało najsilniejszy wpływ na kształtowanie się kultury samurajów był neokonfucjanizm Zhu Xi i później Wang Yangming, który, nawiasem mówiąc, ostro protestował przeciwko traktowaniu jego filozofii jako buddyzmu chan.

Wprawdzie już od okresu Kamakura zen stał się podstawą duchowego treningu części samurajów, jednak ślady historycznego wpływu zen na *kyūdō* są stosunkowo skąpe. Fenomen silnego łączenia *kyūdō* z zen rozpowszechnił się dopiero po II wojnie światowej – po opublikowaniu w 1956 roku w Japonii książki Eugena Herrigela *Zen w sztuce łucznictwa*. Książka ta, która całkowicie odmieniła postrzeganie *kyūdō,* także w samej Japonii, zawiera liczne nieścisłości – począwszy od długości treningu Herrigela, poprzez specyficzne rozumienie buddyzmu zen przez samego autora (zafascynowanego mistycyzmem niemieckim i mistrzem Eckhartem, postrzegającego zen jako mistycyzm *par excellence*), po wątpliwą wierność tłumaczenia nauk przekazywanych mu poprzez mistrza Awę i nieuzasadnione postrzeganie jego samego w kontekście buddyzmu zen (mimo, że Awa Kenzō nie był w żaden sposób instytucjonalnie powiązany z buddyzmem zen, a jego nauki nie miały charakteru formalnego nauczania zen). Zdaniem cytowanego w pracy Andrzeja Pindura, przypisanie łucznictwu nierozerwalnego związku z buddyzmem zen było wynikiem zbiegu okoliczności, jakim było spotkanie, chcącego poznać zen, Eugena Herrigela z kontrowersyjnym mistrzem łucznictwa, który stworzył własną religię w oparciu o sztukę walki o wielowiekowej tradycji. Mimo to, istnieje wiele cech łączących ideały *kyūdō* z nauczaniem zen; niejednoznaczne jest także

stanowisko *Wszechjapońskiej Federacji Kyūdō*, jednak wielu współczesnych mistrzów uważa, że wszelkie terminy buddyjskie mogą być traktowane jako pomoc dydaktyczna w doskonaleniu techniki, część sama interpretuje *kyūdō* w duchu bliskim filozofii zen.

Teatr *nō* wykształcił się na przełomie XIV i XV wieku za sprawą działalności Kan'amiego Kiyotsugu i jego syna Zeamiego. Kluczowe dla rozwoju *nō* koncepcje zawarte w traktatach Zeamiego i Zenchiku ukształtowały filozoficzny i estetyczny charakter teatru *nō.* Nie ma w nich wielu bezpośrednich odwołań do nauczania buddyzmu zen, jednak przedstawione w nich koncepcje teoretyczne w wyraźny sposób korespondują z nauczaniem zen. Opisywany w nich trening aktorski zestawiany jest z praktyką zen, również podkreślanie w treningu aktorskim znaczenia serca (*kokoro*), opisy osiąganego na najwyższych poziomach stanu umysłu (*mushin*), czy interpretacje terminu *ma*, oznaczającego pustkę/przerwę, budzą skojarzenia z filozofią i estetyką zen. Zgodnie z traktatami Zeamiego i Zenchiku ideałem sztuki jest zespolenie aktora i widza we wspólnym doświadczeniu Absolutu, zaś właściwym stanem umysłu grającego aktora – stan tożsamy buddyjskiemu *satori*. Zeami i Zenchiku utrzymywali kontakty z mistrzami zen, jednak sam Zenchiku stwierdzał, że jego nauki zawierają wpływy tak buddyzmu, jak i sintoizmu i konfucjanizmu. Pytaniem pozostaje także to, na ile nauki przekazywane w tych traktatach – pozostających tajemnicami poszczególnych szkół - w faktyczny sposób kształtowały postawy aktorów na przestrzeni historii. W tematyce sztuk w teatrze *nō* mimo obecności wątków buddyjskich (związanych, jak było podkreślane, z różnymi szkołami) odniesienia do nauk zen są rzadkością. Poza wpływami buddyjskimi widać wpływy sintoistyczne (przejawiające się w treści wielu sztuk, symbolice sceny czy obrzędowym charakterze widowiska *Okina*), taoistyczne (związane z zachowywaniem równowagi pomiędzy *yin* i *yang*), czy konfucjańskie (nauki odwołujące się do dyscypliny i moralnej postawy). Również dla współczesnych aktorów *nō,* zaznajomionych z nimi, praktyka zen nie stanowi niezbędnego dopełnienia warsztatu aktorskiego.

Interpretacje łączące z zen teatr tańca *butō* – powstały pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku na gruncie japońskiej awangardy artystycznej pod wpływem zachodniego tańca ekspresjonistycznego – pokazują żywotność i fenomen samej kategorii „sztuki zen". Twórcy *butō,* Hijikata Tatsumi oraz Ōno Kazuo nie mieli związków z instytucjonalnym buddyzmem zen – co więcej sam Hijikata Tatsumi deklarował bezwyznaniowość, Ōno Kazuo zaś był protestantem – nie nawiązywali też do buddyzmu zen w tematyce i treści swoich przedstawień.

Skandalista Hijikata Tatsumi, inspirował się „teatrem okrucieństwa" Artuada. Ōno Kazuo, nie zostawił po sobie bogatej spuścizny teoretycznej, do samej śmierci ucząc i występując na scenie. Metody treningów z uczniami Hijikaty Tatsumiego, kładące nacisk na całkowite „zapominanie o sobie" i wyzbycie się ego, czy niekonwencjonalne metody nauczania Ōno Kazuo (podkreślającego, że nie ma nic czego mógłby swoich uczniów nauczyć, a najważniejsze jest całkowite oddanie się tańcowi i transformacja), mogą kojarzyć się z pewnymi metodami nauczania mistrzów zen, podobnie jak nacisk na spontaniczność, pełne oddanie się chwili obecnej i postrzeganie sztuki jako całożyciowej praktyki drogi, której celem jest poznanie samego siebie. Sondra Fraleigh pisze o jedności egzystencjalnego założenia w *butō* i zen, przywołując postać Suzukiego Shunryū, stwierdza, że w *butō* kluczowy jest „umysł początkującego" i dążenie osiągnięcia stanu Pustki (*Mu*) „który sprowadza irracjonalny moment nagłego samoprzypomnienia siebie i spontanicznego odrodzenia.". Mimo to historycznie *butō* nie jest sztuką wyrosłą na gruncie filozofii zen i nawet wykazując w swojej filozofii pewne podobieństwa do zen ujętego w sposób uniwersalistyczny, pozostaje zjawiskiem dużo bardziej zróżnicowanym i złożonym. Łączenie *butō* z zen więcej niż o samym *butō* zdaje się mówić o pozycji i wpływie koncepcji „sztuk zen" w samej Japonii.

Sztywne ramy analizy i interpretacji sztuki i estetyki zen – poprzez pryzmat tradycyjnych form sztuki japońskiej (które na pewnym etapie swojego historycznego rozwoju zaczęły być z zen, mniej lub bardziej powszechnie, łączone) – okażą się niewystarczające, jeśli spróbować uchwycić fenomen tej sztuki jako właśnie przekraczającej sztywne ramy – historyczne, gatunkowe, interpretacyjne – będącej czymś na wzór owego mertonowskiego „bezbarwnego szkiełka".

Sztukę i estetykę zen można postrzegać także jako część innego, szerszego zjawiska – „kultury zen", do rozwoju której wprawdzie przyczyniło się wielu mnichów zen, jednak w okresie Muromachi pozostawała ona zasadniczo kulturą świecką[109]. Można ją połączyć z *gozan bunka* – kulturą pięciu gór, związaną z systemem hierarchii klasztornej *gozan*[110] – z kulturą tych klasztorów związany jest rozwój ceremonii herbacianej, malarstwa tuszowego i kaligrafii, poezji,

[109] Varley op.cit, s. 137.

[110] Których funkcja wykraczała daleko poza religiną – nadzorowane przez państwo, klasztory te pełniły również funkcje administracyjne, prowadząc spisy ludności, ewidencję podatkową, czy odpowiadając za handel z Chinami (i rozwój studiów konfucjańskich)

teatru *nō* czy sztuki ogrodów. Była ona dominującą kulturą japońskiego średniowiecza, dla której zen stanowił – wraz z konfucjanizmem, taoizmem czy sinto - jedną z części szerokiej podbudowy filozoficznej. Kultura klasztorów pięciu gór kojarzona jest z takimi wartościami estetycznymi jak prostota, umiar czy estetyka starości i niedoskonałości związana z *wabi-sabi*. Poza opisywanymi tutaj ogrodami suchego krajobrazu (*karesansui*), monochromatycznym malarstwem tuszowym i kaligrafią, teatrem *nō,* a także początkami ceremonii herbacianej w stylu *wabi* i rozwojem pieśni wiązanej *renga,* z której w przyszłości wykształciło się *haiku,* składała się na nią również architektura – istniał styl zenistyczny (*zenshūyō*) zwany również *karayō* (styl chiński), w którym budowano ówczesne świątynie zen. Użycie niemalowanego drewna, krycie dachu korą lub słomą, asymetria, umiar w zdobieniu i prosta funkcjonalność stanowią ogólny zestaw cech-wyróżników, określających w różnych epokach styl architektury japońskiej, począwszy od pierwszych chramów sintoistycznych w Ise, przez architekturę pawilonów herbacianych epoki Momoyama i XVII wieczną willę Katsura – a jego echa odnaleźć można również w niektórych realizacjach współczesnych.

Kojarzone z buddyzmem zen przejawy japońskiej kultury, sztuki i estetyki zdawać się mogą na tyle dominujące, iż zrastają się w jedno z kulturą, sztuką i estetyką Japonii jako takiej – mimo, iż zawsze istniały wobec nich także nurty przeciwne. Drugi biegun w japońskiej sztuce stanowi bowiem estetyka przepychu, drobiazgowych zdobień i bogactwa, znajdująca swój najpełniejszy wyraz w mieszczańskiej kulturze epoki Edo, której materialne wartości często bywają przeciwstawiane „duchowym" wartościom japońskiego średniowiecza. Ową dychotomię japońskiej sztuki dobrze wyraża częste zestawianie ze sobą, przywołanej już willi Katsury i zespołu świątynnego w Nikkō, zrealizowanego w ociekającej złotem i zdobieniami estetyce „japońskiego baroku" – według Bruno Tauta „japońska sztuka architektoniczna nie może sięgnąć wyżej niż Katsura ani upaść niżej niż Nikkō"[111] – jednak i ten drugi biegun japońskiej kultury i sztuki miał i posiada nadal swoich zwolenników i to właśnie Nikkō miało zrobić największe wrażenie na pierwszych Europejczykach w Japonii.

Oba te bieguny pozostają żywe również we współczesnej japońskiej kulturze. O żywotności tego pierwszego, którego wyrazem jest „sztuka zen", świadczy nie tylko renesans niektórych opisanych tutaj sztuk tradycyjnych w samej Japonii (jak i wzrost ich popularności na całym świecie) czy stosowanie związanego z nim aparatu pojęciowego lub narzędzi

[111] Ibidem, s.320.

interpretacyjnych (w tym analizy filozoficznej) chociażby w odniesieniu do, opisywanego w poprzednim rozdziale, teatru tańca *butō.* Zbliżony lub zakorzeniony w tych samych źródłach, rodzaj wrażliwości kulturowej, który stworzył „kulturę zen", można odnaleźć w oszczędnej, pełnej niedopowiedzeń, prozie pierwszego japońskiego noblisty w dziedzinie literatury (1968) Kawabaty Yasunari (1899-1972) o którym Paul Varley pisze:

Często mówi się o nim jako o autorze prozy *haiku,* która używa oszczędnego, wyrafinowanego estetycznie języka poezji, by nakreślać tło i wywołać nastrój. Czytając powieść Kawabaty, tak samo jak czytając wiersze starożytnych dworskich poetów, cały czas jesteśmy świadomi stanu natury i zmian pór roku, a ściślej rzecz biorąc – ukształtowanej natury i jedynych w swoim rodzaju pór roku w Japonii, które ukształtowały temperament jej mieszkańców[112].

Kawabata Yasunari w swoim noblowskim przemówieniu, zatytułowanym *Utsukushii Nihon no watakushi* (Piękna Japonia i ja) również wprost odnosił się do tradycyjnej japońskiej kultury, w tym tej kojarzonej ze sztuką i estetyką zen:

W świecie Orientu, w słowie oznaczającym pejzaż, dosłownie „góra-woda", przywołującym na myśl malarstwo pejzażowe i kamienne ogrody, zawiera się element tego, co zwiędłe i zmarniałe, a nawet smutne i zużyte. Jednak w smutnych, surowych, jesiennych wartościach, tak cenionych przez ceremonię herbacianą, którą można opisać jako „pełną łagodnego szacunku, niezakłócającą ciszy", kryje się wielkie bogactwo ducha, a w pawilonie herbacianym, tak niewielkim i prostym, jest bezkresna przestrzeń i nieograniczona elegancja[113].

Bezpośrednio do tego przemówienia odniósł się drugi japoński noblista (1994) w dziedzinie literatury, Ōe Kenzaburō (ur. 1935), w swoim własnym wystąpieniu. Zauważył, że Kawabata wierzył w tradycyjne japońskie wartości literackie i estetyczne, a szczególnie w ducha buddyzmu zen, podczas gdy on sam czuje się rozdarty – pomiędzy Japonią tradycyjną i

[112] Ibidem, s. 306.

[113] Kawabata Yasunari, *Japan the Beautiful and Myself,* tłum. Edward G. Seidensticker, s. 52., przypis za: Varley, op. cit, s. 306. W przemówieniu tym Kawabata Yasunari zacytował również *waka* autorstwa Dōgena: *Prawdziwa Twarz*/ Wiosną kwiaty wiśni/Latem kukułka/Zimą śnieg/jak jasno i chłodno (jak czysto i doskonale) (*Honrai no memmoku/Haru wa hana/ Natsu hototogisu/ Aki wa tsuki/ Fuyu yuki kiede/ Suzushi kari keri.* Uznał, iż wiersz ten - przez spontaniczne i przemyślane zarazem łączenie konwencjonalnych obrazów i słów - wyraża istotę Japonii. (Steven Heine, *The Zen Poetry of Dogen. Verses from Mountain of Eternal Peace,* Boston 1997, s. 18, 19. Tytuł tego wiersza*,* nawiązuje do pytania zawartego w kōanie: *jaka jest twoja prawdziwa twarz przed narodzinami?* Prosty opis czterech następujących po sobie cyklicznie pór roku przekazuje zarazem prawdę o nietrwałości wszelkich zjawisk, poprzez przemijanie ukazując urzeczywistnienie prawdziwej jaźni. Ostatni wers wiersza można odnosić do właściwości fizycznych śniegu – jego chłodu i jasności, można jednak rozumieć go także jako opis natury rzeczywistości.

nowoczesną. W swoim przemówieniu, prowokacyjnie nazwanym *Aimai na Nihon no watakushi* (Dwuznaczna Japonia i ja) ujmował to w następujący sposób:

Po stu dwudziestu latach modernizacji, jakie minęły od otwarcia kraju, współczesna Japonia jest rozdarta pomiędzy dwa bieguny dwuznaczności. Ta dwuznaczność, tak wyraźna i wszechobecna, dzieląca zarówno państwo, jak i naród, a dla mnie, pisarza, będąca głęboką blizną, przejawia się na wiele różnych sposobów. Modernizacja Japonii była ukierunkowana na uczenie się od Zachodu i naśladowanie go, niemniej kraj ten leży w Azji i zachował swoją tradycyjną kulturę. Dwuznaczne stanowisko uczyniło Japonię najeźdźcą w Azji i zaowocowało odizolowaniem jej od innych krajów azjatyckich, nie tylko pod względem politycznym, lecz także społecznym i kulturowym. I nawet dla Zachodu, na którego kulturę była dość otwarta, pozostała zagadkowa i nie w pełni zrozumiała[114].

Zwraca on tutaj uwagę na dychotomię zawartą w kulturze japońskiej, jej bieguny lokując na linii konfrontacji tradycji z nowoczesnością. Zestawia ją jednak, z przywołującym elementy „kultury zen", przemówieniem Kawabaty Yasunariego. Pamiętać należy, że dzieli je także dwadzieścia sześć lat – i ogrom zmiany, jaka dokonała się w japońskim społeczeństwie od połowy lat sześćdziesiątych do połowy lat dziewięćdziesiątych, o Japonii przedwojennej, w której obaj pisarze się wychowali, nie mówiąc.

Na ukazywaniu konfliktu między tradycją a nowoczesnością koncentrował się także jeden z najsłynniejszych reżyserów japońskich, Ozu Yasujirō (1903-1963), nazywany często najbardziej japońskim z japońskich twórców[115], znany zwłaszcza ze skromnych i prowadzonych w spokojnym tempie dramatów rodzinnych, pokazujących konflikty pokoleniowe. Często wykorzystywał ujęcia z perspektywy osoby siedzącej na macie *tatami*, o których Donald Richie pisze: „To tradycyjne ujęcie jest pełne spokoju, obejmuje bardzo niewielkie pole widzenia, ale obejmuje je całkowicie. To postawa do patrzenia, a nie do słuchania, to pozycja, z której ogląda się sztuki *nō,* w niej też bierze się udział w ceremonii picia herbaty[116]". Graham Parkes podkreśla, iż niektóre z filmów Ozu odwołują się do ducha zen w sposób bezpośredni – wymienia tutaj sceny ceremonii herbacianej, spektaklu *nō,* czy widoku świątyni i ogrodu Ryōanji – oraz, iż sam reżyser potrafił wydestylować esencję kultury japońskiej[117]. „W celu wydobycia nastroju przywołującego ducha zen, Ozu posługuje się ciszą, bezruchem i silnym kontrastem czerni z bielą. Przez dziesięciolecia, w nieugięty sposób, doskonalił swoje filmowe umiejętności

[114] Ōe Kenzaburō, *Sprawa osobista,* tłum. Z. Uhrynowska, s. 19., przypis za: Varley, op. cit, s. 337.
[115] Graham Parkes, *Ścieżki japońskiej umysłowości,* [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 2: Słowa i obrazy*, Kraków 2009, s. 178.
[116] Richie, *Japanese Cinema,* s. 64, przypis za: Varley, op.cit, s. 313.
[117] Parkes, op. cit., s. 179

prowadząc tych samych aktorów i współscenarzystę po to, aby w sposób szczegółowy obnażyć sedno swojej sztuki[118]" – pisze. Dodaje, iż praca z tymi samymi aktorami w każdym filmie pozwalała mu wydobyć z nich grę odznaczającą się „wręcz hieratycznym pięknem"[119], co więcej:

> Nie wiadomo, czy zdawał sobie z tego sprawę, czy nie, ale jego technika prowadzenia aktorów miała wiele wspólnego z zenistycznym podejściem do dyscypliny fizycznej i z techniką teatru Nō. Podobno wymagał od swoich aktorów i aktorek ciągłego powtarzania pewnych ruchów i gestów, do momentu, kiedy wyeliminowaniu uległ najmniejszy przejaw spontaniczności. Kiedy udało się przekroczyć ten punkt, Ozu zaczynał filmować. Efekty są niesamowite, gdyż sprawiają wrażenie spontaniczności kontrolowanej. Powiązanie tej techniki z powtarzalnym pojawianiem się aktorów w kolejnych filmach – często w podobnych rolach, czasami nawet noszących to samo imię – wzmaga archetypiczny charakter bohaterów[120].

Paul Varley komentuje, że zarówno obyczajowe dramaty Ozu Yasujirō, jak i powieści Kawabaty Yasunariego niosą przesłanie, że życie przepełnione, wywodzącym się z *mono no aware* smutkiem, będzie się toczyło dalej mniej więcej tak, jak się toczyło do tej pory[121].

Graham Parkes stwierdza, że zen, bardziej niż zbiór dogmatów, stanowi praktykę zmieniającą naszą relację ze światem, zatem nie powinien dziwić fakt, iż nawet radykalne załamanie spowodowane gwałtowną modernizacją nie przerwało wpływu idei, kryjących się za zen, na japońską myśl i kulturę[122]. Biorąc tę opinię pod rozwagę, warto również przytoczyć uwagę Joan Stanley-Baker, przyrównującą japońską kulturę do ostrygi, która otwiera się na powtarzające się ataki ze strony oceanu i przekształca docierające z kontynentu ziarna w perły[123]. Mimo to, Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), wybitny pisarz japoński, w swoim słynnym eseju *Pochwała cienia,* będącym hymnem na cześć tradycyjnej japońskiej estetyki w duchu *wabi*[124], ubolewa, że technologiczne zdobycze cywilizacji Japonia zawdzięcza Zachodowi, wyrażając przekonanie, iż gdyby mogła dojść do nich sama – choćby miało to trwać znacznie dłużej – dużo lepiej byłyby one dostosowane do japońskiego stylu życia, lepiej korespondowałyby z japońską

[118] Ibidem, s. 179.
[119] Ibidem, s. 180.
[120] Ibidem, s. 180.
[121] Varley, op. cit., s. 313.
[122] Parkes, op. cit, s. 175.
[123] Baker, op. cit., s. 7.
[124] Wskazuje tutaj m.in. na dbałość o detal i fakturę, użycie naturalnych materiałów, kontakt z przyrodą, półcienie, przytłumione światło, półmrok i grę cieni, aurę starości, niechęć do powierzchni, przedmiotów i przestrzeni śnieżnobiałych, błyszczących i aseptycznych.

estetyką, a japońskie idee czerpać by mogły z własnej, oryginalnej inspiracji, zaś „Wschód podążyłby wówczas inną, wytyczoną na swoją wschodnią modłę drogą”[125].

Kwestię obecności „starego w nowym” w bardzo obrazowy sposób przedstawia Jolanta Tubielewicz w swojej książce *Japonia zmienna czy niezmienna?*. Opis ten odnosi się do Japonii po rewolucji Meiji, jednak ten sam proces dokonał się ponownie po II wojnie światowej i dotyczy również czasów współczesnych:

Było to tak, jakby Japonia sprzed przewrotu tworzyła mozaikę złożoną z tysięcy nieco przykurzonych, ale ciągle barwnych kamyków. Interwencja Zachodu łupnęła w sam środek obrazu i rozrzuciła kamyki na wszystkie strony. Zawirowały, rozsypały się, padały, gdzie popadnie lub krążyły po różnych orbitach – bliżej i dalej od centrum obrazu – i dlatego nie mogły znaleźć właściwego miejsca. Aż wreszcie po latach zaczął się z jednej strony świadomy ruch układania kamyków w odpowiedni wzór, z drugiej zaś strony same kamyki wytracały impet, spadały tu i ówdzie – niekoniecznie dokładnie na swoje dawne pozycje, ale zawsze w obrębie dawnych ram. I w ten sposób powstał zupełnie nowy obraz zatytułowany „Japonia”. Był nowy, bo kompozycja była odmienna od poprzedniej. Ale zarazem był stary, ponieważ składał się głównie z tych samych, odwiecznych komponentów, trochę tylko inaczej poukładanych. Niektóre kamyki, które wyblakły, odpowiednio pomalowano. Niektórym w ogóle zmieniono barwy, by lepiej wpasowały się w kompozycję. Ale niektóre całkiem gdzieś zaginęły i trzeba było zastąpić je czymś niezupełnie oryginalnym, ale zręcznie przerobionym. Dla większej zaś wspaniałości obrazu tu i ówdzie położono pozłotkę rodem z zagranicy[126].

Analiza zawartych we współczesnej kulturze japońskiej tropów, odwołujących się do elementów kultury, sztuki i estetyki zen stanowiłaby temat na odrębną rozprawę – celem powyższych akapitów było zasygnalizowanie, z jednej strony żywotności, z drugiej rozległości, wpływów i znaczenia w japońskiej kulturze tych aspektów sztuki zen, które zostały przedstawione w niniejszej rozprawie. Każda analiza, żeby móc być w jakimkolwiek stopniu wyczerpująca, musi mieć ściśle zakreślone pole badawcze – nie oznacza to jednak, że wpływ przedstawianych w niej kwestii tylko do tego pola się ogranicza.

Podsumowanie

Sztuka zen w dalszym ciągu pozostaje kategorią niejednoznaczną. W XX wieku stała się także pewnego rodzaju kliszą pojęciową. W pracach wielu badaczy została potraktowana jako synonim sztuki i kultury japońskiej w całości, a także najwyższy wyraz jej ducha. Dziedziny

[125] Tanizaki Junichirō, *Pochwała Cienia. In'ei-raisan,* [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 2: Słowa i obrazy*, Kraków 2009, s. 82, 83.
[126] Jolanta Tubielewicz, *Japonia zmienna czy niezmienna*? Warszawa 1998, s. 312.

sztuki współcześnie łączone czy określane mianem sztuk zen mają różną historię – wprawdzie w większości przypadków występują jednoznaczne związki z filozofią i estetyką zen, jednak czasy rozwoju i rozkwitu poszczególnych form są bardzo zróżnicowane. Szkoły zen dominowały w politycznym i kulturalnym obrazie Japonii w okresie rządów japońskiego średniowiecza, wspierane przez wywodzących się z rodów samurajskich regentów z rodu Hōjō i późniejszych siogunów z rodu Ashikaga. Wyparły one wówczas tradycyjnie związane z dworem cesarskim szkoły *shingon* i *tendai*, by następnie same zostać zastąpione w epoce Edo przez dominującą w erze Tokugawów ideologię neokonfucjańską. Część sztuk łączonych z zen straciła z czasem, w swoim dominującym nurcie, związki z estetyką i filozofią zen, lub związki te zasadniczo osłabły (jak w przypadku ceremonii herbacianej), w innych przypadkach związki z zen zostały znacząco później lub wręcz dopiero współcześnie wyeksponowane i stały się dominujące jako forma interpretacji (przykładem ogrody *karesansui*). W niektórych przypadkach sztuka zaczęła być łączona z zen na skutek splotu szczególnych zdarzeń, pod wpływem zachodnich interpretacji (przypadek sztuki łucznictwa, wpływ Awy Kenzō oraz Eugena Herrigela) lub też konotacje z zen pojawiły się sporadycznie i w dużej mierze na wyrost, jakby siłą przyciągania samej koncepcji łączenia sztuki w Japonii z zen (teatr tańca *butō*). Wreszcie, sztuki łączone z zen w żadnej mierze nie wyczerpują bogactwa kultury japońskiej – monochromatyczne malarstwo tuszowe jest tylko jednym z nurtów japońskiego malarstwa, podobnie jak obok ogrodów suchego krajobrazu powstawało wiele wspaniałych ogrodów o charakterze pejzażowym i całkowicie świeckim, zaś obok łączonego z buddyzmem zen teatru *nō,* japońska kultura zrodziła mieszczańskie teatry *kabuki* oraz *ningyō jōruri*– wymieniać by można dłużej.

Otwarcie się Japonii na świat pod koniec XIX wieku połączone było z, dokonaną przez samych Japończyków, reinterpretacją własnej kultury. Wraz ze wzrostem mocarstwowych ambicji szybko modernizującego się państwa, zaczęto mówić o *iki*[127], *wabi-sabi* i związanych z

[127] *Iki* (czar, szyk) - kategoria estetyczna i filozofia życia, charakterystyczna dla mieszczańskiej kultury epoki Edo, znajdująca swój wyraz w ówczesnej literaturze, teatrze, architekturze, wzornictwie, drzeworytach, *ukiyo-e* („obrazy przepływającego świata"). Związana także z kulturą gejsz, łączyła w sobie zalotność, kokieterię i erotyzm (*bitai*) z hardością, butą (*ikiji*) oraz wyrzeczeniem i rezygnacją (*akirame*). Spopularyzowana na Zachodzie za sprawą Kukiego Shūzō (1884-1941) i jego książki *Struktura iki* (1930), w której podkreśla etnicznie określony smak *iki,* stwierdzając, że w strukturze *iki* odsłania się byt narodu japońskiego. Zob. więcej: Barbara Cichy, *Artystyczne wyznaczniki piękna w kulturze Japonii,* The Polish Journal of the Arts and Culture, Nr 3 (3/2012)., Kuki Shūzō, *Struktura iki* [w:], Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 3: Estetyka życia i piękno umierania*, Kraków 2009.

nimi tradycyjnych sztukach japońskich, chcąc pokazać wyrafinowanie kultury japońskiej, a także jej odrębność od kultury chińskiej. Proces kształtowania koncepcji sztuk zen przebiegał wielostopniowo. Jej nowoczesna postać bierze początek między innymi od Okakury Kakuzō, który w swojej *Księdze Herbaty* uznał ceremonię herbacianą za wyraz Ducha Wschodu i syntezę wschodniego spojrzenia na rzeczywistość. Okakura wychodząc od ceremonii herbacianej w duchu zen, stał się rzecznikiem i obrońcą kultury japońskiej, uznając herbatyzm za wyraz ogólnej myśli estetycznej i ducha całego Dalekiego Wschodu. Połączył to z krytyką Zachodu, dając niejako ideową podstawę rozwijającym się tendencjom nacjonalistycznym i militarystycznym.

W pierwszej połowie XX wieku pojawiły się koncepcje Nishidy Kitarō definiującego japońskiego ducha w kategoriach zen oraz Suzukiego Daisetsu podkreślającego kluczowy wkład zen do kultury japońskiej. Prace Suzukiego D. T. oraz uczniów jego i Nishidy Kitarō, takich jak Hisamatsu Shin'ichi pomogły w kształtowaniu powojennego wizerunku Japonii i jej kultury – jako kraju, którego istotą kultury jest „starożytna", głęboko uduchowiona i pokojowa filozofia zen, wpływająca na niemal wszystkie dziedziny sztuki i życia codziennego. Książki takie jak *Zen and the fine arts* Hisamatsu Shin'ichi przedstawiały złożone i całościowe koncepcje sztuki zen, zawierające jej charakterystykę i przykłady, umocowujące także postrzeganie jej jako formatywnej dla całej kultury japońskiej.

Powojenna Japonia, podnosząca się z traumy przegranej wojny i ogromnych zniszczeń, musiała także na nowo odnaleźć swoją tożsamość, odrzucając mit boskości cesarza, militarystyczną i nacjonalistyczną wersję państwowego sintoizmu – i równie zindoktrynowany i wspierający japoński militaryzm wariant buddyzmu zen[128]. Poszukując na nowo źródeł swojej tożsamości, japońscy myśliciele ponownie sięgnęli po zen – czyniąc z niego niejako „podstawowy towar eksportowy" – zarówno w formie czysto filozoficznej, jak i tej związanej z formami sztuki.

Na sztukach zen skoncentrowała się europejska recepcja sztuki i kultury japońskiej. Eksplozja popularności zen na Zachodzie przyczyniła się do wielu jego uproszczonych lub fałszywych przedstawień. Począwszy od *Zen i sztuki obsługi motocykla* Roberta Pirsiga z 1974 roku, na Zachodzie ukazało się wiele książek odwołujących się w tytule do zen i prezentujących treści związane z nim często w bardzo luźny sposób, wykorzystując samo pojęcie zen jako rodzaj „chwytu marketingowego" i pierwszego skojarzenia z Japonią – tajemniczą i uduchowioną, a

[128] Zob. Victoria Brian, *Zen na wojnie*, przeł. Maciej Kanert, Kraków 2005.

jednocześnie krajem wielkiego skoku modernizacyjnego, będącym dla wielu symbolem nowoczesności, w latach osiemdziesiątych przeganiającą Stany Zjednoczone najsilniejszą gospodarką świata. Podczas gdy kultura w samej Japonii ulegała gwałtownym przemianom, gdy wyburzano całe kwartały tradycyjnej zabudowy miejskiej, a centralną kategorią estetyczną dla japońskiej młodzieży stało się *kawaii* – świat poznawał kulturę japońską za pośrednictwem kolejnych książek pokazujących „tradycyjne, głęboko zakorzenione w duchu zen, sztuki japońskie".

Sztuka zen jest zatem pojęciem niejednoznacznym, może być również kliszą pojęciową. Czy jest jednak pojęciem sztucznym lub faktycznie nieadekwatnym? Analizowanie estetyki zen wyłącznie przez pryzmat związków twórców z instytucjami buddyzmu zen może okazać się równie niebezpiecznie co sprowadzanie estetyki zen do zestawu określonych cech i charakterystyk. Błędem zdaje się również całkowite deprecjonowanie znaczenia współczesnych nawiązań do zen w niektórych sztukach japońskich tylko ze względu na późny początek takich interpretacji – co nie musi wykluczać dużo wcześniejszych podobieństw, wpływów, inspiracji.

Trzeba odrzucić dwa skrajne podejścia. Pierwszym z nich jest bezkrytyczna akceptacja rozpowszechnionych, przynajmniej w połowie XX wieku, tez o wyjątkowym i wyróżnionym charakterze buddyzmu zen w Japonii, jako wiodącej sile kształtującej jej kulturę i sztukę. Nie prawdą jest, iż cała sztuka Japonii jest sztuką zen. Zen nie był również jedyną – a przez wiele stuleci, zarówno przed jak i po swoim „złotym okresie" - nie był także wiodącą filozofią, religią i doktryną kształtującą japońską kulturę, estetykę i sztukę [129]. Sztuki japońskie nie są w nierozłączny sposób splecione z buddyzmem zen – dotyczy to również tych sztuk, które z zen tradycyjne są łączone. Warto pamiętać o zróżnicowaniu ich interpretacji oraz o wpływach innych niż zen – związanych z innymi szkołami buddyzmu, a także z sintoizmem, konfucjanizmem i taoizmem. Wreszcie należy pamiętać o przemianach, jakie przeszedł sam buddyzm zen i o tym, iż jego „świecka" i „uniwersalistyczna" interpretacja przedstawiona przez wiodących japońskich

[129] Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż współcześnie (2017 r.) ledwie 3,7% (4,727998 mln) Japończyków można by oficjalnie uznać za wyznawców buddyzmu zen (rinzai oraz sōtō) kierując się tradycyjnym wskaźnikiem osób przypisanych świątyniom danej szkoły (*shūha*). (źródło: http://www.bunka.go.jp/tokei_hakusho_shuppan/hakusho_nenjihokokusho/shukyo_nenkan/pdf/h29nenkan.pdf, s. 51), data dostępu: 13.06.2018 r.) Statystyka ta jednak niewiele mówi o osobistych przekonaniach religijnych Japończyków, traktujących to często w sposób formalno-pragmatyczny i rzadko decydujących się na zmianę swojej świątyni głównej, co równałoby się oficjalnej zmianie denominacji religijnej. System *danka seido* – długoterminowej i dobrowolnej afiliacji pomiędzy świątyniami buddyjskimi a poszczególnymi gospodarstwami domowymi, mającymi zapewniać im wsparcie - ma w Japonii długą tradycję. W okresie Edo miał on charakter obowiązkowy, służąc również do celów rejestracji obywateli i mając zapobiegać rozprzestrzenianiu się chrześcijaństwa.

intelektualistów XX wieku w wielu punktach może nie odpowiadać charakterowi buddyzmu zen obecnemu w klasztorach kilkaset lat temu.

Drugą skrajnością byłoby jednak uznanie fundamentalnego związku kultury japońskiej z zen wyłącznie za kreację kilku wiodących myślicieli, podchwyconą następnie przez Zachód. Przez kilka stuleci zen pozostawał wiodącą szkołą buddyzmu w Japonii, umocowaną wsparciem warstwy rządzącej i wywierającą przemożny wpływ na japońskie sztuki. Był to okres początków formowania się ceremonii herbacianej, rozwoju ogrodów w stylu suchego krajobrazu, kształtowania się reguł pieśni wiązanej *renga,* okres rozkwitu monochromatycznego malarstwa tuszowego tworzonego przez mistrzów zen i rozwoju teatru klasycznego *nō.* Dlatego też zen nie był po prostu jednym z wielu źródeł kształtujących kulturę i sztukę japońską – czas jego najsilniejszego oddziaływania przypadł bowiem na moment zwrotny w japońskiej kulturze, z którego swoje początki wywodzi wiele sztuk postrzeganych dzisiaj w Japonii jako klasyczne i tradycyjne. Wpływ zen na sztukę japońską przetrwał także upadek siogunatu Ashikaga. W epoce Edo nastąpił rozkwit mieszczaństwa, a wiodącą ideologią państwową Tokugawów stał się neokonfucjanizm; brak wsparcia siogunatu i nowe wzorce estetyczne oznaczały spadek popularności niektórych form sztuki, lub zmianę ich charakteru (ceremonia herbaciana w swoim głównym nurcie przestała być *wabi,* teatr *nō* uległ pewnemu skostnieniu, stając się ceremonialną, elitarną rozrywką na dworze cesarskim, w malarstwie dominować zaczęły barwne i misterne kompozycje, etc.). Nie oznaczało to jednak wygaśnięcia wpływu zen na kulturę japońską, który objawił się w działalności niektórych następców Sen no Rikyū, rozwoju *haiku,* czy pewnych interpretacjach kodeksu *bushidō* i japońskich sztuk walki. Nawet jeśli wyolbrzymiali jego historyczne znaczenie, bądź modyfikowali wydźwięk, nie było przypadkowe, że współcześni japońscy intelektualiści, filozofowie i artyści, tak chętnie odwołują się do filozofii zen i to właśnie w niej widzą tak istotną siłę kształtującą japońską kulturę.

Przeanalizowawszy rozmaite definicje estetyki i sztuki zen można zadać sobie kilka pytań: czym różnią się one w swoim podejściu do sztuki zen i czy można wskazać jakąś część wspólną? Na ile są między sobą sprzeczne, na ile potencjalnie uzupełniające? Ile faktycznie mówią o samym obiekcie zainteresowania, jakim jest sztuka zen, ile o wyobrażeniach czy oczekiwaniach względem niej?

Znaczna część definicji podkreśla, iż sztuka ta powstaje spontanicznie i jest ekspresją chwili doświadczanej przez przebudzony umysł[130]. W takim tonie o sztuce zen piszą m.in. Suzuki D.T. i Alan Watts. Podobnie też Nishida Kitarō pisał, iż sztuka zen (podobnie jak praktyka religijna) wyraża „nicość absolutną", a wyrażane przez nią piękno związane jest z doświadczeniem osiągnięcia stanu nie-jaźni, które jest nie tylko wyzwoleniem, ale i przeżyciem estetycznym, dzięki któremu wszystko – jako posiadające naturę Buddy – postrzegane jest jako piękne. Także dla Toschimitsu Hasumi sztuka japońska (utożsamiania ze sztuką zen) jest drogą do Absolutu. Również u Hisamatsu Shin'ichi sztuka jest jednym z przejawów Aktywności zen.

Kolejną kategorię – często dopełniającą względem pierwszej - stanowią definicje formułujące cechę lub zestaw cech dystynktywnych dla sztuki zen. Suzuki D. T. wskazywał na asymetrię, brak troski o doskonałość formy, *wabi* oraz *sabi* wynikające z prawdy zen „Jedno w Wielości, Wielość w Jedności" jako cechy japońskiej, odzwierciedlające wpływy zen. Asymetria wskazywana była wcześniej również przez Okakurę Kakuzō. Hisamatsu Shin'ichi wyróżnił siedem, wzajemnie się dopełniających cech sztuki zen (Asymetria, Prostota, Wyniosła Suchość, Naturalność, Tajemna Głębia, Wolność od Przywiązania, Spokój). Zestaw cech charakteryzujących sztukę zen wyróżnił również Hasumi Toshimitsu (intymna więź ze światem immanentnym, prostota, intuicja, brak boga osobowego, a także harmonia, nieograniczoność, niedokończoność i naturalność).

Oba te podejścia łączy Agnieszka Kozyra, która prezentuje sztukę zen poprzez pryzmat myśli Nishidy Kitarō, widząc w obiektach sztuki zen zobrazowanie określonych prawd („jedno jest wszystkim", „wszystko jest jednym", „forma jest pustką", „pustka jest formą", „jedność przeciwieństw", „wieczne teraz", wreszcie „wolność oświecenia") doświadczonych w akcie oświecenia. Z perspektywą oświecenia (a zatem postrzegania rzeczywistości w kategoriach absolutnie sprzecznej samotożsamości) łączy również zenistyczne kategorie estetyczne (*yūgen, wabi, sabi*).

Definicje te zawierają pewne elementy powtarzające się, nie pozwalają jednak na stworzenie nowej definicji wyłącznie na bazie ich cech wspólnych. Uznanie ich wszystkich jednocześnie utrudniałoby dobranie przykładów spełniających wszystkie te warunki albo wymuszało bardzo szeroką ich interpretację. Bardziej niż interpretacją sztuki zen poprzez

[130] Co również podkreślał, w tonie krytycznym, Robert H. Sharf.

opisywanie jej charakterystyki, byłoby również dopasowywaniem jej do przyjętych założeń teoretycznych. Nie chcąc w tym miejscu podważać wartości dotychczasowych definicji i teorii sztuki zen - każda z nich niewątpliwe mówi coś istotnego o sztuce zen i jej rozumieniu – można stwierdzić, że zarówno lista sztuk zen, jak i lista cech charakteryzujących to, co rozumiane jest jako sztuka zen, pozostają otwarte. O ile estetykę zen można oderwać od samego doświadczenia zen i sprowadzić do określonej charakterystyki, zestawu cech typowych dla sztuk japońskich powstałych pod wpływem filozofii zen, nie zadając jednocześnie pytania o autentyczność i charakter jej duchowego przekazu, o tyle charakter i definicja sztuki zen pozostaje płynna.

Szersze pojęcie, sztuka buddyjska, może odnosić się do sfery sakralnej, oznaczając sztukę religijną, najczęściej pełniącą funkcje kultowe. Architektura sakralna, rzeźby, posągi, mandale, sceny z życia Buddy i bodhisattwów w bezpośredni sposób odwołują się do doktryny i religijnego nauczania buddyzmu. Sztuka zen jest pojęciem bardziej skomplikowanym: może jedocześnie być i nie być sztuką buddyjską. Pod tym względem przysparza ona tych samych problemów w definiowaniu, co samo zen, zanurzone w buddyzmie i uniwersalne jednocześnie.

Czy dałoby się jednak mówić o sztuce zen, której wytwory, niekoniecznie odwołując się w sposób bezpośredni do treści nauczania religijnego, mogą stanowić element wspomagający praktykę religijną? W przypadku sztuki zen ów kontekst funkcjonalny jest istotniejszy od kryterium historycznego: zgodnie z buddyjskim powiedzeniem, iż „wszystko co dobrze powiedziane (prowadzące ku wyzwoleniu) jest słowem Buddy", dzieło może być traktowane jako zenistyczne (i buddyjskie), nawet w sytuacji braku bezpośrednich odniesień w sensie semantycznym. Sztukę taką można traktować jako narzędzie medytacyjne – wspomagającą na pewnych poziomach formę praktyki. Aby móc spełnić swoją funkcję, wymaga ona naturalnie od odbiorcy aktywnej, samoświadomej i szczególnie zaangażowanej postawy.

Jeśli przyjmiemy za Thomasem Mertonem, że zen stanowi perspektywę postrzegania rzeczywistości[131] – szkiełko, poprzez które na nią patrzymy[132] – również estetykę i sztukę zen

[131] Pamiętać przy tym należy krytykę takiego ujęcia ze strony Roberta H. Sharfa, przedstawioną pod koniec części II. Przedstawiona w dalszej części propozycja postrzegania sztuki zen niewątpliwie odwołuje się do takiego rozumienia zen, które widzi w nim formę uniwersalnego, ponadreligijnego doświadczenia – nawet jeśli to najpełniej zostaje przekazane przez określonych mistrzów działających w ramach historycznych szkół. Ujęcie to jest jednak zgodne z poglądami przytaczanych w pracy myślicieli, którzy stworzyli współczesne rozumienie mitu zen i mitu sztuki zen, stanowiącego temat niniejszej pracy.

[132] Merton, op. cit., s. 12

można sprowadzić do perspektywy patrzenia, tak twórców jak i odbiorców - przypisywania konkretnych znaczeń, kontekstów i interpretacji, ale także stosunku do życia, wrażliwości, postrzegania świata i rzeczywistości.

Sztuka zen byłaby zatem wytworem „człowieka zen" – wyrazem jego urzeczywistnienia przekazu zen, niezależnie od dyscypliny sztuki, w której znajdowałby realizację. Analiza wszystkich najczęściej łączonych z zen form sztuki japońskiej wskazuje na pewien rdzeń wspólny im wszystkim – jest nim stan umysłu tworzącego, stan nie-umysłu, ściśle powiązany z całkowitym poświęceniem, zapomnieniem o sobie (i odnalezieniem swojego prawdziwego Ja poprzez owo zapomnienie), pełną koncentracją na chwili obecnej, czystością serca[133]. Jest to stan umysłu mający towarzyszyć mistrzowi serwującemu herbatę, piszącemu *haiku*, malującemu czy kaligrafującemu, toczącemu pojedynek na śmierć i życie czy występującemu na scenie.

Urszula Mach-Bryson pisze:

Zadaniem mistrza jest nie tylko przekazanie uczniowi techniki. Jego pierwszym i najważniejszym zadaniem jest przekazanie uczniowi ducha danej sztuki. Jedynie forma, w którą adept tchnął ducha, ukonstytuuje głęboki i poruszający przekaz. (…) Z tym samym problemem borykają się adepci *nō* i *chanoyu*, pragnąc ujarzmić ducha, czy będzie to kwiat, *hana,* w terminologii *nō,* czy serce, *kokoro*, w drodze herbaty. Jak uchwycić to, czego nie da się sprowadzić do żadnej skończonej formuły, co wymyka się wszelkim intencjonalnym próbom intelektualnego okiełznania?[134]

Przekazanie przez mistrza „ducha danej sztuki", wymykającego się intelektualnym formułom, jest tym, co pozwala uczniowi „ujarzmić ducha" i osiągnąć odpowiedni stan umysłu.

Ów stan umysłu nie jest jednak mierzalny z perspektywy odbiorcy – widzi on wprawdzie jego przejawy, w postaci działania mistrza-artysty i ich efektów, nie widzi jednak samego stanu umysłu twórcy. Próbując dostrzec sztukę zen w samym wyniku owych działań, próbując ją zdefiniować poprzez charakterystyczne efekty owych działań, wreszcie próbując na tej podstawie zdecydować, jakie rodzaje form sztuki zasługują na miano sztuki zen – obserwator popełniłby dokładnie ten sam błąd, jaki popełnia adept zen kierujący swój wzrok w stronę palca wskazującego na księżyc.

[133] Być może możliwe byłoby, odwołując się do praktyki uważności *sati,* zastosowanie modelu interpretacyjnego traktującego sztukę w kategoriach pomocniczego narzędzia medytacyjnego również w szerszym kontekście buddyjskim, jednak ze względu na ramy tematyczne niniejszej pracy, skupiono się na przedstawieniu możliwego rozumienia sztuki związanej z japońskim buddyzmem zen.

[134] Mach-Bryson, op. cit., s. 262.

Można opisywać dzieła sztuk kojarzonych z zen, zwracając uwagę na ich podobieństwa - naturalne, bo wynikające z cech wspólnych w kulturze i sztuce japońskiej, ideałów estetycznych, a także duchowego pokrewieństwa twórców i doświadczeń związanych z praktyką zen. Żadna forma sztuki japońskiej nie jest jednak sztuką zen poprzez sam rodzaj aktywności czy dyscyplinę. Ani ceremonia herbaciana, ani ogrody kamienne, ani *haiku,* ani malarstwo tuszowe nie są sztuką zen na mocy samych rządzących nimi reguł sztuki. Mogą być bliżej lub dalej wyrażania „ducha zen" w każdym swoim pojedynczym przejawie. Każde dzieło sztuki - tak jak każde spotkanie - jest niepowtarzalne. *Ichigo ichie.* Nie oznacza to, że pewne formy sztuki, z różnych względów, mogą być szczególnie predysponowane do posługiwania się „ekspresją zen" – księżyc (sedno) stanowi jednak serce i umysł tworzącego, nie zaś formalne cechy sztuki.

Mimo licznych prac krytycznie analizujących tropy łączące poszczególne sztuki japońskie z buddyzmem zen, nieuzasadnionym byłaby całkowita negacja samej koncepcji sztuk zen – ich żywotność, bogactwo form oraz rozległość związanych z zen interpretacji, w tym – niezależnie od faktycznych historycznych związków – podatność na tego rodzaju interpretacje, wskazuje na to, iż łączenie ich z zen dotyka istotnego aspektu kultury artystycznej Japonii. Można odwołać się tutaj do zasygnalizowanej we *Wstępie* kategorii mitu. Nie sposób zanegować istnienia samego mitu zenistycznej kultury japońskiej - niezależnie od badań koncentrujących się na ukazywaniu historii i faktycznych związków z buddyzmem zen poszczególnych przejawów kultury artystycznej Japonii oraz zarzutów wobec samej koncepcji sztuk wyrastających z „doświadczenia zen", jako mającej dwudziestowieczną proweniencję. Sam mit pozostaje jednak żywy, wciąż oddziałuje na japońską kulturę, wpływa na interpretacje i reinterpretacje poszczególnych form sztuki, a co za tym idzie również na ich przekształcenia i dalszy rozwój. Wciąż też inspiruje artystów zarówno w samej Japonii, jak i poza jej granicami. Jak zwraca uwagę Karen Armstrong „mit jest zatem prawdziwy, bo jest skuteczny, a nie dlatego, że daje nam informacje o faktach"[135]. „Rebranding", który w XX wieku przeszedł buddyzm zen, w ujęciu wiodących japońskich intelektualistów nie oznacza, że całą zenistyczną koncepcję kultury japońskiej można uznać za wyrosłą na fałszerstwie – przede wszystkim sama kultura nie jest zjawiskiem martwym więc i proces ten ma charakter żywy – można wręcz zaryzykować tezę, iż proces zenizacji świeckiej kultury japońskiej wciąż postępuje, a momentem przełomowym było zderzenie z Zachodem;

[135] Karen Armstrong, *Krótka historia mitu,* SIW „Znak", Kraków 2005, s. 13, przypis za: Anna Siewierska-Chmaj, op. cit., s. 63.

kontakt z całkowicie odrębną kulturą pozwolił przyjrzeć się z nowej perspektywy kulturze własnej, co wzmogło potrzebę samozdefiniowania się. Jak podkreśla Anna Siewierska - Chmaj, mity potrafią kształtować rzeczywistość społeczną redefiniując wzory kultury i stając się budulcem tożsamości narodowych[136]. Nawet w przypadku takich elementów tej narracji, które częściowo można by określić jako „tradycję wynalezioną"[137] – przyjęła się ona, gdyż grunt, na którym wyrosła, okazał się podatny.

Aby zatem pod wpływem teoretycznego puryzmu nie porzucać pochopnie terminu „sztuka zen", można przyjąć dwa podejścia – formalne, które w sposób uzasadniony badaniami praktyki artystycznej wyznaczałoby pewne granice tej płynności oraz takie, które akceptowałoby kruchość samej kategorii, zależnej w pierwszej kolejności od naszego – twórców i odbiorców – podejścia. Tak jak w pismach Takuana Sōhō największym wrogiem szermierza jest „zatrzymany umysł", tak ów „zatrzymany umysł" pozostaje największym wrogiem sztuki zen. Nawet najbardziej zanurzona w zen czynność – medytacja zazen – może niezwykle łatwo przestać być „ekspresją zen", jeśli praktykujący straci odpowiednie nastawienie i stan umysłu. Zazen oznacza być całkowicie obecnym, absolutnie świadomym i w pełni skoncentrowanym. To rodzić się z każdym wdechem i umierać z każdym wydechem[138]. Gdy umysł ulegnie rozproszeniu, zazen, nawet pomimo pozornego zachowania niezmienionej pozycji, przestaje być prawdziwym zazen. Bez próby przyjęcia odpowiedniego stanu umysłu tak, jak próbuje się przyjąć odpowiednią postawę ciała podczas medytacji zazen, żadna ze sztuk zen nie pozostanie autentyczną „ekspresją zen" niezależnie od tego, w jakim stopniu spełniałaby wyróżniki formalne. Jeśliby przyjąć wobec sztuki zen analogiczne wytyczne jak wobec – stanowiącej serce buddyzmu zen – medytacji zazen, odpowiedź na pytanie o to, czym jest sztuka zen, byłaby równie prosta (co oczywiście nie znaczy, iż płytka) jak odpowiedź Sen no Rikyū na pytanie o istotę *chadō.* Byłaby nią każda forma artystycznej ekspresji wykonywana, podczas gdy umysł nie przylega do wytwarzanych przez siebie, własnych wyobrażeń (w tym wyobrażeń samego siebie) – co jest niczym innym jak owym

[136] Anna Siewierska-Chmaj, op. cit., s. 40.

[137] Jak np. przypadku zenistycznych znaczeń przypisywanych *bushidō* czy *kyūdō*

[138] Lies Groening, w swojej książce *Bezdźwięczny głos jednej klaszczącej dłoni*, będącej zapisem jej kilkuletniego pobytu w klasztorze Shōkokuji w Kioto, pisze w podobny sposób: „Pojęłam, że jeśli będę usiłowała ominąć śmierć, ominę także życie. Próbowałam usiąść, 'aby umrzeć'. (…) Ta wola, aby umrzeć, wywołała we mnie coś zupełnie nowego – wielką powagę. Czyżbym dotąd nie traktowała zen zbyt poważnie? Tak i nie. Cały czas istniały dla mnie dwa światy - świątynia i życie poza nią. W momencie, kiedy to pojęłam, to rozszczepienie we mnie znikło. Bycie w sobie samym to jednocześnie życie i umieranie. Czyż każde zaczerpnięcie oddechu nie jest zarazem życiem i umieraniem? Czyż będąc w samym środku życia nie jestem też w samym środku śmierci?" (Lies Groening, *Bezdźwięczny głos jednej klaszczącej dłoni*, Warszawa 1988, s. 53.)

tajemniczym „nieumysłem" *mushin* – oraz gdy ciało-umysł w całości wypełnia Obecność: zatem całkowita koncentracja, uważność i skupienie. Formy, zgodnie z którymi wykonywana jest sztuka, znane w Japonii jako *kata,* byłyby zatem tym samym czym jest właściwa pozycja w medytacji zazen – właściwym, bo sprawdzonym naczyniem na ową Obecność. Tworząc z prawdziwą pasją, dając się całkowicie pochłonąć wykonywanej czynności, można zapomnieć o upływie czasu (naszych myślach o tym, co było i o tym co będzie), a nawet o sobie samym – co paradoksalnie sprawia, iż w stworzonym w takim stanie dziele sztuki, można przeglądać się niczym w lustrze, które doskonale nas odbija. Lustro to jest zarówno „bezbarwnym szkiełkiem" Thomasa Mertona jak i lustrem z wierszy Shenxiu i Huinenga oraz całej bogatej metaforyki buddyzmu zen.

Tak ujęta sztuka zen może być zatem definiowana z jednej strony całkowicie ponadkulturowo – jako uniwersalna praktyka głębokiej uważności w działaniu, czego rezultatem jest kreatywny akt twórczy. Z drugiej strony, może być definiowana ściśle kulturowo jako praktyka określonych przez długoletnią tradycję form (*kata*) w ramach dziedzin sztuki historycznie pozostających w korelacji i pod wpływem buddyzmu zen – a zatem będąca wynikiem szczególnej formacji kulturowej: unikalnej dla Japonii „kultury zen", związanej ze specyfiką japońskiej odmiany buddyzmu chan, japońską wrażliwością estetyczną i japońską tradycją kultury artystycznej. Również te odpowiedzi można potraktować jako dwie strony tej samej monety, zależne od tego z jakiej perspektywy – chociażby praktyka czy badacza – chcemy na nie patrzeć - podobnie jak w przypadku definiowania samego buddyzmu zen. Tak długo, jak pozostają twórcy traktujący te sztuki jako formę duchowego rozwoju, sztuki te mogą pozostawać faktyczną ekspresją zen, kształtującą kulturę artystyczną Japonii. W pewnym sensie jednak sztuka zen, podobnie jak każda czynność, spala się w samym akcie stworzenia. Jest ekspresją wieczności tu-i-teraz, niemożliwą do ocenienia, możliwą jedynie do podziwiania.

Właśnie to może wyrażać następujący wiersz opata Nanzenji, mistrza Shibayamy Zenkei:

Cicho zakwita kwiat,
W ciszy opada;
Lecz tu i teraz, w tej chwili, w tym miejscu,
kwitnie cały kwiat, kwitnie cały kwiat.
To mowa kwiatu, prawda kwitnienia:
To wieczne życie świeci tutaj w chwale[139].

[139] Shibayama, op. cit., s. 123.

Wykaz wybranych terminów w zapisie japońskim[140]

aikidō 合気道

akirame 諦め

ankoku buyō 暗黒舞踊

ankokuji 安国寺

ashibumi 足踏み

ashisabaki 足さばき

bitai 媚態

biwa 琵琶

bizen 備前

bōgu 防具

bokuseki 墨跡

bokudō 墨道

bon odori 盆 踊り

budō 武道

budōka 武道家

bugaku 舞楽

bugeisha 武芸者

bujin 仏人

bujutsu 武術

bunbu nido 文武二道

bunbu ryōdō 文武両道

bunjin, chiń. *wenren* 文人

bunjinga 文人画

bunraku 文楽

burakumin 部落民

bushidō 武士道

butai 舞台

butō 舞踏

[140] Transkrypcja chińska została podana dodatkowo w tych przypadkach, w których przytaczana była także w tekście. W kilku przypadkach – w których termin pojawia się w tekście wyłącznie w odniesieniu do Chin - podawana jest wyłącznie transkrypcja chińska.

butsudō 仏道
buyō 舞踊
byōjōshin 平常心
chiń. *cha shen* 茶神
chabana 茶花
chadō 茶道
chaji 茶事
chajin 茶人
chakai 茶会
chakake/chagake 茶掛
chaniwa 茶庭
chanoyu 茶の湯
chazen 茶禅
chi Daruma 血達磨
chinsō 頂相
chisenkaiyū-shiki teien 池泉回遊式庭園
chōzubachi 手水鉢
daitakana 大刀
daimyō 大名
chiń. *dan* 淡
dan 段
danka seido 檀家制度
dansu ダンス
datsuzoku 脱俗
dengaku 田楽
dentōroku, chiń. *chuandeng lu* 傳燈錄
dō, chiń. *dao* 道
dōbōshū 同朋衆
dōjō 道場
dokusan 独参
dozukuri 胴造り
engeki 演劇

ensha 演者
ensō 円相
eta 穢多
fueki 不易
fūga no makoto 風雅の誠
fuhensei 普遍性
fukinsei 不均整
fukkyoku nō 復曲能
fumu 踏
fūryū 風流
fūsui, chiń. *fengshui* 風水
gadō 画道
gagaku 雅楽
gaken no ken 我見の見
geinō 芸能
geisha 芸者
genkan 玄関
genpuku 元服
genzai nō 現在能
gigaku 伎楽
giri 義理
goroku, chiń. *yulu* 語錄
gozan 五山
gunjin zen 軍人禅
gunki monogatari 軍記物語
gyōsho, chiń. *xingshū* 行書
haboku, chiń. *pomo* 破墨
hakama 袴
hamamatsu 浜松
harakiri 腹切り
hassetsu 八節
hatsuboku 溌墨

haiga 俳画
haikai 俳諧
haiku 俳句
haiyū 俳優
hana 花
hanare 離れ
heitan 平坦
heitan, chiń. *pingdan* 平淡
Heki-ryū 日置流
hikiwake 引分け
hinin 非人
hiraniwa 平庭
hiroma 広間
hitsudō 筆道
hitsuzendō 筆禅道
hokku 発句
hon'i 本意
hongaku shisō 本覚思想
Hōshō-za 宝生流
hosomi 細み
ichigo ichie 一期一会
ichigyōmono 一行物
idō 医道
iemoto 家元
ikebana 生け花
iki いき
ikiji 意気地
inkajō 印可状
inka-shōmei 印可証明
ishin denshin, chin. *yixin chuanxin* 以心伝心
in-yō chiń. *yin-yang* 陰陽
jibun no hana 自分の花

jigeiko 地稽古
jing 經
jiriki, chiń. *zìlì* 自力
jitsu 実
chiń. *jiyuan wenda* 機緣問答
jō-ha-kyū-zanshin 序-破-急-残心
jōan 如庵
jōdo-shinshū 浄土真宗
jōdo-shu 浄土宗
jōdoshiki teien 浄土式庭園
joyū 女優
jūdō 柔道
jūjutsu 柔術
junshi 殉死
chiń. *junzi* 君子
ka-bu-isshin 歌舞一心
kabuki 歌舞伎
kadō 花道
kagura 神楽
kai 会
kaiseki 懐石
kaisho, chiń. *kaishū* 楷書
kaiyūshiki teien 回遊式庭園
kaizen カイゼン
kahō 家法
kakemono 掛物
kakun 家訓
kamae 構え
kami 神
kamidana 神棚
kamigakari 神がかり
kamikaze 神風

kami-mono 神物
kami okuri 神送り
kami oroshi 神降
kamiza 上座
kampaku 関白
kana-hōgo 仮名法語
kanshi 諫死
kanshō niwa 観賞庭
kanso 簡素
Kanze-za 観世流
karate 空手
karesansui 枯山水
karōshi 過労死
kata 形
katana 刀
katsu 喝
katsura-mono 鬘物
kawaii かわいい
kegon-shū, chiń. *huayan* 華厳宗
keiken 経験
keiko 稽古
ken zen ichi 剣禅一
kendō 剣道
kenjutsu 剣術
kensei 剣聖
kenshō 見性
ki, chiń. *qi* 氣
kiai 気合
kichiku-mono 鬼畜物
kihon 基本
kikigaki 聞書
kigo 季語

kimono 着物
kireji 切れ字
kirei sabi 綺麗寂
kishōmon 起請文
Kita-za 喜多流
kiza 跪座
kōan, chiń. *gongan* 公案
kōdō 香道
kofun 古墳
koicha 濃茶
kokō 枯高
kōkoku zen 皇国禅
kokoro 心
kokugaku 国学
koma 小間
Kongō-za 金剛流
Konparu-za 金春流
kū 空
kurai 位
Kusanagi no Tsurugi 草薙剣
kusari no ma 鎖の間
kyōge betsuden, chiń. *jiaowai biechuan* 教外別伝
kyōgen 狂言
kyokushin 極真
kyū 級
kyū bukkyō 旧仏教
kyūdō 弓道
kyūdō-gi 弓道着
kyūjutsu 弓術
ma 間
machiai 待合
mai 舞

makiwara 巻藁
makoto no hana 真の花
mandara 曼荼羅
mappō, chiń. *mòfǎ* 末法
matcha 抹茶
matsubame 松羽目
matsuri 祭り
meijin 名人
men 面
miko 巫女
mitama 御霊
momiji 紅葉
monogurui-mono 物狂い物
mono no aware 物の哀れ
monomane 物真似
chiń. *mozhao ming* 默照禪
mu 無
mubusshō 無仏性
mugen nō 夢幻能
mui, chiń. *wuwei* 無為
mujō 無常
muneate 胸当て
munen, chiń. *wunian* 無念
munen muso 無念無想
musa shugyō 武者修行
Mushakōjisenke 武者小路千家
mushin 無心
mutei 無庭
mutekatsu-ryū 無手勝流
myō 妙
nanga 南画
naorai 直会

nehan 涅槃
nenbutsu, chiń. *nianfo* 念仏
nenbutsu odori 念仏踊り
nihon buyō 日本舞踊
nihonga 日本画
nihonjinron 日本人論
nihontō 日本刀
nikon 而今
nikyoku 二曲
ningyō jōruri 人形浄瑠璃
niten'ichi-ryū 二天一流
nō 能
nōgaku 能楽
nōgaku shi 能楽師
ōbaku-shū 黄檗宗
obi 帯
odori 踊り
Omotesenke 表千家
okiagari kōboshi 起き上がり小法師
Okina 翁
raku 楽
reisho, chiń. *lishū* 隷書
renga 連歌
riken no ken 離見の見
Rikyū 利休
rinne 輪廻
rinzai-shū 临济宗
rōjaku 老弱
roji 露地
roji niwa 露地庭
rokurin-ichiro 六輪一露
rōnin 浪人

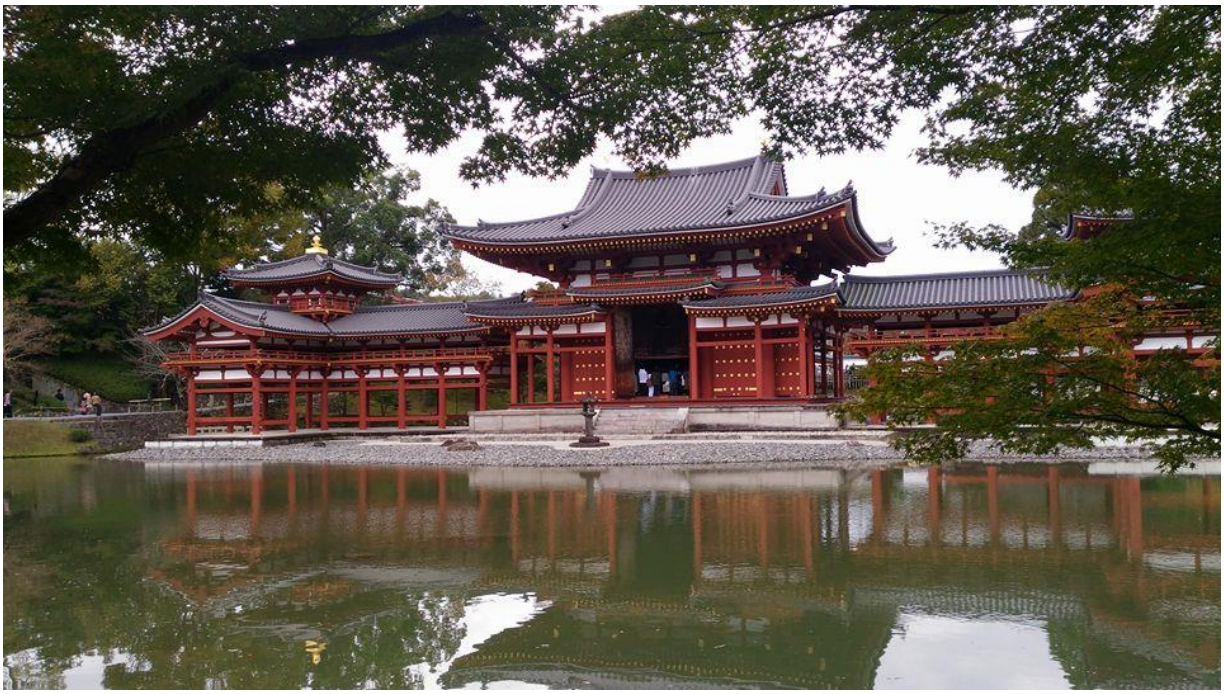
rōhatsu sesshin 臘八接心
rōshi 老師
ryūha 流派
ryūkō 流行
sabi 寂
sae 冴え
Sanbō Kyōdan 三宝教団
sanseiga, chiń. *shanshuihua* 山水画
sanpitsu 三筆
sanseki 三跡
sansui 山水
santai 三体
sanzon bosatsu 三尊菩薩
sarugaku 猿楽
satori 悟り
seijaku 静寂
seiza 正座
sekitei 石庭
senzuikawaramono 山水河原者
seppuku 切腹
sesshin 接心
senmon gakkō 専門学校
shamisen 三味線
shasei 写生
shibui 渋い
shigaraki 信楽
shigurui/shinigurui 死狂い/死に狂い
shihō 嗣法
shikantaza 只管打座
shikken 執権
shimogakari 下掛
shimogyō -chanoyu 下京茶の湯

shimoza 下座
shin bukkyo 新佛教
shin-gyō-sō 真行草
shin-zen-bi 真善美
shinai 竹刀
shinbutsu bunri 神仏分離
shinbutsu shūgō 神仏習合
shindenzukuri kei teien 寝殿造系庭園
shinjin 信心
shingon-shū 真言宗
shinkage-ryū 新影流
shinmeizukuri 神明造
shinsaku nō 新作能
shinshūkyō 新宗教
shintō 神道
shiori しおり
shirasu 白砂
shite 仕手
shizen/jinen, chiń. *ziran* 自然
shizen 詩禅
shodō 書道
shōdō, chiń. *shèng-dào* 聖道
shōfū 蕉風
shōgun 将軍
shoin 書院
shoin no chayu 書院の茶湯
shōji 障子
shosin 初心
shugendō 修験道
shujō 衆生
shūha 宗派
shu-ha-ri 守破離

shura-mono 修羅物
sōan 草俺
sōsho chiń. *caoshū* 草書
soto roji 外露地
sōtō-shū 曹洞宗
sottaku-dōji 啐啄同時
suburi 素振り
suibokuga 水墨画
sumi-e 墨絵
sumō 相撲
suriashi 摺り足
uchi roji 内露地
uchiokoshi 打起し
ukiyo-e 浮世絵
Urasenke 裏千家
ushin 有心
usucha 薄茶
tabi 足袋
taiken 体験
tanka 短歌
tariki, chiń. *tālì* 他力
tatami 畳
tekichu 的中
tendai-shū, chiń. *tiantai* 天台宗
tengu 天狗
tenouchi 手の内
tenshin, chiń. *tianzhen* 天真
tenshō, chiń. *zhuanshū* 篆書
tōcha 闘茶
tokonoma 床の間
tsukiyama 築山
tsukubai 蹲

tsurune 弦音
wabi 侘
waka 和歌
wa-kei-sei-jaku 和敬清寂
waki 脇
wakizashi 脇差
wakon yōsai 和魂洋才
wayo 和様
yakuza やくざ
yamabushi 山伏
yamato-e 大和絵
Yasakani no Magatama 八尺瓊勾玉
Yata no Kagami 八咫镜
yohaku/yobaku 余白
you 有
yugake 弓懸け
yugamae 弓構え
yūgen 幽玄
yumi 弓
zanshin 残心
zazen 座禅
zen-shū 禅宗
zenga 禅画
zenki-zu 禅機図
zensho 禅書
zentei 禅庭
chiń. *zhizhi* 直指

Ilustracje[141]



Ilustracja 1 Byōdōin (Uji)

Ilustracja 2 Byōdōin (Uji)

[141] źródła: archiwum własne

Ilustracja 3 Kinkakuji (Kioto)

Ilustracja 4 Ginkakuji (Kioto)

Ilustracja 5 Ginkakuji (Kioto)

Ilustracja 6 Ryōanji (Kioto)

Ilustracja 7 Ryōgenin w Daitokuji (Kioto)

Ilustracja 8 Tōtekiko w Ryōgenin (Kioto)

Ilustracja 9 Willa cesarska Katsura (Kioto)

Ilustracja 10 Ogród Ośmiu Widoków w Tōfukuji (Kioto)

Ilustracja 11 Ogród Ośmiu Widoków w Tōfokuji (Kioto)

Ilustracja 12 Ogród Ośmiu Widoków w Tōfukuji (Kioto)

Ilustracja 13 Hasegawa Tohaku - Sosnowy gaj (lewa strona, Muzeum Narodowe w Tokio)

Ilustracja 14 wnętrze Teatru Nō Ohtsuki (Osaka)

Bibliografia

Abe Masao, *A Study of Dōgen, his philosophy and religion,* Albany: State University of New York Press, 1992.

Abe Masao, *Zen and Comparative Studies* (edited by Steven Heine), Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997.

Addiss Stephen, *The Art of Zen: paintings and Calligraphy by Japanese Monks, 1600-1925,* New York: Harry N. Abrams, Inc, 1989.

Addiss Stephen, *Haiga. Takebe Socho and Haiku-Painting Tradition,* Honolulu: Marsh Art Gallery, University of Richmond in association with University of Hawaii Press, 1995.

Addiss Stephen, *Haiku i Haiga,* przeł. Joanna Wolska [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 2: Słowa i obrazy,* Kraków: Universitas, 2009, s. 201-212.

Alberowa Zofia, *O Sztuce Japonii,* Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983.

Ames Roger T., *Bushidō: sposób życia czy kodeks etyczny*, przeł. Joanna Wolska [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 3: Estetyka życia i piękno umierania*, Kraków: Universitas, 2009, s. 145-158.

Barthes Roland, *Imperium znaków* (*Empire des signes*), przeł. Adam Dziadek, wstęp: Michał Paweł Markowski, Warszawa: Wydawnictwo „KR", 1999.

Bashō Matsuo, *Oku no Hosomichi. The Narrow Road to the Deep North*, przeł. Tim Chilcott, www.tclt.org.uk, 2004.

Bashō Matsuo, *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches,* przeł. Noboyuki Yuasa, Londyn: Penguin Books, 2014.

Beck Charlotte Joko, *Zen na co dzień: miłość i praca* (*Everyday Zen, Love and Work*), przeł. Władysław Wojciechowski, Sławomir Piela, Bielsko Biała: Wydawnictwo ELAY, 2009.

Beck Charlotte Joko, *Żywy zen, nic niezwykłego* (*Nothing Special, Living Zen*), przeł. Magdalena Chojnacka-Kuza, Sławoir Piela, Jaworze: Wydawnictwo ELAY, 2009.

Blocker H. Gene, Starling Christopher L., *Filozofia japońska* (*Japanese Philosophy*), przeł. Natalia Szuster, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.

Budden Paul, *Nihon kendo kata* (*Looking at a far mountain - a study of kendo kata*), przeł. Witold Nowakowski, Bydgoszcz: Diamond Books, 2003.

Buruma Ian, Margalit Avishai, *Okcydentalizm – Zachód w oczach wrogów* (*Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies*), przeł. Adam Lipszyc, Kraków: Universitas, 2005.

Capiga Aleksandra, *Bunt ciała: Butoh Hijikaty,* Kraków: Biblioteka Muzeum Manggha, 2009.

Capiga-Łochowicz Aleksandra, *Tańcząc w głąb siebie – od tańca butō do psychoterapii tańcem i ruchem* [w:] Beata Kubiak Ho-Chi, Iga Rutkowska (red.), *Dwa filary japońskiej kultury: literatura i sztuki performatywne,* Warszawa: Zakład Japonistyki i Koreanistyki. Wydział Orientalistyczny, Uniwersytet Warszawski: Polska Fundacja Japonistyczna, 2014, s. 255-279.

Chang Francois, *Pustka w chińskim malarstwie,* przeł. Adina Zemanek [w:] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska: antologia,* Kraków: Universitas, 2007, s. 265-288.

Chung-yuan Chang, *Spokój duszy odzwierciedlony w chińskim malarstwie,* przeł. Adina Zemanek [w:] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska: antologia,* Kraków: Universitas, 2007, s. 241-264.

Cichy Barbara, *Wabi sabi*. *Estetyczny ascetyzm w sztuce zen*, Estetyka i krytyka nr 3(22), 2011, s. 49-59.

Cichy Barbara, *Artystyczne wyznaczniki piękna w kulturze Japonii*, The Polish Journal of the Arts and Culture, Nr 3 (3/2012), s. 279-296.

Crump Juliette T., *"One Who Hears Their Cries": The Buddhist Ethic of Compassion in Japanese Butoh,* Dance Research Journal, Vol. 38, No. 1/2 (Summer - Winter, 2006), s. 61-73.

Daidōji Yūzan Taira-no Shigesuke, *Wprowadzenie do bushidō.* (*Budō shoshinshū*), przeł. Dorota Marczewska, Bydgoszcz: Diamond Books, 2009.

Danto Arthur Coleman, *Historia a pojęcie sztuki*, przeł. Ewa Bogusz-Bołuć, Estetyka i Krytyka 2(3)2002.

Danto Arthur Coleman, *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki* (oryginalne tytuły zamieszczonych w książce artykułów: *The Artworld, The Transfiguration of the Commonplace, Works of Art and Mere Real Things, Content and Causation, Philosophy and Art, Aesthetics and the Work of Art, Interpreration and Indentification, The Philosophical Disenfranchisement of Art, The Appreciation and Interpretation of Works of Art, Deep Interpretation, Language, Art, Culture, Text, The End of Art, Art, Evolution and the Consciousness of History*), przeł. Leszek Sosnowski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.

Deng Chun, *Ciąg dalszy o malarstwie* (*Hua Ji*), przeł. Marcin Jacoby [w:] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska: antologia,* Kraków: Universitas, 2007, s. 203-204.

Dōgen Kigen, *Elementarz Zen Sōtō* (*Shōbōgenzō Zuimonki*) (przeł. z jap. na ang. Reihō Masunaga; na pol. przeł. Maciej Kanert), Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1997.

Dōgen Kigen, *Oko i Skarbiec Prawdziwego Prawa. O praktykowaniu Drogi. Zwoje I-XVI.* (*Shōbōgenzō*), przeł. Maciej Kanert, Kraków: Homini, 2005.

Dōgen Kigen, *Oko i Skarbiec Prawdziwego Prawa. Tom II. Zwoje 17-40,* (*Shōbōgenzō*), przeł. Maciej Kanert, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.

Dong You, *Kolofony malarskie szerokiego strumienia* (*Guangchuan Hua Ba*), przeł. Marcin Jacoby [w:] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska: antologia,* Kraków: Universitas, 2007, s. 199-202.

Doumolin Heinrich, *A history of Zen Buddhism,* New York: McGraw-Hill Book Company, 1965.

Eisai Myōan, *Zapiski o zdrowotnym działaniu picia herbaty* (*Kissa yōjōki*), wprow. Anna Zalewska, przeł. Maciej Kanert, Poznań: Jeżeli P to Q, 2008.

Enomiya-Lassalle Hugo Makibi, *Zen: praktyczne wprowadzenie do medytacji (ZEN – Unterweisung. Bearbeit und herausgegeben von Roland Rophes und Bogdan Snela),* przeł. Zenon Mazurczak, Warszawa: Czarna Owca, 2009

Faure Bernard, *Bodhidharma as textual and religious paradigm,* University of Chicago Press: *History of Religions*, Vol. 25, No. 3 (Feb., 1986), s. 187-198.

Faure Bernard, *From Bodhidharma to Daruma: The Hidden Life of a Zen Patriarch,* Japan Review, No. 23 (2011), s. 45-71.

Fraleigh Sondra, *Tańcząc w stronę mroku: butō, zen i Japonia* (*Dancing into darkness*), przeł. Wiesna Mond-Kozłowska, Wiesna, Kraków: Universiatas, 2004

Fu Zai, *Patrząc na sekretarza Zhanga malującego sosny i skały* (*Guan Zhang Yuan wai hua song shi xu*), przeł. Wiesława Szkudlarczyk-Brkić [w:] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska: antologia,* Kraków: Universitas, 2007, 169-170.

Groening Lies, *Bezdźwięczny głos jednej klaszczącej dłoni* (*Die lautlose Stimme der einen Hand*), przeł. Ryszard Turczyn, Warszawa: Iskry, 1988.

Görlich Aleksandra, *Ichigo Ichie: Wchodząc na drogę herbaty,* Kraków: Biblioteka Muzeum Manggha, 2008.

Guo Xi, *Niedoścignione uroki lasów i strumieni* (*Lin Quan Gao Zhi*), przeł. Marcin Jacoby [w:] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska: antologia,* Kraków: Universitas, 2007.

Harada Shōdō, *Czym jest zazen,* przeł. Sebastian Musielak, tekst dostępny w serwisie: mahajana.net.

Gurga Lee, *Od Bashō do Barthesa. Estetyka amerykańskich haiku,* przeł. Agnieszka Prokop, Krzysztof Włodarczyk, Estetyka i krytyka 6(1/2004), s. 1 – 11.

Hartman Earl, *Seishinkan Kyudojo Principles of Training,* http://www.kyudo-geneve.ch/kk_en/articles/doc/Book1.html (data dostępu 06.04.2018)

Hasumi Toshimitsu, *Zen in Japanese Art. A Way of Spiritual Experience,* New York: Philosophical Library, 1962.

Hayashiya Tatsusaburō i Seizō, Nakamura Masao, *Piękno w herbacie*, przeł. Michał Ostrowicki, w: Krystyna Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska: antologia. T. 1: Wymiary przestrzeni*, Kraków: Universitas, 2010, s. 176-186.

Heine Steven, *The Zen Poetry of Dogen. Verses from the Mountain of Eternal Peace*, Boston: Tuttle Publishing, 1997.

Herrigel Eugen, *Zen w sztuce łucznictwa* (*Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, podstawa przekł: *Zen in the art. of archery*), przeł. Michał Kłobukowski, Warszawa: Pusty Obłok, 1987.

Heyd Thomas, *Bashō and the Aesthetics of Wandering: Recuperating Space, Recognizing Place, and Following the Ways of the Universe*, Philosophy East and West, Vol. 53, No. 3 (Jul., 2003), s. 291-307.

Hijikata Tatsumi, *From Being Jealous of a Dog's Vein*, TDR (1988-), Vol. 44, No. 1 (Spring, 2000), The MIT Press, s. 56-59.

Hijikata Tatsumi, *Wind Daruma*, TDR (1988-), Vol. 44, No. 1 (Spring, 2000), The MIT Press, s. 71-81.

Hisamatsu Shin'ichi, *Zen and the fine arts,* Tokio: Kodansha International Ltd, 1982.

Horikiri Minoru, *Bashō: The Topology of Itinerancy and Settlement,* Acta Asiatica: Bulletin of The Institute of Eastern Culture Vol. 89, The Tōhō Gakkai, Tokyo 2005.

Hoshino, Seiji, *Reconfiguring Buddhism as a Religion: Nakanishi Ushirō and His Shin Bukkyō* [w:] S. Yoshinaga (red.), *Special Issue: The New Buddhism of the Meiji Period:*

Modernization through Internationalization., Japanese Religions Vol. 34 (2), 2009, s. 133 – 154.

Hu Shih, *Ch'an (Zen) Buddhism in China: Its History and Method,* Philosophy East and West, Vol. 3, No. 1 (Apr., 1953), s. 3-24.

Huang Gongwang, *Tajemnica opisywania krajobrazu*, przeł. Wisława Szkudlarczyk-Brkić [w:] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska antologia,* Kraków: Universitas, 2007, s. 205-208.

Hue Ming Tak, *Aestheticism and Spiritualism: A Narrative Study of the Exploration of Self through the Practice of Chinese Calligraphy,* The Journal of Aesthetic Education, Vol. 44, No. 2 (Summer 2010), s. 18-30.

Huineng, *Sutra Szóstego Patriarchy,* przeł. Beata Szymańska, [w:] Marta Kudelska (red.), *Filozofia Wschodu. Wybór tekstów,* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002., s. 377-388.

Huineng, *Sutra Szóstego Patriarchy Hui-nenga wraz z jego komentarzem do Sutry Diamentowej,* (przekład angielski Thomas Cleary, Red Pine, przekład polski Bon Gak), Warszawa: „Miska ryżu", 2007.

Hurst III G. Cameron, *Death, Honor, and Loyality: The Bushidō Ideal*, Philosophy East and West, Vol. 40, No. 4, Understanding Japanese Values (Oct.,1990), s. 511-527.

Ishida Ichirō, Brown Delmer M., *Zen Buddhism and Muromachi Art*, The Journal of Asian Studies, Vol. 22, No. 4 (Aug.,1963), s. 417-432.

Ives Christopher, *Not Buying in to Words and Letters: Zen, Ideology, and Prophetic Critique*, Journal of Buddhist Ethics, Vol. 13 (2006), dostęp za: http://blogs.dickinson.edu/buddhistethics/category/volume-13-2006/ (19.04.2018).

Izutsu Toshihiko, *Metafizyczne tło teorii nō. Analiza „dziewięciu etapów" Zeamiego,* przeł. Marzenna Jakubczak [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska: antologia. T. 1: Wymiary przestrzeni*, Kraków: Universitas, 2010, s. 71-88.

Izutsu Toshihiko, *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne*, przeł. Andrzej J. Nowak [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska: antologia. T. 1: Wymiary przestrzeni*, Kraków: Universitas, 2010, s. 140-150.

Izutsu Toshihiko, *Droga herbaty. Sztuka świadomości przestrzennej*, przeł. Krystyna Wilkoszewska, w: Krystyna Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska: antologia. T. 1: Wymiary przestrzeni*, Kraków: Universitas, 2010, s. 187-204.

James William, *Doświadczenia religijne (The Varietes of Religious Experience),* przeł. Jan Hempel, Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS, s. 2001.

Janicka Ewa, *Transkulturowy charakter japońskiego tańca butō*, niepublikowana praca doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Juliusza Tyszki w Zakładzie Performatyki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2012, https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/3511/1/E.Janicka%20PHD.pdf (data dostępu: 04.05.2018)

Jäger Willigis, *Fala jest morzem: rozmowy o mistyce; rozmawiał Christoph Quarch* (*Welle ist das Meer - mystische Spiritualität*), przeł. Zenon Mazurczak, Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, 2001.

Jencks Charles, *Znaczenia chińskiego ogrodu*, przeł. Bogdan S. Zemanek [w:] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska: antologia,* Kraków: Universitas, 2007, s. 337-345.

Jing Hao, *Zapiski o sztuce pędzla* (*Bi Fa Jii*), przeł. Wisława Szkudlarczyk-Brkić [w:] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska: antologia,* Kraków: Universitas, 2007, s. 179-184.

Jullien Francois, *Pochwała nieokreśloności: zapiski o myśli i estetyce Chin* (*Éloge de la fadeur*), przeł. Beata Szymańska, Anna Śpiewak, Kraków: Wydawnictwo Uniwerystetu Jagiellońskiego, 2006.

Kaisen, *Podróż w pustce,* Kraków: Stowarzyszenie Shodoka, 2008.

Kanert Maciej, *Doktryna hongaku shisō jako ajęzykowy paradygmat buddyzmu japońskiego* [w:] Elżbieta Przybył (red.), *Ostatnie przed wielkim milczeniem: język i religia*, Kraków: Nomos, 2001, s. 67 – 80.

Kamo-no Chōmei, *Hōjōki. Zapiski z pustelni* (*Hōjōki*), przeł. Krystyna Okazaki, [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska: antologia. T. 1: Wymiary przestrzeni,* Kraków: Unviersitas, 2010, s. 21-30.

Kapleau Phillip, *Trzy filary zen* (*Three pillars of Zen*), przeł. Jacek Dobrowolski, Warszawa: Związek Buddystów Zen „Bodhidharma", 1999.

Karpoluk Jakub, *Kim jest aktor waki* [w:] Urszula Mach-Bryson, Anna Zalewska (red.), *Materialne i niematerialne dziedzictwo kultury Japonii,* Warszawa: Japonica, 2014, s. 29 – 50.

Karpoluk Jakub, Fuji-Karpoluk Yōko, *Wywiad z mistrzem Tonodą Kenkichim, aktorem wakikata reprezentującym szkołę Shimogakari Hōshō* [w:] Urszula Mach-Bryson, Anna Zalewska (red.), *Materialne i niematerialne dziedzictwo kultury Japonii*, Warszawa: Japonica, 2014, s. 89 – 99.

Kasulis Thomas P., *Zen as a Social Ethics of Responsiveness*, Journal of Buddhist Ethics, Vol. 13 (2006), dostęp za: http://blogs.dickinson.edu/buddhistethics/category/volume-13-2006/ (19.04.2018).

Katahira Miyuki, *Constructing the Image of the Japanese Garden* [w:] Asian Gardens in the West. Papers of the Conference Asian Gardens in the West, organized by Benrath Palace and Park Foundation and Heinrich-Heine-University Dusseldorf, October 1-3, 2015, 2016, s. 271-277.

Keene Donald, *Japanese Aesthetics*, Philosophy East and West, Vol. 19, No. 3, Symposium on Aesthetics East and West (Jul., 1969), s. 293-306.

Keene Donald, *Realizm i nierzeczywistość w teatrze japońskim*, przeł. Sławomira Borowska-Paterson [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 1: Wymiary przestrzeni*, Kraków: Universitas, 2010, s. 89-108.

Keane Donald, *Świat poezji haikai*, przeł. Andrzej J. Nowak [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska: antologia. T. 1: Wymiary przestrzeni*, Kraków: Universitas, 2010, s. 125-139.

Keene Donald, *Narodziny japońskich tradycji. Yoshimasa i srebrny pawilon* (*Yoshimasa and the Silver Pavilon: the creation of the soul of Japan*), przeł. Marek Król, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.

Kenkō, *Tsurezuregusa. Zapiski dla zabicia czasu* (*Tsurezuregusa*), przeł. Henryk Lipszyc [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska: antologia. T. 1: Wymiary przestrzeni*, Kraków: Universitas, 2010, s. 31-43.

Kerouac Jack, *Zbudź się. Żywot Buddy* (*Wake up*), wstęp: Robert A.F. Thurman, przeł. Maciej Świerkocki, Warszawa: W.A.B, 2008.

Kerr Alex, *Japonia utracona* (*Lost Japan*), przeł. Maria Kwiecińska-Decker, Warszawa: Pruszyński i S-ka, 1999.

Kerr Alex, *Psy i demony. Ciemne strony Japonii* (*Dogs and demons*), przeł. Tadeusz Stanek, Kraków: Universitas, 2001.

Keswick Maggie, *Okiem malarza*, przeł. Bogdan S. Zemanek [w:] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska antologia,* Kraków: Universitas, 2007, s. 319-335.

Kirita Kiyohide, *D.T. Suzuki on Society and the State*, [w:] James W. Heisig, John C. Maraldo (red.), *Rude Awakenings: Zen, the Kyoto School, & the Question of Nationalism*, Nanzan Library of Asian Religion and Culture, Honolulu: University Of Hawai'I Press, 1995, s. 52-74.

Kłodkowski Piotr, *Homo mysticus hinduizmu i islamu,* Warszawa: Dialog, 2015.

Kordzińska-Nawrocka Iwona, *Nihonjinron, czyli dyskurs nad tożsamością narodową* [w:] Agata Bareja-Starzyńska, Marek Dziekan (red.), *Orient w poszukiwaniu tożsamości: materiały II Ogólnopolskiej Konferencji Orientalistycznej, Warszawa, 20-21 X 2014*, Warszawa: Dom Wydawniczy ELIPSA, 2015, s. 32-51.

Kossakowski Radosław, *Budda w kulturze konsumcji*, Toruń: Europejskie Centrum Edukacyjne, 2011.

Koszołko Agata, *Historia drogi miecza (kendō) w Japonii* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), *W kręgu wartości kultury Japonii. W 140. rocznicę urodzin Nishidy Kitarō (1870–1945)*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013, s. 347 -371.

Koszołko Agata*, Poglądy mistrza zen Takuana Sōhō na sztukę walki na miecze w Fudōchi shinmyōroku (Tajemny zapis niewzruszonej mądrości)* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), *Zen a sztuki walki*, Warszawa: Polska Fundacja Japonistyczna, 2014, s. 72-104.

Koszołko Agata: *Wpływy zen na poglądy Yagyū Munenoriego zawarte w Heihō kadensho (Księga przekazów rodzinnych o sztuce wojny)* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), *Zen a sztuki walki*, Warszawa: Polska Fundacja Japonistyczna, 2014, s.105-135.

Koszołko Agata, *The Ideals of Bushidō Depicted in Hagakure (Hidden in the Leaves) and Chūshingura (The Treasury of Loyal Retainers)*, [w:] Analecta Nipponica. Journal of polish association for Japanese studies 5/2015, Warszawa: University of Warsaw Printers (Zakłady Graficzne UW), 2015, s. 77 - 98.

Kotański Wiesław, *Dziesięć tysięcy liści: antologia literatury japońskiej,* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1961.

Kotański Wiesław, *Sztuka Japonii: zarys*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1974.

Kozyra Agnieszka, *Główne nurty badań nad zen*, Kraków: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, MCCLXXI STUDIA RELIGIOLOGICA Z. 37, 2004, s. 33-49.

Kozyra Agnieszka, *Filozofia nicości Nishidy Kitarō,* Warszawa: Nozomi, 2007.

Kozyra Agnieszka, *Zen a kultura Japonii – Hisamatsu Shin'ichi i Suzuki Daisetzu* [w:] Ewa Pałasz-Rutkowska (red.), *Polska i Japonia. W 50. Rocznicę wznowienia stosunków oficjalnych,* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, s. 249 – 276.

Kozyra Agnieszka, *Estetyka Zen*, Warszawa: Trio, 2010.

Kozyra Agnieszka, *Filozofia zen*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.

Kozyra Agnieszka, *The Logic of Contradictory Self-identity and Aesthetis in Zen Art,* Rocznik Orientalistyczny, T. LXVI, Z. 1, 2013, (s. 5 – 26).

Kozyra Agnieszka, *Nishida Kitarō i filozoficzna szkoła z Kioto (Kyōtoha*) [w:] Agnieszka Kozyra (red.), *W kręgu wartości kultury Japonii. W 140. rocznicę urodzin Nishidy Kitarō (1870–1945),* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013, s. 15-30.

Kozyra Agnieszka, *Krytyka wpływu buddyzmu zen na sztuki walki w traktacie Tengu geijutsuron (Pouczenia goblinów tengu na temat sztuk walki)* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), *Zen a sztuki walki,* Warszawa: Polska Fundacja Japonistyczna, 2014, s. 43-71.

Kozyra Agnieszka, *The Oneness of Zen and the Way of Tea in the Zen Tea Record (Zencharoku*) [w:] Analecta Nipponica. Journal of polish association for Japanese studies 5/2015, Warszawa: University of Warsaw Printers (Zakłady Graficzne UW), 2015, s. 21 – 41.

Kubiak Ho-Chi Beata, *Estetyka i sztuka japońska,* Kraków: Universitas, 2009.

Kubiak Ho-Chi Beata, *Japońska estetyka. Spojrzenie z zewnątrz,* [w:] Ewa Pałasz-Rutkowska (red.), *Polska i Japonia. W 50. Rocznicę wznowienia stosunków oficjalnych,* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, s. 235 – 248.

Kuitert Wybe, *Themes in the History of Japanese Garden Art,* Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002.

Kuki Shūzō, *Struktura iki*, przeł. Henryk Lipszyc [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: estetyka życia i piękno umierania, T. I*, Kraków: Universitas, 2009, s. 23-76.

Künstler Mieczysław Jerzy, *Sztuka Chin,* Warszawa: Wiedza Powszechna, 1991.

Künstler Mieczysław Jerzy, *Dzieje kultury chińskiej,* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994.

Kwong Jakusho, *Bez początku, bez końca: intymne serce zen (No Beggining. No End. The Intimate Heart of Zen*), przeł. Michał Kłobukowski, Kielce: Wydawnictwo Charaktery, 2016.

Kyūdō senmon-sho kyūdō kyōhon 1-kan shahō-hen (弓道専門書　弓道教本　1巻　射法編, *Zen Nihon Kyūdō Renmei* (全日本弓道連盟, Tokio 2016.

Leighton Taigen Dan, *Zen Social Ethics: Historical Constraints and Present Prospects,* Journal of Buddhist Ethics, Vol. 13 (2006), dostęp za: http://blogs.dickinson.edu/buddhistethics/category/volume-13-2006/ (19.04.2018).

Ludwig Theodore M., *Before Rikyū. Religious and Aesthetic Influences in the Early History of the Tea Ceremony.* Monumenta Nipponica, Vol. 36, No. 4 (Winter, 1981), s. 367-390.

Lishka Dennis, *Zen and the Creative Process: The "Kendō-Zen" Thought of the Rinzai Master Takuan,* Japanese Journal of Religious Studies, Vol. 5, No. 2/3 (Jun. - Sep.,1978), s. 139-158.

Mach Urszula, *Urasenke – tradycja pewnego domu* [w:] Ewa Pałasz-Rutkowska (red.), *Polska i Japonia. W 50. Rocznicę wznowienia stosunków oficjalnych,* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, s. 297 – 326.

Mach-Bryson Urszula, *Etyczne i estetyczne wartości Drogi Herbaty w filozofii Hisamatsu Shin'ichiego* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), *W kręgu wartości kultury Japonii. W 140. rocznicę urodzin Nishidy Kitarō (1870–1945)*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013, s. 127-149.

Mach-Bryson Urszula, *Nō i chanoyu. Pomiędzy sztuką teatru a sztuką herbaty* [w:] Beata Kubiak Ho-Chi, Iga Rutkowska (red.), *Dwa filary japońskiej kultury: literatura i sztuki performatywne,* Warszawa: Zakład Japonistyki i Koreanistyki. Wydział Orientalistyczny, Uniwersytet Warszawski: Polska Fundacja Japonistyczna, 2014, s. 243-251.

Mach-Bryson Urszula, *On Jars and All-time Masters. Chanoyu as Revealed by Yamanoue Sōji* [w:] Analecta Nipponica. Journal of polish association for Japanese studies 5/2015, Warszawa: University of Warsaw Printers (Zakłady Graficzne UW), 2015, s. 99 – 116.

Maraldo John C., *Questioning Nationalism Now and Then. A Critical Approach to Zen and the Kyoto Shool,* [w:] James W. Heisig, John C. Maraldo (red.), *Rude Awakenings: Zen, the Kyoto School, & the Question of Nationalism,* Nanzan Library of Asian Religion and Culture, Honolulu: University Of Hawai'I Press, 1995, s. 333 – 362.

Maraldo John C., *Saving Zen From Moral Ineptitude: A Response to Zen Social Ethics: Historical Constraints and Present Prospects*, Journal of Buddhist Ethics, Vol. 13 (2006), dostęp za: http://blogs.dickinson.edu/buddhistethics/category/volume-13-2006/ (19.04.2018).

Masaoka Shiki, *Haiku*, przeł. Wiesław Sienkiewicz; oprac. Anna Maria Bugaj-Janczarska, Kraków: Miniatura, 2000.

McRae John R., *Seeing through Zen: Encounter, Transformation, and Genealogy in Chinese Chan Buddhism*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003.

Melanowicz Mikołaj, *Historia literatury japońskiej,* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.

Merton Thomas, *Zen i ptaki żądzy* (*Zen and the birds of appetite*), przeł. Adam Szostkiewicz, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1988.

Merzel Dennis Genpo, *Oko nigdy nie śpi (The Eye Never Sleeps: Striking to the Heart of Zen),* przeł. Andrzej Getsugen Krajewski, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2010.

Miłosz Czesław, *Haiku*, Kraków: Wydawnictwo M, 1992.

Minamoto Ryōen, *The Symposium on "Overcoming Modernity"* [w:] James W. Heisig, John C. Maraldo (red.), *Rude Awakenings: Zen, the Kyoto School, & the Question of Nationalism*, Nanzan Library of Asian Religion and Culture, Honolulu: University Of Hawai'I Press, 1995, s. 197 – 229.

Mishima Yukio, *Wprowadzenie do Hagakure*, przeł. Beata Kubiak Ho-Chi [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 3, Estetyka życia i piękno umierania*, Kraków: Universitas, 2009, s. 127-144.

Munsterberg Hugo, *Zen & Oriental Art,* Tokio: Charles E. Tuttle Company, Inc. of Rutland, Vermont & Tokyo, Japan, 1965.

Miyamoto Musashi, *Księga pięciu kręgów* (*Gorin-no sho*), przeł. Agnieszka Żulawska-Umeda, Bydgoszcz: Diamond Books, 2004.

Nagatomo Shigenori, *Zeami's Conception of Freedom*, Philosophy East and West, Vol. 31, No. 4 (Oct., 1981), s. 401-416.

Nakamura Hajime, *Systemy myslenia ludów Wschodu: Indie, Chiny, Tybet, Japonia* (*Ways of Thinking of Eastern Peoples: India – China -Tibet- Japan*), przeł. Maciej Kanert, Wisława Szkudlarczyk-Brkić, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.

Nishitani Keiji, *Religion and nothingness*, Berkley: University of California Press, 1983.

Nitobe Inazō, *Bushido – dusza Japonii: wykład o sposobie myślenia Japończyków* (*Soul of Japan*), przeł. Witold Nowakowski, Bydgoszcz: Diamond Books, 2001.

Nukariya Kaiten, *The religion of the samurai. A study of Zen Philosophy and Discipline in China and Japan,* Forgotten Books, Londyn 2015.

Ohno Kazuo, Ohno Yoshito, *Świat butoh Kazuo Ohno,* książka wydana pierwotnie w dwóch częściach: *Strawa duchowa* (*Tamashii no Kate*), *Fragmenty zajęć* (*Keiko no Kotoba*), przeł.: Rutkowska Iga, Warszawa: Fundacja Pompka, 2014

Okakura Kakuzō, *Przebudzenie się Japonii* (*The Awakening of Japan*), przeł. Marya Wentzlowa, Kraków: Nakład Gebethnera i Wolffa, 1905.

Okakura Kakuzō, *Księga herbaty* (*Book of Tea*), przeł. Maria Kwiecieńska-Decker, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.

Onuma Hideharu, Dan i Jackie DeProspero, *Kyudo – japońska sztuka łucznictwa* (*Kyudo - the essence and practice of Japanese archery*), przeł. Witold Nowakowski, Bydgoszcz: Diamond Books, 2001.

Ōtani Eiichi, *The Movement Called "New Buddhism" in Meiji Japan* [w:] Hayashi Makoto, Ōtani Eiichi, Paul L. Swanson (red.), *Modern Buddhism in Japan,* Nanzan Institute for Religion and Culture, 2014, s. 52 – 84.

Otto Rudolf, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych* (*Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*), przeł. Bogdan Kupis, Warszawa: Książka i Wiedza, 1968.

Ozawa Hiroshi, *Kendo* (*Kendo.The Definitive Guide*), przeł. Witold Nowakowski, Bydgoszcz: Diamond Boks, 2000.

Park Jin Y., *Wisdom, Compassion, and Zen Social Ethics: The Case of Chinul, Songch'ol, and Minjung Buddhism in Korea,* Journal of Buddhist Ethics, Vol. 13 (2006), dostęp za: http://blogs.dickinson.edu/buddhistethics/category/volume-13-2006/ (19.04.2018).

Parkes Graham, *Ścieżki japońskiej umysłowości,* przeł. Wioletta Laskowska [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 3: Estetyka życia i piękno umierania*, Kraków: Universitas, 2009, s.159-182.

Pastuszak Katarzyna Julia, *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego: teatr ciała-w-kryzysie,* Kraków: Universitas, 2014

Pilgrim Richard B., *The Artistic Way and the Religio-Aesthetic Tradition in Japan*, Philosophy East and West, Vol. 27, No. 3 (Jul., 1977), s. 285.305.

Pindur Andrzej, *Polemiki wokół książki Zen w sztuce łucznictwa Eugena Herrigela* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), *Zen a sztuki walki*, Warszawa: Polska Fundacja Japonistyczna, 2014, s. 136-171.

Piotrowska Zofia, *W poszukiwaniu źródeł estetyki japońskiej,* Estetyka i Krytyka 12 (1/2007), s. 135-145.

Piwowarski Juliusz, *Bushido. Kodeks etyczny japońskiej kultury bezpieczeństwa*, The Polish Journal of the Arts and Culture Nr 7 (4/2013), s. 123 – 137.

Puchalska Joanna Katarzyna, *Ewolucja budō, ewolucja człowieka: samodoskonalenie i japońskie sztuki walki,* The Polish Journal of the Arts and Culture Nr 7 (4/2013), s. 139 – 154.

Puchalska Joanna Katarzyna, *Bushidō. Ethos samurajów od opowieści wojennych do wojny na Pacyfiku*, Bydgoszcz: Kirin, 2016.

Ricœur Paul, *Symbolika zła* (*Symbolique du mal*), przeł. Stanisław Cichowicz, Maria Ochab, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1986.

Rinzai, *Zen Mistrza Rinzai* (przeł. Bunyū), mahajana.net (data dostępu: 26.05.2017)

Rodowicz Maria Jadwiga, *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō,* Warszawa: Wydawnictwo Pusty Obłok, 1993.

Rodowicz Maria Jadwiga, *Aktor doskonały. Traktaty Zeamiego o sztuce nō*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.

Rodowicz Maria Jadwiga, *Boski dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō,* Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2009.

Rosemont Jr Henry, *Is Zen Buddhism a Philosophy?*, Philosophy East and West, Vol. 20, No. 1 (Jan., 1970), s. 63-72.

Różańska Anna, *Ogrody Korei* [w:] Leszek Sosnowski (red.), Anna Iwona Wójcik (red.), *Ogrody –zwierciadła kultury, Tom 1: Wschód,* Kraków: Universitas, 2004, s. 90-107.

Rucki Mariusz, *Mertona dramat tożsamości z zaznaczeniem wątku zen,* Kraków: Tyniec – Wydawnictwo Benedyktynów, 2000.

Rucki Mariusz, *Kto ma satori, ma wszystko. Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966) i jego anglojęzyczna prezentacja zenu*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

Sanders Vicki, *Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of Butō*, University of Hawai'I Press, Asian Theater Journal Vol. 5, No. 2 (Autumn, 1988), s. 148-163.
Sen Sōshitsu XV, *Smak herbaty, smak zen* (*Tea life, tea mind*), przeł. Mieczysław Godyń, Łódź: Ravi, 1997.
Sen Sōshitsu XV, *Sztuka herbaty*, przeł. Monika Kusiak, w: Krystyna Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska: antologia. T. 1: Wymiary przestrzeni*, Kraków: Universitas, 2001, s. 151-175.
Sen Sōshitsu XV, *O duchu herbaty* (*Cha no seishin*), przeł. Anna Zalewska, Poznań: Jeżeli P to Q Wydawnictwo, 2007.
Seung Sahn, *Strzepując popiół na Buddę (I) (Dropping Ashes on the Buddha. The Teaching of Zen Master Seung Sahn),* zebrał i opublikował Stephen Mitchell, Kraków: [s.n.], 1979.
Sickman Laurence, Soper Aleksander, *Sztuka i architektura w Chinach* (*Art and architecture of China*), przeł. Mieczysław Jerzy Künstler, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984.
Siewierska-Chmaj Anna, *Mity w polityce: funkcje i mechanizmy aktualizacji,* Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA, 2016.
Sikorski Waldemar, Tokarski Stanisław, *Budo. Japońskie sztuki walki*, Szczecin: Glob, 1988.
Shibayama Zenkei, *Milczenie Kwiatu: eseje zen* (*Flower does not talk*), przeł. Beata i Dariusz Stobieccy, Kraków: Wydawnictwo „A", 1998.
Sharf Robert H., *The Zen of Japanese Nationalism,* History of Religions, Vol. 33, No. 1 (Aug., 1993), University of Chicago Press, s. 1-43.
Sharf Robert H., *Whose Zen? Zen Nationalism Revisited,* s. 42-44, [w:] James W. Heisig, John C. Maraldo (red.), *Rude Awakenings: Zen, the Kyoto School, & the Question of Nationalism,* Nanzan Library of Asian Religion and Culture, Honolulu: University Of Hawai'I Press, 1995, s. 40-51.
Shitao, *Słowa mistrza o malarstwie,* przeł. Marcin Jacoby [w:] Adina Zemanek (red.), Estetyka chińska: antologia, Kraków: Universitas, 2007, s. 209-218.
Shute Clarence, *The Comparative Phenomenology of Japanese Painting and Zen Buddhism*, Philosophy East and West, Vol. 18, No. 4 (Oct., 1968), s. 285-298.
Snodgrass Judith, *Presenting Japanese Buddhism to the West: Orientalism, Occidentalism, and the Columbian exposition,* University of North Carolina Press, 2003, s. 137 – 154.

Sokołowski Michał, *Sztuka ceremonii herbacianej: filozofia, rozwój, przemiany,* Kraków: Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji, Uniwersytet Jagielloński, 2014.

Sokołowski Michał, *Historia ceremonii herbacianej w Japonii* [w:] *Estetyka i Krytyka 35 (4/2014),* Dominika Czakon (red.), Natalia Anna Michna (red.), Kraków: Instytut Filozofii UJ, współpraca wydawnicza: Wydawnictwo Nowa Strona, 2014, s. 171-204.

Sokołowski Michał, *Haiku – historia, specyfika, wpływy zen* [w:] Piotr Mróz (red.), Małgorzata Ruchel (red.), Anna Iwona Wójcik (red.), *Kultury Wschodu w świecie procesów globalizacyjnych,* Kraków: Wydawnictwo Libron – Filip Lohner, 2015, s. 213-242.

Sokołowski Michał, *„Niematerialny skarb kultury" – herbata w stylu wabicha* [w:] Piotr Mróz (red.), Malgorzata Ruchel (red.), Anna Iwona Wójcik (red.), *Filozofia kultur Wschodu,* Kraków: Wydawnictwo Libron – Filip Lohner, 2015, s. 123-134.

Sokołowski Michał, *Estetyka zen w ogrodach japońskich* [w:] Krzysztof Bałękowski (red.), Dorota Litwin-Lewandowska (red.), *Człowiek, kultura, społeczeństwo – perspektywa filozoficzna,* Lublin: Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, 2016, s. 21-34.

Sokołowski Michał, *Historia i znaczenie japońskiego konceptu bushidō,* [w:] Beata A. Nowak (red.), Kamil Maciąg (red.), *Kultura i sztuka w ujęciu filozoficznym*, Lublin: Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, 2017., s. 103-119.

Sosnowski Leszek, *Ogrody Japonii – kultura i style* [w:] Leszek Sosnowski (red.), Anna Iwona Wójcik (red.), *Ogrody –zwierciadła kultury, Tom 1: Wschód,* Kraków: Universitas, 2004, s. 108-149.

Stanley-Baker Joan, *Japanese Art*, London: Thames and Hudson, 1984.

Stein Bonnie Sue, *"Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad",* The Drama Review: TDR, Vol. 30, No. 2 (Summer, 1986), The MIT Press, s. 107-126.

Stefański Krzysztof, *Duch bushidō armii cesarskiej, czyli tragedia pomyłek* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), *W kręgu wartości kultury Japonii. W 140. rocznicę urodzin Nishidy Kitarō (1870–1945)*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013, s. 386 – 409.

Stevens John, *Trzej mistrzowie budo: Jigoro Kano (judo), Gichin Funakoshi (karate), Morihei Ueshiba (aikido),* (*Three budo masters - Kano (judo), Funakoshi (karate), Ueshiba (aikido)*) przeł. Hanna Malicka-Gorzelańczyk, Bydgoszcz: Diamond Books, 2001.

Stone Jacqueline I., *Original Enlightenment and the Transformation of Medieval Japanese Buddhism,* Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.

Su Zhe, *Poemat o tuszu i bambusach* (*Mo Zhu Fu*), przeł. Marcin Jacoby [w:] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska antologia*, Kraków: Universitas, 2007, s. 225-227.

Sutra Lankawatara, przeł. Łukasz Trzciński [w:] Marta Kudelska (red.), *Filozofia Wschodu. Wybór tekstów,* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002., s. 243-250.

Suzuki Daisetz Teitarō, *The Philosophy of Zen*, Philosophy East and West, Vol. 1, No. 2 (Jul., 1951), s. 3-15.

Suzuki Daisetz Teitarō, *Zen: A Reply to Hu Shih,* Philosophy East and West, Vol. 3, No. 1 (Apr., 1953), s. 25-46.

Suzuki Daisetz Teitarō, *Sengai: The Zen of Ink and Paper,* Boston & London: Shambala, 1999.

Suzuki Daisetz Teitarō, *Essays in Zen Buddhism. First Series,* New Delhi: Munishiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 2005.

Suzuki Daisetz Teitarō, *Zen i kultura japońska* (*Zen and Japanese Culture*), przeł. Beata Szymańska, Piotr Mróz, Anna Zalewska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.

Suzuki Daisetz Teitarō, *Wprowadzenie do buddyzmu zen* (*Introduction to Zen Buddhism*), przeł. Andrzej i Małgorzata Grabowscy, Kraków: vis-a-vis/etiuda, 2011.

Suzuki Juuko, *Kaligrafia japońska* (*Calligraphie japonaise*), przeł. Justyna Piątek, Warszawa: Wydawnictwo RM, 2007.

Suzuki Shunryū *Umysł zen, umysł początkującego* (*Zen mind, beginner's mind*), przeł. Jacek Dobrowolski, Adam Sobota, Bielsko Biała: Elay, 2010.

Swanson Paul L., *Why They Say Zen is Not Buddhism: Recent Japanese Critiques of Buddha-Nature* [w:] Jame Hubbard, Paul L. Swanson (red.), *Pruning the Bodhi Tree. The Storn Over Critical Buddhism,* Nanzan Institute for Religion and Culture, Honolulu: University of Hawai'I Press, 1997, s. 3 – 29.

Szeng-jen, *Osiąganie Umysłu Buddy (Getting the Buddha Mind),* przeł. Patrycjusz Pindelski, Warszawa: Pracownia Autorska Domy Polskie, 1998.

Sztompka Piotr, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków: Znak, 2009.

Szuksztul Robert, *O darze i obdarowanym, czyli problem z soteriologią Shinrana*, Estetyka i Krytyka, nr 22 (3/2011), s. 205-215,

Szuksztul Robert, *Formuła namu amida butsu i problem ekspresji w japońskim buddyzmie Czystej Ziemi*, The Polish Journal of the Arts and Culture, nr 2 (2/2012), s. 65-88.

Szuksztul Robert, *Powierzenie wiary i praktyki. Obiektywny aspekt doktryny Shinrana na podstawie tekstu Kyōgyōshinshō*, The Polish Journal of the Arts and Culture", nr 2 (2/2012), s. 89-111.

Szymańska Beata, *Haiku i literatura polska przełomu XIX i XX w. O estetycznej wartości nastroju,* [w:] Estetyka i Krytyka 1(2), 2002, s. 41-67.

Szymańska Beata, *Ogrody zen,* [w:] Leszek Sosnowski (red.), Anna Iwona Wójcik (red.), *Ogrody –zwierciadła kultury, Tom 1: Wschód,* Kraków: Universitas, 2004, s. 150-163.

Szymańska Beata, *Chiński buddyzm chan,* Kraków: Wydawnictwo WAM, 2009.

Szymańska Beata, *O bezwartościowych wartościach*, Estetyka i Krytyka, nr 3(22), 2011, s. 75-90.

Szymańska Beata, *Piękno i pustka (estetyczna rola pustki w sztuce Chin i Japonii)*, The Polish Journal of the Arts and Culture, nr 2 (2/2012), s. 7-27.

Szymańska Beata, *Prawdziwe „ja" i sztuki walki,* The Polish Journal of the Arts and Culture Nr 7 (4/2013), s. 179 – 199.

Szymańska Beata, *Rola mistrza w buddyzmie zen*, [w:] Dominika Czakon (red.), Kamila Sosnowska (red.)*, Edukacja: Wschód- Zachód,* The Polish Journal of the Arts and Culture 12 (4/2014), Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2014, s. 117-139.

Tagsold Christian, *Japanese Gardens Unleashed*, [w:] Asian Gardens in the West. Papers of the Conference Asian Gardens in the West, organized by Benrath Palace and Park Foundation and Heinrich-Heine-University Dusseldorf, October 1-3, 2015, 2016, s. 293-300.

Tagsold Christian, *Spaces in Translation: Japanese Gardens and the West*, Philadelphia: University of Pensylvania Press, 2017.

Takeuchi Melinda, *Wiersze i obrazy*, przeł. Krystyna Wilkoszewska [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 2: Słowa i obrazy*, Kraków: Universitas, 2009, s. 185-199.

Tanizaki Junichirō, *Pochwała Cienia*, przeł. Henryk Lipszyc [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 3: Estetyka życia i piękno umierania*, Kraków: Universitas, 2009., s. 77-106.

Tokarski Stanisław, *Sztuki walki. Ruchowe formy ekspresji filozofii Wschodu,* Szczecin: Glob, 1989.

Tokeshi Jinichi, *Kendo: podstawy, filozofia i zasady walki,* przeł. Witold Nowakowski, Bydgoszcz: Diamond Books, 2008.

Tomaszewska Ewa (red), *Antologia polskiego haiku,* Warszawa: Nozomi, 2001.

Totman Conrad, *Historia Japonii,* przeł. Justyn Hunia, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.

Tubielewicz Jolanta, *Kultura Japonii: słownik,* Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1996.

Tubielewicz Jolanta, *Japonia zmienna czy niezmienna?*, Warszawa: Wydawnictwo TRIO, 1998.

Turnbull Stephen, *Samurajowie i sacrum* (*Samurai and the sacred*), przeł. Justyn Hunia, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.

Trzeciak Przemysław, *Idea i tusz. Malarstwo w kręgu buddyzmu chan/zen*, Warszawa: Pruszyński i S-ka SA, 2002.

Trzeciak Przemysław, *Powieki Bodhidharmy. Sztuka herbaty dawnych Chin i Japonii*, Zalesie Górne: Pracownia Wydawnicza Zabrowarny Andrzej, 2009.

Tyler Royall, *Buddhism in Noh*, Nanzan University, Japanese Journal of Religious Studies 1987 14/1, s. 19-52.

Ueda Makoto, *Estetyczne walory linii,* przeł. Beata Romanowicz [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 2: Słowa i obrazy*, Kraków: Universitas, 2009, s. 141-152.

Ueda Makoto, *Szukając podobieństwa do natury,* przeł. Beata Romanowicz [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: antologia. T. 2: Słowa i obrazy*, Kraków: Universitas, 2009, s. 153-168.

Watts Alan, *Droga Zen* (*Way of Zen*), przeł. Sebastian Musielak, Poznań: Rebis, 1997.

Weiss Allen S., *The Limits of Metaphor: Ideology and Representation in the Zen Garden*, Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice, Vol. 54, No. 2, Images of powet and the power of images (Summer 2010), s. 116-129.

Wielgosz Małgorzata, *Haiku - literacka postać medytacji, poezja milczenia, językowej ascezy,* The Polish Journal of the Arts and Culture, Nr 2 (2/2012), s. 29-48.

Wright Dale S., *Satori and the Moral Dimension of Enlightenment,* Journal of Buddhist Ethics, Vol. 13 (2006), dostęp za: http://blogs.dickinson.edu/buddhistethics/category/volume-13-2006/ (19.04.2018).

Wójcik Anna Iwona, *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuszem,* Estetyka i Krytyka 1 (2) 2002, s. 1 – 19

Wójcik Anna Iwona, *Ogrody chińskie* [w:] Leszek Sosnowski (red.), Anna Iwona Wójcik (red.), *Ogrody –zwierciadła kultury, Tom 1: Wschód,* Kraków: Universitas, 2004, s. 40-89.

Wójcik Anna Iwona, *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego,* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

Wójcik Anna Iwona, *Tradycja ożywiona w doświadczeniu moderny: Mirei Shigemori,* [w:] Leszek Sosnowski, Beata Szymańska, Anna I. Wójcik, *Odnawianie kultury. Studium wybranych przypadków,* Kraków: Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner, 2017, s. 85 – 133.

Wybrański Witold, *Butō – japoński teatr tańca mroku, Daisetzu* [w:] Ewa Pałasz-Rutkowska (red.), *Polska i Japonia. W 50. Rocznicę wznowienia stosunków oficjalnych,* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, s. 201 – 234.

Van Bragt Jan, *Kyoto Philosophy—Intrinsically Nationalistic?* [w:] James W. Heising, John C. Maraldo (red.), *Rude Awakenings. Zen, the Kyoto School & the Question of Nationalism*, Honolulu 1995, s. 233 – 254,

Varley Paul, *Kultura japońska* (*Japanese Culture*), przeł. Magdalena Komorowska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.

Victoria Brian, *Zen na wojnie* (*Zen at war*), przeł. Maciej Kanert, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.

Yagyū Munenori, *Heihō kadensho. Księga przekazów rodzinnych o sztuce wojny*. *Uzupełniona listami Takuana Soho do Munenoriego Yagyu* (*Heihō kadensho*), przeł. Witold Nowakowski, Bydgoszcz: Diamond Books, 2002.

Yamada Shoji, *Shots in the Dark, Japan, Zen and the West,* Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

Yamamoto Tsunetomo, *Hagakure: ukryte w listowiu* (*Hagakure*), przeł. Marek Mydel, Bydgoszcz: Diamond Books, 2012.

Yasuda Kenneth, *Japanese Haiku: Its Essential Nature and History*, North Clarendon: Tuttle Publishing, 2001.

Young Damon A., *Bowing to Your Enemies: Courtesy, Budō, and Japan,* Philosophy East and West, Vol. 59, No. 2 (Apr., 2009), Honolulu: University of Hawai'i Press, s. 188-215.

Zakrzewska Joanna (wstęp opracowanie i tłumaczenie), *Sakuiteki Zapiski o zakładaniu ogrodów* (*Sakuiteki*), Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.

Zakrzewska Joanna, *Przemyśleć piękno. Estetyka kaligrafii japońskiej,* Gdańsk, 2014.

Zalewska Anna, *Nampōroku, czyli Zapiski z południowych stron Rozdział I, CZĘŚĆ 1.* [w:] Silva Iaponicarum, Fasc. II, Winter 2004, s. 19-34,

Zalewska Anna, *Nampōroku, czyli Zapiski z południowych stron, Rozdział I, CZĘŚĆ 2.* [w:] Silva Iaponicarum, Fasc. III, Spring 2005, s. 32-48,

Zalewska Anna, *Nampōroku, czyli Zapiski z południowych stron, Rozdział II, CZĘŚĆ 1.* [w:] Silva Iaponicarum, Fasc. X, Winter 2006, s. 33-68,

Zalewska Anna, *Nampōroku, czyli Zapiski z południowych stron, Rozdział II, CZĘŚĆ 2.* [w:] Silva Iaponicarum, Fasc. XI, Spring 2007, s. 38 – 64.

Zalewska Anna, *Jak być chajinem,* [w:] [w:] Ewa Pałasz-Rutkowska (red.), *Polska i Japonia. W 50. Rocznicę wznowienia stosunków oficjalnych,* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, s. 277 – 296.

Zalewska Anna, *Pojęcie drogi w kulturze japońskiej na przykładzie Komentarza na temat kaligrafii,* [w:] Agnieszka Kozyra (red.) *W kręgu wartości kultury Japonii. W 140. rocznicę urodzin Nishidy Kitarō (1870–1945)*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013, s. 334 – 346.

Zalewska Anna (red.), *Kaligrafia japońska Trzy traktaty o drodze pisma,* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.

Zalewska Anna, *Expressing the Essence of the Way of Tea: Tanka Poems used by Tea Masters* [w:] Analecta Nipponica. Journal of polish association for Japanese studies 5/2015, Warszawa: University of Warsaw Printers (Zakłady Graficzne UW), 2015, s. 43-56.

Zapart Jarosław, *„Buddyzm krytyczny" w wymiarze społecznym, filozoficznym i metodologicznym (I)*, The Polish Journal of the Arts and Culture Nr 6 (3/2013), s. 161 - 176.

Zapart Jarosław, *„Buddyzm krytyczny" w wymiarze społecznym, filozoficznym i metodologicznym (II)*, The Polish Journal of the Arts and Culture Nr 6 (3/2013), s. 177 - 193.

Zapiski z Błękitnej Skały (tłumaczenia dokononano na podstawie wydania angielskiego Thomasa Cleary, *Secrets of the Blue Cliff Record: Zen Comments by Hakuin and Tenkei*), przeł. Robert Bączyk (Bon Gak), Warszawa: „miska ryżu", 2017.

Zhang Yanyuan, *Zapiski o słynnych malarzach poprzez wieki* (*Li Dai Ming Hua Ji*), przeł. Marcin Jacoby [w:] Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska: antologia,* Kraków: Universitas, 2007, s. 171-178.

Zhuangzi*, Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu* (*Nanhua jing*), przeł. Marcin Jacoby, Warszawa: Iskry, 2009.

Zieliński Wojciech P.P. (wybór i transkrypcja), *Mała Księga Zen, opowieści i koany*, Poznań: 8segment.pl, 2011.

Żeromska Estera, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy Tom I nō, kyōgen,* Warszawa: Wydawnictwo TRIO, 2010.

Żuławska-Umeda Agnieszka, *Wartości estetyczne w poetyce haikai szkoły Bashō,* Estetyka i Krytyka 6(1/2004), s. 1 – 16.

Żuławska-Umeda Agnieszka (tłumaczenie i wstęp), *Haiku,* Bielsko-Biała: ELAY, 2006.

Żuławska-Umeda Agnieszka, *Poetyka szkoły Matsuo Basho (lata 1684-1694),* Warszawa: Neriton, 2007.

Żuławska-Umeda Agnieszka, *Issues relating to notes from The Hut Of Delusion – Bashō's returs from his wanderings* [w:] Analecta Nipponica. Journal of polish association for Japanese studies 2/2012, Warszawa: University of Warsaw Printers (Zakłady Graficzne UW) 2012, s. 57 – 74.

Żuławska-Umeda Agnieszka, *Wokół Zapisków z szałasu ułudy Matsuo Bashō, czyli o jego powrotach z wędrówek,* [w:] Agnieszka Kozyra (red.), *W kręgu wartości kultury Japonii. W 140. rocznicę urodzin Nishidy Kitarō (1870–1945),* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013, s. 211-225.