

Shin-gyō-sō

真行草

*Zainspirowana kaligrafią Japonia rozwinęła
postrzeganie świata na trzech poziomach,
co wciąż wpływa na sztukę współczesną.*

Porównując Japonię z Chinami, możemy dojść do wniosku, że główna różnica pomiędzy nimi polega przede wszystkim na tym, że w przeciwieństwie do Japonii Chiny są krajem intelektualistów. Chiny szczycą się tysiącletnią historią filozofii, którą nadal zresztą uprawiają – a jeśli nawet nie filozofię, to polityczną propagandę, która też polega na myśleniu, czy raczej na kontroli myślenia. Kiedy Japonia przyswajała sobie chińską filozofię, zajmowała się bardziej estetyką rozumianą jako zwracanie większej uwagi na to, jakie coś wywołuje odczucia, niż na to, co oznacza. Na liście wielkich chińskich myślicieli znaleźliby się wybitni filozofowie, jak Zhuangzi, Konfucjusz czy Mencjusz, a zamykały ją – być może – Mao. W Japonii jednak mówią o teatrze nō, cytuje się Zeamięgo, a rozprawiają o ceremonii herbaty – Sena no Rikyū.

Zatem ludzie ceniący Chiny zaliczają się raczej do myślicieli, a ci, którzy preferują Japonię, wolą czuć niż myśleć – Japonii trafiają się więc esteci. Przy czym niekoniecznie jej to służy, ponieważ tacy ludzie mają skłonność do rozklejania się przy byle świcie pary dochodzącym z kociołka w pawilonie herbacianym. Dlatego właśnie tak duża część japońskiej

literatury jest pełna wyrażen silnych emocji, ale brak jej analitycznego rygoru.

Jest w tej sytuacji jeszcze jeden paradoks. Poczucie estetyki pozwoliło Japończykom na przebicie się do kosmicznych prawd, do których nie dotarli wcześniej filozofowie z Chin czy z innych krajów. W Japonii jednak istnieje filozofia – tyle że wyrażana bez słów.

Nie, tak naprawdę jest tych słów całe mnóstwo! I wiele możemy się na ich temat nasłuchać. Z dramatem *nō* wiąże się *yūgen* („tajemnicze piękno”), sztuka ikebany zasadza się na idei *ten chi jin* („Niebo, Ziemia, Człowiek”), a w ceremonii parzenia herbaty niezwykle istotny jest motyw *wa kei sei jaku* („Harmonia, Szacunek, Czystość, Wyciszenie”). Dziś te słowa osiągnęły status pełnoprawnych dogmatów, niezbyt odległych od chińskich sloganów politycznych. Gdy zapytamy mistrza ceremonii herbaty, co właśnie robi, z jego ust padnie: *wa kei sei jaku*. Choć słowa te brzmią przyjemnie, bez kontekstu znaczą niewiele. Jaki tak naprawdę płynie pożytek z wiedzy, że pawilon herbaciany powinien być „czysty” czy „spokojny”? Takie stwierdzenie nie jest wiele warte. Powaga tego spostrzeżenia kryje się poza słowami, a docenić można ją tylko podczas rytuału herbaty – czyli w kontekście estetycznym.

Paradygmat rodem z kaligrafii

Uważam, że spośród wielu nurtów japońskiej myśli estetycznej najbardziej inspirujące jest *shin-gyō-sō*, które wywarło trwałą wpływ na Kioto. Sama idea wywodzi się z kaligrafii. Mamy trzy podstawowe sposoby zapisywania znaków kanji. Pierwszy to „pismo wzorcowe”, czyli oficjalna, „prawdziwa” forma, jaką można zobaczyć w gazetach, książkach, na drogowskich. Tak zapisane znaki mają kanciaste kształty, dokładnie

widać w nich każdą z tworzących je kresek. To wyraźny sposób pisania, kreska za kreską. Ten styl ma w języku chińskim dwie nazwy, powszechną: *kai*, oraz rzadziej używaną *shin*, co oznacza „prawdę”.

Kolejnym sposobem zapisywania znaków jest *gyō*, oznaczające „chodzenie” lub „bieganie”. Pismo w stylu *gyō* jest nieco swobodniejsze, można ściąć parę zakrętów i połączyć niektóre kreski. To „pismo bieżące”, w języku angielskim nazywane też czasem „półkursywą”, przypomina pismo wzorcowe, ale ma w sobie więcej luzu. Wygląda jak pismo wzorcowe pisane w pośpiechu.

Trzecią formą jest *sō*, co oznacza „trawę”. „Pismo trawiaste”, w języku angielskim nazywane kursywnym, przypomina stenografię – posługuje się skrótami, współczesnemu czytelnikowi, który wcześniej się go nie uczył, trudno je odczytać. Pismo trawiaste bywa nieraz zupełnie niemożliwe do rozszyfrowania. Prawdę mówiąc, kropki i zawijasy stylu *sō* rzeczywiście bardziej przypominają trawę niż pismo. Styl *sō* świetnie się nadaje do szalonej kaligrafii: jest najbardziej odręczny i o wiele szybszy w zapisywaniu, dzięki czemu stał się ulubioną formą pisma kaligrafów.

Oto trzy typy kaligrafii. Każdy z nich, nim przybył do Japonii, miał swoją długą chińską historię. Japończycy od dawna znali więc pismo wzorcowe, bieżące i trawiaste: *shin-gyō-sō*.

Kryzys tożsamości

Japonia borykała się z pewnym problemem. Otóż wszystko, co godne uwagi, pochodziło z Chin. Ceramika, papier, laka, świątynie, literatura, poezja, pismo, kosze, meble... Od czego tu zacząć? Chińskie przedmioty były wielkie, skomplikowane, pełne kolorów, dopieszczone technicznie, wyrafinowane, eleganckie, wymyślne... Japonia zaś przyjmowała ten zalew

szlachetnych i wspaniałych chińskich przedmiotów, aż pojawiło się pytanie: „Cóż, kim w takim razie jesteśmy my?”.

W pewnym momencie, według mnie po wyniszczającej wojnie Ōnin toczącej się w latach 1467–1477, nastąpił przełom. Zrozumienie nadeszło dość późno – nie byłoby ono możliwe w epokach Heian czy Kamakura.

Kiedy Japończycy późnego XV i XVI wieku spojrzeli na to, co tak naprawdę pochodziło z ich kraju, zaczęli odczuwać kryzys tożsamości. Uświadomili sobie, że wszystko, co stworzyli, jest nieociosane i prymitywne. Wielki Chram Ise, najświętsze z japońskich miejsc kultu, jest kryty strzechą, a nie, jak chińskie pałace, dachówką. Japończycy stanęli więc przed pałacami pokrytymi cedrowymi szczapkami, przed wiejskimi domami, z których buchał dym z palenisk. Zobaczyli lakę *Negoro* – grubą, nierówną, z widocznymi czarnymi plamami w miejscach, gdzie wierzchnia warstwa się wytarła – nieporównywalną z laką chińską, rzeźbioną z niezwykłą dokładnością, jak gdyby była jademitem czy kością słoniową. Rodzime wyroby garncarskie były niezgrabne, ciężkie, formowane ręcznie z ziarnistej, brązowej gliny. Rzadko były szkliwione, a jeśli już, to niewykluczone, że szkliwo pojawiło się przypadkiem, gdy na formowane naczynie upadł popiół z pieca, po czym się roztopił. Wiele wyrobów było koślawych, nierównych; nie miały w sobie nic z panowania nad techniką, które zauważyć można chociażby w ceramice z celadonu z czasów chińskiej dynastii Song.

Przełom w rozumieniu

Wtedy właśnie pojawiła się myśl, zgodnie z którą wszystko na świecie, również w relacjach międzyludzkich, ma trzy poziomy: formalny, półformalny i nieformalny. Nazwano je *shin*, *gyō* i *sō*, jak w kaligrafii.

Obserwujemy to też w naszym zachodnim życiu: poziom formalny to strój wieczorowy, półformalny to sportowa elegancja, nieformalny zaś to szorty albo dżinsy i T-shirt. Różni ludzie noszą stroje w danym stylu w różnych momentach i sytuacjach. Nie mieszamy ich z sobą. Nie wkładamy T-shirtu na formalne przyjęcie, tak samo jak nie idziemy na imprezę plażową w garniturze i krawacie.

Ceremonia herbaty głęboko przesiąkła ideą *shin-gyō-sō*. Zatrzymajmy się jednak na moment, zanim zanurkujemy w zdradliwych wodach herbacianych niuansów. Muszę podkreślić, że spośród wszystkich rozdziałów tej książki ten w największym stopniu opiera się na moich domysłach. Eksperci od herbaty, przerwijcie w tym miejscu lekturę! Pewne rzeczy, o których wspomnę, pasują jak ulał do oficjalnych wytycznych szkół ceremonii herbaty, ale nie wszystkie. Będę przytaczał myśli nieortodoksyjne, jakimi podzielił się ze mną stary mistrz herbaty, albo takie, które usłyszałem od ekscentrycznych *letterati** czy kolekcjonerów sztuki. Inne pomysły przyszły mi do głowy na podstawie obserwacji sposobu, w jaki tradycyjni kiotyjczyacy instynktownie używali przedmiotów i jak je ustawiali.

Skoro już uczyniłem to zastrzeżenie, mogę powrócić do historii *shin-gyō-sō* w późnej epoce Muromachi. Mistrzowie herbaty spojrzeli raz jeszcze na te prymitywne, niezgrabne japońskie przedmioty i ogłosili, że uważają je za wspaniałe. Myślę, że właśnie wtedy japońska kultura stała się tym, czym jest dzisiaj.

Jest w tym podziale coś głęboko ludzkiego; jest wszechobecny, przekracza niemal każdą granicę. Po prostu historia pisma oraz presja ze strony Chin zmusiły Japonię do znalezienia

* W przybliżeniu „intelektualista”, „uczony dyletant”; więcej na ten temat pisze Kerr w *Japonii utraconej* [przyp. red.].

nia nowego sposobu myślenia. „Istnieje kaligraficzne pismo wzorcowe, bieżące i trawiaste. Istnieje też tamten kraj stale wytwarzający wszystkie te niezwykle przedmioty, których sztuka nas przerasta; tutaj jesteśmy my, tworzący przedmioty szorstkie i siermiężne; a pomiędzy nami jest Korea, która jest w zasadzie równie cywilizowana co Chiny, ale jednak nie do końca... Hm... Trzy poziomy – Chiny, Korea, Japonia”. Tak rozszerzał się koncept *shin-gyō-sō*, który zawiera całą gamę różnych hierarchii.

Istnieją rzeczy wykonane przez człowieka oraz to, co jest wytworem natury – pomiędzy nimi są zaś przedmioty naturalne, częściowo obrobione ludzkimi rękami. Coś może być wysoko, na średniej wysokości lub nisko – podobnie jak daleko, w średniej odległości i blisko. Zasada ta dotyczyła też innych sztuk poza kaligrafią, w szczególności malarstwa.

***Shin-gyō-sō* w malarstwie tuszem**

W sztuce czasów dynastii Ming, a także w późniejszym okresie w Japonii istniały trzy rodzaje malarstwa tuszem. W pierwszym każdy listek, każdy kamień i każda fala oceanu są namalowane z dbałością o szczegóły. To malarstwo w stylu *shin*. Chińczycy nadali nazwy każdemu rodzajowi pociągnięcia pędzlem: kształtom gałęzi, kamieniom o różnej fakturze – okrągłym, porowatym, wyszczerbionym, żłobkowanym czy ciętym niczym toporkiem. Sam malunek może być prosty, ale jeśli znajduje się na nim drzewo, na którym widać wyraźnie każdy liść i każdą gałąź, jest to ekwiwalent znaku napisanego w stylu *shin*, w którym widać każdą z jego kresek.

Kolejny styl jest bardziej swobodny i lepiej widać w nim charakter giętkiego chińskiego pędzla. To bardziej luźny spo-

sób malowania: kilka impresjonistycznych gęsi stoi obok jesiennej trzciny powstałej dzięki paru szybkim pociągnięciom pędzla. To *gyō*.

Wreszcie mamy styl całkiem kursywny, nazywany po japońsku *haboku*, co oznacza „chlapnięcie tuszem”. Ta plama to góra, tamten kleks to kamień, rozwodnione pociągnięcie w tamtym miejscu to ocean. I tyle, pejzaż gotowy. Style te różniano jako *shin-gyō-sō*.

Innym sposobem postrzegania tych trzech różnych technik malunku tuszem jest nazywanie ich realistycznym, impresjonistycznym i abstrakcyjnym (abstrakcyjnym w takim sensie, w jakim kursywa czy stenografia są skrótami rzeczywistości).

Czasem wystarczają dwa z trzech poziomów. Pomniejsza świątynia Shinju-an w kompleksie Daitoku-ji pomija styl *shin*, skupiając swoją uwagę na stylach *gyō* i *sō*. W głównym pawilonie zen znajdują się przedstawiające ptaki i trawy swobodne obrazy w stylu *gyō*, których autorem jest enigmatyczny piętnastowieczny artysta Soga Jasoku. Za nimi znajduje się jeden z moich ulubionych obrazów tuszem w całym mieście, pokryta papierem ściana (w zasadzie nieruchome *fusuma*) zamalowana w czystym stylu *haboku* – plamy i kleksy tuszu tworzą zamglony krajobraz z kilkoma ptakami i wschodzącym słońcem okraszonym odrobiną koloru. I to wszystko.

Przypisywane jednemu z malarzy z linii Jasoku malowidło jest ekstremalnie abstrakcyjne, należy do najbardziej abstrakcyjnych dzieł w całym Kioto. Oprócz wyrazistego stylu *sō*, znaczenie ma też jego położenie w świątyni. W Shinju-an obraz w stylu *gyō* umieszczony jest w głównym pomieszczeniu, a ten w stylu *sō* jest w pokoju znajdującym się za nim. Położenie obrazu odpowiada więc jego poziomowi.



Obraz w stylu shin



Obraz w stylu gyō



Obraz w stylu sō (typ haboku)

Potęga trzech

Na przełomie XVI i XVII wieku mistrzowie herbaty zaczęli się bawić ideą *shin-gyō-sō*. Przykładowo pojemnik wykonany z brązu byłby *shin*, bo nawiązywał do klasycznych chińskich brązów. Brąz zostałby umieszczony na środku tokonomy, bo środek jest *shin*, podczas gdy *gyō* i *sō* to pozycje nieco od środka odsunięte. W kontraście do brązowego *shin*, ceramika została by uznana za *gyō*, a bambus czy koszyk byłyby *sō*.

Początkowo, zaraz po przybyciu do Japonii, ceremonia parzenia herbaty nie odbiegała zbyt od chińskiej. Oryginalna ceremonia herbaty była bardzo wystawna, jako że *daimyō* kolekcjonowali wykwintny chiński celadon. Liczyły się okazałe wnętrza, gdzie udawali się arystokraci, by sączyć napój z importowanej chińskiej ceramiki. Gwałtowny zwrot nastąpił wraz z pojawieniem się idei *wabi*. Prawdopodobnie stworzył ją Murata Jukō (1423–1502), mnich zen z Daitoku-ji, który prowadził swoją działalność w owym kluczowym siedemdziesięcioletnim okresie po wojnie Ōnin. Jukō i jego naśladowcy (adeptem w trzeciej generacji był Sen no Rikyū, twórca formy ceremonii herbaty znanej nam współcześnie) stwierdzili: „Będziemy dążyć do ceremonii herbaty w stylu *wabi*, rustykalnym, prowincjonalnym, dalekim od bogactwa, jaskrawych barw i elegancji”.

Jukō wybudował więc Shinju-an, uznawany za pierwszy ogród herbaciany. Jest bardzo prosty – tylko trzy, pięć i siedem kamieni na niewielkim kawałku ziemi, nie większym niż kilka mat tatami. Kiedy pomysł ten dotarł do Sena no Rikyū na początku XVI wieku, ów doskonale już zdawał sobie sprawę z tego, że japońska ceremonia herbaty była *wabi*. *Wabi* należy do stylu *sō*, stoi więc w kontraście do oryginalnej ceremonii herbaty w stylu *shin*, która odbywała się w pała-



Brąz (Chiny), Porcelana (Korea), Bambus (Japonia)

cach, i podczas której używano doskonałej ceramiki z dynastii Song i Ming.

Rikyū udał się do Chōjirō (?–1589), rzemieślnika wykonującego dachówki, najskromniejszy z ceramicznych przedmiotów, i poprosił go o stworzenie czarki do herbaty. Tak powstała ceramika *raku*, która nie jest wypalana w wysokiej temperaturze gładką porcelaną, ale powstającym w niskiej temperaturze glinianym naczyniem.

W ten sposób *shin-gyō-sō* przeniknęło ze świata obrazów do świata ceramiki. *Shin* to cienka porcelana, *gyō* to kamionka, a *sō* to naczynia gliniane. A spośród naczyń wykonanych z gliny to płytki – rzadko wykorzystywane w innych celach niż jako dachówki czy do wykładania podłogi – miały najniższy z możliwych statusów. Rikyū uczynił jednak z *raku* standard. Dziś ludzie używają przeróżnych czarek, ale w świecie ceremonii herbaty *raku* nie ma sobie równych.

Przy okazji – skoro już znamy trzy typy ceramiki, skąd możemy wiedzieć, który z nich mamy przed sobą? Uderzmy lekko palcem w porcelanową miseczkę, a wyda z siebie dźwięczne brzdęknięcie; zróbmy to samo z naczyniem z kamionki, a usłyszymy raczej stuknięcie. Po uderzeniu w naczynie *raku* usłyszymy zaś zwykle „puk”. Brzdęk, stuk, puk – to *shin-gyō-sō* dźwięków wydawanych przez ceramikę.

Od ceramiki przechodzimy do architektury. Budowla w stylu chińskim, pokryta szklwionymi dachówkami, o zdobionych ścianach szczytowych i szerokich kolumnach byłyby *shin*. Świątynia o dachu pokrytym cedrowymi łupkami byłyby *gyō*. A pokryty strzechą dach wiejskiego domu byłby *sō*. Pawilony herbaciane nie były poważnymi budowlami z grubymi belkami i zamaszystymi dachami – raczej lichymi szopami pokrytymi strzechą lub niekiedy cienką warstwą kory

sugi. Pomieszczenia były niewielkie, a stała za tym myśl, by wszystko przypominało miniaturę wiejskiego domu. Dlatego do pawilonów wprowadzono podłogowe palenisko *irori*, zmniejszając je nieco i sadowiąc głębiej, żeby nie zanieczyszczało tatami. Dzięki temu przebywanie w pawilonie przypominało siedzenie przy ognisku we własnym wiejskim domku. A wszystko to jest *sō*.

Ale sprawa komplikuje się coraz bardziej. Pojawiły się bowiem kolejne podziały, zgodnie z którymi coś mogło być *shin-no-shin*, czyli „*shin* wewnątrz *shin*”, innymi słowy – superformalne. Przykładowo: wystawienie chińskiego przedmiotu z brązu w wielkiej, pokrytej płatkami złota wnęce tokonoma w pałacu dawało efekt *shin-no-shin*. Ale jeśli w tym samym pomieszczeniu odbywa się ceremonia herbaty, w której zamiast brązu używa się ceramiki, efekt to *shin-no-gyō*, „*gyō* wewnątrz *shin*”. Nadal jest *shin*, bo jesteśmy w pałacu, ale stopień niżej. Można też uzyskać efekt *sō-no-sō* czy *gyō-no-shin* – i tak dalej.

Ma to oczywiście związek z potęgą trzech. W każdym kraju trzy jest liczbą magiczną. Wystarczy przypomnieć chrześcijańską Trójcę Świętą albo trzy greckie porządki (dorycki, joński i koryncki), które są podejrzenie podobne do *shin-gyō-sō*. Japończycy opracowali jednak całą serię takich potrójnych układów.

Inną trójcą *shin-gyō-sō* są kolory: złoto jest *shin*; brązowawe kolory ziemi byłyby *sō*; a paleta wyrazistych kolorów mieszczących się pomiędzy nimi jest *gyō*. W Japonii wchodząc do pokrytego złotem pomieszczenia sprzed XVIII wieku, zobaczylibyśmy *shin*; monochromatyczna przestrzeń w ziemistych kolorach byłaby zaś *sō* – przestrzenie te projektowano, pamiętając o tych koncepcjach.

Ogród Daisen-in

W Kioto jest wiele miejsc, gdzie można zaobserwować mechanizmy *shin-gyō-sō* w praktyce. Jednym z najbardziej wyszukanych przykładów jest ogród pomniejszej świątyni Daisen-in w kompleksie Daitoku-ji. Składają się na niego trzy części otaczające główny pawilon.

Zaczynamy w prawym górnym rogu, na początku werandy po prawej stronie świątyni. Znajdziemy tu drobiazgowo odwzorowany chiński pejzaż, oddany za pomocą kamieni, żarosi i piasku. Kilka wysokich, postawionych na sztorc kamieni to szczyty, pojawiające się gdzieniegdzie kawałki przyciętych krzewów przypominają zaś często obecną w takich pejzażach mgłę. Między kamieniami sączy się strużka piasku, przedstawiająca rzekę wypływającą z górskiej doliny. Następnie strużka rozszerza się, stając się piaszczystym strumieniem płynącym wzdłuż werandy.

Teraz mamy przed oczami rzekę z piasku, a na jej środku znajduje się duży kamień w kształcie łodzi. Zwróćmy uwagę, że łódź nie jest japońska. To „okręt skarbowy”, stylizowany na kształt łodzi, na których w okresie dynastii Ming prowadzono handel. Przypomina nam to, że nadal znajdujemy się w krainie chińskich pejzaży.

Teraz patrzymy na piaszczystą rzekę z dużo bliższej perspektywy. Najpierw spoglądaliśmy na zamglony górski krajobraz jak gdyby z oddali. Teraz skierujmy nasz wzrok w dół na rzekę, na której wyraźnie widzimy łódź. Prąd i łódź sugerują podróż, sprawiając, że czujemy się, jakbyśmy sami podróżowali.

Weranda skręca w stronę szerokiego patio przed świątynią. Mijając zakręt, stajemy naprzeciwko szerokiego pustego podwórka. To najwyższa forma abstrakcyjnego ogrodu w stylu zen – składa się on tylko z piachu, na środku znajdują

się dwa mierzące około dwudziestu centymetrów kopczyki. Można zobaczyć w nich wyspy. Albo fale. Choć zazwyczaj mówi się o „kamiennych ogrodach zen”, tutaj nie ma ani jednego kamienia.

Te trzy etapy to przejaw *shin-gyō-sō*. Zaczynamy od zbudowanego z kamieni pejzażu z wieloma drobnymi szczegółami; następnie przechodzimy do mniej bogatej w detale środkowej części, gdzie widzimy piaszczystą rzekę i kamień w kształcie łodzi; aż w końcu pejzaż pozbawiony jest jakichkolwiek szczegółów – tylko dwa kopczyki piasku wyrastają z grabionego żwiru. Przechodzimy od ilustracji przez impresjonizm po abstrakcję. Przestrzeń zmieniała się z kompaktowej przez średnią w szeroką.

Przebyliśmy drogę z Chin i stylu *shin* – z pionowego pejzażu zamieszkiwanego przez taoistycznych nieśmiertelnych – do płaskiego białego piachu szamanów sinto, Japonii i stylu *sō*. Podróż zaczęła się tam, gdzie była materia, a skończyła się tam, gdzie jej nie ma. Nasza perspektywa zmieniła się, przechodząc od patrzenia z oddali najpierw w skrócenie dystansu, a wreszcie w patrzenie z bardzo bliska.

Ogród Daisen-in to księga o trzech rozdziałach, a w każdym z nich fabuła gwałtownie się zmienia: od gór nieśmiertelnych, w dół rzeki, aż po szerokie morze. Kompresja i rozszerzenie przestrzeni. Wszystko przedstawione przez pryzmat metafory *shin-gyō-sō*.

Potęga *gyō*

Kiedy zaczniemy wypatrywać *shin-gyō-sō*, odnajdziemy je we własnym życiu oraz wszędzie wokół nas. Ale tylko Japończycy doprowadzili je aż do takiego poziomu wyrafinowania, a najlepsze tego przykłady przetrwały w Kioto.