

ANNA STUDNICKA

RAJ ZMYŚŁÓW

LESZEK SOSNOWSKI, ANNA I. WÓJCIK *Ogrody – zwierciadła kultury* t. I: *Wschód* Universitas, Kraków 2004 s. 196

W 2004 roku, nakładem wydawnictwa Universitas, ukazał się pierwszy tom z serii *Ogrody – zwierciadła kultury*¹, zatytułowany *Wschód*. W przygotowaniu jest tom drugi. Zamierzeniem autorów cyklu jest pokazanie ogrodu jako swoistego uplastycznienia myśli filozoficznej, religijnej i kulturowej świata Wschodu i Zachodu. Tom pierwszy poświęcony jest ogrodom Persji, Chin, Korei oraz Japonii. Odwołanie do pojęcia Edwarda Halla – „ukrytego wymiaru” przestrzeni kulturowej, na którą orientuje się człowiek kreujący świat zewnętrzny oraz do trzech typów metafizyki² pozwala skonstruować, wydaną z ogromną dbałością, książkę, dzięki której możemy odbywać filozoficzne wędrówki ścieżkami ogrodów, pochodzących z różnych „kulturowych czasoprzestrzeni”. Radość z tej filozoficzno-estetycznej wędrówki zaburza tylko nieco tekst poświęcony ogrodom Korei, mało refleksyjny, niemile rażący wkomponowaniem węg fragmentów opracowania innego autora, z pominięciem znaku cudzysłowu i odwołania.

Ojcowie myśli europejskiej – starożytni Grecy posługiwali się metafizyką, którą Anna Iwona Wójcik nazywa „metafizyką obserwatora zjawisk”³. Stąd też europejska sztuka ogrodów będzie odbiciem, naśla-

¹ L. Sosnowski, A.I Wójcik *Ogrody-zwierciadła kultury* t. I: *Wschód* Universitas, Kraków 2004.

² Por. A.I. Wójcik „Czy Wschód jest jeden?” w: L. Sosnowski, A.I. Wójcik (red.) *Ogrody...* wyd. cyt.

³ A.I. Wójcik „Filozofia Chin. Uwagi wstępne” w: B. Szymańska (red.) *Filozofia Wschodu* Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001.

dowaniem obserwowanej natury, w przeciwieństwie do sztuki ogrodów powstałej na Dalekim Wschodzie, gdzie w myśli chińskiej – „metafizyka uczestnika”, lub buddyjskiej – „przekraczanie relacji podmiotowo-przedmiotowej” – ogród jest naturą samą. Dla mieszkańca Dalekiego Wschodu natura jest miarą i symbolem wszechświata, dla Europejczyka, to człowiek jest w centrum zainteresowań. Ta hierarchia wartości znajduje odbicie w sztuce. Malarstwo chińskie i japońskie ukazuje przyrodę, w którą, zawsze jako jej nieodłączny element, wtopiona będzie małeńka sylwetka człowieka, drobna postać pustelnika, uczonego, wędrowca, kontemplujących naturę i *dao*. Malarstwo Zachodu od czasów renesansu wykorzystuje pejzaż jedynie jako tło naśladujące naturę i to skromnie zaznaczone⁴. Ogrody perskie orientują przestrzeń w sposób zbliżony do europejskiego mimetycznego spojrzenia. Otoczony murem, zamknięty dziedziniec skrywa odtworzoną, wyidealizowaną naturę. W Chinach i Japonii dom stawiany w ogrodzie tworzy z nim jednolitą przestrzeń. O ile jednak, w Chinach dom i ogród podporządkowane są odmiennym porządkom⁵ i nie ma możliwości całkowitego zlikwidowania przestrzennych podziałów, to cechą charakterystyczną japońskiej architektury jest harmonijne powiązanie wnętrza domu z ogrodem. Wystarczy odsunąć kratownice dzielące komnatę, podciągnąć bambusowe zasłony, a znika rozgraniczenie między tym, co wewnątrz a tym, co na zewnątrz. Dom i ogród się przenikają.

Wschodni sposób rozumienia świata, pełen szacunku dla natury, udostępnia człowiekowi możliwość powrotu do utraconej, pierwotnej łączności z bytem. Lektura *Wschodu* nasuwa myśl, że ogród jest miejscem, które stwarza najlepsze z możliwych warunki do osiągnięcia tego stanu harmonii, stając się jednocześnie wyrazem sztuki totalnej, dającej swoiste połączenie wielu rodzajów sztuk, angażującej wszystkie zmysły równocześnie i nieograniczonej w swoich możliwościach przedstawienia oraz rozumienia. Potraktowanie ogrodu jako symbolicznego dzieła, które dzięki odwołaniu się do wartości transcendentnych, pozwala, w połączeniu ze specyfiką myślenia wschodniego, odrzucającego perspektywę obserwatora, zapomnieć o swoim tu i teraz, zatopić się w naturze i, odrzucając relację: podmiot-przedmiot, uzyskać pełnię doznania estetycznego oraz wyzwolenie od chaosu otaczającego świata.

Marzenna Jakubczak, omawiając symbolikę żywiołów, analizuje myślenie symboliczne jako jedną z możliwości powrotu człowieka do sta-

⁴ por. Z. Alberowa *O sztuce Japonii* Warszawa 1983 s. 105.

⁵ Dom – konfucjańskiej, ogród – taoistycznej, por. A.I Wójcik, wyd. cyt.

nu jedności z bytem⁶. Świadomość autonomiczności własnego istnienia spowodowała nieodwracalne rozdarcie między sferą natury a kultury i uniemożliwiła powrót do pierwotnej jedności. W świecie Europy, z charakterystycznym dla Zachodu myśleniem opartym na zasadzie kontrastu, rozdarcie to stało się bardziej dramatyczne niż w systemach wschodnich. Nowożytnie rozumowanie ostatecznie zdefiniowało Wszechświat, a tym samym potraktowało go jako zamkniętą i możliwą do zbadania dziedzinę. Problem wzajemnej orientacji i zależności: „człowiek – świat” został w zasadzie rozwiązany, świat jako podległy istocie ludzkiej ma być zdominowany przez człowieka. O ile jeszcze starożytni myśleli o człowieku jako stojącym „w świetle tajemniczej natury całości”⁷, gdzie świat był dla niego czymś nieuchwytnym i nie zbadanym, to dla człowieka czasów nowożytnych, który zdecydował o podporządkowaniu sobie natury przy pomocy nauki – osiągnięć swego umysłu – świat mieścił się już „w świetle tego, co podludzkie”. Rozdział natura – kultura stał się drastyczny i bardzo bolesny. Z czasem, ten świat zbudowany przez człowieka zaczął mu zagrażać, jako że w swoim nieopanowanym już rozwoju stał się niezrozumiały⁸.

Kultury Wschodu, dla których definiowanie rzeczywistości nie jest budowane na zasadzie kontrastu, nie dopuściły do tak silnego antagonizmu. Człowiek Wschodu, aby odnaleźć pierwotną jedność z bytem, ma do pokonania płytszą przepaść, gdyż jego system myślenia nie szuka przeciwieństwa, ale uzupełnienia braku – dopełnienia i zakłada ostateczną jednolitość świata. Nieskończoność jest pożądana – myślenie wschodnie nie zna obaw Pascala. Dla człowieka Zachodu, który pojmuje świat w ograniczonej przestrzeni opozycyjnych pojęć, jest ona czymś nie do ogarnięcia, dostępna jedynie Absolutowi, stanowi zagrożenie dla zwykłego śmiertelnika. Jednak już pierwsza podjęta przez człowieka próba zdefiniowania otoczenia, a co za tym idzie, uświadomienia odrębności Ja, dokonały ostatecznego rozdzielenia na to, co wewnętrzne i to, co zewnętrzne. W tej sytuacji, mitologizacja natury i usymbolicznienie otoczenia stały się rozwiązaniem pozwalającym oswoić nieznanne⁹. Konstrukcja ogrodu Wschodu wykorzystuje w pełni ten schemat. Wkraczając w granice ogrodu, wchodzimy w świat symboli. Rozpoczyna się egzystencja

⁶ M. Jakubczak „Żywioty – źródłowe motywy wyobraźni” w: P. Mróz, J. Hańderek (red.) *Oblicza fenomenologii* Collegium Columbinum, Kraków 2000.

⁷ Por. L. Straus *Sokratejskie pytania* Warszawa 1998 s. 90.

⁸ Por. M. Buber *Problem człowieka* Warszawa 1993.

⁹ Por. L. Kołakowski *Obecność mitu* Wrocław 1994.

podwójna – w świecie znaku czytanego bezpośrednio w doznaniu czysto zmysłowym, a następnie w świecie wyobrażenia wykraczającego poza świat fenomenalny. Dla pełnego zrozumienia symboliki ogrodu niezbędne jest wejście w jej pierwotne, dane w zmysłowym odbiorze, znaczenie. Pracę wyobraźni i przywołanie obrazu archetypu, umożliwi świadomy zamysł¹⁰.

Potraktowanie ogrodu jako głęboko symbolicznego dzieła sztuki pozwala wyróżnić wyraźnie jego zmysłową formę i symboliczną treść. Przyznanie ogrodowi rangi dzieła sztuki nie jest jednak tak oczywiste. Autorka wystawy *Ogród – forma – symbol – marzenie* prezentującej, jak zapowiada wstęp do katalogu, „ogród jako dzieło sztuki”¹¹, stwierdza w końcowym artykule, że jednak nie jest on dziełem sztuki¹². Ogród otrzymuje status zjawiska, którego siła oddziaływania wiąże się z symboliką i magią. Pomimo wprowadzenia go do sal muzealnych, „świątyni sztuki”, zatytułowania wystawy w sposób, który pozwala doszukiwać się w przedmiocie nie tylko samej zmysłowej przyjemności, ale i przejawu ducha oraz treści ogólnoludzkich¹³, co jest charakterystyczne dla sztuk pięknych, ostatecznie, ogród nie zostaje uznany za dzieło sztuki. Dziwi ten brak konsekwencji. Być może obawy budzi zmienność wyglądu, trudna do zdefiniowania trwałość ogrodu, stąd też nadanie mu statusu „zjawiska”. Ogród, którego wygląd nie jest nigdy ostatecznie określony, wydaje się plasować gdzieś pomiędzy klasycznym dziełem sztuki, realnym i wykończonym, o materialnym podłożu, a efemerydą wydarzenia artystycznego.

Te wątpliwości pojawiają się także podczas analizy myśli Mary Miller. Zakłada ona istnienie sztuki ogrodów¹⁴, dopuszcza nawet funkcjonowanie ogrodu w randze arcydzieła, jeśli spełnia on cztery kryteria: doskonałej formy, znaczącej ludzkiej zawartości treściowej, trwałości, adekwatności formy do zawartości treściowej. Kryterium trwałości, jeśli rozumieć je dosłownie, budzi niepewność. Istotą ogrodu jest jego zmienność, nietrwałość jego aktualnego wyglądu. Ale też ogród bezsprzecznie trwa,

¹⁰ Por. G. Durand *Wyobraźnia symboliczna* Warszawa 1986.

¹¹ A. Rottermund „Słowo wstępne” w: *Ogród – forma – symbol – marzenie* Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1999.

¹² M. Szafrąńska „*Nasze ogrody*” w: tamże, s. 452.

¹³ W samym tytule wystawy znajdujemy odniesienie do podwójnego odczytania symboliki ogrodowej: bezpośredniego jako znaku czystego i pośredniego oraz odniesienia do wartości transcendentnych. Użycie słowa „marzenie” pociąga za sobą jednocześnie wieloznaczne odczytanie symbolu.

¹⁴ M. Miller „Ogród jako dzieło sztuki” (fragment książki *A Garden as Work of Art*) w: *Estetyka w świecie* M. Gołaszewska (red.) Kraków 1997.

trwa dłużej od nas, jego opiekunów i gości, jest rzeczywisty i namacalny; żyje – ulega ciągłym transformacjom i przeobrażeniom, zgodnie z możliwościami cyklu biologicznego, zmian pór roku, pór dnia i aktywności przyrody oraz jej żywiołów. Człowiek kształtując jego obraz dokonuje również nieustających zmian, wystarczy, że wkroczy na jego teren. Sama M. Miller przyznaje, że nie istnieje ogród dokończony. Nie pozostaje jednak konsekwentna w tym sformułowaniu i, pisząc nieco dalej o ogrodach chińskich, używa określenia „całkowicie ukończone”, mając prawdopodobnie na myśli szczegółowe dopracowanie projektu. Z tą sprzecznością, powstałą na gruncie czysto europejskiego rozumienia tego problemu, radzi sobie estetyka chińska i japońska. Dla Europejczyka „trwały” oznacza nie tylko realny i namacalny, ale również niezmienny w swej warstwie fenomenalnej. W estetykach Wschodu immanentna nieokreśloność dzieła, zmienność na poziomie zmysłowego odbioru, odnoszona jest do faktycznej niezmienności wszechświata. Niezmienna i stała jest właśnie ta zmiana fenomenu. Zachód poszukuje trwałości w warstwie postrzeniowej; Wschód poza nią.

Nieustająca zmiana stwarza nieskończenie wiele możliwości. Maria Gołaszewska, omawiając sztukę ogrodnictwa w książce zatytułowanej *Estetyka możliwości*, pisze w wprowadzeniu:

Możliwość jest faktem związanym z aktualnym stanem świata, którego podstawowym rysem jest „dążenie” do przemiany, przemiana zaś, *metamorphosis* – jest wyznaczana przez możliwości, tkwiące w naturze bytu. Wchodzą tu w grę zmiany kosmiczne, zmiany fizyczne (np. ruchy kontynentów), zmiany życia biologicznego (wzrost i zamieranie roślin, ewolucja form żywych, itp), zmiany zachodzące w człowieku (jego psychika, cechy fizyczne, wygląd), zmiany niewidoczne „gołym okiem”, ujawniające się w chwili przekroczenia określonej granicy w nagłej eksplozji, itp.¹⁵

Ta właśnie możliwość stanowi o trwałości ogrodu. Nie jest on zamkniętym dziełem, z jedną przewidywalną i skończoną wersją ostateczną. W swych przejawach realizuje ogromną ilość ewentualności. Bezspornie, nieograniczona wręcz potencjalność w rozwoju ogrodu jest efektem nieprzewidywalnego połączenia dwóch przeciwstawnych działań twórczych: konieczności i determinizmu przyrody oraz wolności immanentnej ludzkim wyborom. Ogród nie jest, tylko i wyłącznie, definiującym dziełem sztuki – „wytworem świadomej działalności człowieka”, artefaktem. Jego specyfika polega na tym, że jest żywym organizmem,

¹⁵ M. Gołaszewska *Estetyka możliwości* wyd. cyt. s. 24.

mającym za autorów przyrodę i człowieka zwielokrotnionego, naznaczonym pewnym rysem nieśmiertelności w możliwościach „zagospodarowania” *metamorphosis* bytu.

Wniknięcie w zmysłowość ogrodu umożliwia wykroczenie poza nasze „tu i teraz”. W ogrodzie może dojść do zatarcia podziału: subiektywne – obiektywne na poziomie zmysłowym. Człowiek – twórca staje się elementem wykreowanej w naturalnej rzeczywistości przestrzeni i równocześnie reaguje na postrzegany świat jako jego obserwator – odbiorca. Nałożenie tych dwóch ról powoduje zatarcie granicy i podziału rzeczywistości na moją: wewnętrzną oraz zewnętrzną: nie-moją. Ogród staje się miejscem, w którym pierwotna intencjonalność ogrodnika – twórcy łagodnie przechodzi w stan intersubiektywnego odczuwania przyrody. Na poziomie zmysłowego odbioru następuje likwidacja podziału podmiot-przedmiot. Zaczyna powraca pierwotna całość.

Rozważając możliwość zaistnienia sztuki totalnej, Michel Dufrenne definiuje dzieło totalne jako dające połączenie wszystkich sztuk, przeżywane przez ciało ludzkie wszystkimi zmysłami¹⁶. Podczas odbioru dzieła nie dochodzi do rozdzielenia *le sensible* – jednolitej całości doznaniowej, na którą składa się to, co jest postrzegalne zmysłowo. Marzeniem wielu twórców jest takie dzieło, które nie narzuca dominacji jednego ze zmysłów i tym samym nie prowadzi do rozdzielenia przeżywania zmysłowego oraz do podzielności sztuk. Dufrenne rozważa zjawisko synestezji w sztuce – występowania wielu towarzyszących wrażeń zmysłowych przy oddziaływaniu dzieła sztuki na jeden tylko zmysł. Prowadzi to do jednorodności odczuwania i spójności sztuk. Równolegle, kontynuując myśl autora, można rozpatrzeć sytuację współodczuwania jednego dzieła pięcioma zmysłami naraz, kiedy „atakują” ono wszystkie zmysły w jednym momencie, albowiem dostarcza tylu różnorodnych wrażeń. Wrażenia te, nakładając się na siebie, dają pełnię doznania estetycznego. W przestrzeni ogrodu perskiego ulegamy synestezji – jak pisze Elżbieta Lisowska: „śpiew ptaków słycać w zapachu róży, dźwięki przywołują zapachy, a kolory kształty”¹⁷. Ale to nie wszystko. Ogród nie tylko pozwala na towarzyszący, relacyjny udział dodatkowego zmysłu, nie zaangażowanego bezpośrednio w odbiór dzieła, ale jednocześnie, angażuje wszystkie zmysły naraz. Sztuka ogrodu odwołuje się do całej sensualności człowieka,

¹⁶ Por. M. Dufrenne „Praktyka synestezji w sztuce” (fragment *L’Oeil et l’oreille*) w: *Estetyka w świecie* M. Gołaszewska (red.) Kraków 1997.

¹⁷ E. Lisowska „Ogrody ziemi i raju, umysłu i duszy: Persja” w: L. Sosnowski, A.I. Wójcik *Wschód* wyd. cyt. s. 22.

biorąc w posiadanie każdy zmysł z osobna i równocześnie tworząc wzajemne powiązania i oddziaływania pomiędzy nimi. W projekcie ogrodu perskiego muszą zostać uwzględnione wszystkie z pięciu części ludzkiej duszy, a ponieważ każda z nich odpowiada jednemu ze zmysłów, jasnym jest, że ogród przemawia do wszystkich zmysłów człowieka¹⁸. Tradycja zachodnia za czysto estetyczne uważa zmysły działające na odległość, zwane fizycznymi: wzrok i słuch¹⁹. Nie traktujemy tak pozostałych trzech zmysłów odbioru bezpośredniego, wymagającego bliskiego kontaktu – węchu, dotyku i smaku²⁰. Zmysły „dalekie”, pozwalają nam ustawić się w pozycji obserwatora i wyraźnie akcentując podział podmiot – przedmiot, dopuszczają obiektywne oceny. Natomiast, zmysły poznania bezpośredniego to zmysły typowo subiektywne, poznanie estetyczne jest wewnętrzne i nie dopuszcza obiektywizacji. Zanika wówczas podział wewnątrz – zewnątrz, przedmiot przeżycia konstytuuje się wewnątrz nas. Spójne czytanie rzeczywistości wszystkimi zmysłami pozwala na zniesienie cywilizacyjnej bariery: natura – człowiek. Niezwykłego wrażenia jednolitej pełni sensualnego bytowania, wśród wzajemnie, wielostronnie powiązanych zmysłowych wrażeń, doświadczamy w ogrodach Dalekiego Wschodu.

Spacer po chińskim ogrodzie to jak oglądanie malarstwa zwojowego. Zasadą było stopniowe rozwijanie zwoju z jednej strony i równoczesne zwijanie z drugiej. Obrazy takie nigdy nie były oglądane w całości. Ten sam typ malarstwa przejmuje Japonia. Współczesne nam metody eksponowania tych dzieł, ukazujące zwoje w całości, są zabiciem tej artystycznej idei. Założeniem estetycznym chińskiego ogrodu jest „otwieranie – zamykanie”. Ogrodowa ścieżka rozwija się przed naszymi oczami, prowadzi z przestrzeni domu w przestrzeń krajobrazu. Wędrując zadaszonymi ścieżkami, oglądamy przygotowane, „wycięte” dla nas fragmenty widokowe, nie mając możliwości równoczesnego ujęcia wzrokiem poprzednich i następnych sekwencji krajobrazowo-ogrodowych. Takie prowadzenie nawiązuje do „wędrującej perspektywy” malarstwa zwojowego²¹. Japońska technika *miegakure* – „zakrycie i odkrycie”²² – to inna

¹⁸ Tamże, s. 23.

¹⁹ Por. M. Gołaszewska *Estetyka pięciu zmysłów* Warszawa 1997.

²⁰ Sztuka współczesna pozwala niekiedy dołączyć zmysł dotyku do grupy zmysłów „dostarczających” jakości estetycznych.

²¹ A.I. Wójcik „Ogrody chińskie” w: L. Sosnowski, A.I. Wójcik *Wschód* wyd. cyt. s. 58 i n.

²² Por. L. Sosnowski „Ogrody Japonii..”, w: L. Sosnowski, A.I. Wójcik *Wschód* wyd. cyt. s. 140.

wersja niedopowiedzenia, charakterystycznego dla obu estetyk. Kultury wschodnie cenią sobie przekaz poprzez sugerowanie, które nie ogranicza i pozwala działać wyobraźni. Postulat artystyczny „czytania między wierszami”, zachowania niedomówień nakazuje artystom więcej zakrywać niż odkrywać i zachować wyrafinowaną prostotę przekazu. Ogród jako obraz w japońskiej wersji przedstawia się na dwa sposoby. W statycznej, kiedy gość ogrodu może podziwiać krajobraz z różnych miejsc domu, ogród wtedy staje się zbiorem scen. W dynamicznej przedstawia się widzowi spacerującemu po werandzie. Leszek Sosnowski pisze, że w tej drugiej wersji ogród został określony jako muzyczny w swym charakterze. Percepcja ogrodu w ruchu, w połączeniu z grą światła i przestrzeni stawiała się „niemą muzyką”²³. Odbiór zmysłem wzroku wywoływał doznania o czysto muzycznym charakterze. Malarstwo wnikało w ogród również i w sposób bardziej bezpośredni. W chińskich pawilonach ogrodowych chętnie podziwiano obrazy o tematyce krajobrazowej. Ogród był żywym obrazem natury, w którą wkomponowane zostało jej przedstawienie malarskie.

Zmysłem wzroku kontemplujemy widoki, koloryt, światło i cień księżycy oraz kamiennych latarni, kształt otoczenia, jak również ruch i gest. Ruch jest immanentnym składnikiem ogrodu. Rozwój roślin, zmiany pór roku, poruszenia drzew oraz kwiatów, przepływ i falowanie wody, gra światła księżycy to ruch przywrócony statycznemu dziełu sztuki. Ruch zawarty jest również w projekcie ogrodu japońskiego, poprzez odpowiedni dobór kształtu, faktury drzew, głązów oraz ich wzajemne usytuowanie. David Slawson analizuje dynamizm kompozycji ogrodowych, opartych na połączeniu trzech sił – horyzontalnej, diagonalnej i wertykalnej²⁴. To realizacja odwiecznego pragnienia wykrzychanego przez dzieła sztuki, o którym pisze Giorgio Agamben – uwolnienia wyobrażeń, przywrócenia dynamizmu²⁵. Poza naturalnym ruchem przyrody – nasza obecność w ogrodzie wprowadza określoną choreografię. W japońskiej kompozycji trzech sił, siłą nadającą ruch jest linia po przekątnej, symbolizująca człowieka. To ona może połączyć i poruszyć statyczne siły ziemi oraz nieba. Gość ogrodu jest prowadzony przez jego twórcę. Zaprojektowane, kamienne ścieżki narzucają określoną trasę i wymuszają szczególną cho-

²³ Tamże, s. 136, 148.

²⁴ D.A. Slawson „Sztuka ogrodów” w: K. Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska* wyd. cyt. s. 244 i n.

²⁵ G. Agamben „Teoria gestu: czyste środki” w: M. Gołaszewska (red.) *Estetyka w świecie* wyd. cyt.

reografię. Odwiedzający chiński i japoński ogród poddaje się rytmowi miejsca. Wędrówka wyznaczoną krętą ścieżką *roji*, prowadzącą do domku *sukija*, ma przygotować do ceremonii parzenia i picia herbaty; oczyścić, przeciąć więzy z światem zewnętrznym. Po drodze goście zawsze przystają przy wydrążonym kamieniu, gdzie rytualnym gestem płuczą ręce i usta, a niskie wejście do skromnego wnętrza skłania każdego z nich do ukłonu. Mostki w chińskim ogrodzie odwiedzający pokonują klucząc, gdyż tylko taka konstrukcja pozwala uchronić przed wtargnięciem na nie demona, który, jak wiadomo, porusza się tylko po linii prostej.

Muzyka wschodniego ogrodu to nie tylko muzyka naturalna. Zmysł słuchu syci się odgłosami natury – szumem drzew, wiatru, szelestem wody, dźwiękiem wodospadu, śpiewem ptaków, naturalnym dźwiękiem ścieżki pod stopami, ale też i dźwiękami specjalnie zaprojektowanych urządzeń ogrodowych. W ogrodach japońskich budowano urządzenie do wytwarzania dźwięku, zwane *suikinkutsu*, „aby ludzie mogli słyszeć ciszę”²⁶. Pojedyncze krople spadające do rezonującego naczynia dawały cichy i krótkotrwały dźwięk, piękny w swym brzmieniu dla prawdziwego estety. Podczas ceremonii parzenia herbaty, całkowita cisza przerywana była jedynie szumem gotującej się wody i „śpiewem” kociołka, na dnie którego specjalnie układano kawałki żelaza, by wydawały szczególną melodię. Autor *Księgi herbaty* słyszy w niej dalekie dźwięki wodospadu, ulewy czy szumu *sosen*²⁷. Ogrody japońskie rozbrzmiewały nierzadko dźwiękami muzyki. Bywały to często amatorskie wystąpienia, które łączyły się nad ranem z śpiewem ptaków, jak w *Opowieści o księciu Genji*²⁸.

Zanurzenie rąk w wodzie, dotknięcie omszałego kamienia, muśnięcie kwiatów czy źdźbeł traw zaspakaja potrzebę bliskiego, fizycznego kontaktu z ogrodem. Poprzez zmysł dotyku, siadając na ziemi, pozwalając na pieszczoty kroplom wody z wodospadu, „wtulamy” się w świat ogrodu. Dotyk jest zmysłem bardzo fizycznym, realizującym potrzebę bliskości. Maria Gołaszewska zwraca uwagę, że zmysł ten jest najprostszym sygnałem kontaktu proestetycznego. Zarazem, stawia nas w kontakcie ze światem, gdyż ze względu na brak dystansu, nie łudzi, ale potwierdza prawdziwość doznań wzrokowych i słuchowych. Dotyk stanowi najbardziej bezpośrednią więź z otoczeniem, z ogrodem. Być w świecie, przebywać w ogrodzie, to znaczy dotykać i być dotykany. Jednocześnie „dotknięcie

²⁶ Por. Z. Kalnicka „Woda” w: K. Wilkoszewska (red.) *Estetyka czterech żywiołów* wyd. cyt. s. 79.

²⁷ O. Kakuzo *Księga herbaty* Kraków 2004 s. 69.

²⁸ Por. I. Morris *Świat księcia promienistego* Warszawa 1973 s. 185.

jest podstawowym zabiegiem artysty”²⁹. Ogród nie powstanie bez dotknięcia ogrodnika. Dotyk łatwo poddaje się zjawisku synestezji – dla Marii Gołaszewskiej widok filiżanki wyzwala wrażenie jej uchwycenia, a Beata Romanowicz oprowadza nas po rezydencji Katsura „zmysłem wzroku i dotyku”³⁰.

Estetyka Zachodu nie doceniła zmysłu węchu. W kulturze Japonii ogromną rolę odgrywa *kodo* – sztuka zapachów. W czasie, gdy Europa przyswoiła określenie „odór świętości”, Japończyk, wypowiadając słowo *nihofu* dla określenia wrażeń węchowych, odsyłał do dwóch równoległych znaczeń: „roztaczać subtelną woń” i „rozblýskiwać w pięknie”³¹. Pierwsze wrażenie, to nie tylko wrażenie wzrokowe, ale i węchowe. Stąd też niezwykle rozwój technik mieszania perfum. W epoce Heian były one wytworem złożonej i wyszukanej sztuki. Zapach był równie ważny jak strój. Jedną z bardziej cenionych form współzawodnictwa były w tym czasie turnieje zapachowe, podczas których arystokraci prezentowali własne wyszukane kompozycje. Opis takiego turnieju odnajdujemy również w *Opowieści o księciu Genji*³². Węch wyzwalał prawdziwą synestezję zmysłów. Przymiotnik *namamekashi*, używany na określenie zapachu, zawiera sugestię ciepła, wilgoci, głębi³³. Węch dla Japończyka jest „zmysłem wspólnym”. Ogrody dostarczają w pełni tych doznań. Zapach kwiatów, traw, wilgotnej ziemi czy stojącej wody mieszać się może z zapachem kadzideł i budzić towarzyszące doznania.

Ogród zapewnia również wrażenia smakowe. Smak ogrodu to smak owoców, wody czerpanej wprost ze źródła, czy też podawanych okazjonalnie potraw i win, podczas spotkań towarzyskich w świetle księżyca. W ogrodach japońskich będzie to, przede wszystkim, smak herbaty przygotowywanej z ogromnym pietyzmem, dla uzyskania całej subtelności i pełni wrażeń podczas ceremonii degustacji w maleńkim i skromnym domku *sukija*.

Połączenie wszystkich doznań zmysłowych pozwala „zatopić się” w ogrodzie. Wschodnie odniesienie każdego ze zmysłów do fragmentu

²⁹ M. Gołaszewska *Estetyka pięciu zmysłów* wyd. cyt. s. 129 i n.

³⁰ B. Romanowicz „Rezydencja Katsura” w: L. Sosnowski, A.I. Wójcik *Wschód* wyd. cyt. s. 172 i n.

³¹ Por. M. Gołaszewska *Estetyka pięciu zmysłów* wyd. cyt. s. 116 oraz H. Yamagata „O estetyce trzeciego zmysłu węchu” w: M. Gołaszewska (red.) *Estetyka w świecie* wyd. cyt. s.127 i n.

³² Por. I. Morris *Świat księżyca promienistego* wyd. cyt. s. 146, 187 i n.

³³ Tamże, s. 146, 187 i n.

kosmosu, jednego z żywiołów, ułatwia przeniesienie z poziomu fenomenalnego do innego wymiaru. Dźwięk spadającej kropli wody w ogrodowej ciszy wywołuje zjawisko synestezji, a jednocześnie poprzez niedopowiedzenie, charakterystyczne dla sztuki Chin i Japonii, przenosi do pośredniego rozumienia symbolu. Symbol przywołuje coś nieobecnego, niemożliwego do postrzeżenia, niesie za sobą posłannictwo jakiejś transcendencji i pewne uduchowienie. Sposób odczytania znaczenia wtórnego zawsze będzie nieobiektywny i wieloznaczny. I chociaż odwołuje nas do pewnego wspólnego archetypu, znaki wprowadzone w przestrzeń ogrodu będą „opalizujące” w rozumieniu Susan Langer³⁴, stwarzać będą możliwość nieskończonych, indywidualnych interpretacji. Bogactwo wrażeń na poziomie zmysłowym łączy się z bogactwem wyobrażeń.

Duchowość sztuki ogrodowej to pewna tajemnica i nostalgia, zmysłowość przyrody narzuca uczucie melancholii. Maria Gołaszewska – pisząc o smutku – przytacza wspomnienia Maksymiliana Gierymskiego, któremu kontakt z przyrodą przynosi „uczucie smutku, nieuchwytnego, niewytłumaczonego, a jednak przyjemnego”³⁵. Jednym z podstawowych pojęć estetyki japońskiej jest termin *mono-no-aware*, tłumaczony czasem jako „smutek rzeczy”. Jest to, zbliżony do melancholii, specyficzny stan emocjonalny powstający przy zetknięciu się z przemijającym pięknem świata zewnętrznego, kiedy uświadamiamy sobie efemeryczność wszystkiego, co żyje. Wyraża on ścisły związek między przyjemnością estetyczną a żalem. *Mono-no-aware* jest wyrazem japońskiej wrażliwości na świat i wiary, że człowiek wywodzi się z natury oraz do niej powraca³⁶. Z kolei, pojęcie *yūgen* odwołuje nas do tajemnicy, wyraża przekonanie, że otaczająca nas rzeczywistość jest nią przesiąknięta. *Yūgen* jest uczuciem, które powstaje po przekroczeniu świata zmiany, pozwala dostrzec coś jeszcze za światem nietrwałego fenomenu, wnika w tajemnicę głębi uczuć i świadomości³⁷. Zrozumienie nietrwałości fenomenu, budzące uczucie melancholii i smutku, rodzi potrzebę poszukiwania tajemnicy poza granicami sensualności. Paradoksalnie dla zachodniej tradycji, zmysłowa wrażliwość pozwala opuścić świat fenomenu.

Dla człowieka Wschodu, pojmującego relacyjny charakter otaczającego świata, jest to zjawisko naturalne. W japońskiej kulturze funkcjonuje

³⁴ Por. S. Langer *Nowy sens filozofii* Warszawa 1976.

³⁵ M. Gołaszewska *Uroki smutku* Kraków 1992 s. 6.

³⁶ Por. K. Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska* wyd. cyt. s. 9 i 66.

³⁷ Por. tamże, s. 68 i n. oraz B. Szymańska „Ogrody zen” w: L. Sosnowski, A.I. Wójcik *Wschód* wyd. cyt. s. 162.

pojęcie *kami* – „wykraczania poza”. *Kami* to wszystko to, co wykracza poza codzienność, to, co umieszczone jest poza człowiekiem, w tym i bóstwa, i przyroda – ptaki, zwierzęta, rośliny, morza, góry³⁸. Sceneria ogrodu – usymbolizowanej natury – przeistacza się w miejsce, które pozwala kontemplować, wyciszyć się, zapomnieć, filozofować, zyskać mistyczne uniesienia. Wzucie w krajobraz, jedność uczuć i otaczającej przyrody to, jak pisze Chen Wangheng, „czyni nas zdolnymi do tego by widzieć «obraz poza obrazem, pejzaż poza pejzażem»”³⁹. Silne utożsamienie się z przyrodą prowadzi do japońskiej wersji *kalokagathii* – połączenia wymiaru estetycznego i etycznego. Ogromna estetyzacja życia w połączeniu z szacunkiem dla przyrody, pozwala odnajdywać szczęście i dobro w kontakcie z pięknem natury⁴⁰. Ogrody były także miejscem obrzędów, celebry, świąt, uroczystości dworskich lub ceremonii parzenia herbaty. Sztuka aranżacji przyrody stała się uzupełnieniem filozofii i religii. Scenografia dbała o takie odniesienie. Liczne mostki w ogrodach chińskich i japońskich przypominają o przekraczaniu – łączeniu światów; ścieżka *roji* przenosi w inny świat, a przekroczenie bramy ogrodu perskiego pozwala rozpocząć mistyczną podróż. Zniknięcie, rozplątanie się w pejzażu ogrodu chińskiego, to zjednoczenie z *dao*. W tej tradycji doskonały ogród to taki, który pozwoli zapomnieć o szybkim tempie życia, pozwoli uwolnić się od problemów świata. W opracowaniu dotyczącym ogrodów chińskich znajdujemy fragment tekstu François Julliena:

Ogrodowa przechadzka, jak droga okrężna [w której ujawnia się znaczenie] tekstu literackiego, meandrując jest niemożliwa do [jednoznacznego] uchwycenia; dzięki niej krajobraz sączy się w nas stopniowo (w miarę tego, jak owa przechadzka uwalnia nas od świata zewnętrznego) i jako taka nie ma końca. Ta przechadzka jest stale kontynuowanym udostępnianiem (harmonii, natury, emocji⁴¹).

Scenografia arabskiego ogrodu w odmienny sposób realizuje tęsknotę za utraconą szczęśliwością. Dla islamu jest to tęsknota za Edenem. Raj *Koranu* różni się w zasadniczy sposób od buddyjskiej nirwany, chińskiej nicości, bezprzedmiotowej jedności z wszechświatem. Jest pełnym zmysłowości, pięknym ogrodem kwietnym, obsadzonym drzewami i rozumianym jako środek świata. Ogród islamu, zamknięty i ograniczony

³⁸ Por. H. Nakamura *Systemy myślenia ludów Wschodu* Kraków 2005 s. 490.

³⁹ A.I. Wójcik „Ogrody chińskie” wyd. cyt. s. 79.

⁴⁰ Por. L. Sosnowski „Ogrody Japonii – kultura i style” wyd. cyt. s. 135.

⁴¹ A.I. Wójcik „Ogrody chińskie” wyd. cyt. s. 76.

murem, jest jego symbolem. Mimetyczność przedstawienia narzuca określony, wymarzony obraz raju. Ogród perski staje się magiczną przestrzenią, miejscem zawieszonym pomiędzy światem materialnym a anielskim. W swej najbardziej charakterystycznej scenografii – podziału na „cztery ogrody” i symbolicie, nawiązuje do budowy zaratusztriańskiego raju – wywołuje liczne, wyrażone przez symbole, odniesienia. Wiara w Zachodni Raj Czystej Krainy Buddy Amidy inspirowała twórców sztuki ogrodowej w Japonii, podsuwając jednak inne rozwiązania scenograficzne, zgodne z oszczędną, pełną niedopowiedzeń estetyką. Kompozycje ogrodowe stały się również obrazem raju: organizacja przestrzeni była silnie uwarunkowana religijnymi odniesieniami, z symbolicznym znaczeniem kierunków świata oraz wzajemnym, znaczącym wzajemnym odniesieniem architektury i elementów krajobrazu.

Ogród Wschodu jest tym dziełem sztuki, które, dzięki swym głęboko symbolicznym wizualizacjom, daje możliwość odnalezienia zagubionej jedności, usunięcia podziału stworzonego przez świadomość ludzką. W przestrzeni, której kreatorem są dwa odmienne światy, udaje się ponowne ich zespolenie i zniesienie bariery, która stała się początkiem ludzkiego osamotnienia. Kultura Wschodu, bliższa naturze, nie pozwoliła zagubić naturalnej zmysłowości ludzkiej. Pomimo, że wszystko, co jawi się zmysłom jest pozorem, relacja uczestnika (uczestnika a nie: obserwatora) pozwala bliżej wniknąć w naturę daną i odbieraną w całej swej zmysłowości. Japoński ogród *zen*, którego przestrzeń przenika się z przestrzenią domu, jest miejscem medytacji, w którym zaciera się ostatecznie granica: kultura – natura. Potraktowanie rzeczywistości nie jako zbioru zastanych podziałów i przeciwieństw, ale aspektów jednej, podstawowej zasady, tworzących swe uzupełnienia, umożliwia mieszkańcowi Wschodu łagodne dotarcie do istotowej natury rzeczy – jedynej i niezróżnicowanej „Takości”. Płynne zapośredniczenie w fenomenie przyrody daje szansę wyzwolenia od nietrwałości i niepokoju zewnętrznego świata. Założenie ogrodu jest powtórzeniem rytuału stworzenia świata⁴², a wstąpienie w ogród jest odrodzeniem. Jest to też szczególne miejsce dla twórcy. Ogrodnik – kreator, a następnie: gość własnego dzieła, staje się jego elementem. Twórca ogrodu *zen* „nie ingeruje w przyrodę, gdyż sam jest przyrodą i uprawia go tak jakby go nie uprawiał”⁴³. Artysta – ogrodnik ma szansę zyskać podwójną nieśmiertelność poprzez stopienie się z włas-

⁴² M. Szafrńska „Drzewo wszechrzeczy” wyd. cyt. s. 17.

⁴³ L. Sosnowski „Ogrody Japonii – kultura i style” wyd. cyt. s. 137.

nym dziełem i przekroczenie granic świata zjawisk, jak malarz Wu Daozi, który:

nie umarł, lecz po prostu odszedł z tego świata. Kiedy ukończył wielką kompozycję krajobrazową, zadumał się nad swym dziełem, po czym powoli wstąpił na namalowaną przez siebie ścieżkę i poszedł w dal, znikając na zawsze w swym pejzażu⁴⁴.

Anna Studnicka – email: astudnicka@muz-nar.krakow.pl

⁴⁴ A.I.Wójcik „Ogrody chińskie” wyd. cyt. s. 75.