

Ziemia w dialogu

Jadwiga Rodowicz

(...) Artysta zachowuje się w ten sposób, jakby od niego czegoś żądano, oczekiwano. Oczywiście, naród oczekuje, ale oczekuje nieświadomie. (...)

Człowiek powinien zawsze pamiętać o tym, że tworzy nie dla siebie. Ale – chociaż tworzy nie dla siebie, powinien mówić tylko o rzeczach, które są mu bliskie. (...)

W sensie praktycznym artysta jest kimś bezużytecznym, ponieważ bez przerwy troszczy się o ideał, a ideał to rzecz niekonkretna, której nie można w żaden sposób spożytkować. I to stanowi, w moim przekonaniu, dramat współczesnych społeczeństw, które domagają się od artysty jakiegoś praktycznego zastosowania. A kiedy artystę usiłuje się wykorzystać w sensie praktycznym, wówczas łamie się go i niszczy jak zabawkę.

Andrzej Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*

Poniższy zapis powstał jako refleksja nad lekturą Tarkowskiego oraz z przypomnienia kamiennych ogrodów w Japonii. Powstał także pod wpływem nieznanego jeszcze szerszemu gronu sformułowania „ekologia ducha” – jako kategorii estetycznej, mającej towarzyszyć „Gardzienicom” w ich działalności i w ich unikalnym podejściu do przestrzeni otwartej, traktowanej jako specyficzna „spatium theatralis”.

Do Włodzimierza Staniewskiego, jako twórcy tego pojęcia, należy określenie, co dokładnie przez nie rozumie, autorce zaś, na której wykształcenie artystyczne niewątpliwie wywarła wpływ estetyka japońska, wydaje się nie od rzeczy podzielenie się refleksją na temat tych nowych kategorii. A to dlatego, że nowe kategorie estetyczne zdają się uzyskiwać swój właściwy wymiar i obraz dopiero przeniesione w kontekst cywilizacji wyrosłej na zupełnie innych podstawach.

Ten tekst jest o sztuce, poniekąd o teatrze, ale nie jest o aktorach. Ten tekst jest o ziemi.

W mówieniu o ekologii odczuwa się często brak ducha.

Jakby rządził nami jedynie imperatyw ekonomiczny: jak się nam to potem przyda, jak zaowocuje, jaką z tego będziemy mieć korzyść – my, nasze dzieci?

Czasami jednak nieświadomie ujawnia się ta obrona duchowości ziemi przez obronę krajobrazu i wpisanego w ziemię piękna, które jednak, przy podejściu wyłącznie ekonomicznym w sposób nieunikniony staje się myśleniem o „turystyce”.

A tymczasem obrona „duchowości” ziemi wymaga zgoła innego myślenia o niej.

W tradycyjnym ujęciu, stosunek do ziemi i otoczenia na Dalekim Wschodzie wyrastał z bardzo szczególnej jej percepcji i zdominowany był zupełnie nieprzystającymi do naszych kategoriami. Ziemia miała swoje oblicze, jak żywe stworzenie, i mówiono o jej formach jak o częściach ogromnego organizmu.

Ziemia i krajobraz miały inspirujący wpływ nie tylko na poetów, traktowano je jako tworzywo i potencjalne dzieło sztuki. Japończycy, na przykład, stworzyli ogromne instrumentarium pojęciowe dla oznaczania najsubtelniejszych doznań, wywoływanych przez proste fenomeny natury na człowieka w niej zanurzonego. Wykorzystując istniejący krajobraz – budowano w nim nowy, symboliczny – metaforyczny. Najlepszym tego przykładem są ogrody kamienne

przy świątyniach buddyjskich sekty zen, tzw. *karasenzui* (lub *karesansui* lub *ishiniwa*). *Karasenzui* jest zbitką słowną oznaczającą „stare drzewo, górę, wodę”; to zaś oznacza, w lakonicznym skrócie – krajobraz, naturę, świat najprostszych jej fenomenów – roślin, ziemi, wody, otoczenia.

W swej prostej kompozycji ogrody takie bywały artystyczną repliką makrokosmosu przyrody, krótką metaforą jego praw. Do dzisiaj zdumiewają niezwykłością atmosfery, pięknem, niepokoją ujętą w formę kompozycji kamiennych – tajemniczą proporcją i zdają się światem żyjącym samym przez siebie. A „żyjącym” – znaczy „trwającym w dynamice”. Przykładem najbardziej znanym jest kamienny ogród przy świątyni Ryōanji w Kioto. Jego twórcą (projektantem) był prawdopodobnie Sōami (zm. 1525), choć być może Tessen Soki (zm. 1492), albo też ktoś całkiem nieznanymi* (źródła podają także różne daty powstania tego ogrodu, najbardziej prawdopodobny jest wiek XVI).

Ża prof. Wiesławem Kotańskim (*Sztuka japońska*, WAiF, Warszawa 1974, s. 205 i n.) cytuję opis ogrodu:

Zajmuje on niewielką, prostokątną płaszczyznę (23 × 9), wysypaną białawym żwirem, na którym rozmieszczono piętnaście głazów różnej wielkości, w pięciu grupach. Od południa i zachodu otoczony jest murami około dwumetrowej wysokości, spoza których wylaniają się korony sosen, od wschodu i północy znajdują się zabudowania, przy czym kraniec ogrodu traktuje się jako werandę widokową. Patrząc od środka werandy, z lewej strony widać skupiska złożone z pięciu i dwóch kamieni, obrosłych u podstawy mchem, po prawej zaś, po trzy, dwa i trzy kamienie, niektórzy interpretatorzy widzą tu rytm pomyślności.

Żwir, w którym osadzone są kamienie, jest grabiony kosiście, na podobieństwo rozchodzących się fal, a dalej tak, aby linie biegiły równoległe do werandy widokowej, tworząc jednolicie pofalowaną powierzchnię.

Jest to jeden z najbardziej abstrakcyjnych ogrodów w Japonii, toteż nic dziwnego, że i interpretacje znaczeniowe czy symboliczne jego kompozycji bywają najprzeróżniejsze. Popularnie określa się go po japońsku *tora-no kowatashi niwa*, to znaczy ogród wyobrażający tygrysięcę przepływającą swe potomstwo przez rzekę. Ma to swe źródło w tym, że niektóre kamienie po lewej stronie przypominają grupę zwierząt płynących ku prawemu brzegowi – ale jest to raczej skojarzenie powierzchowne.”

Słusznie pisze Wiesław Kotański, albowiem istnieją inne, głębsze interpretacje. Przez kilka ostatnich wieków ogród ten służył wyłącznie kontemplacji – weranda widokowa znajduje się na zewnątrz pomieszczenia (tzw. *Hōjo*) opata klasztoru, i po odebraniu instrukcji czy nauk z jego ust, mnisi mogli medytować je właśnie na werandzie widokowej.

Istnieją wszakże ryciny, na których widać, że spacerowano czasem wewnątrz tego ogrodu, zanurzając się w jego symbolicznym krajobrazie.* I właśnie inna interpretacja mówi, że ogród ten wyobraża (jest odtworzeniem)* pięć mitycznych wysp. Taiyo, Inkyo, Hōko, Eishū i Hōrai, widocznych z chińskiego brzegu, a uchodzących za miejsce przebywania „nieśmiertelnych” ascetów (*sennin*), lub też jest wizerunkiem pięciu mitycznych szczytów, na których oni przebywają. Czy jest więc ten ogród repliką tajemniczego, cudownego miejsca

* Wszystkie informacje oznaczone w tekście gwiazdką zaczerpniętam z książki: Furukawa Jun, *Kotei'en-no mikata*, Hoseiki-shuppan, data i miejsce publik. nieznanne, s. 32, 33

wiecznej młodości i nieśmiertelności? A może – miejscem regeneracji duchowej?

Sama zresztą nazwa była pierwotnie (na przykład w jednym z pierwszych podręczników ogrodnictwa *Sakuteiki*)* stosowana na oznaczenie zakątka w większym ogrodzie, w którym imitowano jakiś istniejący krajobraz, większą przestrzeń. Na przykład, przy pomocy kamieni naśladowano łańcuch górski lub grzbiet góry, i takie miejsce nosiło nazwę *katayamano kishi* (krawędź góry).

Z drugiej strony wiadomo, że ukształtowanie ogrodu bywało odwzorowaniem, ilustracją pewnych prawd, wierzeń religijnych; na przykład w pewnej sekcji buddyjskiej, (*jōdoshu*), w której wierzy się w odrodzenie zbawionej duszy po śmierci, w krainie nieśmiertelności i wiecznego szczęścia – tzw. Czystej Ziemi (*jōdo*), ogrody budowano w ten sposób, że w ich części centralnej znajdowało się jezioro (*ike*) symbolizujące mityczną Czystą Ziemię.*

Wiadomo także, że w pierwotnej, rdzennej religii japońskiej shintō, niektóre kamienie, skały, góry, traktowane są jako siedliska bogów, sił nadprzyrodzonych (*kami*), tak że istnienie miejsc świętych, pełnych mocy, silnie jest i było osadzone w świadomości japońskiej.

Wrażliwość na istnienie takich miejsc występowała zapewne u podstaw budowy unikalnych kamiennych ogrodów. Natomiast sama technika komponowania ogrodów rozwinęła się, jak sądzę, głównie pod wpływem chińskich praktyk geomantycznych *feng-shui* (pisane znakami „wiatr-woda”***), po japońsku natomiast *hoigaku* czyli sztuki „kierunków”. Geomancję „*feng shui*” można najprościej zdefiniować jako sztukę sytuowania budowli – świątyń, grobowców i innych ważnych obiektów, w zależności od przebiegu tzw. linii energetycznych ziemi.

Ten pradawny system wartościowania miejsc dość wcześnie podzielił się na dwa inne: jeden został oparty na działaniu kompasu, a drugi – na interpretacji form ukształtowania powierzchni ziemi.

Kompas (tzw. *lo pan* lub *luo pan*) miał początkowo kształt kwadratowej, drewnianej tablicy, symbolizującej ziemię (określoną przestrzeń), na którą rzucano „jakieś” przedmioty i z ich przypadkowego ułożenia względem siebie odczytywano przebieg sił w tej przestrzeni oraz ich oddziaływanie. (Trochę to przypomina postępowanie z szamańskim bębenkiem u Laponczyków).

Jednak bardziej interesujący, z naszego punktu widzenia, jest drugi sposób, polegający na odczytywaniu ukrytego znaczenia form ziemi – i wszelkich obecnych w niej fenomenów – na podstawie ich zewnętrznego wyglądu i pod wpływem przebywania w danej przestrzeni. Uważano, że kształt powierzchni ziemi i formy przestrzenne są wynikiem działających ciągle jeszcze potężnych sił, które metaforycznie oznaczano mianem „smoka” i „tygrysa”. Gdyby użyć bliższego nam języka, można by powiedzieć, że ruchy sejsmiczne, zmiany klimatyczne i atmosferyczne przedstawiano jako grę tych zwierząt. Miała to być gra miłosa, a za miejsce najbardziej obdarzone mocą, uważano to, które znajdowało się w splocie łędźwi smoka i tygrysa. Mistrz-geomanta odczytywał, gdzie w ziemi znajdują się łapy, głowa, grzbiet smoka czy tygrysa, odnajdował, gdzie rodzi się energia.

Geomancja była rzemiosłem obecnym w kulturze japońskiej od najdawniejszych czasów.* Stosowano ją przy lokacji świątyń. Nawet dzisiaj wybitni cieśle-rzemieślnicy znają jej

zasady – o czym autorka miała okazję przekonać się choćby w czasie krótkich rozmów prowadzonych z budowniczymi świątyń buddyjskich w zachodniej Japonii latem 1989. Podobno jest ona bardzo żywa w Korei.

Zasady geomantyczne stosowano niewątpliwie także w budowaniu i komponowaniu ogrodów kamiennych. Wskazuje na to Ryōanji a w nim już choćby fakt, że (idąc za opisem) weranda widokowa znajduje się na północy ogrodu, a zatem ogród ogląda się w najbardziej korzystnym południowo-zachodnim kierunku.

Podobnie jak geomanci przemierzali przestrzeń, poszukując miejsc napełnionych mocą, tak też mistrzowie-ogrodnicy podążali w poszukiwaniu miejsc szczególnych, które, po sporządzeniu szkicu, można było odtworzyć przy pomocy skał, mchu i piasku w ogrodzie. W ogrodach kamiennych odtworzono krajobrazy wyłącznie przy pomocy kamieni i żwiru. Przedstawiano nie tylko góry, przełęcze, kotliny, ale także brzeg morski, fale oceanu, wyspy – krainy istniejące lub takie, które mogłyby istnieć.

W Japonii, w wydawanych współcześnie podręcznikach ogrodnictwa*, znaleźć można wiele uwag, które precyzują na bardzo podstawowym poziomie, co to znaczy traktować kamień jako tworzywo „żywej natury”. Przede wszystkim nie należy zbierać kamieni okrągłych, gdyż mają one formę zbyt zamkniętą, z trudem dają się układać w grupy z innymi, natomiast wiele ciekawsze są kamienie o nieregularnych, niesymetrycznych kształtach. Określa się je mianem „kamieni widokowych” (*keiseki*). W wyborze kompozycji nie można się kierować pięknem jednego tylko kamienia, gdyż zbyt ładny rozbije każdą kompozycję od środka – trzeba raczej zebrać takie, które są ciekawe, nawet jeśli mają skazy. Kamień kładziony w ogrodzie musi zostać mocno osadzony w ziemi, by nie wywoływał wrażenia, że się może przewrócić. Część wkopana nosi nazwę „korzenia” (zatem w ogrodzie kamień rośnie!?)

Jeśli jest płaski, o ostrych kształtach, to boczna krawędź nazywa się „krawędziem nieba” (*tentan*), a frontalna „ściana” – „licem” lub „twarzą” (*men*).*** Jeśli jego kształt przypomina głowę, to w sposób naturalny mówi się, że na dole mieści się broda. Punkt, który skupia spojrzenie, nazywa się „miejscem patrzenia”.

Komponowanie kamiennego ogrodu zaczyna się od ustalenia „punktu ciężkości” przestrzeni, który najczęściej wypada na linii, która dzieli ją w stosunku 7:3. (Ciekawe, że identycznie dzieli się na przykład pomost *hanamichi*, który w teatrze kabuki stanowi część sceny dla aktorów). Większy odcinek nazywa się „głównym” (*shu*), a mniejszy – „przypodkowanym” (*ju*).

Następnie z grupy kamieni wybiera się główny – jakby najważniejszego bohatera. Kamień ten znajdzie się właśnie w „punkcie ciężkości” ogrodu, w podobny sposób, jak aktor kabuki, który kluczowe sceny odgrywa często w analogicznym miejscu pomostu (właśnie w 3/7 jego długości). Wokół niego układane są pomniejsze i mniej ważne kamienie, które się „wiąże” (*kumu*) po dwa, trzy, w mniejsze grupy – które w kompozycji w specyficzny sposób odnoszą się do głównego. Właśnie podczas tej aranżacji ogrodowi można nadać kształt krajobrazu.

Już kilka tych pobieżnych uwag wskazuje na fakt, że przestrzeń ogrodu i kamienie traktowane są jak specyficzna scena i umieszczeni na niej bohaterowie – zrozumieliśmy zatem jest oczekiwanie, że będą one aktywnie oddziaływać na patrzącego człowieka.

*** Wszystkie informacje o kształtach kamieni i zasadach kompozycji wybrane z Mitsuhashi Kazuo, Takahashi Ichiro, *Waga uchi-no niwazukuri, Shufu-to seikatsu sha*, Tokio 1984

** Wiadomości o *feng-shui* głównie za: Stephen Skinner, *The Living Earth Manual of Feng Shui (Chinese Geomancy)*, Routledge & Kegan Paul, Londyn 1982, s. 18 i dalej.

Wiadomo, że niektóre z ogrodów kamiennych zostały w XVI w. skomponowane przez aktorów *nō*. Wiesław Kotański stawia pytanie, jak aktorzy – ludzie pochłonięci bardzo trudnym i pracochłonnym rzemiosłem – mogli opanować tę skomplikowaną sztukę. Wydaje mi się, że właśnie ich pierwszy zawód – znajomość sceny, specyficznych zasad percepcji, przestrzeni, dynamiki tańca, symboliki ruchu, dała im do tego pierwszorzędne kwalifikacje, a przynajmniej przygotowanie. Być może – jak żaden inny zawód.

Można przypuszczać, że skoro ogród kamienny służył kontemplacji, medytacji, to zapewne zakładano, że jego kształt fizyczny musi wpływać na stan ducha. Kontemplacja ogrodu stawała się zatem kontemplacją stanu wewnętrznego kogoś, kto w nim przebywał, a porządek ogrodu, jego wewnętrzna dynamika, organizowała w pewien sposób wewnętrzny świat patrzącego. Ten kto patrzył – widział przedmiot niesłychanie konkretny i jednoznaczny – kamień, ale jednocześnie, poprzez nieodgadnione zamierzenie twórcy, jawił mu się on to jako wyspa, to jako zwierzę, to znów jako góra. Ów szczególny stan „popadnięcia” w świat ogrodu można by nazwać „złaniem porządków” – zewnętrznego świata i wewnętrznego doświadczenia tego świata. Sam zaś ogród – *karasenzui* nazwałabym „jednomianem sztuki”. By wyjaśnić jak to rozumiem, odwołam się znów do Tarkowskiego, który tak definiuje metaforę (jako środek artystyczny):

Symbol zawiera w sobie określony sens, pewną formułę intelektualną, podczas gdy metafora jest obrazem. Jest obrazem, który ma te same cechy charakterystyczne, co świat, który reprezentuje. Obraz, w przeciwieństwie do symbolu, ma sens nieokreślony. (...) Metafora jest bytem samym w sobie, jest jednomianem. Rozpada się przy próbie dotknięcia.

Ogród *karasenzui*, namacalnie konkretny i bliski, jest obrazem i jest światem. Przypomina coś, przywodzi na myśl skojarzenie, ale zaraz jest tworem wolnym od jednoznacznej interpretacji.

Także „rozpada się” przy próbie dotknięcia.

To jedno jest pewne – że rekonstruuje organiczne oblicze ziemi, i że służy „działaniom serca”.

W średniowiecznej Japonii, w odniesieniu do przestrzeni i otoczenia, myślano zatem kategoriami kompozycji, której elementy stanowiły „wartości nieba i ziemi”, jakby w kilka wieków później powiedział Bachtin. Wyrażano napięcia dramatyczne przy pomocy samych tylko fenomenów ziemi, faktów natury.

Ten biegun postrzegania ziemi znajduje się w absolutnej opozycji do turystyki i ekonomicznego imperatywu w myśleniu o ekologii.

Pytanie, które mnie dręczy jest takie: ku któremu z biegunów grawituje nasza wyobraźnia i wrażliwość?

Odnoszenie kategorii i pojęć dalekowschodnich do zjawisk naszej własnej kultury uzasadnia się tak oto, że pewne idee rodzące się tutaj i z trudem przebijające opór materii, w atmosferze i implikacjach pokrewne są dawniejszym dokonaniom obcych cywilizacji. Odwołują się jakby do, wszędzie tej samej, gleby duchowości – jeżeli taka w ogóle istnieje.

Trzeba porównywać, odczytywać, tworzyć – czerpiąc także z obcych kultur to, co najcenniejsze, jeśli własnej duchowości nie chcemy sprowincjonalizować.

Spacjum theatraus, koncepcja przestrzeni teatralnej w Gardzienicach, to także wyzwanie. Czy jednak wyzwanie to powoła kiedykolwiek konkretne formy?

Lublin–Warszawa 1990



Fragment ogrodu przy świątyni Ryōanji, kamienie, piasek, rośliny