

W podróży



Dariusz Czaja
Widok dalej gdzie indziej



Dariusz Czaja
Gdzieś dalej, gdzie indziej
Czarne, Wołowiec 2010

Niewiasta o cerze spieklej, zawinięta w cienką tkaninę usianą z rzadka tarantulami, podobnymi do wielkich pająków w różnobarwne prążki. Postać ma być ukazana w pozie tanecznej, z głową uwieńczoną gałązkami oliwnymi pełnymi owoców; w prawej ręce trzyma wdzięcznie bukiet kłosów pszenicznych oraz gałązkę migdałowca z liśćmi i owocami. U boku ma Bociana z wężem w dziobie, z drugiej zaś strony – rozmaite instrumenty muzyczne, zwłaszcza bębenek i piszczałkę.
(Cesare Ripa, *Ikonologia*)

Czy *Gdzieś dalej, gdzie indziej* Dariusza Czaja to książka podróżnicza? W pewnej mierze tak. Ale co to za podróż? W jakiej formie ujęta ta opowieść? Czy chodzi tylko o Apulię i jej historię? Spróbujmy zmierzyć się z tym tekstem, tak jak autor z wybranym tematem. Jak mówi Ryszard Kapuściński w *Autoportrecie reportera*, „poznawanie świata jest wysiłkiem”¹. Dariusz Czaja jest w pełni tego świadomy.

Marzy mi się księga włoskich widoków. (...) Nie tych znanych, doskonale opatrzonych, ale tych, których nie zdołano jeszcze całkiem zabić wzrokiem i aparatem. W widoku, o jakim myślę, jest jakiś nadmiar, ma on coś z obrazu poetyckiego, nie da się go przełożyć na ludzki język, nie da się go opowiedzieć, nazwać, przyszpilić. (...) To byłby leksykon miejsc i obiektów o szczególnej sile rażenia. Dzieło zawierające oprócz ilustracji także i utrwalone w słowie zapisy pierwszych reakcji spektatorów. Księga westchnień i poruszeń, księga niepokoju i marzeń. Poligon wyobraźni. Książka, w której można by śledzić niemal in statu nascendi proces zastygania widzenia w słowie. Obserwować, jak słowo zmagają się z widzialną rzeczywistością, jak formują się klisze i zwroty językowe powtarzane później do znudzenia. Ale też i jak dochodzi do nowych odkryć, dzięki którym widzimy więcej.

Autor zdaje sobie sprawę, że pisanie o Włoszech jest jak dokładanie kolejnego listka laurowego do wykuwanego przez wieki marmurowego posągu Italii. Literatura podróżnicza na jej temat jest jedną z najobfitszych, a przekraczająca nasze wyobrażenia ilość albumów, dzieł malarskich, widoków zatrzymanych na fotografiach nie zachęca do stworzenia kolejnej książki o Półwyspie Apenińskim. Bo cóż można powiedzieć więcej? Czy jest jeszcze jakiś ważny szczegół, nie dostrzeżony do tej pory? A jednak autor decyduje się i pisze swoją opowieść, próbując zrealizować marzenie o księdze wrażeń. Zbiór składających się na nią esejów to poetyckie obrazy miejsc, które Czaja zwiedza w Apulii. To próba fenomenologicznego opisu wrażeń, jak również bogaty w historyczne informacje, ciekawostki i konteksty opis Południa. Przytoczony na początku opis Apulii, pióra Cesarego Ripy, jest kwintesencją tematów poruszanych przez Czaję. Mamy tu upał, smak i dźwięk tego regionu, a wszystko to zagubione w czasie, odnosi się wrażenie, że na krótką chwilę zastygło w rozpalonej przestrzeni.

„Jeśli jest wędrowka – musi pojawić się jasno określony, precyzyjnie wskazany, ten oto wędrowiec. Staje się on podmiotem podróży w tym samym momencie, w którym on sam inicjuje wędrowkę”². Poszukiwacz nieuchwytnego, wrażliwy erudyta i etnolog, wbrew piętrzącym się przeciwnościom, próbuje dostać się do najbardziej ukrytych miejsc Apulii, wciąż szukając pierwotnej zasady, która ją ukształtowała. Cierpliwie bada wypalone kamienie, pilnie

¹ R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, Znak, Kraków 2003, s. 36.

² J. Lipiec, *Fenomenologia wędrowki*, Wyd. FALL, Kraków 2010, s. 55.

notuje tamtejsze rytuały. Przestrzeń, którą bada, jest „formą, w jakiej się jawi świadomości ludzkiej, a więc w całej swej niejednorodności, z ogromnym bogactwem znaczeń egzystencjalnych, jakie zdolna jest pomieścić przestrzeń doświadczana i przeżywana”³. Jednocześnie szuka w niej znaków, które mogłyby do niego przemówić językiem tego regionu. Uczestniczy w procesji i świętach, krąży wokół Castel del Monte, wsłuchuje się w dźwięki tarantelli. I pisze o tym fenomenologiczno-poetyckim językiem: *Rozmywające się mgły odsłaniały zólciejące wnętrza dolin, rozproszone światło podnosiło surowy pejzaż ku widzialnemu, dzwon kobysał tą przestrzenią i zdawało się, że nastąpiło właśnie fizyczne wyjście z czasu, że czas ustąpił i uczestniczę w celebracji trwania. Za chwilę dzwon ucichł, mgły się rozpełzały, wszystko się wyrównało i świat ponownie wskoczył w stare koleiny.*

Tu nie ma niepotrzebnych słów. Narracja jest głęboko przemyślaną konfrontacją języka z doświadczeniem.

Po co jeździmy do miejsc związanych z wielkimi duchami przeszłości? Co tak naprawdę chcemy zobaczyć? Czego doświadczyć? Zdrowy rozsądek podpowiada, że jedynie, na co możemy natrafić, to mniej lub bardziej udatne protezy minionego świata. Ale żywiąc się pragnieniem wyobrażenia zwykle okazuje się silniejsza.

Czy nie jest trochę tak, że wierzymy – chcemy wierzyć – że w miejscach opuszczonych przez zmarłych zostaje jakaś ich cząstka, jakiś uchwyt, może nie całkiem jasny, ale jednak widomy ślad?

Paweł Muratow i Ferdynand Gregorovius to główni patroni tej podróży. Ale też Georg Gissing, Werner Herzog, Umberto Eco i wielu innych. To właśnie z ich dzieł czerpie autor swoją wiedzę i wyobrażenia o Apulii. Właśnie w tym zderzeniu czasu przeszłego i teraźniejszego wyłania nam się najważniejsza bohaterka książki – nieobecność. Nieobecność, która pozostawia jednak po sobie „jakaś cząstkę, fragment swego istnienia, to wszystko, co okazuje się dziś ledwie pokłosiem i sygnałem tego, czego już nie ma, lecz co przekształca się siłą inercji niszczącego czasu w swoistą, odrębną, właśnie śladową postać”⁴.

Perfectum, o którym tak często wspomina narrator, to zdarzenie już dokonane, a jednak będące w relacji do czasu właśnie dziejącego się. Wczytując się wnikliwie w teksty podróżników, w zapisy historyczne tego regionu, autor poszukuje *zalamań czasu*, w których przeszłość i teraźniejszość stapiają się, pozwalając rozpoznać to, co było, w tym, co jest teraz. Najwięcej śladów przeszłości odnajduje w codziennej egzystencji mieszkańców Apulii, w kulcie świętych i ceremoniach, ale również w zastygłej przestrzeni, w pokaleczonych zabytkach, w pejzażu. Okazuje się, że „swoistą trwałość uzyskuje tedy to, paradoksalnie, co jest metafizycznym odpadem, ruiną, pozostałością, cieniem czegoś innego”⁵. W tej opowieści mamy do czynienia z erudytą, znawcą historii, teoretykiem, lecz pojawia się również drugi głos – podróżnika, który widzi i czuje przestrzeń taką, jaka jest, bez odniesień do przeszłości, bez tej ogromnej wiedzy w tle, fenomenologa, który doświadcza rzeczywistość intuicyjnie i zmysłowo. I ten dialog właśnie pozwala rozpoznać owe szczeliny czasu, ślady wiecznego trwania, które będą istnieć do końca czasu, do śmierci przestrzeni. Ta swoista rozmowa widoczna jest szczególnie w opisie Castel del Monte – oto mamy przytoczone relacje Gregoroviusa, Muratowa, do tego mnogość informacji o właścicielu zamku i o jego historii, ale zmieszane z opisem wrażeń z wędrowki wśród nagich murów, opowieścią o niemieckiej wycieczce, która również zwiedza zabytek, o pozycji słońca na niebie w tym momencie. Na skrzyżowaniu tych dwóch dróg: teorii i doświadczenia, autor dotyka czegoś nieuchwytnego, czegoś, co trudno nazwać – może chodzi o dziwną energię przestrzeni, a może o coś z zupełnie innego wymiaru. *Tu wyraźnie dzieje się coś więcej* – powiada.

W książce znajdujemy jeszcze jeden fascynujący wątek – chodzi o świadectwo nadchodzącej nieobecności, początku końca, dotknięcia śmierci. *Wszystko, co tu widziałem, jest w stanie stopniowego rozpadu, ubywania, wszystko zmierza do zaniku, powolnej anihilacji, upadku, wszystko kruszy się i łuszczy. Jakaś dezercja z życia, jakby miasto zatoczyło koło i wracało do swoich początków, z prochu powstało i w proch się obraca. Widziałem śmierć w Taranto.*

Kontynuując wątek nieobecności, widmowości i cieni Apulii należałoby zwrócić uwagę na postawę głównego bohatera tej podróży. *Krążymy od godziny po starym mieście, nie przypominamy turystów, wyglądamy raczej jak goście z innego wymiaru rzeczywistości, jak spadochroniarze rzucony na obcy ląd.* Opisująca przestrzeń jest wymarła, pusta, w której spotkanie drugiego człowieka jest czymś dziwnym, zaskakującym, gdy jednak autor dociera do miejsc zamieszkałych

³ A. Wiczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 9.

⁴ J. Lipiec, *op. cit.*, s. 161.

⁵ J. Lipiec, *op. cit.*, s. 162.

przez ludzi, to przybiera pozę obserwatora, nie mając zamiaru wchodzić z nimi w żadne interakcje. *Osobny kosmos. Zamknięty świat. Teatr powtarzalnych gestów i zachowań.* Autor jest w tej podróży sam wobec Apulii, bierze ją w całości, bez hierarchizowania składowych, bez wyróżniania relacji. Przecież jest etnologiem nie tylko z wykształcenia, ale z wyboru perspektywy – fenomenologicznej, należy dodać. Dopiero z tego pełnego obrazu wybiera dla siebie fragmenty: *oko podróżnika musi wylapywać tylko niektóre elementy, inne pozostawiając w tle albo zgoła nie odnotowując ich wcale. Jego umysł z konieczności ustytucznie to, co zmienne, wylapuje wyraziste aspekty świata widzialnego (wyraziste to te, które go akurat interesują), a całą resztę pomija, skazuje na niebyt postrzeżenia i zapisania.* Jednym z takich elementów uznanych przez autora za warte odnotowania jest tarantella, związana z symbolem Południa – tarantulą – i charakterystycznym rytmem magiczno-obrzędowym. Tarantella to nie tylko muzyka i taniec. To nie archaiczny folklor. Wraz z rytmem bębnow, z głosem śpiewaków, z tańcem „ukaszonych” zachowała się istota tego fenomenu – rytualny trans. Mimo racjonalizującej fali kultury, wbrew przekształcaniu się starych wierzeń w turystyczną ciekawostkę – tarantella ocalała. Może jest interpretowana inaczej, a jednak nadal spełnia swą podstawową funkcję – oczyszczającą. *Tarantella była nie tyle wykonywana, ile przeżywana. Osoba tańcząca nie odgrywała żadnej roli, sama była tańcem, sama zamieniała się w taneczny żywioł. Cierpienie w środku, i tylko z zewnątrz, dla kogoś zupełnie niezorientowanego, mogło to wyglądać na spektakl. (...) W poszarpanych, często nieskoordynowanych ruchach było szaleństwo, frenezja, histeria; był lęk i ekstaza. To nie była żadna sztuka, to było samo życie, krew, krzyk, zmęczenie, aż do całkowitego wyczerpania.*

W książce odnaleźć można dokładny opis tego momentu bycia poza tu i teraz, oderwania się od ziemi, oczyszczającego szaleństwa. Bo żeby pojąć to, co się bada, należy również być przez moment szalonym, nie ze swojego świata.

No i te *passusy* o fotografiach. Wydawać by się mogło, że dla autora *Gdzieś dalej, gdzie indziej* w zdjęciu tkwi cała istota podróży w czasie, dzięki czemu może prowadzić do zrozumienia fenomenu czasu. Rozmyślał na temat fotografii i obrazu filmowego jest pełno w książce, przeplatają się z opowieściami o miejscach, o ludziach, o mitach. Aparat fotograficzny jest nieodzownym elementem podróży, dodatkowym miernikiem badanej rzeczywistości, narzędziem bezsłownego (czy bez-myślnego?) zapisu. Fotografia jest zawsze – nieistotne, czy udanym czy nie – portretem chwili. Zatrzymaniem płynnej konstelacji elementów realnego świata – unieruchomionej na zawsze spustem migawki. Czy jest też unieruchomieniem czasu? – pyta narrator. U Deleuze’a „czas terazniejszy momentu uchwycenia stawia podwójny problem: z jednej strony czas przyszły obrazu, który musi się pojawić, i z drugiej czas przeszły, w którym nieodwołalnie pograżają się przedmioty i ciała. Uchwycenie »podwaja czas terazniejszy w dwóch rozbieżnych kierunkach, z których jeden biegnie ku przyszłości, a drugi zapada się w przeszłość«⁶. Zaś Czaja, spoglądając na zrobione przez siebie zdjęcie, mówi, że *wszystko było inaczej*. W takim razie co to za moment został utrwalony na zdjęciu, czy istniał w ogóle? Czy możemy mówić o prawdzie fotografii? *Na zdjęciu, tak to czuję, czas istnieje w jakimś nieopisanym stężeniu. Utrwalony został moment, w którym przesypujące się w klepsydrze ziarenko piasku zatrzymuje się w najwęższym jej miejscu. Na мгновение.*

W książce wydawca zamieścił parę zdjęć autora. Nie są to zdjęcia pejzażowe, widoczki z ładnych miejsc. Jakiś fragment torów kolejowych, gołąb w wykuszu Castel del Monte, nieostro uchwycony portret tancerki tarantelli czy wreszcie cień dworca w Spinazzoli. Ale co tak naprawdę jest na tych zdjęciach? Jakiś moment ważny dla narratora? Może to próba zamknięcia w kliszy dziwnej energii miejsc i wydarzeń? A może w ogóle nie spełniają żadnej roli i każde z nich leży na tej samej linii elementów spostrzeganych, na którą składają się kolejne fragmenty nieogarnionej rzeczywistości? Dla mnie są one kontynuacją poszukiwań bohatera. „Na fotografii zdarzenie nigdy nie wykracza poza siebie ku innej rzeczy; zawsze sprowadza ona zbiór, którego potrzebuję, do rzeczy, którą spostrzegam. Fotografia jest istnieniem Poszczególnym w sposób absolutny, najwyższą Przyległością i Przypadkowością⁷. Fotografia sama w sobie staje się autonomicznym światem, obraz zachowany na kliszy uruchamia wciąż na nowo proces interpretacji tego, co wydarza się w tym świecie, lecz nigdy się już nie zdarzy, nie sfinalizuje. Dołączone zdjęcia nie wyglądają wizji, którą rysuje w opowieści autor. Odkrywając przed nami kawałek świata jednocześnie wskazują, że poza tym, co przedstawiają, jest coś więcej, coś dalej. Świat na nich rozszerza się. I potykamy się o tę milczącą materię zdjęć, jak o kamienie w słońcu Południa.

⁶ A. Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 240.

⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wyd. KR, Warszawa 1996, s. 9.

Nie wiem też, czy to, co napisałem, to w ogóle proza podróżna – podsumowuje swoje dzieło Dariusz Czaja. Ale też gatunkowa czystość (czy też raczej jej brak) niespecjalnie mnie martwi. W pierwszym rzędzie chciałem w niej opowiedzieć samemu sobie o tym, gdzie byłem i co widziałem; u jej źródeł tkwiło więc raczej pragnienie rozumienia niż tylko chęć opisu światów innych niż nasz. Nie szukałem wrażeń, szukałem sensów.

Jakich sensów poszukiwał? Na pewno próbował zmierzyć się z czasem, z jego śladami, które wciąż zmieniają się w toku trwania. Podróż szczególnie sprzyja tego typu refleksji, oddala od codzienności, zmusza do zauważania tego, co inne, niezwykle. Przyglądanie się kolejnym miejscom ewokuje ciągle nowe historie, opowieść „puchnie” od zdarzeń, szczegółów, minionego czasu odbitego w różnych ujęciach. Wrażenia zmieniają się, kiedy chce się je wyrazić słowami. Autor porusza wiele tematów związanych z symboliką podróży, mitem wyjścia i powrotu, sensem dziejów, trwaniem kultury. Wszystkie te obserwacje łączy jedno – bycie człowieka w czasie. Refleksja ta dotyczy nie tylko abstrakcyjnego pojęcia czasu, ale też doświadczeń samego narratora, który stara się odnaleźć w tym dziwnym i niepokojącym świecie.

Agnieszka Wolska

W poszukiwaniu piękna *formy bez formy*

Patrzyłem i słuchałem [bambusów], jakby świat cały nie istniał wokół. Nie dbałem o nic innego (...). Na początku patrzenie na bambusy sprawiało mi przyjemność. Dziś przyjemność ta powoduje, że nie jestem świadomy samego siebie. Nagle zapominam, że w dłoni dzierzę pędzel, że przede mną leży arkusz papieru.

Yuke – malarz chiński



Agnieszka Kozyra
Estetyka zen
Trio, Warszawa 2010

Co wspólnego mają kamienne bryły, rozrzucone w pozornym nieładzie wśród precyzyjnie zagrabionego żwiru, z techniką gry aktorskiej? Jaka myśl łączy okrąg namalowany jednym pociągnięciem pędzla i realistyczny pejzaż, na którym kształty górskich zboczy i sylwetki drzew rozmywają się i nikną pośród gęstej mgły? Dlaczego Takeno Jō podczas ceremonii herbaty używał zwyczajnego wiadra na wodę i co miał na myśli mistrz herbaty Nyoshinsai mawiając, że „ceremonia herbaty nie jest ceremonią herbaty”? Co ma wspólnego łowienie sumów przy użyciu tykwy z naukami mistrzów zen? Odpowiedzi na te i inne zaskakujące pytania można znaleźć w kolejnej po – *Filozofii zen* i *Filozofii nicości Nishidy Kitarō* – książce Agnieszki Kozyry poruszającej tematykę japońskiego buddyzmu zen.

Autorka *Estetyki zen* koncentruje uwagę na czterech popularnych w Japonii dziedzinach, które tradycyjnie związane są z buddyzmem zen: malarstwie tuszem (*suibokuga*), ogrodach kamiennych (*zenteki teien*), teatrze *nō* oraz ceremonii herbaty (*chanoyu*). Kozyra poszukuje wspólnego mianownika dla tych odległych od siebie form ekspresji, starając się odnaleźć ich wspólne podstawy filozoficzne i logiczne w naukach zen. Autorce przyświeca myśl: „dzieło sztuki jest artystycznym przekazem, aby ten przekaz zrozumieć prawidłowo, należy zrozumieć język danej sztuki i danego dzieła”.

Licząca ponad czterysta stron, bogato ilustrowana książka ma prostą i klarowną konstrukcję. W pierwszym z siedmiu rozdziałów Kozyra wprowadza nas w filozoficzne podstawy buddyzmu zen i nakreśla teoretyczne ramy dla dalszej interpretacji dzieł sztuki. Każda z czterech kolejnych części stanowi omówienie i analizę jednej dziedziny sztuki: poznajemy ich historyczny i kulturowy kontekst, wybitnych teoretyków oraz twórców i ich najważniejsze dzieła. Przedostatni rozdział przybliży sposób rozumienia piękna w Japonii i wskazuje na jego odmienną od zachodnich koncepcji estetycznych. Ostatni zawiera krytykę koncepcji teoretyka zen Hisamatsu Shin'ichiego, który inaczej niż Kozyra definiuje sztukę zen. Uzupełnienie całości stanowi obszerny aneks wprowadzający w historię i podstawy nauk buddyzmu zen, więc również niezorientowany w temacie czytelnik zostaje zaproszony do udziału w fascynującej podróży po Japonii w poszukiwaniu niezwykłych wrażeń estetycznych.

Sztuka zen jest nierozdzielnie związana z doświadczeniem oświecenia (*satori*). Twórcze działania stanowią ekspresję dostępną w akcie oświecenia „prawdziwej rzeczywistości”, a ich uprawianie może być traktowane jako szczególna forma praktyki religijnej. O wyjątkowości sztuki zen wśród innych nurtów sztuki japońskiej nie stanowi więc zestaw jakichś konkretnych cech formalnych, lecz przede wszystkim jej treść, osadzona mocno w tradycji religijnej i filozofii zen. Punktem wyjścia i teoretyczną bazą w książce Kozyry są koncepcje wybitnego japońskiego filozofa i teoretyka zen – Nishidy Kitarō – którego zdaniem „forma w sztuce zen zawsze podporządkowana jest treści filozoficznej refleksji nad doświadczeniem oświecenia”, natomiast „kluczem do zrozumienia nauki zen jest logika »absolutnie sprzecznej samotożsamości«”.

Myśl zen, wbrew zasadom logiki klasycznej, uznaje wyłącznie jedną, konsekwentnie stosowaną zasadę logiczną – zasadę sprzeczności paradoksovej (według której $A=A$ i $A\neq A$). Taka właśnie jest logika „rzeczywistości samej w sobie”, dostępnej w doświadczeniu *satori* – „dopiero ten niewyobrażalny dla nas stan jednoczesnej negacji i afirmacji jest uważany za prawdę totalną, wszystko inne za prawdy cząstkowe”. Oświecenie widziane z punktu widzenia logiki oznacza więc wykroczenie poza myślenie dyskursywne, odkrycie paradoksovej struktury rzeczywistości, wkroczenie do świata, w którym – jak głosi jeden z wersów buddyjskiej *Sutry Girlandy Kwiatów* – „jedno jest wszystkim, a wszystko jest jednym”; do świata, w którym granice pomiędzy poszczególnymi elementami rzeczywistości zacierają się, jednocześnie nabierając wyrazistości. Adept/artysta zen musi przekroczyć dualizm podmiotu i przedmiotu poznania, doświadczyć jedności z wszechświatem, zachowując jednocześnie swą własną odrębność i indywidualność. Rzeczywistość stanu „nie-jaźni” jest niewyraźna w słowach, gdyż jej struktura jest wewnętrznie sprzeczna. Można ją jednak przekazać poprzez sztukę – w obrazie, geście, czy poetyckiej metaforze.

Agnieszka Kozyra, rozwijając teorię sprzeczności paradoksovej Nishidy Kitarō, pochyla się uważniej nad tym, w jaki sposób doświadczana jest rzeczywistość „absolutnie sprzecznej samotożsamości” i jak można to doświadczenie przełożyć na ekspresję artystyczną. Podstawą jej metodologii jest wyodrębnienie kilku podstawowych aspektów „absolutnie sprzecznej samotożsamości” i poszukiwanie środków oraz motywów, za pomocą których aspekty te są wyrażane w omawianych dziedzinach sztuki zen. Autorka dokonuje wnikliwej analizy wielu dzieł sztuki japońskiej, poszukując w nich logiki zen. Za dzieła zen są tu uznawane wyłącznie te, „które nawiązują bezpośrednio do nauk mistrzów zen lub wyrażają chociażby jeden aspekt »absolutnie sprzecznej samotożsamości«”.

Zaproponowane przez Kozyrę poszukiwanie logiki paradoksu w sztuce jest dla odbiorcy swojego rodzaju intelektualną gimnastyką, wymagającą pewnego wysiłku, ale też skutecznie pobudzającą szare komórki. Czytelnik, zmuszony do zawieszenia własnych nawyków logicznych, starając się wczuć w perspektywę całkowicie odmienną, wręcz absurdalną z punktu widzenia własnych myślowych przyzwyczajęń, odnajduje jej wewnętrzną spójność.

Niewątpliwym atutem *Estetyki zen* jako opracowania dotyczącego sztuki odmiennego kręgu kulturowego jest to, że autorka stara się w sposób konsekwentny unikać w swej analizie metod wypracowanych przez badaczy zajmujących się sztuką Zachodu i sprzeciwia się mówieniu o sztuce Japonii w obcych dla niej kategoriach estetycznych. Kozyra podkreśla z całą stanowczością, że wartości estetyczne, z którymi związane jest poczucie piękna, są konstruowane kulturowo i świadomość tego powinna mieć określone konsekwencje badawcze. W swojej książce przybliży specyfikę japońskiego sposobu myślenia o pięknie i daje krótką lekcję historii japońskich idei estetycznych. Wskazując kategorie istotne dla sztuki zen: tajemną głębię (*yūgen*), szlachetne ubóstwo (*wabi*), patynę czasu (*sabi*) oraz pustą przestrzeń (*yobaku*), pokazuje, że w tradycji szkoły zen są one definiowane jako pojęcia wewnętrznie sprzeczne, gdyż piękno z perspektywy zen to przede wszystkim przejawy „absolutnie sprzecznej samotożsamości” wyrażane w konkretnych formach.

Agnieszka Kozyra podejmuje tematy, wokół których powstała już bogata literatura, czyni to jednak w sposób oryginalny i twórczy. Praktyczne zastosowanie koncepcji Nishidy Kitarō pozwala jej spojrzeć na sztukę zen z nowej perspektywy. Warto zwrócić uwagę na solidny warsztat naukowy wykorzystywany przez autorkę. W bogatej bibliografii znajdziemy pozycje dotyczące historii, kultury i sztuki Dalekiego Wschodu, zarówno rodzimych, jak i Zachodnich autorów, wiele opracowań dotyczących buddyzmu oraz traktaty mistrzów zen. Kozyra korzysta też z własnych materiałów zdobytych w terenie. Autorka umiejętnie łączy naukową rzetelność, dbałość o terminologiczną czystość i przekonującą argumentację ze swobodą i lekkością stylu. Wykorzystanie aparatu naukowego nie koliduje z wprowadzaniem barwnych i dowcipnych anegdot o twórcach i mistrzach zen, co czyni z *Estetyki zen* nie tylko wartościowe opracowanie naukowe traktujące o kulturze i sztuce Japonii, ale też świetną lekturę.

Badacz poruszający temat doświadczenia religijnego, określanego przede wszystkim jako niewyraźne, zawsze stoi na cienkiej granicy między uproszczeniem, a niemożliwością wypowiedzi. Kozyra, świadoma ograniczeń, konsekwentnie porusza się wyłącznie na płaszczyźnie logiki, która leży u podstaw twórczości zen, inne aspekty pozostawiając na uboczu. Autorka podkreśla, że z naukowego punktu widzenia możemy poszukiwać w konkretnych dziełach aspektów „absolutnie sprzecznej samotożsamości”, podążać za przejawami logiki szczególnego rodzaju, jednak zawsze „naukowa, obiektywna analiza sztuki zen napotyka barierę, która nie może zostać przekroczona za pomocą rozumu”.

Pomimo niewyraźnej natury doświadczenia *satori* Kozyra podejmuje próbę opowiedzenia o tych jego aspektach, które poddają się myśleniu dyskursywnemu i dają się ująć w słowa. Zaproponowane w książce podejście do tematu broni się doskonale.

Trudno mówić o sztukach wizualnych, nie uzupełniając wywodu reprodukcjami obrazów i fotografiami. Wydaje się to szczególnie istotne, gdy chodzi o dzieła wywodzące się z odległego kręgu kulturowego, a więc trudniej dostępne i mniej znane polskiemu czytelnikowi. Cztery zasadnicze rozdziały *Estetyki zen* zawierają dziesiątki ilustracji, świetnie dobranych pod względem treści, dających wgląd w omawiane dzieła japońskich twórców. W książce wykorzystano reprodukcje obrazów ze zbiorów muzealnych oraz profesjonalne fotografie Jacka Kostrzewskiego i innych autorów, a przede wszystkim wiele zdjęć wykonanych przez Agnieszkę Kozyrę. Fotografie nie są tu wyłącznie ilustracją słownego przekazu. Dzięki nim dociekliwy czytelnik ma okazję sam podjąć poszukiwania logiki paradoksu w dziełach sztuki (zwłaszcza w czasie lektury rozdziału o malarstwie tuszem, które można było najpełniej zilustrować). Szkoda tylko, że część fotografii wykonanych przez autorkę w terenie pod względem technicznym wyraźnie odstaje jakością od pozostałych materiałów ilustracyjnych, jednak i one w znacznym stopniu ułatwiają poruszanie się po omawianych zagadnieniach.

Ujęcie w słowa nauk mistrzów zen jest tak trudne, jak złowienie suma tykwą. *Satori* nie jest kwestią intelektualnego wysiłku i nie wystarczy pojąć specyfiki logiki zen, by zrozumieć w pełni doświadczenie oświecenia. Warto jednak sięgnąć po *Estetykę zen* chociażby po to, aby uświadomić sobie, na jak różne sposoby człowiek może doświadczać świata, i że są ludzie, dla których stwierdzenia typu: „kiedy człowiek przechodzi przez most, most płynie, a rzeka nie płynie” (s. 53) nie są nonsensem, a co więcej, wyrażają istotną prawdę o rzeczywistości.

Katarzyna Grzywacz



FOT. P. SZUBA