

Maria Gołębiowska

Pojęcie pustki w estetyce buddyjskiej a horror vacui

Sztuka i Filozofia 3, 97-110

1990

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POJĘCIE PUSTKI W ESTETYCE BUDDYJSKIEJ A HORROR VACUI

Celem tej pracy jest szkiecowe określenie pojęcia pustki. Jest ono ważne tak w estetyce buddyjskiej, jak i w pewnych realizacjach artystycznych. Bez jego zrozumienia trudny jest odbiór, analiza i interpretacja sztuki azjatyckiej, a przede wszystkim japońskiej i chińskiej. Pojęcie pustki wydało mi się tym bardziej ciekawe, że występuje w pewnym określonym kręgu kulturowym i jest przeciwstawne (w potocznym rozumieniu) temu, co w tradycji śródziemnomorskiej określa się jako horror vacui. Rozpocznę od uwag dotyczących pojęcia horror vacui w sztuce japońskiej i tradycji kulturowej (uwarunkowania religijne), potem zajmę się różnymi rozumieniami pojęcia pustki w buddyjskiej szkole zen (ta szkoła stworzyła to, co określa się jako estetyka buddyjska na terenie Dalekiego Wschodu). Następnie opiszę realizacje tego pojęcia w sztuce, najbardziej spektakularne w sztuce japońskiej. W krótkim podsumowaniu zestawię oba pojęcia estetyczne, bo za takie je uważam, uwzględniając ich realizacje w sztuce.

1.

Termin „horror vacui” jest używany w sztukach plastycznych i rzemiośle artystycznych lub w odniesieniu do dekoracji architektonicznej na określenie tendencji do całkowitego wypełnienia pola powierzchni przedmiotu mnogością motywów ornamentalnych bez pozostawienia tła. Uważa się, że występował we wczesnych fazach wielu kultur i w sztuce ludów pierwotnych. Dotyczy tak kultur europejskich, jak i pozaeuropejskich. Odnosi się to także do sztuki japońskiej czterech pierwszych okresów jej trwania: kultur przedceramicznych (do 4500 r. p.n.e.), kultury ceramiki sznurowej (4500—300 p.n.e.), kultury Jajoi (300 p.n.e. — 250 n.e.) i kultury hurhanów (250—710 n.e.)¹.

W najwcześniejszych naczyniach glinianych brak było celowości formy, natomiast obserwuje się bogactwo zdobień. W okresie ceramiki sznurowej dominowały ornamenty spiralne na naczyniach, natomiast na glinianych figurach kobiet kształt okręgu lub koła całkowicie wypełnionego wewnątrz. Okres Jajoi to głównie: na ceramice zdobnictwo geometryczne, a na przedmiotach codziennego użytku motywy figuralne. Dalszy rozwój zdobnictwa figuralnego z ciągłym, obsesyjnym wypełnianiem całej przestrzeni przedmiotu notuje się w okresie kurhanów. Owa konieczność wypełniania przestrzeni

¹ Datowanie za: W. Kotański: *Zarys dziejów religii*. Warszawa 1963, s. 133—163.

tłumaczona była przez antropologów oglądem świata dominującym w tak zwanych kulturach pierwotnych¹. Uważa się, że świat wówczas był postrzegany jako złożony z mnóstwa pojedynczych elementów, wśród których można było wyodrębnić elementy ważniejsze i mniej ważne. Owe elementy budujące świat zewnętrzny zajmują całą przestrzeń i trwają w czasie, bez żadnych przerw, choć pewne momenty wyróżnia się jako istotniejsze. W pewnych kulturach te lub inne elementy uzyskują ważność (Eliade określa je jako *sacrum* wskazując, że były wybrane w danej kulturze poprzez jej specyficzne ukierunkowanie sakralne, orientację, która zarazem wprowadzała ład przestrzenny i czasowy). Świat postrzegany był wypełniony w całości przez to, co ważne; zarazem taki ogląd świata wpływał na sposób zdobienia przedmiotów. Wszystko musiało być wypełnione w całości tym, co istotne.

W najwcześniejszych okresach rozwoju kultury japońskiej plemienny ustrój matriarchalny z — jak się przypuszcza² — niewykształconymi w pełni kultami astralnymi lub kosmologicznymi został wyparty przez ustrój dynastyczny z shintoizmem jako kultem dynastycznym. Shintoizm miał już cechy charakteryzujące religię w pełni wykształconą. Tworzył się w okresie kurhanów do około 400 r. n.e. O ile łatwo jest powiązać *horror vacui* z kultami astralnymi, o tyle takie powiązanie go z shintoizmem byłoby ogromnym uproszczeniem. W okresie kurhanów, to jest w okresie ostatecznego ukształtowania shintoizmu, pojawia się bowiem specyficzna rzeźba nagrobna. Były to figury drzew, zwierząt i ludzi o syntetyzującej formie i zupełnie płaskich, niczym nie wypełnionych powierzchniach. Daje się obserwować postępującą funkcjonalizację, i co za tym idzie, uproszczenie form w całej sztuce japońskiej. Nie dotyczy to tylko dużo późniejszej sztuki buddyjskiej. Ową prostotę form szczególnie widać w świątyniach shinto w Ise. Wpływ buddyzmu na shinto datuje się od 400 r. n.e. Wówczas to przenikają wpływy estetyki buddyjskiej, a jest to estetyka hinduska z wielkim bogactwem motywów, kształtów i kolorów. Początkowo świątynie buddyjskie (przed wykształceniem szkoły zen, która była przeniesioną z Chin do Japonii, kontynuacją szkoły *cz'an*)³ wypełnione były ornamentami, w których obowiązywała typowa dla zdobnictwa hinduskiego zasada *horror vacui* i niechęć do porządkowania form. Zatem zbyt pochopne jest łączenie shintoizmu jako kultu, czyli wcześniejszej formy religii, z zasadą *horror vacui*. Tak samo nieuprawnione zdaje się połączenie buddyzmu w ogóle z realizacją pustki w sztuce. Dzieje sztuki japońskiej nie posiadają takich cezur. Dążenie tej sztuki do funkcjonalizacji lub uproszczenia form stawało się dominujące w okresie szczególnie silnych wpływów szkoły zen, ale w innych momentach dominowały lub współistniały na przykład tendencje dekoracyjne, które Europejczycy mogą określić jako barokizujące (np.: różne szkoły w japońskim malarstwie lub architekturze 17. wieku).

¹ Patrz M. Eliade: *Sacrum, mit, historia*. Warszawa 1974, s. 50—53.

² Patrz W. Kotański: *op. cit.*, s. 13—22.

³ Pisownia za: O. Kakuzo: *Księga herbaty*. Warszawa 1986, s. 48.

Owo łączenie prostoty i funkcjonalizmu ze szkołą zen jest spowodowane przede wszystkim realizacją pojęcia pustki w sztuce, a także koniecznością realizacji założeń szkoły w życiu, a zarazem w sztuce, bo jedno i drugie było programowo bardzo bliskie (celem była ich identyczność). To właśnie doprowadziło do wytworzenia się odrębnej estetyki szkoły zen, estetyki błędnie utożsamianej z estetyką buddyjską w ogóle z racji swoich silnych wpływów i powiązań z całą sztuką Dalekiego Wschodu.

2.

Szkoła japońska zen stanowi kontynuację chińskiej szkoły cz'an. Początki doktryny to przede wszystkim buddyjska filozofia mahajany czyli tak zwanego Wielkiego Wozu wraz z hinduskim negatywizmem Nagardżuny¹ i wpływami chińskiego taoizmu Lao-cy². Doktryna wytworzyła się na terenie Chin na przełomie 7 i 8 wieku. Za jej twórców są uważani Huej-neng, szósty patriarcha chiński buddyzmu i Ma-cy³, który rozwinął nauki mistrza i założył pierwszy klasztor szkoły cz'an (późniejszego zen) oraz ustanowił jego regułę i zasady zarządzania. Pojęcie pustki szkoły zen przyjęła z filozoficznych założeń mahajany, a szczególnie od jednego z jej odłamów — od madhjamików.

Mahajana przeciwstawiała się interpretacji doktryny buddyjskiej przez wcześniejszą szkołę hinajany (czyli tak zwany Mały Wóz). Hinajana zaprzeczała istnieniu „ja” czy „osobowości” jako bytu substancjalnego. Uważała za obiekty realne tylko elementarne kategorie rzeczywistości (dharmy). Madhjamicy czyli odłam mahajany podjął krytykę teorii dharm⁴. Hinajana zakładała konieczność istnienia pustki podmiotowej (w sensie epistemologicznym), mahajana pojęciem tym objęła i to co przedmiotowe, odmówiła bowiem istnienia także dharmom (czyli temu, co obiektywnie, a nie subiektywnie istniejące) i takie rozumienie tego pojęcia przejęła szkoła zen. Madhjamicy odrzucili podstawowe pytania (o początek i koniec wszechświata, o problem stosunku duszy i ciała), uznali bowiem, że brak na nie odpowiedzi. Uznali bezużyteczność i bezradność myślenia dyskursywnego w odniesieniu do niewyraźnej, poznawanej jedynie przez mistyczną intuicję, najwyższej rzeczywistości.

„Madhjamika” oznacza „droga środkowa” i przedstawiciele tej szkoły powoływali się na Buddę, który miał nazwać swą naukę „drogą środkową”⁵. Owa droga jest dialektyką, która unika skrajnie przeciwstawnych wypowiedzi i uogólnień jak „wszystko jest” lub „wszystko nie jest”. Główna teza brzmi: wszystko co ma istnienie względne, relatywne w odniesieniu do innych rzeczy,

¹ Por. O. Kakuzó: op. cit., s. 48.

² Ibidem, s. 49.

³ Ibidem.

⁴ Cyt. za: M. Mejer: *Buddyzm*. Warszawa 1980, s. 191.

⁵ Ibidem, s. 191.

w rzeczywistości nie istnieje¹. A ponieważ wszystko wokół jest powiązane i współzależne, to nie można temu przypisać samodzielnego istnienia, ani podmiotowego, ani przedmiotowego. Owa współzależność (Mejor przytacza przykład współzależności ojciec — syn) dotyczy — oprócz rzeczy — także pojęć. Żadne pojęcie i żadna rzecz nie są „same w sobie” lub „same przez się”², a przez to są puste, co tu oznacza, że nie są realne. Oto prawdziwa natura bytu: pustka. Nasuwa się przy tym pewna uwaga, że w doktrynie jej pomieszano dwa porządki. Problem braku określoności jest bowiem natury epistemologicznej, z czego wyciągnięto wnioski natury ontologicznej, a przecież wobec nieokreśloności czyli niepoznawalności bytu nie można niczego o nim orzekać. Tak to z niejakię niedookreśloności myślowej powstała doktryna, która później tak silnie oddziaływała na sztukę i kulturę w ogóle.

Szkoła madhjamików sformułowała prawo powstawania zeleżnego: „wszystko jest korelatywne”³. Owa fundamentalna doktryna buddyizmu w ujęciu madhjamików określa pustkę jako nieposiadanie przez byt własnej natury, czyli brak cech wyróżniających, różnicujących poszczególne byty. Madhjamicy nie byli jednak nihilistami, ale tylko relatywistami, bowiem jeśli nie istnieje byt, to także nie istnieje niebyt. Pustka nie jest tu ani próżnią, ani niebytem. To co istnieje, nie jest ani realne, ani nierealne, ale po prostu nie posiada żadnego oznaczenia. Jedną możliwością określenia absolutnej realności okazuje się definicja negatywna, pokazująca, czym byt nie jest.

Szkoła madhjamików opracowała logiczny poczwórny system negacji, służący temu, aby ostatecznie odrzucić tak byt, jak i jego zaprzeczenie. W ten sposób rezygnowała także z myślenia dychotomicznego i takichże rozstrzygnięć i występowała przeciw zasadom sprzeczności i wyłączonego środka, choć skądinąd koncepcja madhjamików wydaje się pokrewna etycznej koncepcji złotego środka. Wobec odrzucenia krańców pozostał środek, owa „droga środka”, którą podąża także szkoła zen. Środek ów był ostatecznym stanowiskiem ontologicznym, mimo że epistemologicznie wydawał się niedookreślony, bo choć był poznawalny, jednak nie dyskursywnie i nie dawał się wyrazić słownie. Brak możliwości słownej eksplikacji, nawet własnego programu czy doktryny, był zresztą także wynikiem już wcześniejszego odrzucenia myślenia dyskursywnego jako nieskutecznego w dotarciu do prawdziwej natury bytu

Zarzucono w związku z powyższym, tak madhjamikom, jak i szkole zen, negatywizm lub nawet nihilizm, porównując azjatycką doktrynę do negatywistycznej sofistyki greckiej. Schayer stanął w obronie wyżej wymienionych założeń stwierdzając, że stanowią one połączenie dialektyki w sensie panlogicznej zasady bytu, czyli w sensie heglowskim z intuicjonizmem i elementami mistyczno-regligijnymi. Schayer zwrócił uwagę na analogie ze sceptycyzmem pyrrońs-

¹ Ibidem, s. 191—192.

² Ibidem.

³ Ibidem.

kim i ostatecznie uznał ową doktrynę za metodę negatywistycznego relatywizmu¹.

U madhjamików świat zjawiskowy był identyczny z rzeczywistością absolutną. Ich doktryna uniwersalnej pustki została ogólnie przyjęta, jednak z pewnymi modyfikacjami. I tak w szkole zen między innymi przyjęto tezę, że to jest absolutne, co jest realne², a nie to, co zjawiskowe. Poprzez to uproszczenie uniknięto zapewne wielu uwikłań i problemów epistemologicznych, odrzucając realne istnienie zjawisk, a przyjmując istnienie bytów tylko psychicznych i fizycznych. Cóż jest jednak realne? To co można poznać najlepiej, w stosunku do czego jest się najmniej sceptycznym. Najbardziej realna jest praca własnego umysłu³. Jeżeli prawdziwą naturą bytu jest pustka, to ową prawdziwą naturę (czyli absolut), można poznać poznając naturę własną, ale tę, która stanowi jednocześnie naturę wspólną z ogółem rzeczy. Jest to paradoksalne połączenie indywidualizmu z wyzbyciem się świadomości własnej podmiotowości w sensie epistemologicznym.

Owa wspólna wszystkim świadomość, świadomość pustki, bywa nazywana w szkole zen czystą świadomością. Jest to niejako pustka podmiotowa. Jest ona tym, co absolutne, a nawet najbardziej realne, tzn. najlepiej dostępne poznaniu, ale zarazem i nierealne, bowiem ani nieokreślone, ani nieoznaczone. Owo rozumienie czystej świadomości jako absolutu zostało przyjęte przez szkołę zen od innego odłamu mahajany, szkoły jogaczarów⁴. W szkole zen jednak owa „czysta świadomość” była wspólnotą z wewnętrzną istotą rzeczy, a zewnętrzne rekwiizyty były jedynie przeszkodą w jasnej percepcji prawdy. Dlatego też słuszne okazało się porzucanie myślenia dyskursywnego i języka na rzecz poznania intuicyjnego poprzez wgląd w to, co ukryte, w pustkę. Inną konsekwencją uznania tego, co realne (w sensie: puste) za absolutne było nadanie równorzędnej roli sprawom doczesnym i duchowym. Szkoła zen uznawała, że w powszechnej współzależności rzeczy nie ma spraw małych i wielkich, pojedynczy element zawiera w sobie tyle samo możliwości, co cały zbiór elementów, czyli wszechświat⁵. Każdy element bowiem jest przejawem absolutnej pustki i każdemu elementowi może zostać nadana ważność poprzez dostrzeżenie w nim prawdziwej natury bytu. Poszczególne elementy ujawniają pustkę, bowiem są pustką. Już samo istnienie w pewnym określonym momencie pozwala ujawnić naturę tego, co istnieje. Przedmiot jak i podmiot, którego właściwością jest aktywność, działanie (ale nie ekspansywne, na zewnątrz, lecz zgodne z zewnętrżnością, z porządkiem wszechświata, czyli realizujące indywidualnie to, co jest powszechne, wspólne), ujawnia swą naturę w momencie istnienia. Podmiot dokonuje tego

¹ Ibidem, s. 193.

² Ibidem, s. 195.

³ Cyt. za: O. Kakuzó: *op. cit.*, s. 50.

⁴ Por. M. Meior: *op. cit.*, s. 196.

⁵ Por. O. Kakuzó: *op. cit.*, s. 52.

w chwilach mniej lub bardziej świadomych wspólnej naszej natury czyli pustki. Istnienie w określonym czasie stanowi aktualizację tego, co potencjalne¹. W ten sposób pustka jest właściwie pełnią potencji, pełnią potencji niezaktualizowanych. Ich aktualizacja nie jest jednak celem. Cel stanowi nie aktualizacja poszczególnych możliwości, ale wszystkich możliwości czyli pustka. Celem zatem znów okazuje się absolut.

Takie rozumienie pojęcia pustki przez szkołę zen jest wynikiem wpływów taoizmu na kształtującą się w Chinach doktrynę cz'an. To Lao-cy napisał — co przyjęła później szkoła zen — że istotę rzeczy stanowi jedynie pustka. Na przykład o rzeczywistości pomieszczenia stanowi pusta przestrzeń ograniczona dachem i ścianami, a nie sam dach i ściany. Użyteczność dzbanka na wodę polega na pustce, do której można wlać wodę, a nie na formie dzbanka, czy materiale, z jakiego został wykonany. Lao-cy uważał, że pustka jest wszechpotężna, bo wszechobejmująca. Argumentował, że jedynie w pustce ruch jest możliwy². Zatem kolejne rozumienie pustki przez szkołę zen, to interpretacja pustki jako tego, co wszechogarniające i wszechobecne, co jest nie częścią, a całością. I w tym sensie należy rozumieć wymienioną wcześniej pełnię możliwości. Ona bowiem zawiera w sobie wszystko bez względu na aktualizację potencji, czyli realizację możliwości. A osiągnięcie „czystej świadomości”, będące tożsame z pełnym oświeceniem, daje właśnie wgląd w pustkę i czyni buddystę oświeconym, czyli Buddą.

3.

Myśl buddyzmu zen zawdzięcza swoją spistość skoncentrowaniu jej wokół pewnych pojęć podstawowych, między innymi wokół pojęcia pustki. Estetyka buddyzmu zen jest także silnie związana z pojęciem pustki i stanowi ono podstawę, na której są zbudowane inne wyróżniki tej estetyki (jak choćby postulat tożsamości sztuki i życia). Pustka występuje tutaj we wszystkich wymienionych już rozumieniach: a to jako nierealność podmiotowa i przedmiotowa, co zarazem jest brakiem cech wyróżniających, czyli nieokreślonością epistemologiczną. Pustka jest zarazem także w sztuce pełnią możliwości, tym co wszechogarniające i co absolutne, doskonałe, sakralne, co stanowi cel istnienia.

Sztuka służy ujawnianiu pustki, a może być też sama pojęta jako pustka. Sztuka bywa rozumiana przy tym, tak jak i w śródziemnomorskim kręgu kulturowym, jako jedna spośród sztuk pięknych lub też jako pewna umiejętność techniczna. Ona to bowiem ujawnia pustkę, temu służy i dzięki temu uzyskuje miano sztuki. Zarazem buddyjska pustka zapewnia ład, bowiem porządkuje rzeczywistość, oczyszczając ją. W ten sposób pojawia się ład, porządek, który jak

¹ O analogii ze szkołą hinajany patrz: M. Mejer: op. cit., s. 76.

² Cyt. O. Kakuzó: op. cit., s. 46—47.

w estetyce europejskiej, tak i w buddyzmie zen związany jest ze sztuką i stanowi element ją wyróżniający.

Zajmę się najpierw pustką podmiotową. Ma ona charakter przestrzenno-czasowy. Otóż aby odczuć i przeżyć pustkę całkowitą, odbiorca musi najpierw wewnątrz siebie uczynić pustkę. Odbiorca musi mieć w sobie pustkę, którą zapełnia twórca. Owa pustka w odbiorze jest gotowością na przyjęcie całej mnogości możliwości stwarzanych przez artystów.

Okahura Kakuzō napisał, że także dzieło musi zakładać w sobie pustkę, aby z kolei odbiorca je dopełniał¹. Musi nastąpić wzajemne nie tyle uzupełnianie się, ile wypełnianie. „Dzieło sztuki jest nami, tak jak my jesteśmy dziełem sztuki”². Kakuzō uważa, że takie traktowanie sztuki jest wynikiem większego akcentowania procesu osiągnięcia doskonałości (czyli także pustki), niż samej doskonałości. Prawdziwe piękno może być odkryte tylko przez tego, kto w swym umyśle dopełnił niedopełnione. W sztuce następstwem tego sposobu myślenia było celowe unikanie symetrii, jako że symetria to nie tylko spełnienie, ale i powtórzenie³.

We wnętrzach japońskich zwraca uwagę brak luster, które by powtarzały, multiplikowały poszczególne przedmioty jako elementy rzeczywistości, która przecież domaga się, odwrotnie, oczyszczenia. Częściowa pustka przedmiotowa jest warunkiem odbioru sztuki, chociaż pustka jako doskonałość, jako oświecenie jest jego celem. Może być jednak przede wszystkim osiągnięta poprzez tworzenie sztuki rozumianej jako tworzenie nowej rzeczywistości poprzez sztukę. Sztuka jest wówczas nie celem, ale środkiem do celu, rozumiana jako sztuka dekoracyjna, ale też jako pewna umiejętność techniczna, biegłość w specjalnie wybranej dziedzinie aktywności ludzkiej. O tym pisze Daisetz T. Suzuki we wstępie do książki Herrigela poświęconej sztuce łucznictwa w buddyzmie zen. Suzuki uważa, że w łucznictwie powinno zatrzeć się przeciwieństwo między celem a tym, kto weń celuje, ponieważ cel i sam celujący stapiają się w jedną rzeczywistość. Łucznik traci świadomość samego siebie, przestaje być świadom tego, że jest kimś, kto ma trafić w środek tarczy, która przed nim stoi. Taki stan świadomości osiągnie on wtedy tylko, gdy będąc całkowicie pustym (w sensie: wyzbyty własnego „ja”, będąc „czystą świadomością”) stanie się Jednym z doskonaleniem swej sprawności technicznej. Bowiemy latami ćwicząc się w sztuce zapominania o sobie, należy odzyskać pewien utracony stan, a osiągnąwszy ten stan człowiek myśli, zarazem nie myśląc⁴. Może uzyskać możliwość bycia w świecie, aby być z nim harmonijną jednością. Po to jest potrzebna owa pustka podmiotowa, która pozwala, pozbywając się własnych specyficznie

¹ Por. O. Kakuzō: op. cit., s. 47.

² O. Kakuzō: op. cit., s. 71.

³ Por. O. Kakuzō: op. cit., s. 66.

⁴ Por. D.T. Suzuki: *Wstęp* (do:) E. Herrigel: *Zen w sztuce łucznictwa*. Warszawa 1987, s. 5—6.

indywidualnych cech, przyjąć specyficznie indywidualne cechy wszystkiego, czyli wszelkich możliwości.

W uzyskaniu tego stanu pustki podmiotowej pomaga pustka przedmiotowa w sztuce. Zaznaczyć przy tym trzeba, że ów podział (w sensie epistemologicznym) na podmiot i przedmiot traci sens w momencie uzyskania przez podmiot satori, czyli oświecenia, to jest stanu całkowitej pustki. Czysty umysł ma wówczas świadomość wszelkich możliwości, a zatem także świadomość przedmiotu. W sensie ontologicznym bowiem, to co istnieje i jest powołane do istnienia, jest zarazem tym, co czyni i tym, co się czyni. W procesie dochodzenia do świadomości pustki podział na podmiot i przedmiot jednak daje się wyraźnie przeprowadzić, nawet wtedy, gdy podmiot jest przedmiotem swych własnych czynności poznawczych. Tu jednak chcę zająć się innym przypadkiem, niż na przykład medytacja, która też jest pewną sztuką (w znaczeniu umiejętności). Medytacja, tak jak i sztuka łucznictwa, jest bezpośrednim sposobem uzyskiwania pustki przez podmiot. Istnieją jednak pewne określone przedmioty, uznane za dzieła sztuki, które powstały z intencją wywołania pustki podmiotowej, ułatwiające osiągnięcie stanu czystej świadomości. I one również posiadają w sobie pewną pustkę. W zależności od materiału, w którym realizowane jest dzieło sztuki, można podzielić realizacje pustki przedmiotowej między innymi na przestrzenne i przestrzenno-czasowe. W pierwszym przypadku ma się do czynienia z pustką o charakterze przestrzennym, a w drugim o charakterze przestrzenno-czasowym. W przypadku pustki podmiotowej można mówić o pustce w sensie inteligibilnym, a pustki przedmiotowej i zarazem przestrzennej, w sensie materialnym, fizycznym. Zakładam przy tym jej istnienie realne, a nie zjawiskowe, co jest zgodne z zenistycznym podejmowaniem świadomości, ona bowiem jest realna. Ten rodzaj pustki jest realizowany przez malarstwo, grafikę i kaligrafię (czyli sztukę znaku), a także przez architekturę i projektowanie przestrzenne, na przykład ogrodów. Dzięki buddyzmowi zen miało miejsce między innymi przejście od kolorowanych obrazów klasycznej szkoły buddyjskiej do biało-czarnych szkiców, których styl japońscy artyści zapożyczyli z Chin. Była to monochromia i abstrakcja oparta na zenistycznej symbolice. Monochromia przeszła do malarstwa z kaligrafii, czyli pisania tuszem znaków ideograficznych. I malarstwo, i kaligrafia były rozwijane w klasztorach. Mały lub wielki znak, pejzaż lub portret człowieka „poszukującego Buddy” (o charakterze dydaktycznym) nie wypełniał całej białej przestrzeni swym czarnym lub szarym kształtem. Wokół pozostawało wiele przestrzeni wolnej, która w uproszczeniu mogłaby się nazywać zmaterializowaną pustką (choć ta nie była tożsama z próżnią). Jednorodna kolorystyka podkreślała jednorodną budowę świata. Znak czy przedstawienie figuratywne stanowiło w tym przypadku symboliczną syntezę buddyjskich idei, podstawowych składników rzeczywistości.

To, że znak kaligraficzny z wielką lekkością upodabniano do określonego elementu rzeczywistości, wskazywało na ten element jako wybrany przypadkowo przedmiot posiadający również to, co wchodziło w skład syntezy rzeczywistości. Był to jakby analityczny sprawdzian tego, co syntetyczne. A tym, co najbardziej syntetyczne, jest pustka. Zarazem jest ją najłatwiej plastycznie przedstawić jako brak czegoś, czyli próżnię w zestawieniu z czymś pojedynczym, nie syntetycznym, ale przedmiotem pozornej analizy (bowiem w jej wyniku otrzymujemy tak znane elementy syntetyczne). Oczywiście takie rozumienie plastyczne i materialne pustki jest ogromnie uproszczone w stosunku do założeń szkoły zen, ale wyraża i propaguje jej idee. Niemniej mnisi w wyniku poszukiwania czystej świadomości w sobie samych odwracali się od wizerunków i symboli, tak że stawali się nawet obrazoburcami. Pustka na obrazach miast pomagać w osiągnięciu satori, utrudniała to. Lepiej spełniała funkcję oczyszczającą świadomość architektura zenistyczna i planowanie przestrzenne, na przykład ogrodów. I tu ma się do czynienia z prostotą form i monochromią kolorystyczną. W architekturze przeważają naturalne złamane kolory ziemi i roślinności z podziałami geometrycznymi ścian w bieli i czerni. Trzeba zaznaczyć, co już wspomniałam, że prostota architektoniczna szkoły zen została przejęta z japońskiej tradycji świątyni shinto, tak zwanych miya¹ i odbiega od reszty azjatyckiej architektury buddyjskiej. Wpływy te dotyczyły samej konstrukcji świątyni, jak i wystroju wewnątrz oraz położenia. Szczególnie ważny w obu przypadkach był sposób wyrażania stosunku porządku religii (czyli kulturowego) do porządku kosmicznego (czyli naturalnego). I w świątyni shinto, i w klasztorze buddyjskim istotna była programowa prostota konstrukcji, monochromatyczność barw, syntetyczność form, które służyły tworzeniu aury odmiennego świata.

Wydaje się, jakby kult zmarłych przedków i bóstw opiekuńczych Japonii w shinto został zamieniony na kult oświeconego umysłu i pustki.

Stare formy doskonale przystosowano do nowej ideologii, tak że wyrażały one dobrze to, co w niej istotne. Stanowiły syntezę jej idei. Świątynie zenistyczne (ich rozwój nastąpił dopiero w 12. wieku), były podobnie jak shintoistyczne, budowane z drewna na terenach zadrzewionych. Były także otoczone ogrodem, którego porządek wraz z porządkiem świątyni przeciwstawiał się temu, co naturalne. Wymogiem jednak dotyczącym tylko położenia świątyni zenistycznej był warunek, żeby ogród przy niej nie był na tyle rozległy, aby uniemożliwiać oglądanie lasu otaczającego budowlę. Poczucie dominacji kultury nad naturą nie mogło bowiem być tak silne, aby z naturą zerwać wszystkie więzi. Tak ogród, jak i świątynia miały stanowić przestrzenne zobrazowanie podstawowych idei zen. Miały służyć osiągnięciu świadomości pustki, ale nie alienacji z otaczającego świata. Ów nawet niewielki kawałek lasu widziany z ogrodu miał umożliwić

¹ Por. O. Kakuzó: op. cit., s. 51.

niejako przeniesienie idei z porządku kultury w porządek natury. Oba porządki były bowiem ze sobą ściśle związane. Ten kulturowy stanowił syntezę tego, co według szkoły zen istotne w tym drugim, naturalnym. A świątynia miała być jedynie miejscem ułatwiającym dostrzeżenie tego, co w istocie rzeczy było zawsze naturalne. Tej podstawowej idei poszukiwania w rzeczywistości pustki służyły także zenistyczne kamienne ogrody. Były one pozbawione roślinności. Stanowiły jakby bardziej abstrakcyjną odmianę zenistycznych ogrodów zielonych. Piasek lub żwir specjalnie ukształtowany naśladował w nich wodę, a kamienie rozlokowane gdzieś sugerowały swym kształtem jakieś elementy przyrody. I znów pojawiła się próba odzwierciedlenia świata tak, aby wskazać jego jednorodną budowę, nie tracąc jednak kształtów, ani form tego świata. Sama świątynia z drewna była niejako uporządkowanym konstrukcyjnie lasem. To, co żywe i ruchome znalazło swój wyraz w zamartym i nieruchomym. Owa koncepcja świątyni zenistycznej miya znalazła potem swoją kontynuację w miniaturowym pawilonie ceremonii parzenia herbaty zwanym chanoyu¹. Także popularny dziś typ japońskiego budownictwa mieszkalnego (stanowiący reprezentację narodowego stylu wayo²) powstał pod wpływem miya i chanoyu. Ukształtował się on jednak w 17 wieku, i to jako jeden z wielu współwystępujących stylów w architekturze i w ogóle w sztukach pięknych, jako styl zwany przez Europejczyków — funkcjonalizmem³.

Z kolei inną niż kamienne ogrody próbą syntetycznego ujęcia przyrody była ikebana. Była ona wynikiem stopniowej miniaturyzacji zielonych ogrodów, a stała się szczególnie ważna jako element nastawy świętych miejsc buddyjskich i także ceremonii parzenia herbaty. Miniaturyzacja zielonych ogrodów i ich powolne abstrahowanie było wynikiem przeświadczenia o jednorodności budowy świata co między innymi oznaczało, że to, co małe, zawiera to samo, co wielkie. Jednocześnie uważano, że im mniejszy ogród, tym większa siła jego wyrazu i rola w pobudzeniu wyobrażeń. Poszczególne elementy zielonych ogrodów miały znaczenie symboliczne, ogólne, a zarazem własne, jednostkowe, indywidualne.

W ikebaniu abstrakcyjność została posunięta najdalej, bowiem jej trzy podstawowe elementy symbolizować mogły wiele rzeczy, w tym stosunek między człowiekiem, niebem i ziemią⁴. Jednorodność budowy świata jest znów podkreślona przez jednorodność materiału użytego do budowy kompozycji. Samą symbolikę kwiatu należałoby tu pominąć, zwracając jednak uwagę na połączenie i jednocześnie przeciwstawienie niewielkiej przestrzeni wypełnionej przez motyw roślinny z wielką przestrzenią go okalającą, ów ryt ikonografii japońskiej, który najlepiej ilustruje i propaguje ideę pustki zenistycznej.

¹ Nazewnictwo i pisownia za: W. Kotański: *Sztuka Japonii Zarys*. Warszawa 1974.

² Ibidem, s. 67—68.

³ Por. Ibidem, s. 61.

⁴ Por. W. Gasperowicz, H. Radwańska: *Ikebana*. Warszawa 1987, s. 7.

O ile pustka o charakterze przestrzennym wydaje się materialna, fizyczna, to pustka o charakterze czasowym jest raczej inteligibilna, jest jedynie konstruktem umysłu nie dającym się ani potocznie, ani w inny sposób zlokalizować gdzie indziej, niż tylko w świadomości (szczególnie przyjmując kantowską koncepcję subiektywizmu i fenomenalizmu czasu, ale i przestrzeni, gdzie pustka, choć nie umiejscowiona materialnie, może jednak jawić się jako brak czegoś). Połączenie pustki czasowej i przestrzennej jest zarazem połączeniem pustki podmiotowej (inteligibilnej) i przedmiotowej (materialnej, fizycznej), nawet jeśli podmiot jest warunkiem przedmiotu i powołuje go do istnienia.

Zgodnie z założeniami szkoły zen przyjmuje się, że pustka ma charakter realny, realnie zatem istnieje, tak materialnie, jak i w świadomości. W sztuce zenistycznej połączenie pustki przestrzennej i czasowej dokonało się na przykład w idei herbatyzmu realizowanej podczas ceremonii parzenia herbaty.

Idea herbatyzmu jest rezultatem koncepcji zen, według której najmniejsze nawet wydarzenie w życiu nosi cechy wielkości¹. Trzeba wrócić tu do już omawianej problematyki estetyki życia codziennego. To bowiem, co istotne w estetyce szkoły zen, przejawia się nie tyle w sztukach pięknych, ile w estetyce codzienności, gdzie bez specjalnych zabiegów, które mają służyć osiągnięciu satori, czyli stanu czystej świadomości, to znaczy świadomości pustki, jak na przykład medytacja, każda czynność może być podstawą do wywołania tego stanu. Pewne czynności jednak zostały wybrane i one powinny być wykorzystywane dla osiągnięcia lepszego rezultatu w odpowiednio przygotowanym miejscu. Taką czynnością w tradycji szkoły zen była ceremonia parzenia herbaty. Trzeba zwrócić uwagę, że zwykła, codzienna czynność przerodziła się w ceremonię, uległa teatralizacji zyskując specjalny charakter. Satori można przeżywać na co dzień i to bez względu na warunki, w jakich się przebywa². Pewne warunki jednak mu sprzyjają, dlatego pawilon herbaciany wraz z otoczeniem stanowi realizację pustki przestrzennej, która pomaga w skupieniu. Roji³, czyli ścieżka ogrodowa prowadząca do pawilonu herbacianego oznacza pierwszy etap medytacji, przejście ku samoświeceniu. Roji ma za zadanie przeciąć więzy ze światem zewnętrznym i wywołać nowe doznania wiodące do pełnej satysfakcji estetycznej w samym pawilonie herbacianym. Ważne jest oprócz prostoty kształtów w pawilonie, dającej wrażenie harmonii i spokoju, także poczucie uporządkowania, czystości. Wysoko ceniono umiejętności zamiatania, mycia i sprzątnia. Była to sztuka oczyszczania przestrzeni poprzez jej porządkowanie, czynienie pustki w sensie materialnym, pustki czystych przestrzeni niczym nie wypełnionych. Sama ceremonia parzenia herbaty, odbywająca się w czasie, dawała jego specyficzne poczucie. Z jednej strony jej uczestnicy posiadali bardzo silną świadomość momentu, który zarazem, z drugiej strony, stawał się

¹ Por. O. Kakuzó: op. cit., s. 52.

² Por. W. Kotański: *Sztuka Japonii*, op. cit., s. 187.

³ Por. O. Kakuzó: op. cit., s. 58.

momentalną pustką czasową wyrwaną z cyklicznie obracającego się buddyjskiego koła istnień i czasu. Bardzo dobrze specyficzną świadomość takiego momentu opisywały liczne haiku, a przede wszystkim gathy, wiersze relacjonujące stan oświecenia:

„Czarka spadła na ziemię
Z brzękiem wyraźnie słyszalnym.
Gdy przestrzeń w proch została starta,
Szalony umysł zatrzymał swój krąg”¹.

Zostało to zinterpretowane przez Mistrza Xu-Yuna. Stwierdził on, że kiedy umysł przestaje błędzić na zewnątrz, ujawnia własną naturę, czyli naturę pustki, która może słyszeć dźwięk filiżanki rozbijającej się o ziemię. Jest to moment, w którym przestrzeń zostaje zredukowana do nicości, a umysł nie jest absorbowany przez zjawiska zmysłowe — i stąd oświecenie². Ma się wówczas poczucie bezczasowości, wyobcowania z czasu, ale i z przestrzeni. To poczucie, na co wskazał Yi-Fu Tuan, ma charakter mityczny, jest pewną właściwością miejsc odległych³, mitycznych, a tu wyobcowanych z rzeczywistości potocznej. Przysługuje to pawilonowi herbacianemu, który jednak, o czym była mowa, jest jak cała architektura zenistyczna — na pozór niedostrzegalnie, ale bardzo silnie związany z tą rzeczywistością.

Pustka przestrzenno-czasowa znaleźć może swoją realizację także w faktach i zachowaniach innych nie ceremonia parzenia herbaty — w całym potocznym codziennym istnieniu. Świadectwo takim faktom usiłował dać w swoich filmach Yasujiro Ozu⁴, wierny zenistycznej szkole buddyjskiej pod względem tak scenografii i plastyki obrazu filmowego, jak i relacji czasowych.

Rozważmy teraz problem porównywalności dwu pojęć: pustki i tego, co określa się jako horror vacui, a także ich realizacji w sztuce. Oba pojęcia dotyczą przestrzennego uporządkowania świata, grają analogiczną rolę w kulturze (w sensie weberowskim), światopoglądzie, sztuce. Poprzez odzwierciedlenie w artystycznych realizacjach pojmowania przestrzeni dają świadectwo wizji świata pewnej kultury. Oba pojęcia tłumaczą świat porządkując hierarchicznie jego elementy, wskazując na to, co ważniejsze i mniej ważne, z tym, że pojęcie pustki związane jest ściśle jedynie z buddyzmem zen, natomiast zasada horror vacui pojawia się w wielu kulturach. Jej artystyczne realizacje dokonywały i dokonują się tylko w sztukach plastycznych, podczas gdy pojęcie pustki było i jest realizowane w różnych dziedzinach sztuki. Jest to podstawowa różnica dotycząca realizacji artystycznych obu omawianych pojęć.

¹ Cyt. za: Xu-Yun: *Strażnik Dharmy*. Warszawa 1986, s. 62.

² Ibidem.

³ Por. Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. Warszawa 1987, s. 157.

⁴ Por. „Film na świecie” 1984, nr 1—2, w całości poświęcony twórczości Yasujiro Ozu.

Przestrzeń w przypadku plastycznych ilustracji zasady horror vacui jest wypełniona w całości ważnymi elementami rzeczywistości, tym, co istotne. Pozostawienie skrawka wolnej przestrzeni mogłoby dopuszczać możliwość braku uporządkowania świata przez człowieka, braku panowania nad nim. Zasada horror vacui poprzez realizację zaklina świat, a ludzki ogląd świata szuka w nich swego potwierdzenia. Nagromadzenie elementów wziętych z rzeczywistości na małej, ciasnej przestrzeni, ich natłok, to szukanie plastycznego odpowiednika dla wizji świata, jej odzwierciedlenie, adekwatne zarazem do samego świata, który nie może wyjść poza własną wizję siebie (zrealizowaną do kultury). Analogicznie jest w przypadku realizacji zenistycznego pojęcia pustki. I tu mamy do czynienia z porządkowaniem poprzez wskazanie tego, co istotne — pustki. Pustka zaś jest — o czym była mowa — pełnią możliwości. Pojawia się pytanie, czy pustka jako zasada rzeczywistości, będąca potencjalną pełnią, nie jest specyficznym rodzajem zasady horror vacui?

Istnieje wyraźne rozgraniczenie pojęciowe, inteligibilne. Zgodnie z logiką europejską trzeba te pojęcia uznać za sprzeczne, wzajemnie wykluczające się i dopełniające zarazem. Ich realizacje plastyczne są odmienne, trudno bowiem utożsamiać na przykład shintoistyczne, wypełnione ornamentami mandary (rodzaj obrazów) z zenistyczną sztuką kaligrafii, gdzie pojedynczy znak jest umieszczony na pustej płaszczyźnie. Istnieje jednak możliwość utożsamienia obu pojęć zgodnie z negatywistyczną logiką względności madhjamików. Pustka jest pełnią możliwości, a realizacja w sztuce zasady pustki zdaje się kolejną realizacją zasady horror vacui jako zasady pełni. Jednak spośród pełni możliwości tego, co istotne, artysta wybiera jeden element, jednostkowy przykład uniwersalnego prawa czynienia z potencjalnego — aktualnego. Obok pełni potencji pojawia się jednostkowość jej uaktualnienia. O ile w realizacjach plastycznych pojęcia horror vacui wszystkie elementy przedstawione są równie znaczące, o tyle przy realizacjach pojęcia pustki jednostkowy, zaktualizowany element potwierdza uniwersalność zasady — potencjalną pełnię możliwości. Pojedynczy tkwi na pustym polu potwierdzając pustkę otoczenia. Różnica w plastycznych realizacjach pojęć horror vacui i pustki paradoksalnie ma właściwie charakter czasowy. Poszczególne, nagromadzone elementy plastycznych przedstawień zasady horror vacui wydają się (w obrębie jednego dzieła) równoczesne. Istnieją obok siebie w tym samym czasie, w jednym momencie, kiedy współlistnieją tak blisko to, co ważne, co istotne. Wydaje się, że ten potencjalny moment przedstawiany na artystycznych realizacjach pojęcia horror vacui to czas sacrum (w rozumieniu Eliadego). Natomiast plastyczne realizacje zasady pustki jako pełni możliwości to zapis jej działania, procesu dokonującego się w czasie, aktualizowania potencji. Element jednostkowy, będący aktualizacją potencji istnieje w czasie doczesnym i swą jednostkowością i doczesnością potwierdza to, co uniwersalne, a przedstawione obok pod postacią pustej płaszczyzny, zdającej się trwać w kosmicznym czasie wieczności (czasie sacrum). Tego zestawienia doczesności

i jednostkowości z uniwersalnością brak w plastycznych przedstawieniach zasady horror vacui, gdzie doczesne i jednostkowe służy przedstawieniu uniwersalnego, tracąc przy tym charakter doczesny i jednostkowy. I na tym polega różnica między plastycznymi realizacjami pojęć horror vacui i pustki przy wspomnianej możliwości utożsamienia tych obydwu zasad porządkowania świata.