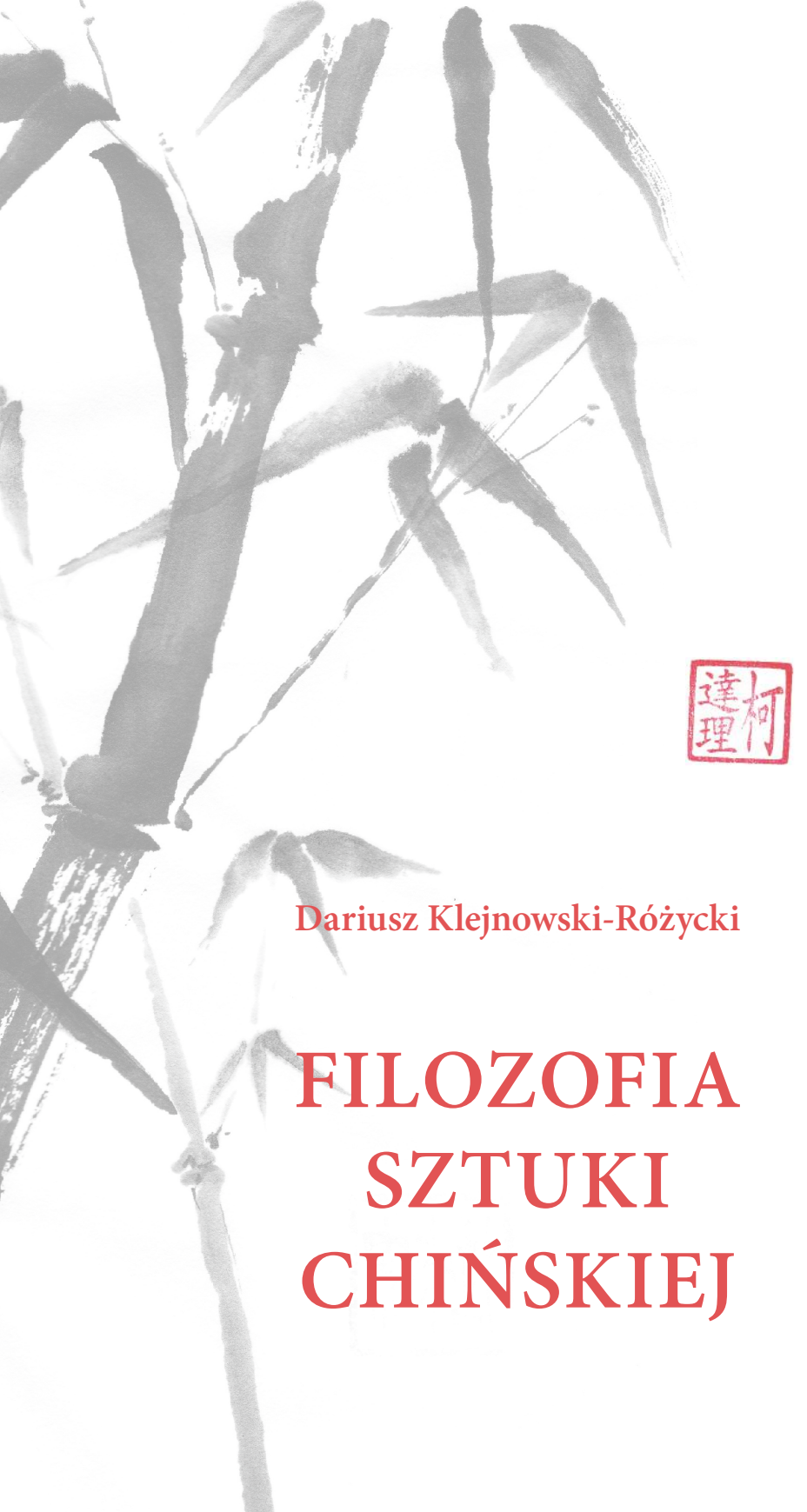


Dariusz Klejnowski-Różycki

FILOZOFIA SZTUKI CHIŃSKIEJ

Filozofia sztuki chińskiej

Dariusz Klejnowski–Różycki

FILOZOFIA SZTUKI CHIŃSKIEJ

Warszawa–Zabrze 2015

RADA NAUKOWA
ks. prof. dr hab. Janusz Maria Czerski, prof. dr hab. Karol Klauza, ks. dr hab. Dariusz Klejnowski–Różycki, ks. prof. dr hab. Jan Kochel, bp prof. dr hab. Jan Kopiec, ks. dr Trojan Marchwiak, ks. prof. dr hab. Andrzej Perzyński, Janina Różycka–Klejnowska, ks. Artur Sepioło, ks. prof. dr hab. Jerzy Szymik, ks. dr Robert Urbańczyk, ks. prof. dr hab. Kazimierz Marek Wolsza

PRACA RECENZOWANA, RECENZENT
prof. dr hab. Karol Klauza

ISBN
978-83-928584-4-7, 978-83-935119-1-4

WYDAWCY
Śląska Szkoła Ikonograficzna
www.ssi.edu.pl

Stowarzyszenie *Sinicum* im. Michała Boyma SJ
www.sinicum.pl

PROJEKT GRAFICZNY I DTP
Urszula Mazurowska /kolor-koncept.pl/

KOREKTA
ks. Piotr Sękowski

Copyright: © Dariusz Klejnowski-Różycki

SERIA
Extreme Orient

Mamusi Mojej Najukochańszej,
Janinie Różyckiej-Klejnowskiej, która od najmłodszych
lat twórczo i z Miłością uczyła mnie Sztuki i Wolności,
wskazując na Tego, Który Jest Źródłem wszystkiego

Spis treści

9 WSTĘP

17 TOŻSAMOŚĆ ARTYSTY

27 CZTERY SKARBY

35 KALIGRAFIA

45 BAMBUS I ŚLIWA

55 ELEGANCJA KONFUCJAŃSKA

65 „DUCH" 氣 *qì*

77 PUSTKA W MALARSTWIE

91 SYMBOLIKA BARW

105 MUZYKA

115 FENG SHUI – SZTUKA „PRZED-ARCHITEKTONICZNA"

125 BIBLIOGRAFIA

WSTĘP

緒言

Ex oriente lux – tę łacińską sentencję tłumaczono szeroko i domyślnie: „Światło kultury przychodzi ze Wschodu, a prawa – z Zachodu”[1] podkreślając, że mądrość i głębia duchowości na Wschodzie są ważnym wkładem w cywilizację, czego nie można przeoczyć lub nie zdawać sobie z tego sprawy. Globalizacja sprawia, że zmniejszyła się odległość także miedzy cywilizacjami. W Europie już od kilku dziesięcioleci ludzie potrafią jeść pałeczkami, uprawiają sztuki walki, a duża część tekstyliów, elektroniki, a nawet pożywienia ma etykietkę *made in China*. Europejczycy chętnie przebywają w ogrodach tworzonych według chińskich prawideł *feng shui*, lubią stylistykę zen we wzornictwie przemysłowym, a środowiska chrześcijańskie wielu wspólnot modlitewnych egzorcyzmują adeptów kung-fu, każą wyrzucać posążki Buddy i z dużą podejrzliwością patrzą na chińskie znaki na zwojach dekorujących domy. Całe to zamieszanie wynika z niewiedzy i lęku przed nieznaną chińską kulturą, która z jednej strony fascynuje, a z drugiej – jest niezrozumiała i może nieść jakieś zagrożnie.

Niniejsza książka wychodzi naprzeciw pewnemu zapotrzebowaniu związanemu z poznaniem kultury chińskiej. Na swój sposób książka ta jest wyjątkowa, ponieważ istnieje wiele publikacji o sztuce chińskiej, a także (dużo mniej) o filozofii chińskiej. Jednak niewiele jest książek w języku polskim o podstawach filozoficznych sztuki chińskiej. Każda sztuka wynika z pewnego obrazu świata, z pierwotnych założeń, z zestawu oczywistości funkcjonujących w jakiejś kulturze. Nie jest przypadkowe to np., że Europa rozwinęła portret, fascynowała się w obrazie indywidualnymi cechami osobowościowymi przedsta-

1 *Ex oriente lux, ex occidente lex* – światło (kultury) ze Wschodu, prawa z Zachodu (przychodzi).

wianej postaci, a w tym samym czasie Chiny malowały specyficzny krajobraz z wpisaną postacią człowieka, zatopionego w naturze, będącego jej częścią, a jego cechy indywidualne nie wybrzmiewały w obrazie. Filozofia sztuki odpowiada na pytania *dlaczego* właśnie tak malowano? Jaka teoria stała za takimi formami malarstwa, muzyki, architektury przestrzeni? Jaka była antropologia, kosmologia, a nawet polityka u podstaw określonych rozwiązań estetycznych? Dlaczego Chińczykom podobało się coś innego niż Europejczykom i odwrotnie?

W polskojęzycznej literaturze przedmiotu nie sposób nie wymienić takich nazwisk, jak M.J. Künstler, A. Zemanek, czy A.I. Wójcik. W literaturze europejskiej są także autorzy, którzy badają cywilizację chińską. Przeważa jednak opis faktów, dzieł, zdarzeń, a o wiele rzadziej autorzy wnikają w przyczyny danych zjawisk (także artystycznych). Sztuka, kultura, język, a nawet sposób uprawiania nauk przyrodniczych są „uwikłane" w obraz świata i człowieka funkcjonujące w danej kulturze. Wiele sztandarowych dzieł, które w jakimś stopniu zajmowały się tym problemem, zostało ujętych w *Bibliografii* niniejszej pracy, a ze względu na charakter niniejszej publikacji nie ma potrzeby szczegółowego omawiania źródeł.

Książka ta jest zbiorem dziesięciu artykułów, które były publikowane w latach 2012-2016 w kwartalniku „Chiny dzisiaj. Religie – chrześcijaństwo – Kościół"[2], współpracującym ze Stowarzyszeniem *Sinicum*. Ukazuje się nakładem dwóch wydawnictw: Stowarzyszenia *Sinicum* im. Michała Boyma SJ (www.sinicum.pl) oraz Śląskiej Szkoły Ikonograficznej (www.ssi.edu.pl), które

2 Wydawanym przez Komisję Episkopatu Polski ds. Misji, Polską Prowincję Zgromadzenia Słowa Bożego oraz Polska Prowincję Chrystusa Króla Stowarzyszenia Apostolstwa Katolickiego. ISSN 1896-849X.

współpracują m.in. kształcąc chińskich kleryków i chińskie siostry zakonne w twórczości artystycznej w Polsce. Artykuły te powstawały prowokowane moimi wykładami na Instytucie Konfucjusza w Opolu z podstaw języka chińskiego, filozofii i religii chińskich (konfucjanizmu, taoizmu, buddyzmu) oraz wykładów na Uniwersytecie Opolskim z różnych monograficznych ujęć chrystologii i teologii chińskiej. W stosunku do tekstów, które były już opublikowane niniejszy zbiór ma nieco inny kształt: poszerzyłem niektóre tematy, zasygnalizowałem dodatkowe problemy, także zmieniłem sposób robienia przypisów, oraz dołączyłem te fragmenty, które zostały przez redakcję wcześniej pominięte.

W pracy redakcyjnej zauważyłem m.in. to, że różne fragmenty tekstu mają niejednolite podejście do np. datowania: czasem piszę po roku skrót „p.n.e", czasem „przed Chr.", albo „n.e.", innym razem „po Chr.", a niejednokrotnie bez niczego dając zakres dat (1234-1345) na oznaczenie zakresu czasowego naszej ery. Nie ma potrzeby ujednolicania tego, ponieważ wszystkie formy są komunikatywne i prawidłowe: „nasza era" zaczyna się od Jezusa Chrystusa i którekolwiek z powyższych oznaczeń nie powinno stanowić dla czytelnika bariery poznawczej. „Nasza" era jest związana właśnie z Chrystusem, a nie z rokiem Hidżry (622), śmiercią Buddy, czy z Heisei. Wszystkie inne rachuby czasu nie byłyby moimi erami, ani erami większości odbiorców tej książki, czyli nie byłyby „naszymi" erami. Podobnych niespójności może być więcej w tekstach, które pisane były w ciągu 4 lat.

Innym problemem przy tekstach chińsko-polskich jest romanizacja i znaki chińskie. W swoich tekstach wybieram sposób następujący: piszę najpierw znaki chińskie, jako podstawową, oryginalną formę zapisu, a następnie

podaję romanizację *pinyin* w miarę możliwości z tonami, chyba że dana nazwa jest utrwalona, lub – moim zdaniem – „dryfuje" w stronę utrwalenia w językach zapisywanych literami łacińskimi: wtedy najpierw piszę wyraz literami łacińskimi (czasem rezygnując już z tonów), a potem – w celu ujednoznacznienia – piszę znaki chińskie. Jest to także sposób odmienny od tego, który przyjęła redakcja „Chin dzisiaj", a także wiele innych redakcji.

Temat podstaw filozoficznych w sztuce chińskiej w niniejszym zbiorze jest zaledwie zasygnalizowany i w żaden sposób nie roszczę sobie pretensji do jego wyczerpania. Moim celem jest raczej zasygnalizowanie problemu, obniżenie pewnego poczucia lęku przed filozofią chińską występującego w niektórych kręgach chrześcijańskich (co wynika bardziej z niewiedzy, niż z rzeczowej analizy i studium tematu) a przede wszystkim zafascynowanie tematem filozofii chińskiej, która odzwierciedla się w sztuce. Uczciwie należy dopowiedzieć, że nie jest tak, aby na płaszczyźnie duchowej praktyki religijne wynikające z filozofii chińskiej nie niosły dla chrześcijan jakiegoś zagrożenia, jednak jest ono bardziej finezyjne i wymagałoby oddzielnego studium z duchowości.

Pracę tę dedykuję mojej Najukochańszej Mamusi Janinie Różyckiej-Klejnowskiej. Jest to nie pierwsza moja książka, którą jej dedykuję, ale tak to jest, że to, czym jesteśmy w dużej mierze otrzymujemy od rodziny, środowiska, tradycji, która nas zrodziła. Odwagę i dążenie do wolności otrzymałem w procesie wychowawczym, a w pewien sposób zajmowanie się tematyką chińską wymaga i odwagi i wolności. Dlatego jestem wdzięczny Rodzicom: Tatusiowi a zwłaszcza Mamusi, za miłość i wpojone wartości, przede wszystkim za rozkochanie w Panu Jezusie. Dzieci często robią laurki swoim rodzicom.

Nie widzę przeszkód, aby będąc dorosłym zrobić specyficzną laurkę z książki, która jest owocem mojego naukowego wysiłku. Po prostu mogę sobie na to pozwolić. Razem z Mamusią już od 15 lat prowadzimy Śląską Szkołę Ikonograficzną, co powoduje, że tematyka sztuki jest nam bliska i kosztuje nas dużo wysiłku organizacyjnego, emocjonalnego i twórczego. Ci, którzy kochają, ucieszą się z tego, co piszę.

Życzę wszystkim Czytelnikom, a zwłaszcza moim Studentom, radości z lektury tych treści i fascynacji kulturą chińską. Każda kultura ma swe mocne i słabe strony. Ale u źródeł każdej kultury leży ludzkie serce, które pragnie szczęścia i miłości, pragnie spełnienia i szuka odpowiedzi w otaczającym świecie na pytanie o to, co jest w stanie owo serce wypełnić?

TOŻSAMOŚĆ ARTYSTY

文人

Hierarchia społeczeństwa w tradycji chińskiej znacznie różni się od europejskiej. Dlatego też pozycja twórców sztuki może być zrozumiała poprzez ukazanie szerszego kontekstu relacji społecznych. W chińskiej tradycji, mimo iż wojskowości poświęcano wiele uwagi i traktatów teoretycznych[3], nie ma odpowiednika europejskiego etosu rycerskiego[4]. Jednocześnie w Chinach wykształcił się nieznany w Europie etos uczonego-urzędnika (士 *shì*), który uosabiał istotne ideały cywilizacji. Około VII w. w Państwie Środka ukształtowała się hierarchia społeczna, na szczycie której znajdowali się uczeni-urzędnicy, niższe miejsce zajmowali rolnicy oraz rzemieślnicy, a na samym końcu byli kupcy i handlarze. Wojskowi (武 *wǔ*) znajdowali się niejako poza hierarchią społeczną. Znak 文 *wén* oznacza kulturę, wykształcenie w duchu konfucjańskim, etos życia cywilnego komplementarny względem 武 *wǔ* (etosu wojskowego). Z etosem 文 *wén* wiąże się ogłada, dobre maniery, łagodność, wytworność, elegancja; natomiast z etosem 武 *wǔ* łączy się gwałtowność, brutalność, siła fizyczna, surowość i okrucieństwo[5].

W tradycyjnym chińskim podziale życia cywilnego i wojskowego nie znajdujemy niczego podobnego do europejskich rycerzy-trubadurów, wychwalających piękno ukochanej, będących wcieleniem rycerskiej wytworności i elegancji wobec kobiet, przedstawicieli wysokiej kul-

3 Jednym z najbardziej znanych na Zachodzie traktatów poświęconych strategii walki jest 孫子兵法, czyli „Sztuka wojny" autorstwa Sun zi. Por. Sun Tzu, Sun Pin, *Sztuka wojny*, tł. D. Bakałarz, Gliwice 2004.

4 Zob. Z. Wesołowski, *Konfucjańskie podstawy porządku społecznego i zjawisko „twarzy"*, w: E. Zajdler (red.), *Zrozumieć Chińczyków. Kulturowe kody społeczności chińskich*, Warszawa 2011, s. 188-189.

5 A. Zemanek, *Wprowadzenie*, w: taż (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. VI nn.

tury, mających wpływ na życie cywilno-polityczne, jako doradcy władcy. Co więcej, w Europie urzędnicy nigdy nie byli promotorami i wyznacznikami wysokiej kultury, natomiast byli konieczni ze względu na administrację, a system ich kształcenia i przypadkowy dobór na poszczególne stanowiska nie wiązał się ze starannym wykształceniem i rozległą wiedzą. Natomiast uczonych otaczano szacunkiem, ale rzadko robili oni karierę urzędniczą, polityczną czy wojskową, tworząc oddzielną (w świadomości społecznej) grupę niezwiązaną wprost z życiem cywilnym czy wojskowym.

W Chinach – najwyżej stojący w hierarchii społecznej, otaczani powszechnym szacunkiem 文人 *wénrén* („literaci", „konfucjańscy uczeni") – byli ludźmi wyselekcjonowanymi drogą państwowych egzaminów urzędniczych na podstawie posiadanej wiedzy (tzn. przede wszystkim znajomości ksiąg konfucjańskich oraz komentarzy do nich, sztuki kaligrafii i recytacji, umiejętności używania cytatów z dzieł klasyków, a ponadto zdolności do układania wierszy i pisania pracy na zadany temat według określonej liczby znaków chińskiego pisma), a nie pochodzenia.

Taki system doboru elity rządzącej był wdrażany po zjednoczeniu Chin przez dynastię Sui i Tang, a ostateczną formę przybrał w epoce Song. Poprzez system egzaminów państwowych, opartych głównie na wiedzy humanistycznej, wyłaniano wykształconych urzędników aż do 1905 r. Konfucjańscy „literaci" poprzez wspólny system egzaminów, posiadali wiedzę opartą na tych samych standardach. Dlatego też mogli wykształcić uniwersalny system wartościowania estetycznego, podobny styl życia, oraz kod kulturowy umożliwiający komunikowanie wyrafinowanych treści. Dysponowali oni także wiedzą i całym

aparatem teoretycznym pomocnym w określaniu, wyjaśnianiu i promowaniu tego, co ich zdaniem było warte uznania (piękne) oraz wskazywaniu na braki i niedociągnięcia formalno-treściowe konkretnych dzieł. „Literaci" stali się głównymi promotorami i twórcami dzieł sztuki, jednocześnie wzbraniając się przed uznawaniem ich za profesjonalistów.

W chińskiej kulturze nie spotkamy europejskiego odpowiednika romantycznego artysty, będącego ekscentryczną i społecznie nieprzystosowaną jednostką, tworzącą w samotności. W Chinach proces twórczy przebiegał inaczej. Był aktem komunikacji pomiędzy jednakowo kompetentnymi osobami, równie gruntownie wykształconymi, przy czym twórca mógł na przemian stawać się odbiorcą. Prawdziwy artysta w Chinach dążył do pewnego ideału. Ideałem człowieka był mędrzec. Od obowiązku rozwijania własnego człowieczeństwa, a zatem od stawania się mędrcem, nikt nie był wolny. Chiński mędrzec reprezentuje postawę „uwewnętrznionej mądrości i uzewnętrznionej królewskości" (内聖外王 *nèi shèng wài wáng*). Ten, kto jest najszlachetniejszy duchem, ten, przynajmniej teoretycznie, powinien zostać królem[6]. Mędrzec potrafił dostrzec i tworzyć piękno, ale jednocześnie nie zapominał o naturalnym emanowaniu tym pięknem w życiu publicznym. Polityka (życie publiczne) była nieodłącznym elementem każdej znaczącej filozofii, jaka rozwinęła się w Chinach[7]. I chociaż chiński mędrzec powinien oddawać się poezji, kaligrafii, malarstwu oraz być estetą – co uważano za zajęcie szlachetne, oznakę finezji

6 D. Klejnowski-Różycki, *Uwarunkowania filozofii i religijności chińskiej*, w: tenże (red.), *Chińskie katechezy*, Warszawa–Zabrze 2012, s. 260.

7 Feng Youlan, *Krótka historia filozofii chińskiej*, tł. M. Zagrodzki, Warszawa 2001, s. 12.

i przynależności do elity – to jednak nie można było pozwolić, aby zamiłowanie do sztuki w pełni zawładnęło daną osobą. Całkowite oddanie się sztuce było potępiane[8]. W dodatku zajmowanie się wyłącznie nią groziło uznaniem za bycie profesjonalistą, tj. rzemieślnikiem, co znacznie obniżało status społeczny. Po okresie dynastii Han (206 przed Chr. – 220 po Chr.) zaczęła się tworzyć postawa kulturowa wykształconego chińskiego ziemiaństwa, wśród którego pojawiło się wielu amatorów poezji, muzyki, kaligrafii, a później również i malarstwa. Z czasem wyraźnie zaznaczyła się różnica pomiędzy profesjonalnym artystą pochodzącym z niskiej sfery społecznej i amatorem-artystą ze społecznej elity. Odegrała ona doniosłą rolę w historii sztuki w Chinach[9]. Właśnie tutaj doszło do niezwykle interesującego przesunięcia znaczenia pozycji i rangi twórcy sztuki (artysty): wyżej ceniono amatora od profesjonalisty. To amator, a nie profesjonalista, był znawcą, koneserem, gwarantem wartości i określał to, co jest piękne i wartościowe. Autorami większości traktatów związanych z teorią sztuki byli artyści-amatorzy, których dzieła do dziś budzą podziw i są otaczane szacunkiem, a prace profesjonalistów nierzadko zniknęły w mrokach dziejów. Zwłaszcza w epoce Song ideowi malarze-literaci podkreślali swą grupową tożsamość, odcinając się od zawodowców i malarzy dworskich, tworzących na zamówienie własnych mecenasów. „Literaci" chętniej określali siebie jako amatorów, dla których kaligrafia, a zwłaszcza malarstwo, było zabawą pędzlem w chwilach wolnych od obowiązków publicznych. Pomimo iż bywali wyśmienitymi koneserami sztuki i doskonałymi artystami, robili wszystko, by uniknąć utoż-

8 A. Zemanek, *Estetyka chińska…*, dz. cyt., s. X.

9 Zob. C. Clunas, *Art in China*, Oxford 1997.

samiania ich z rzemieślnikami i profesjonalnymi malarzami, stojącymi niżej w hierarchii społecznej.

Amatorskie uprawianie sztuki, będące ideałem chińskiego artysty, pełniło także istotną funkcję kształcącą. Pozwalało ćwiczyć się w umiejętnościach, cnotach, zgłębiać przestrzenie ducha i stawać się może nie tyle pięknym, co eleganckim. Elegancja jest istotnym elementem filozoficznych podstaw sztuki kręgu konfucjańskiego. Piękno, na którego temat w Europie powstała ogromna liczba traktatów – od metafizycznych koncepcji Pseudo-Dionizego Areopagity, poprzez estetyczne idee Bonawentury, a skończywszy na formalnych analizach postmodernizmu – w Państwie Środka nie było aż tak analizowane. Konfucjańskie Chiny posługiwały się bardzo formalną koncepcją piękna, które raczej należałoby nazwać elegancją lub wdziękiem, związanym z rytualizacją życia społecznego[10]. Człowiek cywilizowany, czyli „literat" (文人 *wénrén*), to osoba, która ćwiczy się w cnotach 德 *dé*, nazwanych później konfucjańskimi. Tutaj znajduje się głębokie powiązanie sztuki (szczególnie literatury) w konfucjanizmie z postawą moralną. Sztuka 艺 *yì* była tym, co pomagało ćwiczyć się w cnotach. Tym samym znalazła się ona w samym centrum nauki konfucjańskiej, jako jeden z kluczowych czynników zapewniających stabilność społeczną. Konfucjusz nadał szczególne znaczenie sztuce obyczaju, czyniąc z prostych czynności życiowych rytuał i przenosząc akcent z prawa obyczajowego na sztukę obyczaju, muzyki i kaligrafii[11]. W tym mieści się tak powszechna, jak i elitarna, propozycja zarówno zewnętrznej polityki i społeczeństwa, jak i wewnętrznej

10 Zob. Z. Wesołowski, *Konfucjańskie podstawy…*, dz. cyt., s. 180-182.

11 A.I. Wójcik, *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego. Źródła klasyczne okresu przedhanowskiego*, Kraków 2010, s. 86 nn.

drogi duchowego samorozwoju. Tak pojętą sztukę nie tyle się przeżywa, doświadcza, ile wykorzystuje jej uprawianie do tego, by stawać się „jak kamień szlachetny, cięty i szlifowany, cyzelowany i wygładzony”[12]. Można zatem zaryzykować tezę, iż każdy cywilizowany Chińczyk powinien być artystą.

Zainteresowania Chińczyków związane ze sztuką łączono także z życiową energią 氣 *qì*. Wyżej ceniono te dzieła, w których wyczuwano ową energię, od tych, które może i były poprawne pod względem formalnym, ale nie były nośnikami tej energii. W ruchach pędzla ujawniało się serce ludzkie; pismo traktowano jako zwierciadło ludzkiego charakteru. Sądzono, że ktoś, kto brzydko pisze, nie jest człowiekiem godnym zaufania[13], ponieważ uważano, że poezja/pieśń jest wyrazem ludzkich dążeń (詩言志 *shī yán zhì*)[14].

W chrześcijańskiej Europie istniała sztuka stawiająca artystę w podobnym kontekście wartości społeczno-filozoficznych, jak w Chinach. Jest to warte zauważenia i wyeksponowania. Taką sztuką były ikony. Chrześcijański Wschód rozwinął sztukę religijną, która była nośnikiem wartości pozaestetycznych. Proces tworzenia ikony wybitnie był zwrócony na wewnętrzne kształtowanie twórcy (artysty), ćwiczenie się w cnotach i pogłębianie

12 *Dialogi konfucjańskie*, 1.15, tł. K. Czyżewska-Madajewicz, M.J. Künstler, Z. Tłumski, Warszawa 1976, s. 40.

13 Dobrym świadectwem opisującym znaczenie chińskiej kaligrafii jest książka F. Verdier, *Pasażerka ciszy. Dziesięć lat w Chinach*, tł. K. Arustowicz, Warszawa 2007. Interesującą przygodę z chińskimi znakami w świecie kultury kulinarnej Chin opisał A. Zee, *Połykając chmury. Rzecz o chińskim języku i podniebieniu*, tł. A. Molek, Warszawa 2008.

14 Jest to początek Wielkiej Przedmowy do *Księgi pieśni*: Konfucjusz, *Szy-cing. Księga pieśni*, tł. M. Szlenk-Iliewa, Warszawa 1995, s. 19.

więzi z Bogiem[15]. O wiele bardziej ceniono dzieło (ikonę) namalowaną (napisaną) przez świętego teologa, niż przez wprawnego kopistę, który nie zdawał sobie sprawy z tego, co przedstawia. Ikonograf w krajach chrześcijańskiej wschodniej Europy miał pozycję społeczną równą kapłanom, czyli bardzo wysoką. Aby zostać ikonografem należało pomyślnie przejść szereg prób pod okiem mistrza, a ostatecznie biskupa. Ikonograf w pewnym sensie musiał być wykształconym teologiem (nie chodziło o uzyskanie dyplomów uczelni), by był świadomy tego, co maluje. Ponadto ikony, podlegające kanonom, musiały być nośnikami pewnej duchowej obecności przedstawianej postaci, czegoś analogicznego, co w chińskim malarstwie określano jako 氣 *qì*. Prawie wszystkie elementy, związane z tożsamością ikonografa, znajdują swoje analogie w pojęciu chińskiego artysty, będącego 文人 *wénrén*. Dlatego można zaryzykować tezę, iż ikona może być pomostem między rozumieniem sztuki europejskiej i sztuki chińskiej, zwłaszcza, jeśli zgłębiamy zagadnienie tożsamości artysty.

15 Świadectwem takiego rozumienia tworzenia ikony są teksty modlitw zebrane w: Śląska Szkoła Ikonograficzna, *Rytuał ikonopisarski*, Zabrze 2010.

CZTERY SKARBY

筆墨硯紙

Określenie „cztery skarby" brzmiące tajemniczo i poetycko, było tradycyjnie używane na przybory pisarskie, którymi posługuje się literat 文人 *wénrén*. Literat był zarazem politykiem, poetą, uczonym, ilustratorem i malarzem. Posługiwał się on czterema skarbami, do których należą: pędzel 筆 *bǐ*, tusz 墨 *mò*, kamień pisarski do rozcierania tuszu 硯 *yàn* i papier 紙 *zhǐ*. Są to „skarby" cenione w równym stopniu przez poetów, malarzy i uczonych, a cywilizacja chińska poświeciła tym sprzętom dużo uwagi w traktatach o malarstwie, a także w technologii produkcji owych sprzętów. Szacunek, jakim otacza się „cztery skarby" przeniknął do innych krajów konfucjańskich Azji.

PĘDZEL 筆 *bǐ*

Pędzel do malowania-pisania jest znany i używany w niezmienionej formie od bardzo dawna. Najstarszy zachowany pędzel pisarski znaleziono w grobowcu w państwie Chu z Okresu Walczących Królestw (475-221 r. p.n.e.), na stanowisku Zuo Gong Shan 15 w pobliżu Changsha. Składał się z drewnianego trzonka, na którym obstalowano włosie przy pomocy bambusowej tulejki.

Według legendy pędzelek wynalazł generał Méng Tián 蒙恬 (zm. 220 przed Chr.) z państwa Qin[16]. Jednak badania archeologiczne pozwalają stwierdzić, że pędzelek i tusz były używany w Chinach już na początku I tysiąclecia przed Chr.[17] Wynalazek wpłynął na kształt pisma małopieczęciowego, mniej topornego niż pismo wielkopieczęciowe, którego znaki ryto w drewnie, kamieniu lub na kościach. Pismo chińskie swoją kwadratową strukturę

16 E. Kajdański, *Chiny. Leksykon*, Warszawa 2005, s. 242.

17 P. Miklós, *Malarstwo chińskie. Wstęp do ikonografii malarstwa chińskiego*, tł. M. Künstler, Warszawa 1987, s. 20.

także zawdzięcza materiałom malarskim: pędzlowi i jedwabiu, ponieważ tylko stawianie linii prostych pędzlem pozwala uniknąć marszczenia tkaniny.

Pędzelek chiński zrobiony jest z pęczka króliczego włosia osadzonego w cienkiej rurce bambusowej. Delikatniejsze pędzelki wyrabia się z sierści kuny, ale także z innych materiałów: są pędzle świńskie, owcze, mysie, królicze, bawole, a nawet tygrysie, jelenie lub z żółtej łasicy (黃鼠狼). Czasem materiał pochodzi od ptaków, a nawet z ludzkich włosów. Według chińskiej tradycji włosy dziecka z pierwszych postrzyżyn przynosiły szczęście na egzaminach urzędniczych. Przy produkcji pędzli raczej nie używa się sztucznego włosia.

Trzonek jest zrobiony najczęściej z bambusa, a bardziej wyszukane materiały to złoto, srebro, jadeit, kość słoniowa lub drzewo sandałowe. Grubsze pędzle ujmowane są najpierw w krążek z kości i tak dopiero umieszczane w rurce bambusowej. Na trzonku umieszczona bywa marka pędzla. Pędzelki wysokiej klasy cieszyły się sławą a mistrzowie, którzy je wytwarzali – uznaniem.

Pędzelki chińskie są tak skonstruowane, że po zwilżeniu stają się spiczaste jak igła, dzięki czemu jednym pędzelkiem można zrobić linię cienką jak włos równomiernie ją rozszerzając do maksymalnej szerokości wiązki pędzla. Malując obrazy monochromatyczne malarz chiński z reguły posługuje się licznymi pędzlami.

Te same pędzelki są stosowane zarówno do kaligrafii jak i do malowania obrazów. Przechowywane są w cylindrycznych naczyniach, czasem pięknie zdobionych, z porcelany, drewna, bambusa, itp. Po zakończonej pracy pędzle myje się starannie i „wyostrza" pęczek włosów, najczęściej zwilżając go językiem, by tłuszcz dłoni mu nie szkodził. Pędzle stawia się w cylindrycznym naczyniu włosiem do góry bez przykrycia.

TUSZ 墨 *mò*

Tusz chiński poznano w Europie dopiero w XVII w. i nadano mu francuską nazwę *encre de Chine* (atrament chiński)[18]. Tusz chiński wytwarzano z sadzy drzew iglastych z dodatkiem kleju zwierzęcego tworząc jednolitą masę rozcieraną w moździerzu. Czasem dodawano także substancje zapachowe, jak piżmo, goździki, różne zioła medycyny chińskiej, itp. Masę taką ugniatano do różnych form, tworząc pałeczki, tabliczki, graniastosłupy. Górną powierzchnię tabliczek zdobi wypukła inskrypcja, ornament, obraz, które często są także znakiem firmowym, nazwiskiem wytwórcy, datą produkcji. Ornamenty takie, składające się z przedstawianych postaci, pejzaży, ornamentów roślinnych, są niezwykle różnorodne, zawierają czasem znaki magiczne.

Tusz był jednym z obiektów kolekcjonerskich literatów i wcześnie nabrał znaczenia kultowego, jako najważniejszy materiał sztuki pisarskiej. Najstarsze zachowane traktaty, zawierające raceptularze produkcji tuszu, pochodzą z V w. po Chr. W późniejszym okresie rozwijała się coraz bogatsza literatura fachowa, dotycząca produkcji tuszu i kolekcjonowania, pojawiły się katalogi i monografie historyczne na jego temat. Malarstwo i kaligrafię w Chinach ceniono najwyżej, a rzeźbę traktowano jedynie jako rzemiosło, stąd literatura dotycząca malarstwa jest nieporównywalnie bogatsza, a nazwiska malarzy, jako twórców sztuki najwyższej, są liczne i udokumentowane.

W epoce Song stało się modne kolekcjonowanie tuszu. Wtedy rozpoczyna się na wielką skalę tworzenie esejów, które opisują poszczególne rodzaje tuszu, ich zalety

18 H. Franke, *Kulturgeschichtliches über die chinesische Tusche*, München 1962.

i wady, używa się ozdobnych epitetów na określenie tuszu (hrabia smolnych szczap, herold jodły, smocza maść, wyciekłe piżmo). O tuszu pojawiają się legendy, bajki, anegdoty. Ze słowem „tusz" 墨 *mò* związanych jest wiele obrazowych wyrażeń, związków frazeologicznych, które weszły do mowy potocznej, jak np. 墨海 *mòhǎi* – morze atramentu, czyli erudycja, wszechstronne wykształcenie; 墨汁 *mòzhī* – rozpuszczony tusz, czyli talent, żyłka pisarska. W praktykach taoistycznych używano tuszu jako lekarstwo zamiast węgla. Wymyślono także ducha tuszu 墨神 *Mòshén*.

Tusz z sadzy żywicy z drzew iglastych daje czerń matową. Na pewnym etapie wynaleziono także tusz z sadzy lampowej, w wyniku spalania ropy naftowej (którą Chińczycy nazwali „olej skalny"). Tusz ten był lśniący jak lakier i trwalszy od tuszu z sosny. Zarówno do pisania, jak i malowania używa się tuszu w stanie stałym. W kamieniu do rozcierania tuszu istnieje wgłębienie, do którego wlewa się kilka kropel wody. Następnie przez pocieranie rozpuszcza się odpowiednią porcję tuszu i, zależnie od potrzeby, rozcieńcza się roztwór wodą. Tuszu chińskiego, który raz zostawia ślad na papierze, nie można usunąć ani przez wycieranie, ani przez zmywanie.

W posługiwaniu się tuszem i pędzlem, według traktatu 石濤 *Shítāo*, wielkiego malarza i teoretyka chińskiej sztuki epoki Qing, ujawnia się duchowa głębia posługującymi się nimi człowieka:

> Kiedy pędzel nabiera tuszu, ten staje się natchniony; kiedy pędzel przenosi tusz na to, na czym się maluje, sprawia, iż tusz staje się ożywiony. Trzeba długiego ćwiczenia, aby umieć tchnąć duszę w tusz, aby zaś go ożywić pędzelkiem, konieczna jest znajomość życia. Kto długimi ćwiczeniami zdołał wprawdzie ducha swego wzmocnić, lecz nie poznał

głębi życia, ten potrafi się posługiwać tylko tuszem, ale nie pędzlem. Kto się w pulsującym życiu zahartował, lecz swej duszy nie ukształtował ćwiczeniem, ten potrafi posługiwać się pędzlem, ale nie tuszem[19].

KAMIEŃ DO ROZCIERANIA TUSZU 硯 *yàn*

Kamień do rozcierania tuszu jest odpowiednikiem europejskiego kałamarza i palety. Ma przeróżne kształty: okrągły, owalny, czworokątny. Jest wykonany z kamienia drobnoziarnistego, czarnego lub ciemnego. Odwrotną stronę kamiennej płytki pokrywają ozdoby rytowane, rzeźbione, polerowane. Dawniej używano także do rozcierania tuszu skorup ceramicznych. Kamień do tuszu ma dwie istotne części. Jedna nazywa się „pagórek" 丘 *qiū* lub „grzbiet" 冈 *gāng*, na którym rozciera się pędzlem tusz, znajdujący się w drugiej części, zwanej „morzem" 海 *hǎi*.

Kamień do rozcierania tuszu znajduje się zazwyczaj w chroniącym go pudełku drewnianym, ponieważ jest wysoko ceniony przez kolekcjonerów, traktowany jako nie tylko przedmiot użytkowy, ale i ozdobny. Mistrzowie, którzy wytwarzają kamienie do tuszu, znają tajniki odpowiedniego szlifowania, ozdabiają je z dużym wyczuciem artystycznym i cieszą się uznaniem. Od kamienia w dużej mierze zależy jakość i konsystencja roztartego tuszu, co ma duże znaczenie w kaligrafii.

19 Shitao, *Huayulu*, V, cyt. za: P. Miklós, *Malarstwo chińskie. Wstęp do ikonografii malarstwa chińskiego*, tł. M. Künstler, Warszawa 1987, s. 28.

PAPIER 紙 *zhǐ*

Jednym z wcześniejszych podłoży malarsko-piśmienniczych w Chinach były deszczułki bambusowe, które były nieporęczne i ciężkie, a także jedwab, który był drogi. Dziś jednak stosowanie jedwabiu w tym celu jest rzadkością. Co więcej, jedwab okazuje się mniej trwały niż papier, daje mniej możliwości technicznych wyrażenia malarskich subtelności.

Papier jest rodzimie chińskim wynalazkiem, a legendy przypisują kanceliście Cai Lun 蔡倫 dokonanie owego wynalazku. Było to w II w. po Chr. Kancelista eksperymentował z korą drzew, jedwabiem, sieciami rybackimi, aż trafił na właściwą metodę z użyciem szmat jedwabnych i lnianych (papier czerpany). Jednak w rzeczywistości papier znany był na długo przed wynalazkiem Cai Luna. Archeologowie znaleźli papier w grobowcach z I w. przed Chr.

Papier nie jest obiektem kultu, ale jest otaczany szacunkiem. Wytwarzany jest w różnych gatunkach, o różnym stopniu chłonności wilgoci, włóknistości, fakturze, dając wiele możliwości malarzowi. Bywa pokryty warstwą kleju, bejcowany. Jedwab przeznaczony do malowania zawsze jest pokryty klejem. W malarstwie klasycznym preferuje się gatunki papieru słabo klejowane, silnie wchłaniające wilgoć, na których można osiągnąć linię o grubości włosa, jak i grube plamy.

Dziś Chińczycy posługują się długopisami lub komputerami. Ta druga metoda jest o tyle niebezpieczna, że nie wymaga dokładnego pamiętania kształtu znaku, co najmłodszym pokoleniom grozi „kaligraficznym analfabetyzmem".

KALIGRAFIA

書法

Dla Europejczyka kaligrafia chińska 書法 *shūfǎ* jest równie niezrozumiała jak obraz abstrakcyjny dla laika. Sens znaków chińskich jest dla niego zamknięty, a o wewnętrznych regułach znaków chińskich ani o odmianach stylistycznych nie ma żadnego pojęcia. Tymczasem kaligrafia jest jednym z najistotniejszych elementów sztuki chińskiej. Klasyczny obraz chiński, malowany za pomocą tych samych narzędzi pisarskich, co kaligrafowane znaki, w swej strukturze zawiera najczęściej fragment chińskiego tekstu, który jest wkomponowany w całość. Obok tego Chińczycy szczycą się tworzeniem obrazów składających się jedynie z kaligrafowanego tekstu, czymś, co w sztuce europejskiej w zasadzie nie występuje: wykaligrafowany tekst służący jako obraz. W Europie kaligrafia ma także swoją długą historię, podobnie jak kaligrafie tybetańska, sanskrycka, hebrajska i arabska. Każda z nich odzwierciedla pewną wizję świata, ma swoje szkoły i odmiany, wybitne jednostki i kontrowersyjne zagadnienia. Kaligrafia chińska jest jednak wyjątkowa z tej racji, że język chiński jest jedynym, który zdecydował się w miejsce słów używać maleńkich rysunków, które wprost są związane z estetyką, a nie jedynie z użytecznością komunikacyjną[20].

Kaligrafia chińska jest w pewnym sensie sztuką terapeutyczną. Mówi się, że przy niej człowiek się nie starzeje, uczy się odpowiedniego oddychania, postawy ciała, odpowiedniego ruchu, skupienia, uporządkowania myśli, uważnego spojrzenia, opanowania form i dotyku. Kaligrafowanie to akt twórczy, o czym pisał w swym dziele 蔡邕 Cai Yong (II w.):

> Przed przystąpieniem do pisania należy przegnać z głowy wszelkie smutne myśli. Trzeba być w dobrym nastroju

20 L.X. Polastron, *Kaligrafia chińska*, tł. J. Piątek, Warszawa 2007, s. 9n.

> i czuć się swobodnym. Przed zaczęciem pisania należy przez pewien czas oddać się rozmyślaniom. Gdy umysł jest czymś zajęty, nie można dobrze pisać, nawet posługując się najlepszymi pędzelkami. Gdy umysł jest wypoczęty, ruch pędzelka jest swobodny i w ten sposób uzyskuje się wspaniałe znaki.
>
> Gdy się pisze, trzeba, by każdy znak miał swój odrębny wygląd. Inaczej mówiąc, wygląd nakreślonego znaku winien pozwolić na poznanie uczuć, jakie on zawiera, myśli radosnych lub smutnych, które wzbudza. Czasem znak winien być jak ptak, który odlatuje. Czasem jak miecze krzyżujące się jak strzała w locie. Czasem jak burze grzmiące, jak groźnie pomrukujące wulkany, innym zaś razem jak przepływające chmury lub jak błyszczące gwiazdy. Wreszcie każdy ze znaków winien odzwierciedlać właściwą osobowość jakiegoś istnienia lub przedmiotu. Oto co można nazwać kaligrafią.
>
> [...] Aby znaki były dobre, muszą one być naturalne. Kiedy chce się nakreślić linię pionową, trzeba rozpocząć od skierowania pędzelka lekko ku górze, a następnie pociągnąć kreskę ku dołowi. Gdy już dojdzie się do końca linii, trzeba znów trochę skierować pędzelek ku górze. Wedle tej zasady należy kreślić każdą linię. W ten sposób znaki zyskają siłę i wigor. Aby tak móc pisać, włosie pędzelka musi być niezwykle giętkie[21].

Pociągnięcia pędzla, forma pisma, duch 氣 *qì*, czyli siła witalna, która ujawnia się w znaku pisma, odzwierciedlają indywidualność artysty, jego stan duchowy i jego kondycję fizyczną. Podobnie jak w rysunku ważną rolę odgrywa tu kompozycja, budowa, równowaga, harmonia, proporcje i jedność całości. Kaligrafowie zwracają uwagę na szczegóły elementów kresek, z których zbudowany jest cały znak, istotna jest kolejność malowanych kresek, ruch i nacisk pędzla, rozszerzanie się lub zwężanie linii.

21 Cyt. za: M.J. Künstler, *Pismo Chińskie*, Warszawa 1970, s. 148-150.

Poprzez wszystkie te elementy wprawny odbiorca jest w stanie z ruchu ręki i kształtu znaków odczytać fizjologiczne właściwości człowieka (oddech, uderzenia serca, pracę muskułów, a nawet wady, choroby itd.). Kaligrafia komunikuje cechy ludzkiej psychiki, a wykształceni w kaligrafii Chińczycy są w pewnym sensie grafologami[22].

W kaligrafii Chińczycy znajdują szczególne upodobanie do równowagi asymetrycznej, do małych odstępstw w strukturze pisanych znaków. Gdy małe odstępstwa od sztywnych reguł można ująć w pewien spójny system, wówczas znawca potrafi dostrzec indywidualność piszącego poprzez ledwo wyczuwalne drżenia kreski, drobne uchybienia wobec zasady równowagi, manierystyczne, nieznaczne nieregularności, itd.

Pismo chińskie jest jednym z najstarszych na świecie, a na pewno najstarszym, które zachowuje swoja kulturową ciągłość. Archeologiczne wykopaliska poświadczają, że najstarsze zabytki pisma chińskiego liczą sobie ok. 8000 lat[23]. Proces powstawania pisma chińskiego jest do prześledzenia w znaleziskach archeologicznych, na podstawie których wiadomo, że przebiegał on niezależnie od innych ognisk cywilizacyjnych

Najstarszą zachowaną formą pisma chińskiego są napisy na kościach wróżebnych 甲骨文 *jiǎgǔwén*. Są to inskrypcje, które ryto na skorupach żółwi (甲) i kościach zwierzęcych (骨) podczas procesu wróżenia w czasach dynastii Shang. Jest to pismo w dużej mierze ideograficzne, zaawansowane, mimo iż jeszcze nie istniała jedna, ustalona norma pisowni: niektóre znaki są używane

22 A. Kneib, *La calligraphie chinoise. Un bref aperçu*, w: Les Dossiers du Grand Ricci, *Aperçu de la civilisation chinoise*, Paris 2003, s. 311-331.

23 P. Rincon, *'Earliest writing' found in China*, BBC Science, http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/2956925.stm (15.02.2014).

w kilku funkcjach, bywa również, że mają po kilka form (różniących się wielkością, stopniem złożoności, liczbą i kształtem kresek itp.); teksty, zapisywane w kolumnach pionowych, czasem pisano od lewej do prawej, a czasem odwrotnie[24]. Do tworzenia takich znaków używano rylca, ostrego, metalowego narzędzia, oraz rozgrzanego pręta. Materiały pisarskie miały ewidentny wpływ na kształt znaków.

Kolejnym etapem rozwoju pisma chińskiego były napisy na naczyniach z brązu 金文*jīnwén* / 鐘鼎文 *zhōngdǐngwén*. Najwcześniejsze naczynia z napisami pochodzą z epoki Shang, z XIII w. p.n.e.; najdoskonalsze wytapiano za czasów dynastii Zhou (1022-256 p.n.e.). W porównaniu z dzisiejszym pismem, znaki na brązach mają bardziej nieregularne kształty i różnią się między sobą rozmiarem. Ze względu na grawerunek kształt znaków jest dla zachodniego odbiorcy podobny do napisów na kościach wróżebnych, choć mają łagodniejsze i wyraziste kształty. Pojawiają się kilkaset lat po inskrypcjach wróżebnych.

Z napisów na kościach wróżebnych i naczyniach z brązu wyewoluowało pismo wielkopieczęciowe 大篆 *dàzhuàn*. Pismo to było używane w państwie 秦 Qin przed zjednoczeniem Chin, które stało się podstawą dla ujednoliconego systemu pisma w cesarstwie chińskim. Powstało w ok. VIII w. p.n.e. Jego znaki ryto za pomocą rylca na paskach wygładzonego bambusa. Pod koniec epoki 周 Zhou wynaleziono pędzel pisarski, którym pisano na bambusie, jak i na jedwabiu. Po nim nastąpiło pismo małopieczęciowe 小篆 *xiǎozhuàn*. Było to ujednolicone pismo, ozdobne pismo wprowadzone po zjednoczeniu Chin za

24 C. Lindquist, *China. Empire of Living Symbols*, Cambridge 2008, s. 34.

rządów 秦始皇帝 Qin Shi Huangdi, czyli pierwszego cesarza w III w. p.n.e. Służyło ponad dwa wieki i przyczyniło się do standaryzacji pisma w całym cesarstwie. Nazwa pisma małopieczęciowego wywodzi się od pieczęci urzędowych, które w cesarstwie były szeroko stosowaną formą autoryzacji i zabezpieczania korespondencji urzędowej. Ten rodzaj pisma wszedł do użytku po nakazie spalenia wcześniejszych ksiąg (213 przed Chr.). Li Si 李斯 jako propagator legizmu i kanclerz na dworze Pierwszego Cesarza Dynastii Qin podjął próbę zlikwidowania konkurencyjnych szkół filozoficznych, szczególnie konfucjanizmu, nakazując zniszczenie ich tekstów kanonicznych. Wyjątkiem miały być jedynie teksty legistyczne oraz te poświęcone tematyce życiowo-praktycznej (jak np. medycyna, rolnictwo i wróżbiarstwo)[25].

Pismo małopieczęciowe zostało zastąpione pismem kancelaryjnym 隸書 *lìshū*, wprowadzonym do szerokiego użytku u schyłku Zachodniej Dynastii Han. Od niego wywodzą się kolejne odmiany pisma. Pojawiło się równolegle z pismem małopieczęciowym w III w. p.n.e., ale było bardziej dopasowane do pisania pędzlem. Niedługo po jego wprowadzeniu wynaleziono papier, który zastąpiły dotychczasowe materiały. Ważniejsze teksty ryto w kamieniu według wzoru wykaligrafowanego na papierze. Do dzisiaj jest stosowane w ozdobnej kaligrafii. Pismo kancelaryjne kończy ewolucję pisma chińskiego jako systemu znaków (aż do uproszczenia w latach pięćdziesiątych XX w.).

W chińskiej kaligrafii artyści-pisarze stosują stylizacje wiernie odtwarzające powyżej omawiane style, tworząc wspaniałe obrazy, będące w zasadzie jedynie tekstem, co nie ma swego odpowiednika w sztuce zachodniej.

25 M. Granet, *La pensée chinoise*, Paris 1950, s. 47.

Chińczycy stosują także pewne style kaligraficzne, a do podstawowych należą pismo trawiaste, bieżące i wzorcowe.

Pismo wzorcowe 楷書 *kǎishū* wyparło pismo kancelaryjne, bo jest łatwiejsze do kreślenia, a jego znaki są bardziej czytelne i dostosowane do takich narzędzi pisarskich jak pędzel i papier. Charakterystyczną cechą tego stylu są szerokie wykończenia kresek.

Z pisma kancelaryjnego wywodzi się także pismo bieżące 行書 *xíngshū*, będące kolejną odmianą kaligrafii chińskiej. Charakteryzuje się ono uproszczeniem formy i łączeniem osobnych kresek w całości wykonywane jednym pociągnięciem pędzla. Był to pierwszy krok w kierunku stworzenia swoistej stenografii chińskiej.

Kolejnym krokiem w kierunku uproszczenia było pismo trawiaste 草書 *cǎoshū*, które jest szczególnie interesującą odmianą pisma chińskiego, powstałą w celu przyspieszenia i ułatwienia kreślenia znaków. Jej największym mankamentem jest nieczytelność. Pismo trawiaste pojawiło się w Chinach za czasów Dynastii Han jako odmiana pisma kancelaryjnego. Kreślenie znaków przyspieszano dzięki łączeniu kresek, omijaniu fragmentów znaków lub ich zastępowaniu uproszczonymi formami (np. jedna kreska zamiast czterech kropek). W wielu dokumentach zachowanych na bambusowych deszczułkach i drewnianych płytach trawiaste i kancelaryjne formy znaków są przemieszane. Dzięki temu można śledzić ich ewolucję. Uproszczenia stosowane w piśmie trawiastym były całkowicie umowne, bez konsekwencji, bez żadnych tendencji reformatorskich, jednak ujawniające indywidualność pisarza.

Każde z omawianych wyżej stylów pisma chińskiego ma swoich czołowych, znanych kaligrafów, którzy zapi-

sali się w historii sztuki chińskiej. W czasach, gdy pismo już ostatecznie się ukształtowało, związek pisma ze sztuką dalej się zacieśniał, a z biegiem czasu samo pismo poczęło być samodzielnym dziełem sztuki. Dłuższe lub krótsze napisy stały się nieodłączną częścią dzieł malarskich.

BAMBUS I ŚLIWA

竹梅

Malarstwo chińskie jest malarstwem ideowym. Przedstawia nie tylko to, co można zobaczyć oczyma, ale przekazuje pewne idee, treści filozoficzne, obraz świata większy niż ten, który przedstawiony jest jedynie na obrazie. Gdy chiński malarz, używając tuszu, pędzla, kamienia i papieru, maluje bambus albo śliwę, to przedstawia nie tylko bambus albo śliwę, ale opowiada także o tym, jak wygląda jego kosmos, świat wartości i cnót.

Do częstych i ważnych motywów chińskiej sztuki należy bambus i śliwa. Roślinom tym Chińczycy poświęcili wiele traktatów i wzorników opisujących szczegółowo jak malować liście, kwiaty, gałęzie itd., i co te poszczególne elementy mają wyrażać, z czym się kojarzyć odbiorcy, jakie znaczenia mają zawierać.

W twórczości artystycznej dotyczącej roślin czy zwierząt spotykamy jedną z podstawowych różnic między malarstwem europejskim a chińskim. Jest to jednak różnica nie łatwa do uchwycenia. Polega na tym, że malarstwo europejskie dążyło do pewnego naturalizmu i realizmu: Europejczycy malowali rośliny, zwierzęta, ludzi, jak żywych, łudząco podobnych do pierwowzoru. Tymczasem chińczycy starali się tchnąć w swe obrazy życie, ożywić je: nie uczynić je podobnym do żywych pierwowzorów, ale wypełnić tchnieniem życia, życiową energią 氣 *qì* to, co przedstawiali na obrazach. W tym ujęciu obraz nie stanowi aktu naśladownictwa, ale bardziej niezależny akt twórczy. Pál Miklós opisuje ów fenomen w następujący sposób:

> Według jednej z kronik chińskich Lie Yi, żyjący w III wieku, malował zawsze smoki i feniksy bez źrenic, gdyby bowiem je namalował, odleciałyby jak żywe. Na pierwszy rzut oka można by sądzić, że jest to anegdota z tych, jakie się w Europie opowiada o Zeuksisie, malarzu greckim

Przykład pisma wielko pieczęciowego, małopieczęciowego, kancelaryjnego, znormalizowanego, bieżącego i trawiastego. M.J. Künstler, *Pismo chińskie*, Warszawa 1970, s. 145.

> z przełomu V i IV wieku p.n.e., który tak realistycznie namalował winogrona, że dały się tym zwieść nawet ptaki – przyleciały do obrazu i zaczęły dziobać namalowane winogrona. Przy głębszym wszakże zastanowieniu się nad obiema tymi anegdotami z dziedziny historii sztuki ujawnia się podstawowa różnica między dwoma spojrzeniami na sztukę. Dla malarza europejskiego i dla odbiorców jego dzieła świadectwem artystycznej doskonałości było to, że się udało zmylić oglądającego. Malarz chiński i wielbiciele jego twórczości widzieli natomiast upragnioną, ale nieosiągalną doskonałość w ożywieniu, w pobudzeniu obrazu do życia[26].

W przedstawieniu roślin w malarstwie chińskim do najczęstszych motywów należą bambus i śliwa.

BAMBUS 竹 *zhú*

Spacerując po pekińskich bazarach można znaleźć wiele handlarzy obrazów. Każdy z nich będzie miał w swych zbiorach piękne obrazy bambusa. Zachodnich turystów cieszy ich egzotyka formy, monochromatyczna ekspresja, chińska powściągliwość. Ale dla Chińczyka to coś więcej. Su Zhe 蘇轍 (1039–1112) w swym „Poemacie o tuszu i bambusach" *Mo zhu fu* 墨竹賦 opisał jak w bambusach zawarta jest energia życiowa:

> Yuke za pomocą tuszu tworzył bambusy. Gdy się na nie patrzyło, wyglądały jak najwspanialsze, [prawdziwe] bambusy. Nieznajomy ujrzał to i wielce się zadziwił, przemawiając [do Yuke] w te słowa:
> – Oto dziś otrzymałeś od Niebios sprawczą moc, a Ziemia ukazał ci [prawdziwy] kształt [bambusów]. Obmywają je deszcze i rosa, targają nimi wiatry i wystawione są na [zmienności] pogody. Na wiosnę wychodzą pędy, w lecie

26 P. Miklós, *Malarstwo chińskie. Wstęp do ikonografii malarstwa chińskiego*, tł. M.J. Künstler, Warszawa 1987, s. 11.

> otwierają się [i powstaje łodyga]. Na poszczególnych łodyżkach rodzą się liście, które dorastają w ziemi. Natura [bambusów] jest silna i czysta, skromna i szczera. Emanują szlachetnością i elegancją, są niewymuszone i piękne. Wytrzymują zmienności chłodów i upałów. Dumnie znoszą bezlitosne lody i śniegi, razem z innymi roślinami wystawione są na [kaprysy] pogody. Ach! Warunki egzystencji tych roślin są podobne, lecz charakter bambusów jest tak odmienny! Przecież rzeczy rodzą się same z siebie, czyż Natura mogła im rozkazać bycie tym, czym są?[27]

Bambus to jeden z najważniejszych produktów naturalnych Chin. Z bambusa buduje się domy i rusztowania, produkuje się papier oraz trzonki pędzelków do pisania, pędy bambusa uznawane są za przysmak, liśćmi bambusa przyprawia się wino, płytki bambusa zastępowały dawniej pieniądze. Z bambusa robiono także sztuczne ognie, ponieważ włożony do ognia pęka z hukiem. Stąd też uważano, że przegania demony. Bambus zwiesza swe liście, ponieważ jego wnętrze („serce") jest puste. „Puste serce" oznacza skromność, dlatego też bambus symbolizuje cnotę skromności. Jednocześnie bambus jest zawsze zielony, niezmienny, dlatego uosabia starość.

Doskonalenie się w malowaniu bambusa jest formą taoistycznej ascezy. Podobnie jak w „Prawdziwej Księdze Południowego Kwiatu" kucharz rozbierał mięso wołu, wprawnie posługując się nożem[28], tak też artysta zanim zacznie malować musi stać się bambusem.

> – Tym, co sobie upodobałem to Droga, którą wyrażam poprzez bambusy. Na początku mieszkałem z dala od ludzi, na południowym stoku wysokiej góry. Chatę otaczał

27 蘇轍 Su Zhe, 墨竹賦 *Mo zhu fu [Poemat o tuszu i bambusach]*, tł. M. Jacoby, w: A. Zemanek (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. 225.

28 Zhuangzi, *Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tł. M. Jacoby, Warszawa 2009, s. 48n.

bambusowy zagajnik. Patrzyłem i słuchałem [bambusów], jakby świat cały nie istniał wokoło. Nie dbałem o nic innego. Rano urządzałem sobie wędrówki pośród bambusów, o zmroku stawały się one moimi towarzyszami. Piłem i jadłem wśród bambusów, odpoczywałem, leżąc w ich cieniu. Obserwowałem w nich wiele zmian. […]
Na początku patrzenie na bambusy sprawiało mi [tylko] przyjemność. Dziś przyjemność ta powoduje, że nie jestem świadomy siebie samego. Nagle zapominam, że w dłoni dzierżę pędzel, że przede mną leży arkusz papieru. Raptownie przychodzi [natchnienie], rodząc [przed oczami] gęste, bambusowe [zagajniki]. Choć w świecie natury powstają one samoistnie, czyż te dwa [ich powstawania, w naturze i w sztuce] aż tak bardzo się od siebie różnią?[29]

Wzorniki, podręczniki malowania bambusów szczegółowo opisują każdy fragment przedstawienia tej rośliny, używając rozbudowanej metaforyki, która ma ułatwić adeptowi duchowy rezonans z treściami ideowymi ruchu pędzla.

Na podstawie rozmieszczenia liści po prawej i lewej stronie można określić ich światło i cień. Korzeni i czubki gałęzi powinny ukazywać wierzch i spód. Gałązki w kształcie łapek wróbli powinny powinny być nawzajem od siebie zależne […]Gdy maluje się liście bambusa, trzeba pamiętać, by ostry czubek liścia nie upodabniał go do trzciny, a jego wiotkość nie była taka jak w liściu wierzby. Trzy liście nie mogą przypominać znaku oznaczającego „strumień", a pięć nie może przypominać dłoni. Malując gałęzie, należy pamiętać, że młode gałązki nie mogą być pionowe i proste, a te, które są stare, nie powinny rosnąć ukośnie. Pień nie powinien wyglądać jak rama bębna, a węzły nie powinny przypominać kolan żurawia.
Bambusy nie powinny być malowane zbyt pospiesznie; gdy maluje się je zbyt pospiesznie, będą wyglądały bezładnie, a wówczas ich sylwetka będzie wydawała się wątła.

29 蘇轍 Su Zhe, *tamże*, s. 226.

> Nie mogą być malowane zbyt powoli; gdy maluje się je zbyt wolno, będą wyglądały jakby się ociągały, a wtedy ich szkielet będzie zbyt cienki. Nie mogą być także zbyt grube; jeśli będą za grube, wówczas ich korpus będzie pozbawiony wyrazistości.[…]
> Kiedy gałązki i liście będą rozrzucone jakby znajdowały się w tańcu, ekscentryczne i niezwykła w swej wyrazistości, wówczas zostanie osiągnięta najwyższa doskonałość należąca do klasy Niezwykłej[30].

Malowanie bambusów jest trudną szkołą wchodzenia na Drogę 道 *Dào*. Przez ćwiczenie człowiek osiąga równowagę i poznaje istotę rzeczy.

ŚLIWA 梅 *méi*

Bambus i śliwa przedstawione razem wyobrażają mężczyznę i kobietę[31]. Drzewo śliwy kwitnie jako pierwsze w roku. W literaturze śliwa jest opisywana jako posiadająca zimną skórę i nefrytowe kości, porównywana jest do świeżo rozkwitłej, ale jeszcze nietkniętej dziewczyny. Jest symbolem zimy i niewinności. Pięć płatków śliwy symbolizuje pięciu bogów szczęścia.

Mało która roślina poprzez jej wyraz malarski symbolizuje chiński kosmos tak, jak śliwa. Opis znaczeń poszególnych elementów rośliny znajdujemy w XI – wiecznym wzorniku:

> Drzewo śliwy przybiera swoja formę poprzez działanie energii *qì* 氣. Jego kwiaty symbolizujące niebo przynależą do pierwiastka *yang* 陽, a jego pień symbolizujący ziemię

30 張退公Zhang Tuigong, *Zapiski o malarstwie bambusów tuszem* 墨竹記*Mo zhu ji*, tł. H. Wasilewska, A. Zemanek (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. 229n.

31 W. Eberhard, *Symbole chińskie. Słownik*, tł. R. Darda, Kraków 2001, s. 20.

przynależy do pierwiastka *yin* 陰. W rezultacie każdemu z nich odpowiada pięć reprezentujących je liczb parzystych i nieparzystych, tworzących niezliczone przemiany. Szypułka, z której wyrasta kwiat, symbolizuje Najwyższą Granicę 太極 *Taiji* – przedstawia ją pojedyncza kreska o kształcie goździka. Zalążnia, z której wyłania się kwiat, symbolizuje Trzy Potęgi i reprezentowana jest przez trzy kropki. kielich, z którego także wyłania się kwiat, symbolizuje pięć żywiołów 五行 *wuxing* i reprezentowany jest przez pięć liści. Pręciki, z których uformowany jest kwiat, symbolizuje Siedem Ciał Niebieskich 七政 *qizheng* i reprezentowane są przez siedem źdźbeł. Obumarcie, w którym kwiat realizuje swój koniec, jest przejawem powtarzającej się najpełniejszej liczby 9 i jest reprezentowane przez dziewięć przemian. Wszystkie te elementy, z których powstaje kwiat, przynależą do pierwiastka *yang* i reprezentowane są przez liczby nieparzyste.
Korzenie, z których bierze swój poczatek drzewo śliwy, symbolizują Dwa Bieguny i reprezentowane są przez dwie formy. Pień, z którego ono powstaje, symbolizuje cztery pory roku i reprezentowany jest przez cztery kierunki. Konary, z których jest ono ukształtowane, symbolizują heksagramy i reprezentowane są przez sześć poziomów. Gałęzie, które tworzą drzewo, symbolizują osiem trygramów i reprezentowane są przez dziesięć rodzajów. Wszystkie te elementy, z których powstaje śliwa, należą do pierwiastka *yin* i reprezentowane są przez liczby parzyste[32].

Według XIV-wiecznego wzornika Wu Taisu, malowanie śliwy uwzniośla artystę i może być domeną jedynie człowieka szlachetnego, a nie rzemieślnika-artysty. W malarstwie śliwy wyraża się bowiem cała kultura i erudycja, delikatność i moc. Ktoś, kto jest ignorantem, nie kroczy Drogą 道 *Dào* i nie wie jaka jest natura świata, nie będzie potrafił dobrze namalować śliwy. W malarstwie

32 仲仁 Zhongren, *Wzornik malarstwa śliwy Huaguanga* 華光梅譜 *Hua Guang Mei Pu*, tł. H. Wasilewska, w: A. Zemanek (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. 233–234.

śliwy odzwierciedla się spokój duszy chińskiego kosmosu przemian.

> Dawni mężowi i literaci zazwyczaj nie potrafili wyrazić słowami [zróżnicowanego piękna i szlachetności śliw], a tym bardziej ukazać go w obrazach. Jedynie dzieło Huaguanga, które zapełnia tę lukę, stanowi ideał, który niedostępny jest innym. Niezwykłe piękno jest niezgłębione. [Huaguang] nie byłby w stanie go osiągnąć, gdyby [najpierw] nie zapamiętał [śliw] w sercu, by je przenieść dłonią [na malowidło]. W jego [obrazach] nieobecne są inne byty. Głębia jego [przedstawień] sięga zrozumienia niezwykłości zmiennej natury. Dlatego właśnie jego pędzel potrafił tak wiernie oddać [śliwy][33].

Obrazy przedstawiające sosnę, bambus i śliwę ukazują troje przyjaciół zimową porą. Nie umierają oni, lecz trwają i kwitną, zanim zacznie się wiosna. Są to symbole trwałości dobrych relacji. Bambus i śliwa to najczęstsze motywy roślinne, najbardziej studiowane, nasycone kosmiczna symboliką motywy roślinne w malarstwie chińskim.

33 吳太 Wu Taisu, *Wzornik malarstwa śliw z sosnowego studia* 素松齋梅譜 *Song Zhai Mei Pu*, tł. M. Jacoby, w: A. Zemanek (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. 239.

ELEGANCJA KONFUCJAŃSKA

貢

Istnieje podanie, że gdy Konfucjusz stworzył podstawy cywilizacji chińskiej, zasięgnął rady u wyroczni *Księgi Przemian* 易經 *Yì jīng*. W odpowiedzi na pytanie nad czym miałby jeszcze popracować, wyrocznia mu odpowiedziała przy pomocy heksagramu 賁 *bēn*, *bì*[34] „wdzięk", „elegancja". Konfucjusz zatem miał się skupić na wdzięku i jak się okazało „wdzięk" czy też „elegancja" to są te pojęcia, które w estetyce chińskiej są ważniejsze od pojęcia piękna. Estetyka chińska nie jest estetyką piękna, lecz estetyką elegancji.

Estetyka ta głęboko przenika wszystkie konfucjańskie kultury. Wrażenie, że Japonia jest bardzo estetyczna wynika właśnie z tego akcentu położonego na konfucjańskie 賁 *bì*.

Elegancja może odnosić się wszystkiego: eleganckie może być zachowanie człowieka, elegancki jest obraz,

34 Słownik *Grand Ricci* podaje kilka sposobów wymawiania tego znaku i różne jego znaczenia: bì, bēn, fén, fěn, fèn, féi, lù, pān. *Le Grand Ricci numérique. Dictionnaire encyclopédique de la langue chionoise*, v.1, Paris 2000, nr 8841: [a] Bì : 1. Orner; décorer; embellir. Magnificence. 2. Resplendissant; splendide. 3. Tacheté; moucheté; bigarré. 4. (Philos. chin.) Terme désignant le 22e des 64 hexagrammes du 易經 Yi Jing ou Livre des Mutations, composé du trigramme 離 lí sous le trigramme 艮 gèn; il signifie : intervention active, moment où l'emploi de mesures vigoureuses rétablit l'harmonie entre le haut et le bas. [b] Bēn : :: 奔 bēn 1. Courir; se précipiter; foncer. 2. Ds 賁星 bēn xīng Comète. 3. (Méd. chin. trad.) Ds 賁門 bēn mén Le cardia. 4. Ben : un ancien sage (韓非子 Han Fei Zi). [c] Fén : 1. Grand. Grandeur. 2. (Myth.) Tortue à trois pattes. 3. a. Baguettes de bambou (servant à écrire). b. (p. ext.) Écrit de référence; archive. [d] Fěn : 1. :: 憤 fèn Colère; emportement; indignation; ressentiment. 2. Jaillir; sortir avec force. [e] Fèn : 1. :: 僨 fèn Ruiner; gâcher; gâter (une affaire); mettre en déroute (une armée); battre. 2. Révéler; manifester. [f] Féi : N. f. [g] Lù : Ds 賁渾 lù hún (Géogr. hist.) Lu hun : lieu à l'époque 春秋 Chun Qiu. [h] Pān : Ds 賁禺 pān yú (Géogr.) Pan yu : s.-préfect. du 廣東 Guang dong, également nommée 番禺 Pan yu.

jak również osobowość, a także elegancki jest krajobraz, który koresponduje z szalenie eleganckim konfucjanistą, który w tym krajobrazie znajduje inspirację.

Rzecz sięga głęboko. W konfucjanizmie mówi się, że elegancja jest czymś, co wskazuje, że ktoś albo coś osiągnął jedność z 道 *dào* albo wrócił do źródła, czyli do 道 *dào*. 道 *Dào* jest podstawą rzeczywistości, źródłem i podstawą świata. Stoi w miejscu, gdzie w chrześcijaństwie jest Bóg, ale nie wynika z tego, że tak jest traktowane (道 *Dào* nie jest osobowym Bogiem). Owo 道 *dào* może różne rzeczy oznaczać, Chińczycy różnie je definiują. Na poziomie konfucjanizmu, który jest najprostszym sposobem definiowania 道 *dào* mówi się, że 道 *dào* oznacza ład, który jest osiągany poprzez robienie rzeczy we właściwy sposób. Co oznacza właściwy sposób?[35]

Świat konfucjański jest zbudowany na etykiecie, ceremonii. Aby lepiej zrozumieć „właściwy sposób" postępowania, który jest podstawą całej filozofii konfucjańskiej, można odwołać się do resztek etykiety i ceremonii w naszej kulturze, czyli do *savoir vivre'u*. Można ukazać jak Chińczycy rozumieją rolę etykiety w filozofii społecznej, politycznej czy wręcz ontologi za pomocą często przytaczanego niechińskiego przykładu dotyczącego realizacji zasad *savoir vivre'u* w kręgu kultury europejskiej.

Jedna z pierwszych zasad *savoir vivre'u* jest wprowadzana wtedy, gdy dziecko siada przy stole i dowiaduje się, że może zjeść kotleta używając jedynie noża i widelca, co więcej, trzymając ten nóż i widelec w określony sposób. Dzieci są niezwykle logiczne i od razu zauważają niepraktyczny kontekst tego zalecenia. Choć być może przyznają, że wprawdzie niepraktycznie jest jeść gorący kotlet rękami,

35 A.I. Wójcik, *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego. Źródła klasyczne okresu przedhanowskiego*, Kraków 2010, s. 104n.

to nierzadko demonstrują, że nóż i widelec można trzymać na różne sposoby, aby trafiać nim do ust. Wtedy następuje to, co w konfucjanizmie jest nazywane trenowaniem ceremoniału[36]. Nikomu z nas nie tłumaczy się, dlaczego tylko w taki sposób należy jeść. Konfucjaniści też nikomu swej ceremonii nie tłumaczą, tylko mówią: „masz to ćwiczyć". Każdy z nas jako dziecko przez wiele lat ćwiczył posługiwanie się widelcem i nożem w sposób, jakiego oczekiwano. I pewnego razu, gdy mieliśmy już kilkanaście lat, przekonaliśmy się, że stał się on praktyczny. To znaczy, tak długo używaliśmy noża i widelca w określony sposób, że teraz jest nam łatwiej i wygodniej tak je trzymać, niż wynajdować inne sposoby. Pojawia się nawyk. Ale nawyk to jeszcze nie jest elegancja konfucjańska. Nawykowo trzymamy ten nóż i widelec mniej więcej do połowy liceum. Nie potrzebujemy być już w tym względzie upominani, ale dalej czynimy to bezrefleksyjnie, nie jest to „nasze", ale uznane za praktyczne i wyćwiczone przez częste powtarzanie.

Pewnie każdemu przydarzyło się, że w jakiejś sytuacji nie zastosował odpowiednich reguł i popełnił gafę. Jeżeli to przytrafi się młodemu człowiekowi, czuje on wstyd, że nie udało mu się sprostać określonym zasadom. Konfucjusz, a potem konfucjaniści mówią, że ten moment wstydu jest momentem transformacji osobowości[37].

36 Chodzi tu o pojęcie 禮 *li*, które oznacza „rytuał / obyczaj / ceremoniał". *Li* staje się idealną formą nie tylko do wyrażenia indywidualnych cnót człowieka, lecz także do formułowania norm społecznych, regulujących stosunki międzyludzkie. Konfucjaniści zdają się wierzyć, że na każde uczucie i poruszenie ludzkiego serca istnieje tylko jedna, najbardziej odpowiednia forma ich wyrażania za pomocą rytuału / obyczaju / ceremoniału (*li*), który został już wcześniej zrealizowany w życiu mędrców chińskich i Konfucjusza.

37 *Dialogi konfucjańskie*, 2,3, tł. K. Czyżewska-Madajewicz, M.J. Künstler, Z. Tłumski, Wrocław 1976, s. 41. O samokontroli,

Od tego momentu elegancja przestaje być tylko ogładą, staje się źródłem rozwoju ducha. Przestaje być sprawą zewnętrzną, chęcią przypodobania się komuś, staje się pragnieniem bycia człowiekiem cywilizowanym, wykształconym; zostaje ono już zinterioryzowane. Tak rozumiany „transformujący moment wstydu" powoduje, że człowiek kontynuuje ćwiczenie, w trakcie którego nabywa elegancji. Według konfucjanistów elegancja wskazuje na poziom dojrzałości, na to, jak daleko ktoś zaszedł na drodze bycia człowiekiem cywilizowanym, człowiekiem wykształconym.

W świecie konfucjańskim bycie osobą wykształconą i cywilizowaną (文人 *wenren*) należy do najwyższych wartości. Taki człowiek jest doskonały. Wszyscy pozostali są barbarzyńcami. Konfucjusz (jak i później konfucjaniści pozostający w zgodzie z *Księgą Przemian*) powiada, że nikt, przychodząc na świat, nie rodzi się człowiekiem w sensie bycia dojrzałym, wykształconym, cywilizowanym, bo przecież jest częścią wiecznie zmieniającego się świata. Takim można się stać, postępując drogą obyczaju, drogą ceremonii. Dla Konfucjusza „człowiek" jako kategoria rodzajowa znaczy zawsze *wenren*, czyli człowiek kulturalny, wykształcony, cywilizowany[38]. Taka optyka prowokuje zupełnie odmienną antropologię niż ta, która wykształciła się Europie[39].

---

strachu i wstydzie w konfucjańskim wychowaniu społeczeństwa więcej pisze A.I. Wójcik, *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego…*, dz. cyt., s. 87n.

38 A.I. Wójcik, *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego…*, dz. cyt., s. 55n.

39 Prawo rzymskie definiuje człowieka, jako tego, kto *narodził się* z rodziców ludzkich. Chrześcijaństwo będzie ewoluowało w kierunku uznania człowieczeństwa od momentu poczęcia, przyznając niezbywalną godność osoby/jednostki z samej racji bycia człowiekiem.

Według konfucjanistów dojrzewamy do cywilizacji i do pełnego rozwoju naszego człowieczeństwa na drodze formalnej. Ceremonie nie są normami etycznymi, nie są dekalogiem. W nich nie ma żadnych treści etycznych. Wszystkie treści, które zawarte są w ceremoniach konfucjańskich znajdują się w człowieku, który jest elegancki. Natomiast nie ma ich w samych tych zestawach niezwykle nudnych i długich ćwiczeń, księgach opisujących jak się zachowywać elegancko, czyli kulturalnie. Na Zachodzie uczymy się stosunkowo niewielu takich reguł, a i tak młodzież cierpi, że jest ich za dużo. Gdyby jednak sobie wyobrazić, że te reguły określają wszystkie aspekty życia społecznego, że następuje erupcja *savoir vivre'u* na całość życia społecznego, to znajdziemy się wtedy w świecie konfucjańskim, w którym długo i mozolnie trenuje się pewien formalny, pusty treściowo sposób kłaniania się, sposób odnoszenia się do rodziców, inny do matki, inny do starszego rodzeństwa, inny do urzędnika państwowego, inny do siebie nawzajem. W tym tyglu formalnych zaleceń w pewnym momencie transformuje, powstaje dojrzała jednostka, która w sposób pełny, dojrzały realizuje doskonałość bycia człowiekiem.

Elegancja i estetyka, która na tej elegancji jest oparta, jest estetyką stosowaną, to znaczy: wszystkie jej zalecenia zmierzają do tego, by uczynić świat (społeczny) medium dojrzewania, miejscem najodpowiedniejszym, by dojrzeć do formy najbardziej doskonałej. Stąd estetyka konfucjańska jest nakierowana na to, jak najefektywniej dojrzewać. Pytanie o elegancję i zalecenie Konfucjuszowi przez wyrocznię, żeby zajął się wdziękiem, jest tak naprawdę skierowaniem ku podstawom bycia człowiekiem, ku możliwości dojrzewania do pełni i ku 道 *dào*. Doskonale osiągnięta elegancja jest zawsze czymś, co może zrealizować kon-

kretny człowiek, w konkretnym miejscu i okolicznościach. Wtedy taki człowiek realizuje najgłębszą prawdę bytu, ponieważ staje się tożsamy z 道 *dào*, wraca do źródła, między nim a podstawą rzeczywistości nie ma już różnicy[40].

Estetyczny stosunek do rzeczywistości to nauka, kształcenie. 学 *xué* to konfucjański sposób odnoszenia się do rzeczywistości, który ma bardzo mocny komponent estetyczny. Fundamentalne dla konfucjanizmu pytanie o jakość życia jest pytaniem o to, jakie warunki formalne pozwalają człowiekowi dojrzewać do pełni człowieczeństwa. Konfucjanizm na to pytanie odpowiada, że najlepszymi warunkami sprawiającymi dojrzewanie jest, obok studiowania ksiąg, uprawianie sztuki. Stąd w cywilizacji konfucjańskiej jest mocne przesunięcie akcentu z ważności posiadania dzieła sztuki na uprawianie sztuki samemu, bo tylko wtedy, gdy człowiek sam uprawia amatorsko sztukę, to transformuje swoją osobowość, pozwala jej dojrzewać. Do tej dojrzałości nie prowadzi kolekcjonowanie. Chińczycy oczywiście lubią kolekcje i kolekcjonują, ale ich pojęcie dzieła sztuki odbiega od europejskiego. Dzieła sztuki muszą mieć żywotność, energię 氣 *qì*.

W pewnym sensie treści związane z ową elegancją są zawarte w samych znakach: heksagramie i ideogramie. Wyrocznia odpowiedziała Konfucjuszowi dwudziestym drugim z sześćdziesięciu czterech heksagramów *Księgi Przemian* 易經 *Yì jīng* złożonym z dwóch trygramów 離 *lí* (blask, ogień) pod trygramem 艮 *gèn* (granica, góra), co oznacza aktywną interwencję w używaniu mocnych środków, aby przywrócić harmonię między górą a dołem[41]:

40 D. Klejnowski-Różycki 柯達理, 中国的神学。 *Teologia chińska. Uwarunkowania kulturowe pojęć trynitarnych*, Opole 2012, s. 169n.

41 *Le Grand Ricci numérique. Dictionnaire encyclopédique de la langue chinoise*, v.1, Paris 2010, nr 8841.

Trygram dolny obrazuje ogień, a górny – górę, granicę[42].

> Blask cywilizacji osiada na prymitywnych przedmiotach, dlatego mowa jest o wdzięku, elegancji, ozdobie. Wyważony ornament upiększa przedmioty i sprawy, nie niszcząc ich pierwotnej funkcjonalności, dlatego mówimy o powodzeniu. Ornament jest sprawą drugorzędną w stosunku do przedmiotów i spraw, dlatego mówimy, że z małych (umiarkowanych) działań płynie korzyść. Jednak nadmiar ozdób wpływa na formę. Ozdoby takie są puste i niszczą zasadnicze cechy przedmiotu…[43]

Ideogram 賁 *bì* (upr. 贲), który wyraża dynamikę heksagramu 22, oznacza: wdzięk, elegancja, ozdabiać, dekorować, upiększać, Magnificencja, olśniewający, wspaniały, zauważony, błyskotliwy. Ideogram ten składa się z dwóch części. Na dole jest muszla, która sygnalizuje pieniądze. W dawnych Chinach płacono muszelkami i znak ten ogólnie sygnalizuje ideę bogactwa, czegoś drogiego, pięknego, wyjątkowego, pieniądza, wartości. Na górze znajduje się potrojony znak trawy, rośliny. Owo powtórzenie oznacza wielość, jest echem rozkwitu. Znak ukazuje ruch od wewnątrz na zewnątrz, wewnętrznego bogactwa, które rozkwita, wyraża się, przebija na zewnątrz. Uprawianie sztuki pomaga kształtowanie owej elegancji 賁 *bì*, pomaga formować wnętrze, które wyraża się w codziennych relacjach[44].

---

42 K. Maćko, O. Sobański, *Księga Przemian. I Cing*, Katowice 1999, s. 77-78.

43 Zhou Chuncai, *Księga Przemian*, tł. J. Zawadzki, Warszawa 2006, s. 139-140.

44 Cyrille J.-D. Javary, Pierre Faure, *Yi Jing. Le livre des changements*, Paris 2002, s. 370n.

„DUCH” 氣 *qì*

氣

Pál Miklós pisząc swoje dzieło o malarstwie chińskim rozpoczyna od ukazania jednego z najistotniejszych elementów odróżniających malarstwo chińskie od europejskiego. Można powiedzieć, że dotyka istoty zarówno tradycji malarstwa europejskiego, jak i malarstwa chińskiego. W rozdziale o bambusie i śliwie był cytowany fragment jego tektu, aby ukazać, że chińskie malarstwo jest bardziej aktem twórczym niż nasladownictwem. Ponownie warto przyjżeć się przykładowi tego autora. Pisze on tak:

> Według jednej z kronik chińskich Lie Yi, żyjący w III wieku, malował zawsze smoki i feniksy bez źrenic, gdyby bowiem je namalował, odleciałyby jak żywe. Na pierwszy rzut oka można by sądzić, że jest to anegdota z tych, jakie się w Europie opowiada o Zeuksisie, malarzu greckim z przełomu V i IV wieku p.n.e., który tak realistycznie namalował winogrona, że dały się tym zwieść nawet ptaki – przyleciały do obrazu i zaczęły dziobać namalowane grona. Przy głębszym wszakże zastanowieniu się nad obiema tymi anegdotami z dziedziny historii sztuki ujawnia się podstawowa różnica między dwoma spojrzeniami na sztukę. Dla malarza europejskiego i dla odbiorców jego dzieła świadectwem artystycznej doskonałości było to, że się udało zmylić oglądającego. Malarz chiński i wielbiciele jego twórczości widzieli natomiast upragnioną, ale nieosiągalną doskonałość w ożywieniu, w pobudzeniu obrazu do życia. W podaniu o Zeuksisie znajduje wyraz pogląd, który właściwie aż do początków naszego stulecia panował w sztuce europejskiej i jest znany pod nazwą iluzjonizmu, podczas gdy w historyjce o malarzu chińskim ukryta jest specyficzna zasada sztuki malarstwa orientalnego, którą moglibyśmy nazwać ontologicznym ujęciem sztuki, choć jej odpowiedniki w nowożytnym malarstwie europejskim i amerykańskim znane są pod innymi określeniami (zasada kreatywności, zasada produktywności, zasada sztuki autonomicznej). W tym ujęciu obraz nie stanowi naśladownictwa, lecz jest uważany za niezależny akt twórczy, kreację, nie zaś charakter naśladowniczy[45].

45 P. Miklós, *Malarstwo chińskie. Wstęp do ikonografii malarstwa chińskiego*, tł. M.J. Künstler, Warszawa 1987, s. 11.

Jan van Huysum, *Martwa natura z winogronami i brzoskwiniami na stole* (fragment)

Energia życiowa, coś, co jest tchnieniem życia w każdej istocie, jest dla sztuki chińskiej ważnym wyznacznikiem wartości dzieła artystycznego. Dzieła te, co do tematyki, wcale nie muszą być odzwierciedleniem (odbiciem, naśladowaniem) tego, co widać oczami. Sztuka chińska daleka jest od fotograficznego ujęcia rzeczywistości. Ale wartościowe dzieło musi zawierać w sobie element ożywiający namalowane postaci, coś, co emanuje energią, żywotnością, owym 氣 *qì*, które nie jest znane w kulturze europejskiej. 氣 *qì* jest kategorią istotną w filozofii chińskiej, estetyce, sztuce, kompozycji przestrzeni (*fengshui*), medycynie, w sztukach walki i innych dziedzinach życia.

Chiński ideogram 氣 *qì* składa się ze znaku reprezentującego gotowany ryż 米 *mǐ* oraz znaku oznaczającego parę wodną 气 *qì*, co wskazuje na podwójną, materialną i niematerialną, naturę *qi*. Dosłownie pojęcie to oznacza więc „gaz" lub „eter", ale także „oddech", „tchnienie". Obraz znaku 氣 *qì* pochodzi z kontemplacji natury, w której Chińczycy doświadczyli, że między Niebem a Ziemią krąży ogromny dynamizm, ożywiająca siła, którą nazwali właśnie 氣 *qì*. Znak, który jest dziś używany, symbolizuje parę unoszącą się nad ryżem w trakcie gotowania; powietrze i ziarno zboża, których potrzeba, aby żyć. 氣 *qì* jawi się zasadniczo jako oddech życia, dla Chińczyka 氣 *qì* jest źródłem życia. W daoizmie oznacza: tchnienie, ducha, życie ożywiające ludzkie ciało. Oznacza także: temperament, zachowanie, wigor, energię, siłę ducha, humor. W tradycyjnej medycynie chińskiej 氣 *qì* oznacza tchnienie 陰 *yīn* i 陽 *yáng*, czyli wszystko, co istnieje i z czego składają się istnienia. Oznacza także działanie rytmiczności ruchów 陽 *yáng*, ogrzewanie, transformację, cyrkulację, która wypracowuje substancję 陰 *yīn*. W chińskiej filozofii 氣 *qì* jest dynamicznym podłożem wszechświata, które nie jest ani materialne, ani duchowe. 氣 *qì* jest jednym z podstawowych materiałów chińskiej alchemii, jest zewnętrzną manifestacją ducha, duszy, sposobem bycia, postawą, aparycją. Oznacza także wigor, a w znaczeniu przenośnym także styl, sposób bycia[46].

Sam człowiek, jego istnienie, nie jest zasadniczo niczym innym, jak skondensowanym 氣 *qì*. Zatem 氣 *qì* jest istotnym elementem każdej żywej istoty, a samo

46 D. Klejnowski-Różycki 柯達理， 中国的神学。 *Teologia chińska. Uwarunkowania kulturowe pojęć trynitarnych*, Opole 2012, s. 254n.

Juan Fernández, El Labrador, *Martwa natura – cztery kiście winogron*, olej na płótnie. Muzeum Prado, Madryt

będąc czymś eterycznym, ulotnym, wręcz niematerialnym, nie jest nazywane bytem.

> To, co tworzy byty, nie jest bytem. Coś, co poprzedzało i stworzyło byty, nie może samo być bytem. Dzięki niemu byty powstają, a powstanie bytów nie ma kresu. Miłość Wielkiego Mędrca (聖人) do ludzi, która również nie zna kresu, bierze się właśnie z tego[47].

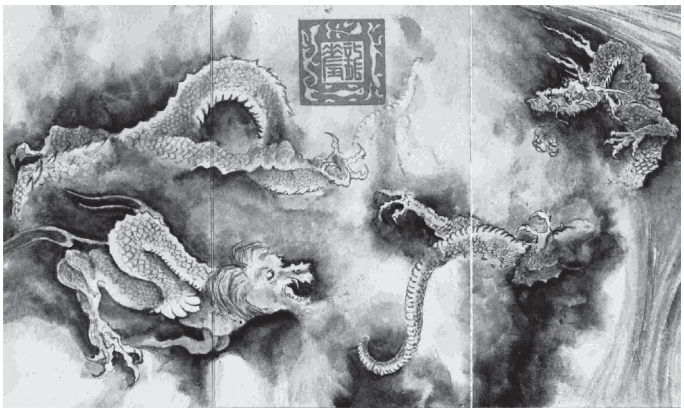
47 *Zhuangzi* http://ctext.org/zhuangzi/ (15.09.2012): „物物者非物。物出不得先物也, 猶其有物也。猶其有物也, 無已。聖人之愛人也終無已者, 亦乃取於是者也". Zhuangzi, *Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tł. M. Jacoby, Warszawa 2009, s. 237.

> Życie jest kompanem śmierci, śmierć jest zaczątkiem życia. Kto zna ich reguły? Człowiek rodzi się dzięki skupieniu tchnienia (氣). Gdy [tchnienie] jest skupione, rodzimy się, gdy jest rozproszone, umieramy. Skoro śmierć i życie są kompanami, czymże miałbym się martwić? Oto niezliczone byty są jednością. To, co ukochaliśmy, to duch i niezwykłość, to, do czego pałamy niechęcią, to fetor i zgnilizna. Fetor i zgnilizna ponownie przemieniają się w ducha i niezwykłość, a duch i niezwykłość ponownie przemieniaja się w fetor i zgniliznę. Oto mówi się: „Cały świat przeszywa jedno tchnienie (氣)". Dlatego też Wielcy Mędrcy (聖人) cenili jedność [48].

氣 *qì* jest istotnym komponentem nie tylko świata ożywionego, ale także dzieł sztuki. Właśnie ten element najbardziej różnicuje pojęcie dzieła sztuki, które wypracowali Chińczycy, od pojęcia Europejczyków. Chińczycy kolekcjonują przede wszystkim te dzieła, które będą obdarzone ową energią, żywotnością, a owa energia będzie oddziaływała na przestrzeń i osoby, które znajdują się w zasięgu tego dzieła. Oczywiście w konfucjanizmie kolekcjonowanie dzieł nigdy nie może zastąpić tych korzyści, jakich doświadcza ten, kto sam amatorsko sztukę uprawia, pozwalając by transformująca energia życiowa przechodziła przez niego.

Od Chińczyków ideę 氣 *qì* przejęły ościenne narody, na które kultura chińska oddziaływała. Tę ideę znajdziemy zatem u Japończyków, Koreańczyków, Wietnamczyków, a także u pozostałych ludów na północ i na Wschód od Himalajów. Każda z tych kultur dodała do tej

48 *Zuangzi* http://ctext.org/zhuangzi/ (15.09.2012): „生也死之徒, 死也生之始, 孰知其紀! 人之生, 氣之聚也, 聚則為生, 散則為死。若死生為徒, 吾又何患! 故萬物一也, 是其所美者為神奇, 其所惡者為臭腐; 臭腐復化為神奇, 神奇復化為臭腐。故曰:『通天下一氣耳。』聖人故貴一。". Zhuangzi, *tamże*, s. 230.



Zwój z dziewięcioma smokami pędzla 陈 容 Chen Rong (1210/61). Tusz na papierze (fragment)

podstawowej idei swoje bogactwo, co pozwala odróżnić np. sztukę japońską od chińskiej, jednak owa energia życiowa 氣 *qì* charakteryzuje cały Daleki Wschód.

Dla Europejczyków ważne było nie tyle ożywianie obrazów, co kopiowanie natury, rozkoszowanie się realizmem aż do granic iluzjonizmu. Przez to wypracowano niezwykle przemyślne techniki. Charakterystyczne dla Europy będą niezliczone studia martwej natury, proporcji, portretów, a dla Chin wiele fantastycznych stworów, twarzy ustylizowanych, jak w chińskiej operze, nierzeczywistych.

Nie wszystkich filozoficzna podstawa sztuki chińskiej, związana z 氣 *qì* musi zachwycać. Waldemar Łysiak

w swym dziele „Malarstwo Białego Człowieka" ukazuje niezwykłe osiągnięcia sztuki europejskiej, która – jego zdaniem – przewyższyła osiągnięcia wszystkich sztuk innych cywilizacji. Warto przytoczyć jego żywy i nieco prowokacyjny tekst.

> Od Murzynów różnił nas nie tylko kolor skóry. Od Azjatów różniło nas nie tylko to, że oni jedli patykami, a my widelcami. Od Arabów różniło nas nie tylko to, że my siusialiśmy stojąc, a oni klęcząc. Od amerykańskich Indian nie tylko to, że malowanie twarzy u nas było sprawą damską, a u nich męską. Różniły nas zwłaszcza europejskie wynalazki cywilizacyjne. Być może starożytni Chińczycy wynaleźli wszystko, jak głosi legenda. Ale nie Chińczycy, tylko biali Europejczycy Starego i Nowego Świata dali światu w nauce, technice i sztuce wszystko, czym dzisiejszy świat żyje. Jeśli jest to rasistowski punkt widzenia, to ja jestem rasistą. Lecz nie sądzę, aby to był rasistowski punkt widzenia. Jest to stwierdzenie faktu.
>
> Rzeźbę uprawiano na wszystkich kontynentach. Grafikę również. Kreska i barwa istniały wszędzie od zawsze. Ale wyłącznie Europa praktykowała perspektywę zbieżną i światłocień, dwa filary malarskiego iluzjonizmu. […]
>
> Chodzi o trójwymiarowe, iluzjonistyczne malarstwo oparte na światłocieniu. Takie malarstwo uprawiali tylko malarze europejscy, a szerzej mówiąc: tylko malarze cywilizacji zachodniej. Malarstwo wszystkich innych kultur to linearyzm, kreska, a więc grafika, tymczasem Europa, od Cimabuego i Giotta do preimpresjonistów, uprawiała zabawę ze światłem i cieniem sugerującymi trójwymiarowość[49].

Wykorzystując tezę Łysiaka, że właściwym Europejczykom jest malarstwo naśladujące naturę, realistyczne i iluzjonistyczne, tak można powiedzieć o malarstwie

49 W. Łysiak, *Malarstwo Białego Czlowieka*, t. I, Poznań 1997, s. 32-34.

chińskim, że jego cechą, najbardziej własną, odróżniającą je od wszelkich innych kultur, w których rozwijały się sztuki, jest obecność 氣 *qì*, owej energii życiowej, która sprawia, że można się lękać by najbardziej fantastyczne smoki nie ożyły i nie zaczęły latać, choć nigdzie realnie nie można było ich zobaczyć, aby następnie skopiować, by były „jak żywe". Zachwyt nad dziełem, które jest „jak żywe", „jak prawdziwe" jest charakterystyczne dla Europy. Element obawy, że przedstawiona w obrazie rzecz rzeczywiście żyje, choć nie jest podobna do niczego, co znamy realnie, jest charakterystyczny dla Chin.

W jednej kwestii zarówno Łysiak jak i Miklós będą zgodni, że w każdej sztuce liczy się forma, a treść jest sprawą drugorzędną. Przytaczając tezę Petera Mayera można powiedzieć:

> Wartość artystyczna zależy od formy, a nie od tematu. Dobrze namalowana głowa kapusty jest większym dziełem sztuki niż źle namalowana Madonna[50].

Dla Europy jednak „dobrze namalowana" będzie znaczyła (w klasycznym okresie malarstwa oczywiście) „w pewien sposób podobna" do rzeczywistości. Dla Chin „dobrze namalowana" będzie znaczyła, że „jest nośnikiem energii 氣 *qì*". W tym sensie właśnie pojęcie 氣 *qì* jest kluczowe dla zrozumienia sztuki chińskiej i dalekowschodniej.

Bez 氣 *qì* nie można zrozumieć ani chińskiego kosmosu, ani rozmaitych sztuk: medycyny, muzyki, architektury, a przede wszystkim sztuk walki, które w tradycji azjatyckiej są połączeniem specyficznego baletu zaprzęgającego siły natury do strategii rozwiązywania sporów, której pierwszorzędnym celem jest rozwój ciała, ducha, osobowości walczącego. Sztuki walki 武術 *wǔshù* albo 武

50 W. Łysiak, *tamże*, s. 26.

藝 *wǔyì* są w pełni sztuką, nauką i techniką jednocześnie, a mówiąc o sztuce chińskiej nie należy ich pominąć, mimo iż w Europie taki rodzaj sztuk się nie wykształcił. Być może nie byłaby błędna taka definicja sztuki chińskiej, która uznaje za sztukę takie kształtowanie w sobie 氣 *qì*, utrzymujące w równowadze 陰 (阴) *yīn* i 陽 (阳) *yáng*, aby kroczyć drogą 道 *dào*, za pomocą różnych środków (malarstwa, sztuk walki, *fengshui*, kaligrafii, muzyki, itd.)[51]

51 Sztukom walki oraz kulturze chińskiej jest poświecona obszerna literatura. Warto zwrócić uwagę na następujące: M. Shahar, Klasztor Shaolin. Historia, religia i chińskie sztuki walki, tł. J. Hunia, Kraków 2011; F. Jullien, Drogą okrężną wprost do celu. Strategie sensu w Chinach i Grecji, tł. M. Falski, Kraków 2006; L. Kohna, Taoizm. Wprowadzenie, tł. J. Hunia, Kraków 2012; Xinzhong Yao, Konfucjanizm. Wprowadzenie, tł. J. Hunia, Kraków 2009; R. Gethin, Podstawy buddyzmu, tł. T. Macioch, A. Stępień, Kraków 2010; JeeLoo Liu, Wprowadzenie do filozofii chińskiej. Od myśli starożytnej do chińskiego buddyzmu, tł. M. Godyń, Kraków 2010.

PUSTKA W MALARSTWIE

空
無

W filmie „Mały Budda" w reżyserii Bernardo Bertolucciego buddyjscy mnisi poszukują reinkarnacji ich zmarłego przed dziesięcioma laty nauczyciela Lamy Dorje. Poszukiwania prowadzą do Seattle, gdzie razem ze swoimi rodzicami mieszka Jesse Conrad. Gdy wchodzą do jego domu można usłyszeć następującą rozmowę:

> Lisa Conrad: Proszę wejść. Trochę tu bałaganu. Mój mąż zbudował ten dom. Jest architektem. Wciąż żyjemy w pudłach kartonowych, ale przynajmniej kuchnia jest gotowa. Wprowadziliśmy się dopiero kilka tygodni temu.
> Lama Norbu: Bardzo pusto! Bardzo pięknie!
> Lisa Conrad: Tak. Mój mąż kocha pustkę. Chętnie zostawiłby wszystko tak, jak jest. […]
> [Mąż przychodzi i Lisa przedstawia gości]
> To jest Lama Norbu. To jest Kempo Tenzin. To – mój mąż, Dean. [Wyjaśniając mężowi] Podziwiają pustą przestrzeń pokoju.
> Lama Norbu: Żaden pokój nie będzie pusty, jeśli umysł jest pełny. Uczy tego cela więzienna[52].

Chociaż film ukazuje mnichów tybetańskich, to jednak dialog o pustce mógłby wybrzmieć w całym świecie, gdzie oddziaływała kultura chińska ze swoją charakterystyczną koncepcją przestrzeni. Kategoria pustki, zakorzeniona w buddyzmie mahajany, nie jest nicością. Gdy buddyzm dotarł do Chin nie tylko został „zsinizowany" przez rodzimy język i kulturę, ale także stworzył nowe kierunki i nową jakość. Indyjska filozofia buddyjska, finezyjna i teoretyczna, zderzyła się z pragmatyczną myślą chińską. Jej najbardziej charakterystyczną postacią jest buddyzm chan, który rozprzestrzenił się w całym świecie chińskim,

52 B. Bertolucci (reż.), *Mały Budda*, Francja, Wielka Brytania, Włochy, Liechtenstein 1993, od 11:56.

巨然 Juran, 溪 山 蘭若 Xī shān lánrě, *Krzewy orchidei nad górzystą zatoką*, X w., Narodowe Muzeum Pałacowe w Taipei

tworząc wiele szkół, wydając wielu patriarchów i mistrzów, przekraczając granice Państwa Środka. Znany jest na świecie w japońskiej wersji fonetycznej jako zen. Chan jest medytacyjną formą buddyzmu „przefiltrowanego" przez mądrość taoistyczną. Większość mistrzów zen, zarówno chińskich, jak i japońskich, koreańskich czy wietnamskich, w swych naukach odnosi się do kategorii pustki. Pustka (शून्यता sanskryckie *siunjata*, 空 chiń. *kōng,* jap. *ku* lub 無 chiń. *wú*, jap. *mu)* jest nie tylko pojęciem ontologicznym i epistemologicznym, ale także estetycznym.

Pustka jako wartość estetyczna pojawia się we wszystkich dziedzinach sztuki: w poezji, malarstwie, architekturze, sztuce ogrodów. Wyraża się ona pozostawieniem

na obrazie pustych przestrzeni, komponowaniem wnętrz mieszkalnych tak, aby dominowała wolna przestrzeń, przy jak najmniejszej liczbie przedmiotów. Pojawia się w słynnych ogrodach zen, gdzie na pustej, wysypanej piaskiem powierzchni znajduje się jedynie kilka skał. Inaczej będzie sobie radziła z pustką poezja[53].

Sztuka chińska w swej historii ewoluowała w wielu kierunkach. Malarstwo chińskie rozwinęło się od tradycji realistycznych do koncepcji idącej w kierunku duchowości. Duchowość ta nie oznacza „religijności". Oczywiście w Chinach istnieje ogromny dorobek malarstwa religijnego, zwłaszcza buddyjskiego, jednak chodzi o malarstwo, które samo w sobie staje się duchowością. Duchowość ta czerpie swe „filozoficzne soki" z taoizmu, a następnie z buddyzmu zen[54]. Najbardziej znanym tekstem kanonicznym, mówiącym o pustce jest „Sutra serca".

> Forma jest pustką. Pustka jest formą. Pustka nie jest czymś innym niż forma; forma również nie jest czymś innym niż pustka. W ten sam sposób, czucie, rozróżnienie, czynniki kompozycyjne i świadomość, są puste.
> Siariputro, podobnie, wszystkie zjawiska są pustką; pozbawione charakterystyk; nie stworzone, nie zakończone; nieskalane, nie pozbawione splamienia; nie ułomne, nie kompletne.
> Siariputro, dlatego też w pustce nie ma formy, nie ma czucia, nie ma rozróżnienia, nie ma czynników kompozycyjnych, nie ma świadomości; nie ma oka, nie ma ucha, nie ma nosa, nie ma języka, nie ma ciała, nie ma umysłu; nie ma wizualnej formy, nie ma dźwięku, nie ma zapachu, nie ma smaku, nie ma obiektu dotyku, nie ma zjawiska.

53 A.I. Wójcik, *Ogrody chińskie*, w: A.I. Wójcik, L. Sosnowski (red.), *Ogrody – zwierciadła kultury*, t. I: *Wschód*, Kraków 2004, s. 80.

54 F. Cheng, *Pustka w chińskim malarstwie*, tł. A. Zemanek, w: A. Zemanek (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. 265.

馬遠 Ma Yuan, *Przechadzka w górach wiosną*. Tusz i kolor na jedwabiu. Jeden z najbardziej znanych obrazów Ma Yuana

> Nie ma elementu oka i tak dalej, włącznie z brakiem elementu umysłu i brakiem elementu świadomości umysłu. Nie ma ignorancji, nie ma wygaśnięcia ignorancji i tak dalej, włącznie z brakiem starzenia się i śmierci oraz brakiem wygaśnięcia procesu starzenia się i śmierci. Podobnie, nie ma cierpienia, powstawania, wygaśnięcia i ścieżki; nie ma wzniosłej mądrości, nie ma osiągnięcia, ani też nie ma braku osiągnięcia[55].

Zgodnie z jej doktryną tej sutry wszystkie rzeczy, czyli dharmy, są przejawieniami pozbawionymi realnego istnienia czy definitywnego nieistnienia. Oświecenie oznacza w zen stan przekroczenia swojego ja i pełnego zespolenia z Pustką. Według zen najlepiej widzi się świat, gdy

55 http://www.zbigniew-modrzejewski.webs.com/teksty/sutra_serca.html, 11.11.2013.

człowiekowi nie przeszkadzają jego uprzedzenia. Każde porównanie, każda racjonalna myśl jest budowaniem przybliżonego modelu świata, który powoli zaczyna przesłaniać rzeczywistość. Ludzie patrzą na otoczenie przez pryzmat swoich uwarunkowań. Powstaje na skutek tego dysonans, z którego wywodzi się cierpienie. Pustka jest brakiem uwarunkowań. Myśli pojawiają się, gdy są konieczne, gdy jednak się ich nie przytrzymuje, ani nie zwalcza, przemijają bez śladu. Umysł jest wówczas jak lustro. Po dalszej medytacji znika nawet lustro.

Sztuka będzie starała się w pewien sposób uchwycić ową filozofię pustki, używając bardzo prostych form zarówno w kaligrafii, jak i w malarstwie tuszowym. Malarz, który zanim chwyci pędzel musi uzyskać wewnętrzny spokój, aby dotrzeć do istoty wielkiej pustki rzeczy, a nie aby ją malować jedynie zjawiskowo, tak jak widzą daną rzecz oczy.

> Kiedy starożytni malowali obraz, nie badali obszaru miasta, nie dyskutowali o regionach, nie identyfikowali wioski, nie wydzielali zlewiska rzeki, ale zewnętrzną formę przetwarzali w umyśle, w całości poddając ją swojemu własnemu doświadczeniu. Jeśli umysł nie zyska doświadczenia, zewnętrzne obiekty pozostaną bez życia, gdyż oko jest ograniczone, a to, co widzimy, jest niepełne. Dlatego za pomocą pociągnięć pędzla wyrażali oni istotę wielkiej pustki, przedstawiając na obrazie scenerię i przedmioty zawierające to, czego nie widzi oko.[56]

W takiej koncepcji malarstwo staje się wizualizacją i manifestacją pustki, którą medytuje umysł. Malarstwo takie jest dalekie od realizmu, naturalizmu i funkcjonalności, pozwala na namalowanie dźwięku i uczucia, ponieważ

56 Zhong Banhua, *Świadomość przestrzeni wyrażana w chińskiej i zachodniej technice malarskiej*, tł. H. Wasilewska, w: A. Zemanek (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. 296.

Ma Yuan, *Samotny rybak*, 1195 r.

to, co zostaje namalowane jest tylko rodzajem stanu duchowego. Malarstwo chińskie nie ma na celu konfrontacji z rzeczywistością, ale jest formą wyrażającą za pomocą pędzla istotę wielkiej pustki.

Tradycyjne zalecenie malarskie mówi, że na obrazie jedną trzecią ma zajmować pełnia a dwie trzecie pustka. Elementy krajobrazu są nieliczne, a postacie ludzkie osamotnione i niewiele znaczące, wtopione w przyrodę. Jeden z krajobrazów, którego temat mówi o człowieku poszukującym w jesiennych górach 道 dào, nie przedstawia w ogóle postaci ludzkiej, a tylko dziki krajobraz i zagubioną w górach chatkę. Autorem tego obrazu jest żyjący w X w. buddyjski mnich Jù Rán 巨然.

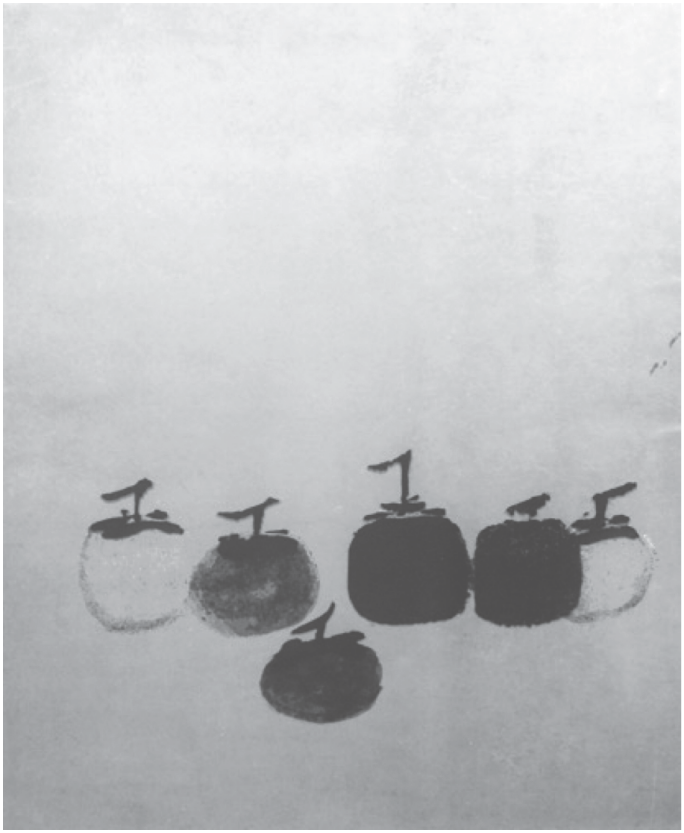
Malarstwo krajobrazowe, w którym wybrzmiewała pustka, ukształtowało się w czasie dynastii Tang, a osiągnęło swój rozkwit za czasów dynastii Song i Yuan. Do dwóch najwybitniejszych nazwisk operujących kategorią pustki należą Ma Yuan 馬遠 (1190-1224) i Xia Gui 夏圭 (1180-1230). Obaj posługiwali się asymetrią ciążąc kompozycyjnie ku jednemu z naroży. Obaj też doprowadzili do doskonałości umiejętność operowania pustymi przestrzeniami, rozległą pustką, oddając charakterystyczny dla chińskiego malarstwa duchowy nastrój z tendencją do eliminowania wszystkiego, co zbędne, ujmowania skrótowego, oszczędnego w środkach wyrazu i zarazem bardzo wysublimowanego. Mieczysław Künstler tak opisuje jeden z najbardziej znanych obrazów Ma Yuana:

> Pośrodku nieco asymetrycznie umieszczono łódź i siedzącego w niej rybaka z wędką. Zaledwie kilka linii wokół łodzi zaznacza fale. Reszta to niezamalowany jedwab, lecz nikt nie może mieć wątpliwości, że rybak znajduje się na bezmiernej płaszczyźnie wodnej[57].

Pustka była kontemplowana w sztuce chińskiej nie tylko w ujęciach pejzażu, ale także przez szczególne usytuowanie np. zwierząt lub jakichś przedmiotów. Interesującym przykładem jest obraz „Sześć persymon" autorstwa Mu Qi 牧溪 (1220-1280). Przedstawia on jedynie sześć owoców ułożonych w planie poziomych, namalowanych tuszem. Za nimi znajduje się puste tło. Wydaje się, że taki obraz mógłby powstać w malarstwie europejskim XX w.

Inną niezwykła postacią malarstwa chińskiego świetnie operującą pustką był Ni Zan 倪瓚 (1301-1374) tworzący już w epoce Yuan. Był wierny ascetycznej filozofii pustki nie tylko w malarstwie, ale także w stylu życia, ponieważ

57 M.J. Künstler, *Sztuka Chin*, Warszawa 1991, s. 227.



Muqi, *Sześć persymon* (kaki), XIII w.

pozbył się całego majątku, aby pływając łodzią wieść ascetyczny tryb życia wolny od wszelkich zobowiązań. Jego dzieła są kwintesencją taoizmu i buddyzmu zen. François Jullien pisał o nim, ukazując artystyczne przetworzenie pustki w malowanym przez Ni Zana krajobrazie:

> Na pierwszym planie widać kilka wysmukłych, niemal bezlistnych drzew, które stanowią jedyny wyraźny element roślinności. Pod tą grupą drzew niskie skały zaznaczają tu

i tam kontury rzeki, podczas gdy niewysokie wzgórza na drugim brzegu przedłużają tę płaską perspektywę. Pustce wody, która rozciąga się w całej części środkowej zwoju, odpowiada nieskończona przejrzystość nieba. Wreszcie, słomiany dach, podtrzymywany tylko przez cztery filary, stanowi jedyny ślad możliwej ludzkiej obecności. Ale nikt pod nim nie szuka schronienia.

Tusz, który posłużył do namalowania tego pejzażu, był mocno rozcieńczony, gama kolorów jest niewielka, i przeważnie wyblakła, kontury nie są ostro zarysowane, rozpływając się w tworzonych przez nie formach. Malarz zrezygnował nawet ze zróżnicowania przedmiotów dalekiego planu, jak to się zazwyczaj czyni, redukując detale lub zacierając kontury: to, co bliskie, i to, co dalekie jest całkowicie jednorodne 'odbija się jedno w drugim', według tradycyjnego wyrażenia i ma dla widza tę samą wartość. Wzrok wędruje więc od jednego brzegu zwoju do drugiego i tylko pionowe linie delikatnych gałęzi drzew łączą ze sobą obydwa brzegi, podtrzymując na powierzchni obrazu dwa różne plany. Żadne bardziej impulsywne pociągnięcie pędzla nie zakłóca spokoju panującego we wszystkich częściach obrazu, żaden dekoracyjny element nie urozmaica monotonni całości. Jednocześnie, tak pozbawiony wszystkiego, co byłoby nieprzejrzyste, uwolniony od wszelkiego ciężaru, ten pejzaż sam w sobie nie jest odrealniony (czym odróżni się od swych nazbyt licznych imitacji): naszkicowane formy mają swoją objętość, taszyzm rozproszonych punktów uwypukla plamy mchu, gdzieniegdzie kilka ciemniejszych linii ukazuje wyraźniej zarys przedmiotów. Nic nie usiłuje nas porwać czy oczarować, nic nie stara się przyciągać naszego wzroku czy przykuć naszej uwagi, a mimo to ten pejzaż istnieje całkowicie jako pejzaż. [...] Drzewa na brzegu rzeki, przestrzeń wody, zamglone wzgórza, pusty pawilon: Pejzaż monotonny, monochromatyczny, który zawiera w sobie wszystkie pejzaże, gdzie wszystko się stapia i wzajemnie przenika[58].

58 F. Jullien, *Pochwała nieokreśloności*, tł. B. Szymańska, A. Śpiewak, Kraków 2006, s. 18-20.

倪瓚 Ni Zan (1301-1374) 容膝齋圖, warsztat Rongxi, *Wiszący zwój*, tusz na papierze 74,7 x 35,5 cm, Narodowe Muzeum Pałacowe w Taipei

Nastrój ducha, związany z osiągnięciem 道 *dào*, jaki świadczy o artyście tego dzieła, opisuje Chong Chung-yuan:

> W swoich pociągnięciach pędzlem Ni Zan identyfikuje doświadczenie ontologiczne z intuicją twórczą. Jego najgłębsza istota jest czysta i pusta, a jego sposób użycia pędzla jest odwzorowaniem tej czystości i pustki. Drzewo, gałąź bambusa, skaliste zbocza nie istnieją dla niego jako koncepcje ani jako kopie rzeczywistości, ale są transparencją rzeczy, dzięki której mógł przedstawić własna transparencję. Jego wewnętrzny spokój jest wyrażony poprzez spokój rzeczy. Jednakże obudzenie obiektywnego spokoju nie może mieć miejsca bez uprzedniego obudzenia subiektywnego spokoju. Czym więc jest obudzenie subiektywnego spokoju? Jest osiągnięciem Dao[59].

Przykładów pustki w malarstwie chińskim można mnożyć w nieskończoność. Malarstwo jednak nie jest jedyną dziedziną chińskiej kultury, w którym owa filozofia pustki wybrzmiewa. Jest to idea bogata, interesująca, jedna z najbardziej charakterystycznych dla estetyki chińskiej, której można by poświęcić oddzielną monografię.

W sztuce europejskiej znane są pojęcia *horror vacui* i *amor vacui*, jednak nie są one związane z filozofią pustki, z jaką mamy do czynienia na gruncie azjatyckim. *Horror vacui* (łac. lęk przed pustką) jest to tendencja przejawiająca się w tworzeniu dekoracji zapełniających całą powierzchnię obiektu, bez pozostawiania pustego tła. *Amor vacui* (łac. umiłowanie pustki) jest tendencją przeciwną, polegającą na ograniczeniu ilości niepotrzebnych elementów w dziele sztuki lub otaczającej przestrzeni, upodobanie do dużych, niezapełnionych powierzchni i estetycznego minimalizmu. W nurcie *amor vacui* należy odczytywać tę

59 Chong Chung-yuan, *Spokój duszy odzwierciedlony w chińskim malarstwie*, tł. M. Markiewicz, w: A. Zemanek (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. 257-258.

sztukę chińską, a także japońską, wietnamską, i w ogóle dalekowschodnią, która posługuje się kategorią pustki, jako istotnym elementem kompozycyjnym. Jednak samo zauważenie faktu pustej przestrzeni i nazwanie go *amor vacui* nie tłumaczy filozoficznych racji i głębokiego sensu, który stoi u podłoża azjatyckich kompozycji.

SYMBOLIKA BARW

白
丹
黑
紅
紫
藍
青
綠
黃

To, w jaki sposób odbieramy barwy, opiera się na naszych somatycznych właściwościach. Także psychologia posługuje się kolorem, aby pomóc w diagnozie typu emocjonalnego konkretnego człowieka[60]. Nasze naturalne, ludzkie skłonności, uwarunkowane naszą cielesnością, wpływają na to, że inaczej będziemy się czuli w pomieszczaniu pomalowanym na soczysty żółto-pomarańczowy kolor, a inaczej w pomieszczeniu pomalowanym na niebiesko[61]. Preferencje kolorystyczne dużo mogą powiedzieć o rozwoju emocjonalnym człowieka[62]. Ponadto każda kultura i każda cywilizacja wypracowała swój własny „kod" kolorystyczny, nadając kolorom szereg znaczeń symbolicznych i niezliczone odniesienia do różnych elementów funkcjonujących w danej kulturze. Każda religia także niesie ze sobą cały potencjał znaczeń poszczególnych kolorów tak, że np. w islamie zieleń będzie odnosiła do czegoś innego niż w chrześcijaństwie, podobnie jak biel sygnalizuje coś innego w judaizmie niż w chrześcijaństwie[63].

Kultura chińska wykształciła własny system symboliki barw, niezwykle bogaty i odmienny od europejskiego. Znaczenia, jakie przypisuje się kolorom w Chinach, są w wielu dziedzinach codziennego życia czytelne i respektowane: do dzisiaj np. łapówki wręcza się w kopertach

60 Sztandarowym testem psychologicznym związanym z kolorami i emocjami jest test Maxa Lüschera z Bazylei. Por. M. Lüscher, *Psychologie der Farben. Einführung in den psychosomatischen Farbtest*, Basel 1949.

61 H. Varley (red.), *La couleur. Nature, historie et décoration*, Paris 1993.

62 T. Hartman, *Kod kolorów. Typy osobowości zaszyfrowane w kolorach*, tł. L. Rafa, Warszawa 1999.

63 Więcej o kolorach w chrześcijaństwie wschodnim: D. Klejnowski-Różycki, *Teologiczne znaczenie kolorów w ikonie*, w: J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, Zabrze 2011, s. 172-187.

czerwonych, a wsparcia pieniężnego dla rodziny zmarłego udziela się w kopertach białych[64].

Film „Hero" w reżyserii Zhanga Yimou zaskoczy nas zapewne swą orgią barw. Jeśli jednak obejrzymy go uważnie, to zauważymy, że w tym filmie o wątku detektywistycznym, każda wersja zdarzeń jest przedstawiana w innej scenerii kolorystycznej. Poetyka kolorów, zastosowane przez reżysera, ukazuje zjednoczenie: wszystkie barwy zmierzają do problemu państwa Qin, a jednocześnie każda wersja zdarzeń ma wymiar symboliczny spotęgowany przez kolorystykę[65].

W sztuce chińskiej odniesienia symboliczne związane z kolorami są mocno uwarunkowane „pięcioma elementami" 五行 (*wǔ xíng*) kosmologii chińskiej, którym odpowiadają cztery żywioły kultury śródziemnomorskiej. W Chinach jednak owe „pięć elementów" jest o wiele bardziej rozbudowanych i porządkują prawie wszystkie dziedziny życia. Wymagają oddzielnego omówienia. W odniesieniu pięciu elementów do barw należy jedynie stwierdzić, że drzewu odpowiada zieleń, ogniowi – czerwień, ziemi – żółty, metalowi – biel, wodzie – czerń. Nie jest to jednak wyczerpująca lista kolorów, ani ich symboliki. Poniżej zatem zostanie omówiona symbolika poszczególnych kolorów w porządku alfabetycznym.

Należy zauważyć, że w Chińskiej sztuce nie ukazywano nagich postaci tak, jak czyniono to w Grecji czy w Rzymie, a następnie w całej Europie. Kultura chińska,

64 L. Niewdana, *„Kultura czerwonych kopert": społeczno-moralne funkcje darów i problem korupcji w społecznościach chińskich*, w: E. Zajdler (red.), *Zrozumieć Chińczyków. Kulturowe kody społeczności chińskich*, Warszawa 2011, s. 237-271.

65 D. Klejnowski-Różycki, *Elementy taoistyczne obecne w „Hero" Zhanga Yimou*, w: tenże (red.), *Chińskie katechezy*, Warszawa–Zabrze 2001, 281n.

z natury swej aluzyjna i metaforyczna, opowiadała o nagości, erotyce, seksualności nie dosłownie, ale poprzez np. kolor, symbolikę barw i odniesień, związków frazeologicznych, przenośnych określeń. W studium koloru w sposób szczególny wybrzmiewa ów związek z określeniami sugerującymi skojarzenia erotyczne.

KOLOR BIAŁY 白 *bai*

Kolor biały 白 *bai* w Chinach kojarzy się z Zachodem, a „biały tygrys" jest zwierzęciem Zachodu w opozycji do „błękitnego smoka", który jest symbolicznym zwierzęciem Wschodu. Biel jest przypisywana dynastii Shang (ok. 1600-1050 r. p.n.e.): podczas jej panowania noszono białe stroje. Jest to okres czasu opisywany przez Konfucjusza jako czas harmonii, dobra, szczęśliwych, prostych, czystych relacji. Stąd biel wiąże się z czystością. W starożytnych Chinach (w VII w. po Chr.) w białe szaty ubierali się uczeni, którzy nie znaleźli zatrudnienia. Białą twarz ma bóg Ziemi Tudi 土地, a także bóg wojny Guan Ping 關平 (od czasu dynastii Sui, 581-618). Kolor biały symbolizuje starość, jest kolorem jesieni. W operze najczęściej na kolorem białym maja pomalowane twarze przebiegli mężczyźni, stąd biel może być wiązana z przebiegłością. Twarz tak pomalowana nazywana jest „twarzą doufu 豆腐", ponieważ sojowy ser doufu ma zabarwienie biało-żółte. Białe kwiaty podczas ceremonii Święta Latarń oznaczają córkę (a żółte syna). Nie nosi się też we włosach ozdób z białych kwiatów, gdyż istnieje przekonanie, że przynosi to nieszczęście. Biały kolor jest też przez niektórych interpretowany jako kolor żałoby, tymczasem chodzi raczej o kolor surowych, niebielonych płócien, których używa się, jako stroje żałobne, czyli o kolorze brązowawo-żółtym

(素 *sù*)[66]. „Czysta biel" oznacza dziewictwo. „Biały lotos" – to związek frazeologiczny, pod którym rozumie się istnienie innego, lepszego, czystszego świata. Początki tego sformułowania sięgają społeczności quasi-religijnej z XII w., z której wywodzi się założyciel dynastii Ming[67].

CYNOBER 丹 *dān*

Cynober 丹 *dān* to minerał, w skład którego wchodzi rtęć. Jest jednym z podstawowych kolorów, którym wymalowane są stare mury chińskich zabudowań. Cynober przyjmuje znaczenie koloru czerwonego, choć nie jest z nim tożsamy. Cynober, jako minerał, używany był w taoistycznej alchemii, jako składnik wielu eliksirów długowieczności, czy nawet nieśmiertelności. Może jednak sprowadzić śmierć na tego, który używał go w nadmiarze. Stąd będzie symbolicznie odnosił się do umiaru, długowieczności i nieśmiertelności. W epoce Han cynobrowa plamka na czole kobiety w haremie cesarskim sygnalizowała, że nie wolno cesarzowi wzywać jej do siebie z powodu menstruacji. Istnieją także w Chinach określenia związane z cynobrem, np.: „cynobrowe świadectwo" (丹書 *dān shū*) – oznacza dokument niewolnika sporządzony na czerwonym papierze; „cynobrowe pole" – taoistyczny odpowiednik zachodniego splotu słonecznego, znajduje się poniżej pępka, istotny w medytacji; „cynobrowa grota" – oznacza wnętrze pochwy[68].

66 Por. W. Eberhard, *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*, tł. R. Darda, Kraków2001, s. 51.

67 *Tamże*, s. 25n.

68 *Tamże*, s. 45.

KOLOR CZARNY 黑 *hēi*

Czarny kolor 黑 *hēi* jest kolorem wody i Północy, związany ze smakiem słonym i zwierzęciem domowym, jakim jest świnia. Symbolizuje rzeczy ciemne, śmierć i honor. Pierwszy cesarz Chin Shi Huangdi odniósłszy zwycięstwo nad czerwoną dynastią Zhou, wybrał kolor czarny na oznaczenie swej dynastii, ponieważ woda (czerń) gasi ogień (czerwień). Następcy jednak powrócili do czerwonego koloru, jako symbolu dynastii. Uczernione twarze aktorów zazwyczaj komunikują postaci szorstkie, ale uczciwe. Czerń jest też związana z mądrością, ponieważ w czarnych kolorach jest przedstawiany sędzia Bao Zheng, będący chińskim odpowiednikiem Salomona[69].

KOLOR CZERWONY 紅 *hóng*

Czerwony kolor 紅 *hóng* jest związany w kosmologii chińskiej z ogniem i Południem, jest kolorem lata. W starożytności uważany był za życiodajny. Przypisywany czasom dynastii Zhou (1050-256 przed Chr.), gdy noszono czerwone stroje, czerwone frędzle przy urzędniczych kapeluszach, używano czerwonych sznurów do pieczęci, czerwonych koni, chorągwi, koni, zwierząt ofiarnych. Uważana była ta epoka za czas harmonii i porządku. Taka „czerwona epoka" zapowiadana była przez pojawienie się czerwonego kruka. Stąd też komunizm chętnie odwołuje się do tej symboliki, jako czasu „panowania czerwonych", używa też nazwy „czerwona gwardia" na oznaczenie grup inicjujących rewolucyjne zamieszki.

69 J. Pimpaneau, *Chine. Histoire de la littérature*, Paris 2004, s. 391-395.

W sztukach teatralnych mężczyzna z twarzą wymalowaną na czerwono jest postacią świętą, często przedstawia boga wojny Guandi. Inni aktorzy o czerwonych twarzach komunikują spokojnych, lojalnych urzędników (mogą też to być twarze purpurowe, liliowe). Jeden z trzech bogów szczęścia, obdarzających bogactwem i prestiżem, nosi czerwony strój, zaś bóg w zielonej szacie, obdarza licznym potomstwem, trzeci natomiast – w szacie żółtej lub białej, obdarza długim życiem. Stąd też kolor czerwony jest uznawany za kolor bogactwa. Czerwony strój aż do XIX w. był zarezerwowany dla głównej żony, nie wolno było w tym kolorze nosić stroju konkubinom. Kolor czerwony był związany z latarniami. Koloru tego miały bać się złe duchy, stąd chętnie zapalano czerwone latarnie. Latarnie takie oznaczały także domy uciech. Przy czym należy odróżnić czerwony kolor 紅*hóng* od koloru 粉紅*fěnhóng*, który jest bardziej różowy, szminkowy, pudrowy, który przysługiwał prostytutkom.

„Czerwony" może oznaczać „nagi", a „czerwone dziecko" to po prostu mały golas. W żadnym wypadku jednak nie odnosi się to do rudowłosego, bo takie dzieci uważano za szczególnie brzydkie, przynoszące nieszczęście, zły omen, i je porzucano. W 14 dniu ósmego miesiąca malowano „czerwoną plamę" na czole dziecka, co miało je chronić przed chorobami. U kobiet taka plamka na policzku była znamieniem upiększającym.

Istnieje też wiele sformułowań odnoszących się do czerwieni, metaforycznych, komunikujących specyficzne treści, np.:

„Zrzucić czerwień" – to określenie defloracji;

„Czerwona twarz – zły los" – określa przedwcześnie zmarłego mężczyznę, którego kobieta nakłaniała do zbyt częstych rozkoszy cielesnych;

„Czerwony starzec" (*hong lao*) – to wulgarne przezwisko prostego żołnierza;
„Czerwona umowa" – to urzędowo opieczętowany dokument umowy;
„Czerwony rejestr" – to od XIV w. spis wszystkich producentów wina;
„Czerwone serce" – określa środek tarczy strzelniczej;
„Czerwony lotos" – nazwa późnej odmiany ryżu;
„Czerwonogłowi" – to nazwa taoistycznej sekty odprawiającej egzorcyzmy, w odróżnieniu do „czarnogłowych" odprawiających rytuały żałobne;
„Czerwień i biel" oznacza zarówno uroczystości ślubne jak i pogrzebowe.

Szczególnie ważną kombinacją jest połączenie czerwieni i zieleni, gdyż oba kolory symbolizują życie. „Czerwień i zieleń" to symboliczna formuła określająca chińskie malarstwo, które także jest nazywane *danqing*, gdzie *dan* oznacza cynober, a *qing* jest starym słowem określające kolor ciemnoniebieski (jak niebo), a także kolor szary i zielony[70].

KOLOR LILIOWY 紫 *zǐ*

Kolor liliowy 紫 *zǐ* lub purpurowy jest związany z Niebiosami i cesarzem. Oznacza urzędników (podobnie jak czerwień), lojalność, spokój. „Purpurowy obszar" – to metaforyczna nazwa pałacu władcy. „Wóz liliowej rzeki" to nazwa leku wytwarzanego z łożyska. Dzisiaj kolor ten oznacza smutek i żal nad sobą[71].

70 W. Eberhard, *tamże*, s. 48.
71 *Tamże*, s. 132.

NIEBIESKI 藍 *lán*

Niebieski 藍 *lán* to kolor uważany w Chinach za szczególnie brzydki, odmiennie niż w kulturze śródziemnomorskiej Grecji. Stąd też nie powinno się nosić we włosach ozdób w tym kolorze, jasnoniebieskich kwiatów czy wstążek, ponieważ przynosi to nieszczęście. Niebieskie oczy uznawano za brzydkie i czasem przypisywano im walory demoniczne. Stąd też niejednokrotnie w filmach chińskich postaci o niebieskich oczach będą związane z siłami zła.

Znaczenie koloru niebieskiego jest jednak ambiwalentne. Niejednokrotnie jest związane z pozytywnymi wartościami, np. „błękitny smok" jest zwierzęciem Wschodu. Przy czym z kolorem niebieskim jest związana pewna niejednoznaczność: niebieski w znaczeniu 藍 *lan* jest podobny do błękitu pruskiego czy paryskiego, wyprowadzany z indygo, do dzisiaj głównego barwnika odzieży biednych ludzi, i ten kolor jest w Chinach brzydki. W starożytnej literaturze w zasadzie kolor ten nie występuje. Występuje natomiast kolor 青 *qīng*, tłumaczony także jako niebieski, jest kolorem lazurowym, obejmującym wszystkie odcienie od ciemnoszarego poprzez błękitny aż do zielonego. Ten kolor jest przypisywany Wschodowi, błękitnemu smokowi, drewnu, jako jednemu z pięciu elementów (żywiołów). Uznawany jest za piękny, dobry, szlachetny.

Z twarzą niebieską (lub zieloną) jest często przedstawiany bóg literatury Kuixing, który pierwotnie był uczonym. Popełnił on samobójstwo z powodu urażonej ambicji. Król demonów Jianzhai ma także niebieską twarz (nie zieloną) i czerwone (rude) włosy. Mężczyzna z niebieską twarzą oznacza ducha lub złego człowieka.

Kolor lazurowy 青 *qīng* symbolizuje studiującego mężczyznę, który przy niebieskiej lampie przygotowuje się do egzaminów. Kariera jest nazywana „drogą błękitnych chmur", a „błękitny namiot" rozbijano podczas uroczystości weselnych.

Z kolorem niebieskim związane są także odniesienia seksualne: „siać nefryt na błękitnym polu" oznacza „zapłodnić", a „błękitny smok" może oznaczać penisa. „Błękitny ptak" oznacza posłańca, zwłaszcza posłańca Królowej Matki Zachodu Xiwangmu 西王母[72].

KOLOR RÓŻOWY 粉紅 *fěnhóng*

Kolor różowy 粉紅 *fěnhóng* to kolor szminkowy, kolor czerwonego pudru, jaki używały prostytutki. Zwany czerwienią szminkową lub brzoskwiniową czerwienią symbolizuje frywolność kobiet i jest kolorem nierządu. Prostytutki musiały posiadać „różowy znak", rodzaj poświadczenia swojego zawodu. Ogólnie nazywano prostytutki „czerwonymi dziewczętami". W dramatach nadawano to imię także pokojówkom, jako „pomocnicom miłości", aranżującymi spotkania swych pan z kochankami[73].

KOLOR ZIELONY 綠 *lü*

Zieleń 綠 *lü* jest kolorem życia, symbolem wiosny, najwyższego wewnętrznego spokoju. Zielone ubrania noszą chińscy bogowie i boginie, zieloną twarz ma bóg literatury, a zielone sny zapowiadają dobre zdarzenia. W VIII w. zielone stroje nosili urzędnicy. Jednak zieleń może mieć także znaczenia negatywne, np. mężczyzna z zielonym

72 *Tamże*, s. 167.
73 *Tamże*, s. 223.

nakryciem głowy to rogacz, a „rodzina zielonej lampy" to prostytutki. „Zielony chłopiec" (綠郎 *lüláng*) to zły duch napadający i zabijający dziewczęta w okresie dojrzewania. Szczególnie ważny jest życiodajny związek czerwieni i zieleni[74].

KOLOR ŻÓŁTY 黃 *huáng*

Kolor żółty 黃 *huáng* to kolor szczególnie uprzywilejowany: w kosmologii chińskiej odpowiada Ziemi, piątemu kierunkowi – środkowi, centrum kosmosu. Żółty i środek są synonimami, być może dlatego, że gleba północnych Chin jest żółtawa, pustynia Gobi każdego roku nanosiła na ziemię Chin warstwy lessu. Jest to żywioł i kolor cesarza, panującego w środku kosmosu. Jest najbardziej pozytywnym kolorem dla Chińczyków, inaczej niż na Zachodzie. Oznaczał sławę, postęp, rozwój. „Żółty smok" to znak przynoszący szczęście. Pierwszy cesarz Chin, to Huangdi, czyli Żółty Cesarz, a od VI w. po Chr. kolor ten został zastrzeżony i przypisany do cesarza i otoczony czcią. Wcześniej rolę taką spełniał kolor czerwony. Przez wiele stuleci w Chinach używanie tego koloru było zabronione zwykłym obywatelom, wyjątek stanowili mnisi buddyjscy. Współczesne sformułowanie „żółta literatura" lub „żółte filmy" oznacza pornografię, natomiast „kobieta żółtego kwiatu" oznacza dziewicę[75].

* * *

Patrząc na dzieło plastyczne mamy do czynienia nie tylko z denotacją, czyli odczytaniem tego, co widać, ale

74 *Tamże*, s. 303.
75 *Tamże*, s. 311.

także z konotacją, czyli z tym, do czego to, co widzimy, nas odnosi, z czym się wiąże. Wielość poziomów konotacji świadczy o wyrafinowaniu dzieła i głębokiej kulturze twórcy. Tzw. kicze mają niezmiernie ubogą warstwę konotacyjną, nie odnoszą do niczego, poza tym, co widać. Dzieła plastyczne, także w warstwie kolorystycznej, jeśli są tworzone przez wyrafinowanych artystów, znających swoja kulturę, czy to w Europie, czy w Azji, odnoszą się często do symboliki barw, niejednokrotnie świadomie ja przełamując, albo nadając dodatkowe wymiary znaczeniowe. Poznawanie symboliki barw jest istotne dla każdej sztuki, także chińskiej, jako wstęp do denotacji i konotacji dzieła artystycznego.

MUZYKA

樂

Istotną dziedziną sztuki chińskiej jest muzyka, która w nie mniejszym stopniu niż sztuki wizualne, jest przesycona myślą kosmologiczną. W nauczaniu sześciu tradycyjnych sztuk starożytnych Chin (六藝 *liùyì*), do których należały: rytuały (禮 *lǐ*), muzyka (樂 *yuè*), strzelanie z łuku (射 *shè*), powożenie rydwanem (禦 *yù*), pismo/kaligrafia (書 *shū*) i nauka liczb (數 *shù*), rytuały i muzyka zajmowały ważne miejsce. Rytuały pomagały posługiwać się rozróżnieniami pomiędzy ludźmi według ich rangi i wieku, natomiast muzyka jednoczyła wszystkich, którzy ją słyszą[76]. Rytuał odnosi się do ziemi, muzyka – do niebios. Nie przetrwała do naszych czasów klasyczna *Księga muzyki* (樂經 *yuèjīng*), ale istnieje dużo starożytnych tekstów, w których pojawiają się informacje o magicznych cechach muzyki i jej nadzwyczajnej mocy. Konfucjusz grał na cytrze i był żarliwym miłośnikiem muzyki do tego stopnia, że w obliczu muzyki wszystko inne nie miało smaku:

> Przebywając w księstwie Ts'i mistrz zaznajamiał się z muzyką Szao. Przez trzy miesiące nie czuł nawet smaku mięsiw. Powiedział wtedy: nie sądziłem, iż muzyka ta osiągnęła taką doskonałość[77].

Z tej odległej epoki nie dotarły do nas żadne fragmenty muzyki, a pierwsze zapisy tekstu muzycznego na cytrę (琴*qín*) i lutnię (琵琶*pípá*) datuje się kolejno na VI i X w. przed Chr.[78] Odkrycia archeologiczne ostatnich dziesię-

76 G. Goormaghtigh, *Musique chinoise*, w: Les Dossiers du Grand Ricci, *Aperçu de la civilisation chinoise*, Paris 2003, s. 575.

77 *Dialogi konfucjańskie* 7,13.

78 C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, tł. S. Olędzki, Kraków 1989, s. 165n. Por. W. Dzieran, *Tradycyjne chińskie instrumenty muzyczne*, w: D. Klejnowski-Różycki, *Chińskie katechezy*, Warszawa–Zabrze 2012, s. 61n.

cioleci przyniosły obfite żniwo w postaci instrumentów muzycznych, z których najstarsze są datowane na neolit (różne gwizdki i okaryny, pochodzące z kultury Hemudu [河姆渡文化 *Hémǔdù wénhuà*], z obszaru dzisiejszej prowincji Zhejiang). Najwięcej zaskakujących instrumentów pochodzi z epoki Walczących Królestw, m.in. kurant z sześćdziesięcioma pięcioma dzwonami datowany na ok. 433 r. przed Chr., który ma tę właściwość, że wydaje dwie różne wysokości dźwięków na każdy dzwon, zależnie od miejsca uderzenia. Znaleziony został w grobowcu margrafa Yi (乙 *Yǐ*) z Zeng (曾 Céng) w Leigudun (擂鼓墩 *Léigǔdūn*) w Hubei [79].

Pośród wielkiego bogactwa tradycyjne instrumentoznawstwo chińskie podzieliło instrumenty na osiem kategorii, według głównego materiału wibrującego, z jakiego wydobywa się dźwięk[80]:

1. 磬 *qìng* kamień (石 *shí*) dla litofonów lub „dźwięczących płyt";
2. 鐘 *zhōng* metal (金 *jīn*) dla dzwonów;
3. 琴 *qín* i 瑟 *sè* jedwab (絲 *sī*) dla strun, jak np. w cytrach;
4. 蕭 *xiāo* i 篪 *chí* bambus (竹 *zhú*) dla instrumentów dętych, takich jak flety proste i poprzeczne;
5. 柷 *chù* drewno (木 *mù*) dla perkusyjnych idiofonów, jak „dźwięczące pudełka";
6. 鼓 *gǔ* skóra zwierzęca (革 *gé*) dla perkusji i membrafonów jak tamburyna;
7. 笙 *shēng* i 竽 *yú* tykwa (匏 *páo*) dla organów ustnych;
8. 壎/塤 *xūn/xūn* ziemia/glina (土 *tǔ*) dla okaryny.

79 G. Goormaghtigh, *tamże*.

80 Por. http://www.ethnomusicologie.net/reperestheoriques.htm, 01.11.2014.

Ta klasyfikacja sięga początku pierwszego tysiąclecia przed Chr. i jest świadectwem zainteresowania Chińczyków kolorystyką brzmieniową i subtelnościami dźwiękowymi w ich muzyce.

W Chinach istniała bogata tradycja utworów instrumentalnych solowych na cytrę, na flet, na lutnię, na instrument smyczkowy (skrzypce chińskie: 二胡 *èrhú*) itd., utworów zespołowych na instrumenty dęte i perkusyjne, utwory na instrumenty strunowe i dęte itd. Obok tego istniała wielka różnorodność muzyki wokalnej świeckiej i religijnej od kołyski do opery, poprzez śpiewy przy pracy, psalmodie poetyckie i liturgiczne i liczne lokalne śpiewane bajki.

Terminologia muzyczna zawiera w sobie słowa bardzo stare. Np. słowo 咊 *hé* oznacza „strojenie" instrumentów o stałej wysokości dźwięków (dzwony, litofony albo fletnia pana, którą wciąż można rozpoznać w lewej części dawnego znaku 龢 *hé*). Słowo to służy także do wyrażenia idei harmonii i znalazło zwoje odzwierciedlenie w chińskiej myśli polityczno-filozoficznej[81]. Innym przykładem jest termin 韻 *yùn* oznaczający „rezonans". *Yùn* zawiera w sobie idee harmonijnego współbrzmienia i przyjął znaczenie specyficzne dla innych form ekspresji artystycznej, jak poezja, kaligrafia i malarstwo. Termin ten jest tłumaczony jako „rytm" i stał się jednym z fundamentalnych kryteriów estetyki literatów 文人 *wénrén* [82].

Muzyka, według starożytnych Chińczyków, rodzi się w sercu człowieka i jest związana z radością. Znak określający muzykę i radość jest tożsamy: 樂, choć odmiennie

81 Por. D. Klejnowski-Różycki, 中国的神学。*Teologia chińska. Uwarunkowania kulturowe pojęć trynitarnych*, Opole 2012, s. 275n.

82 *Le Grand Ricci numérique. Dictionnaire encyclopédique de la langue chinoise*, v.1, Paris 2010, nr 3149.

realizowany fonetycznie: jako muzykę wymawia się go *yuè*, a jako radość – *lè*. Wszystko, to, co porusza duszę, ujawnia się w dźwiękach i odwrotnie: wszystko, co brzmi oddziałuje na duszę, ciało i pragnienia człowieka. Dlatego też dobra muzyka, muzyka człowieka szlachetnego miała być łagodna, delikatna, utrzymywać jednolity nastrój, a jednocześnie pełna życia i poruszająca (pełna 氣 *qì*).

Curt Sachs, wybitny muzykolog niemiecki, chcąc ukazać wręcz kosmiczną rolę, jaką odgrywała muzyka w chińskim świecie, w swym dziele poświęconym muzyce starożytnej, opowiada następującą legendę.

> Mistrz muzyczny Wen z kraju Czeng towarzyszył wielkiemu mistrzowi Hiang w jego podróży. Przez trzy lata dotykał strun, ale nie wychodziła mu żadna melodia. W końcu mistrz Hiang powiedział: „Wracaj lepiej do domu". Mistrz Wen położył cytrę, westchnął i rzekła: „Rzecz nie w tym, że ja nie mogę wydobyć żadnej melodii. To, co tkwi w mych myślach, nie dotyczy strun, to, do czego dążę, to nie dźwięki. Dopóki nie odczuję tego w moim sercu, nie będę mógł wyrazić tego na instrumencie, dlatego nie śmiem poruszyć ręką i dotknąć strun. Daj mi jednak chwilkę czasu i potem przeegzaminuj mnie". Po chwili pojawił się znów przed mistrzem Hiang, który zapytał: „I co z twoją umiejętnością?" Mistrz Wen odpowiedział: „Osiągnąłem ją, proszę, sprawdź moją grę". Była to wiosna, a kiedy szarpnął strunę *szang* i jako towarzyszenie odezwał się ósmy półton, zerwał się chłodny wiatr, a drzewa i krzewy wydały owoce. Zrobiła się jesień. Szarpnął strunę *küe* i odpowiedział drugim półtonem; zerwał się wtedy lekki, ciepły wietrzyk, a krzewy i drzewa rozwinęły cały swój przepych. Zapanowało lato. Szarpnął strunę *jü* i towarzyszył jej jedenastym półtonem, wtedy słońce zaczęło palić, a lód od razu stopniał. W końcu zagrał na strunie *kung* i połączył jej dźwięk z pozostałymi czterema strunami. Wtedy zaszemrały

miłe wietrzyki, nadciągnęły obłoki szczęścia, spadł słodka rosa, a źródła wytrysnęły z całą siłą”[83].

W wielu kulturach starożytnych istniało przekonanie o magicznej mocy muzyki, pokonującej prawa natury. Jednak mit chiński jest głębszy: siłę tę posiada nie dźwięk muzyki jako taki, ale serce, które wyraża się w formie muzycznej, poprzez dźwięk. Dlatego też, podobnie jak w sztukach wizualnych, kształcenie się w umiejętnościach muzycznych jest wprost związane z kształtowaniem serca.

Czasami zachodni widzowie kina chińskiego widząc sceny, gdy natura jest pokonywana przez dźwięk artysty lub sztukę walki albo przez inne formy sztuki, redukują znaczenie takich widowisk jedynie do elementu baśniowego. Tymczasem jest to przekaz pewnej kosmologii, filozoficznej wizji świata, w którym uporządkowane, wyćwiczone serce, jest w stanie „przenosić góry”.

Muzyka chińska cechuje się odmiennością w stosunku do muzyki europejskiej jeśli chodzi o nadawanie znaczenia kosmologicznego melodii i dźwiękowi. W starożytnych Chinach emocja znacznie silniej emanuje z pojedynczych dźwięków niż ze zwrotów melodycznych. Znaczenie kosmologiczne nadawano poszczególnym dźwiękom, a nie, jak na Zachodzie, modelom melodycznym czy skalom. Muzyka chińska odnosiła się do idei Wielkiej Jedni 太一 (*tài yī*), jako zasady będącej u podstaw wszelkich bytów. Jednocząca moc muzyki, swego rodzaju kontemplacji dźwięku, w pewien sposób harmonizowała z tą ideą[84].

83 C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, tł. Z. Chechlińska, Warszawa 1988, s. 109-110.

84 Zhang Dainian, *Key Concepts In Chinese Philosophy*, Yale 2002, s. 103n.

Podstawową skalą w starożytnych Chinach była pentatonika. Poszczególne dźwięki, jak i instrumenty, były podporządkowane pięciu elementom-żywiołom (五行*wǔ xíng*). Instrumenty muzyczne odgrywały ważne znaczenie również w życiu elit. Podłużna cytra – 古琴 *gǔqín*, bądź 古箏 *gǔzhēng*, powinna się znajdować w pracowni każdego uczonego, nawet jeśli nie umiał na niej grać. Kontemplacja dźwięku cytry ukazywała jego związek z sercem.

> Piękno leży nie tyle w następstwie dźwięków, co w poszczególnych dźwiękach samych w sobie… Każdy dźwięk jest jednostką samą w sobie, obliczoną na wywołanie w umyśle słuchacza specjalnej reakcji. Ponieważ barwa ma największe znaczenie, istnieje bardzo dużo możliwości modyfikowania brzmienia tego samego dźwięku. Aby zrozumieć i ocenić tę muzykę, ucho musi nauczyć się rozróżnić subtelne niuanse. Ten sam dźwięk posiada odmienną barwę, jeśli jest zagrany na innej strunie; brzmienie tej samej struny zmienia się zależnie od tego, czy jest szarpana palcem wskazującym, czy palcem środkowym prawej ręki. Technika, dzięki której te zmiany brzmienia są przeprowadzane, jest niezwykle skomplikowana; samo tylko *vibrato* posiada aż dwadzieścia sześć odmian. Wrażenie wywoływane przez dany dźwięk jest inne, jeśli po tym dźwięku następuje inny dźwięk. Powstaje w ten sposób nieodparty; nieuchwytny nastrój, atmosfera, narzucająca słuchaczowi uczucia inspirowane przez kompozytora[85].

Być może właśnie w takiej koncepcji filozoficznej muzyki, gdzie o jej istocie i pięknie stanowi nie tyle współbrzmienie różnych dźwięków, co jakość dźwięku samego w sobie, możemy znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego mu-

85 C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, tł. Z. Chechlińska, Warszawa 1988, s. 111, cyt. za R.H. van Gulik.

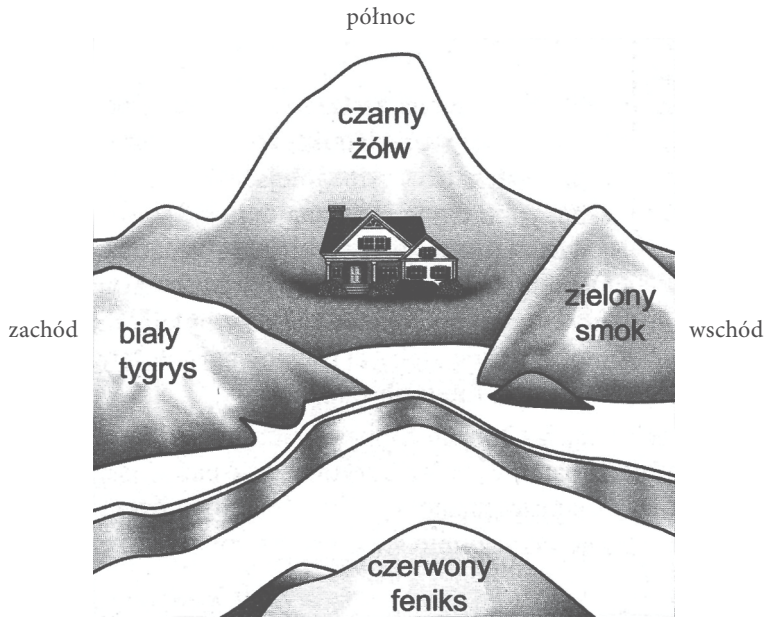
zyka chińska nie dążyła do wielkich form orkiestrowych, z rozbudowaną obsadą różnych instrumentów. W takiej koncepcji estetycznej, pochodzącej ze świata muzyki, ujawnia się także inna koncepcja harmonii. Na Zachodzie będzie ona akcentowała zgodne współbrzmienie różnych dźwięków, a w Chinach podobieństwo jednego dźwięku do tego, co leży u podstaw wszelkiego bytu, do Wielkiej Jedni i współbrzmienia serca z ową ideą, co znajdzie swą ekspresję w dźwięku.

FENG SHUI – SZTUKA „PRZED-ARCHITEKTONICZNA”

風水

Wiatr i woda, czyli 風水 *fēngshuǐ* jest nauką i sztuką jednocześnie, najbardziej związaną z architekturą. Architektura w Chinach nie była nigdy sztuką wyizolowaną w tym sensie, że koncentrowano by swoją uwagę jedynie na bryle wzniesionej budowli. Budowla, pewna struktura architektoniczna, zawsze występuje w określonym kontekście topograficznym, środowiskowym, atmosferycznym, energetycznym. Aby cały zespół skomplikowanych warunków przestrzenno-energetycznych mógł korzystnie wpływać na człowieka, Chińczycy stworzyli złożoną „filozofię aranżacji krajobrazu", „filozofię przestrzeni" znaną pod nazwą *feng shui*. Wyrażali ją za pomocą określeń mających swe źródło w ich kosmologii, pełnej mitologicznych nazw zwierząt, sił i energii, które dla świata Zachodu są niejednokrotnie trudne do zrozumienia. Jednak poważne przebadanie tego, jaki sens kryje się za mitologicznymi sformułowaniami, pomaga dostrzec piękno, mądrość i aktualność takiego przekształcania środowiska, aby przestrzeń pracowała na korzyść człowieka i aby natura wywierała jak najkorzystniejszy wpływ na wszystkich znajdujących się w jej zasięgu.

Chińczycy byli przekonani, że usytuowanie biegu płynącego strumienia, góry, wejściowych drzwi, biurka, a także całego miasta, państwa, może sprzyjać, wpływać na spokój i harmonię między człowiekiem i kosmosem albo wprowadzać zamęt, chaos i niepokój. Stąd też maksymalnie wykorzystywali dobroczynny wpływ Niebios i Ziemi. Dotyczyło to nie tylko siedzib żyjących ludzi, ale także miejsc pochówku, grobowców, ołtarzy im poświęconych. Dlatego też nie szczędzono środków, aby zatrudniać najznakomitsze sztaby specjalistów *feng shui*, którzy z pieczołowitością ustalali gdzie znajdują się miejsca, w których wiatry wieją z odpowiednich kierunków,



Ukształtowanie terenu czterech niebiańskich bóstw wg Moran E., Yu J., Biktashev V., *Feng shui*, tł. R. Bartołd, Poznań 2002, s. 95.

a wody otaczają je z prawidłowej strony. Zanim powstała budowla, zanim zaczęto tworzyć ogrodzenie, specjaliści *feng shui* musieli znaleźć odpowiednie miejsce, stąd *feng shui* jest sztuką poprzedzającą architekturę, czyli „przed--architektoniczną", jednak ściśle z nią związaną. Bez odpowiedniej lokalizacji architektura chińska jest pozbawiona swej głębokiej filozofii, która każe zabudowania, ogrody, miasta, pokój, łóżko itd. wpisywać w szeroki kontekst harmonijnych energii całego kosmosu.

Specjaliści *feng shui* wywodzili się z najwyższych warstw społecznych, najczęściej byli to lekarze[86]. Grupa ta skrupulatnie strzegła swoich tajemnic zawodowych, przekazując je tylko wybranym i zaufanym. Wiązało się to z wielkimi korzyściami finansowymi. Specjaliści tacy musieli być także dobrymi filozofami, ponieważ musieli odpowiadać na pytania, łączące praktykę i teorię: Czy dana lokalizacja pozostaje w zgodzie z uniwersalnym 道 *dào*? Czy swobodnie może krążyć energia 氣 *qì*? Czy siły 陰 *yīn* i 陽 *yáng* pozostają w równowadze? Czy istnieje harmonia pomiędzy pięcioma elementami (五行 *wǔ xíng*)? Posiadali oni odpowiedni sprzęt pomiarowy, aby badać meteorologię, topografię, geodezję, ekologię, inżynierię środowiskową. Jednocześnie musieli być biegli w astrologii, horoskopii, radiestezji i filozofii religii.

Chińczycy mocno powiązali antropologię z kosmologią. Uważali, że życie i losy człowieka są ściśle powiązane z działaniem wszechświata i natury. To, co dzieje się w skali makrokosmosu (gwiazdy, ziemia, Niebo), oraz to co dzieje się mikrokosmosie (pojedynczy atom) pozostaje w ścisłej relacji do człowieka, rezonuje w nim. 氣 *qì* jest energią łączącą człowieka z otoczeniem, jest to siła, oddech kosmosu, tchnienie, siła sprawcza, moc wewnętrzna. W kosmosie, jak i w człowieku krążą różne 氣 *qì*, które są konieczne do podtrzymania równowagi. Celem *feng shui* jest zaprzęgnięcie 氣 *qì* i polepszenie jego obiegu tak, aby życie człowieka było zdrowsze, bardziej harmonijne z naturą, zgodne z przeznaczeniem i prawami 道 *dào*. 氣 *qì* powinno tak krążyć w środowisku człowieka, aby *yin* i *yang*, czyli wzajemne przeciwieństwa, pozostawały w równowadze. Nie tylko wyszukiwano teren, który może

86 Z. Królicki, *Feng shui. Niech przestrzeń pracuje dla Ciebie*, Łódź 1999, s. 16.

być najkorzystniejszy, ale posiadano wiedzę i sposoby potrzebne do tego, by przekształcić nieodpowiedni teren w taki, aby działał korzystnie na człowieka.

Przed wybraniem siedziby Chińczycy szczególnie pieczołowicie badali element 水 *shuǐ* – wody, której nieodpowiednie usytuowanie, głębinowe prądy, czy nawet wyschnięte koryta, mogłyby mieć niekorzystny wpływ na człowieka. Wyrażali to za pomocą sformułowań wziętych z mitologii: „duchy wodne" (水 神 *shuǐ shén*), czy „demony wodne" (水鬼 *shuǐ guǐ*) mogą mieć zgubny wpływ na życie ludzi poprzez choroby, czy nawet przyprawiając ich o śmierć. Ludzie, których dopadł „duch głębin" dostawali na ciele dotkliwych wrzodów, pęcherzy, albo zapadali na choroby psychiczne. Dotyczyło to takich lokalizacji, gdzie wilgoć wpływała na różne choroby – dzisiaj powiedzielibyśmy – grzybicze, czy sprzyjała stanom depresyjnym. Chińczycy wyrażali to za pomocą kategorii „duchów głębin". Miejsca takie określano jako związane z pierwiastkiem *yin*, co należało zrównoważyć pierwiastkiem *yang*, angażując dobroczynny wpływ Nieba poprzez konfigurację terenu. Umieszczano zatem w ściśle określonych miejscach specjalne bryły skalne, usypywano kopce z kamieni, a także sadzono odpowiednie drzewa lub krzewy. Aby odstraszać „wodne demony" palono ciągle pochodnie, świecono światła, a także bito w bębny, gongi, wymachiwanie mieczami i włóczniami.

Poprzez nierozsądną działalność człowieka *feng shui* mogło się zmieniać tak, że działało niekorzystnie na samopoczucie, zdrowie, przepływ energii. Siedzibie należało przywrócić bezpieczną i pełną harmonii pozycję. W tym celu Chińczycy posługiwali się symbolami 4 mitycznych zwierząt, które otaczały siedzibę[87]. Były to:

87 E. Moran, J. Yu, V. Biktashev, *Feng shui*, tł. R. Bartołd, Poznań 2002, s. 95n.

czarny żółw (玄武 *xuán wū*, Północ), zielony smok (青龙 *qīng lóng*, Wschód), biały tygrys (白虎 *baí hǔ*, Zachód) i czerwony feniks (朱雀 *zhū què*, Południe). Symbole owych czterech zwierząt odpowiadały także chińskim gwiazdozbiorom[88]. Osiąganie harmonii z ukształtowaniem terenu i formami krajobrazu brało pod uwagę psychologię, co także wyrażano językiem mitologii.

Czarny żółw był symbolem Północy, zimy, czerni, wody oraz *yin qi*. Jest związany z najwyżej wzniesioną formą ukształtowania terenu. Powinien znajdować się z tyłu domu, albo biurka szefa, dając mocne oparcie. Powinien dawać pewność i ochronę tak, jak potężny przyjaciel, na którego można liczyć. W Chinach żółw powstrzymywał mroźne arktyczne wiatry i pomagał odpierać ataki barbarzyńców. Człowiek lubi mieć z tyłu „mocne plecy", bezpieczne oparcie, zazwyczaj nie czuje się zbyt dobrze, gdy zza pleców ktoś zagląda mu ciągle w monitor, albo za jego siedzibą dzieje się coś niekontrolowanego.

Czerwony feniks, wspaniały mityczny ptak, znajdował się po przeciwnej stronie: był symbolem Południa, lata, czerwieni, ciepła, ognia, *yang qi*. Ma to być najniżej ukształtowana forma terenu, może nim być także zbiornik wody. Jest to ta część terenu, która daje piękną perspektywę szerokiego widoku, kontrolowania przestrzeni, pozytywnego przepływu *qi*. Lepiej psychicznie czuje się człowiek, gdy ma szerokie, kontrolowalne spektrum przed sobą, dające bezpieczne ciepło. Może tam być też

88 J.-C. Martzloff, *Étoiles et constellation*, w: Les dossiers du Grand Ricci, *Aperçu de civilisation chionoise*, Paris-Taipei 2003, s. 137n. Cztery zwierzęta są symbolami strażników strzegących czterech kierunków. Nazywa się je na wiele sposobów: 四獸 *sì shòu* – cztery bestie, a także 四靈 *sì líng* – cztery moce, cztery duchy, albo 四象 *sì xiàng* – cztery figury, postacie, dosł. występuje tu znak słonia.

niewielka góra, ale taka, aby dopuszczała ciepło i światło Południa.

Biały tygrys symbolizował Zachód, jesień, biel, metal, *yin qi*. Jest związany ze śniegiem wysokich gór. Powinien łączyć się z otoczeniem, ale niezbyt mocno. Biały tygrys jest z natury spokojny i ospały, ale łatwo wpada w gniew i rozdrażnienie i wtedy może szkodzić, musi być ciągle zatem pilnowany. Związany był z nieco wyższą formą ukształtowania terenu. Chodziło o taką aranżację krajobrazu, że od strony zachodniej może się pojawić jakieś wzniesienie, drzewa, pagórek, które ma być jak oparcie prawej ręki siedzącego na fotelu.

Zielony, lazurowy (błękitny 青) smok symbolizował wiosnę, zieleń, drzewo, *yang qi*. Jest strażnikiem tygrysa. Tradycyjnie forma ukształtowania terenu związana z lazurowym smokiem jest wyższa od formy tygrysa na Zachodzie. Podobnie, jak od Zachodu, także po lewej, wschodniej stronie siedziby ma znajdować się jakieś wzniesienie terenu, mniejsze jednak od czarnego żółwia. Pozytywne działanie smoka może być wzmocnione płynącą wodą, która powinna zakręcać lub odchodzić od głównego nurtu. Ta część terenu ma działać także jak podłokietnik lewej ręki dla siedzącego na fotelu.

Gdy przez swoją działalność człowiek wpływał niekorzystnie na krajobraz, wtedy mówiono, że drażni cztery zwierzęta otaczające jego siedzibę, a ich zachowanie może zacząć źle oddziaływać. „Siedziba" jednak, to nie tylko dom, ale także wnętrze domu, gdzie w każdym pokoju przepływ *qi* może być korzystny bądź nie. Dlatego dla szczęścia, samopoczucia, czy nawet zamożności domowników nie bez znaczenia było umiejscowienie sypialni, kuchni, gabinetu pana domu czy miejsce przyjmowania gości. Także istotne było w jakiej pozycji znajdują się

drzwi, okna, kolorystyka wnętrza, meble, oświetlenie itd. Każdy element był związany z przepływem *qi*.

Sztuka *feng shui* dzisiaj jest aktualna nie tylko w Chinach i na Dalekim Wschodzie, ale także na Zachodzie, bo pomimo upływu czasu człowiek ma te same problemy, marzenia i pragnienia. Zmieniły się nazwy, ale potrzeby psychiczne, emocjonalne i duchowe, jak potrzeba pokoju, harmonii, piękna, bezpieczeństwa, są nadal aktualne, a ukształtowanie terenu może pomagać w ich zaspakajaniu.

> Jeżeli Twoje drzwi wejściowe będą się otwierały na zewnątrz, to stojąca przed nimi *chi* będzie odpychana przy każdym ich otwarciu. Jeżeli przekraczając próg domu, biura czy firmy będziesz wchodził na ścianę czy ogromną szafę, to Twoje *chi* będzie napotykało opór. Wpłynie to na Twoje nastawienie do życia. Możesz poczuć się przytłoczony przez ścianę czy wielki, ciężki mebel, co minimalizuje oczekiwania i chęć działania.
>
> Jeżeli pracując będziesz siedział bokiem do drzwi, to Twoja orientacja będzie zawsze skierowana w jedna stronę. Z tej strony będziesz oczekiwał zagrożenia i niespodziewanych przeszkód. W efekcie możesz mieć problemy z tą częścią ciała. Siedząc tyłem do drzwi możesz stać się bardzo spięty i nerwowy. Twoje ciągle oczekiwanie na kogoś, kto wejdzie ze sprawą do Ciebie i zaskoczy Cię, będzie powodowało kłopoty z koncentracją, spadek efektywności i skuteczności działania. Odbije się to na Twoim psychicznym nastawieniu do pracy. Szef kontrolujący działanie firmy ze swojego dobrze usytuowanego biurka będzie spokojniejszy, co wpłynie pozytywnie na cały personel, a tym samym na kondycję firmy. Sekretarka, mogąca ocenić interesanta, zanim do niej podejdzie, łatwiej udzieli odpowiedniej informacji i wybierze właściwy wariant rozmowy. Kontrahent wodzący wzrokiem podczas dyskusji po spokojnym wnętrzu i przyglądający się przyciągającym wzrok odpowiednim obrazom na ścianach będzie bardziej skłonny do współpracy.

> To samo dotyczy domu. Sypialnia powinna być dostępna tylko dla domowników i stanowić oazę spokoju i intymności. Zadbaj o możliwie najbardziej komfortowe łóżko i ustaw je z dala od drzwi. Drzwi nie powinny skrzypieć i odwracać Twojej uwagi, gdy śpisz, odpoczywasz, czytasz. Nie możesz się czuć tak, jak gdyby ktoś miał zaraz wejść. Wywrze to ogromny wpływ na Twój system nerwowy – możesz być bardzo wrażliwy i podniecony.
> Gabinet pana domu to kolejne szczególne miejsce…[89]

Powyższy cytat ze współczesnego podręcznika *feng shui* ukazuje aktualność chińskiej filozofii aranżacji krajobrazu. Jej początki sięgają dzieła Guanzi (管子) przypisywanego Guan Zhongowi (管仲, 720-645 przed Ch.), premierowi państwa Qi (齊), którego reformy doprowadziły do rozkwitu i hegemonii państwa Qi nad innymi państwami chińskimi, państwa, od którego nazwy pochodzi słowo „Chiny" oznaczające w wielu językach zachodnich Państwo Środka[90]. W dziele tym można odnaleźć w pełni ukształtowaną teorię, opisującą relacje między Ziemią i *qi*, gdzie szczegółowo zostało opisane rozpoznawanie „legowiska/jaskini smoka" (龙穴 *lóng xué*), czyli siedziby. Jednak największy wpływ na mistrzów *feng shui* wywarła „Księga pochówku" *Zangshu* (葬書) przypisywana Guo Pu (郭璞 276-324 przed Chr.)[91]. Literatura dotycząca owej „przed-architektonicznej" sztuki aranżacji przestrzeni jest niezwykle bogata, a jej istotne elementy – wciąż aktualne.

89 Z. Królicki, *tamże*, s. 20-21.

90 Chińczycy nie mówią o swoim państwie Chiny, ponieważ ta nazwa jest związana tylko jednym z wielu państw chińskich w historii. Mówią o 中國 *Zhōngguó*, o Państwie Środka.

91 E. Wong, *Opowieści o taoistycznych nieśmiertelnych*, Poznań 2003, s. 159.

BIBLIOGRAFIA

書目

1. Bertolucci B. (reż.), *Mały Budda*, Francja, Wielka Brytania, Włochy, Liechtenstein 1993.
2. Cheng F., *Pustka w chińskim malarstwie*, tł. A. Zemanek, w: A. Zemanek (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. 265-288.
3. Chong Chung-yuan, *Spokój duszy odzwierciedlony w chińskim malarstwie*, tł. M. Markiewicz, w: A. Zemanek (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. 257-258.
4. Clunas C., *Art in China*, Oxford 1997.
5. Cyrille J.-D. Javary, Pierre Faure, *Yi Jing. Le livre des changements*, Paris 2002.
6. *Dialogi konfucjańskie*, 1.15, tłum. K. Czyżewska-Madajewicz, M.J. Künstler, Z. Tłumski, Warszawa 1976.
7. Dzieran W., *Tradycyjne chińskie instrumenty muzyczne*, w: D. Klejnowski-Różycki, *Chińskie katechezy*, Warszawa-Zabrze 2012, s. 61-70.
8. Eberhard W., *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*, tł. R. Darda, Kraków 2001.
9. Feng Youlan, *Krótka historia filozofii chińskiej*, tłum. M. Zagrodzki, Warszawa 2001.
10. Franke H., *Kulturgeschichtliches über die chinesische Tusche*, München 1962.
11. Gethin R., *Podstawy buddyzmu*, tł. T. Macioch, A. Stępień, Kraków 2010
12. Goormaghtigh G., *Musique chinoise*, w: Les Dossiers du Grand Ricci, *Aperçu de la civilisation chinoise*, Paris 2003, s. 575-576.
13. Granet M., *La pensée chinoise*, Paris 1950.
14. Hartman T., *Kod kolorów. Typy osobowości zaszyfrowane w kolorach*, tł. L. Rafa, Warszawa 1999.
15. http://www.ethnomusicologie.net/reperestheoriques.htm, 01.11.2014.

16. Jullien F., *Drogą okrężną wprost do celu. Strategie sensu w Chinach i Grecji*, tł. M. Falski, Kraków 2006.
17. Jullien F., *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*, tł. B. Szymańska, A. Śpiewak, Kraków 2006.
18. Kajdański E., *Chiny. Leksykon*, Warszawa 2005.
19. Klejnowski-Różycki D. (red.), Śląska Szkoła Ikonograficzna, *Rytuał ikonopisarski*, Zabrze 2010.
20. Klejnowski-Różycki D. 柯達理, 中国的神学。 *Teologia chińska. Uwarunkowania kulturowe pojęć trynitarnych*, Opole 2012.
21. Klejnowski-Różycki D. 柯達理, 中国的神学。 *Teologia chińska. Uwarunkowania kulturowe pojęć trynitarnych*, Opole 2012.
22. Klejnowski-Różycki D., *Elementy taoistyczne obecne w „Hero" Zhanga Yimou*, w: tenże (red.), *Chińskie katechezy*, Warszawa-Zabrze 2012, s. 277-284.
23. Klejnowski-Różycki D., *Teologiczne znaczenie kolorów w ikonie*, w: J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, Zabrze 2011, s. 172-187.
24. Klejnowski-Różycki D., *Uwarunkowania filozofii i religijności chińskiej*, w: tenże (red.), *Chińskie katechezy*, Warszawa-Zabrze 2012, s. 257-268.
25. Klejnowski-Różycki D., 中国的神学。*Teologia chińska. Uwarunkowania kulturowe pojęć trynitarnych*, Opole 2012.
26. Kneib A., *La calligraphie chinoise. Un bref aperçu*, w: Les Dossiers du Grand Ricci, *Aperçu de la civilisation chinoise*, Paris 2003, s. 311-331.
27. Kohna L., *Taoizm. Wprowadzenie*, tł. J. Hunia, Kraków 2012.
28. Konfucjusz, *Szy-cing. Księga pieśni*, tłum. M. Szlenk-Iliewa, Warszawa 1995.

29. Królicki Z., *Feng shui. Niech przestrzeń pracuje dla Ciebie*, Łódź 1999.
30. Künstler M.J., *Pismo chińskie*, Warszawa 1970.
31. Künstler M.J., *Sztuka Chin*, Warszawa 1991.
32. *Le Grand Ricci numérique. Dictionnaire encyclopédique de la langue chionoise*, v.1, Paris 2000.
33. Lindquist C., *China. Empire of Living Symbols*, Cambridge 2008.
34. Liu JeeLoo, *Wprowadzenie do filozofii chińskiej. Od myśli starożytnej do chińskiego buddyzmu*, tł. M. Godyń, Kraków 2010;
35. Lüscher M., *Psychologie der Farben. Einführung in den psychosomatischen Farbtest*, Basel 1949.
36. Łysiak W., *Malarstwo Białego Człowieka*, t. I, Poznań 1997.
37. Maćko K., O. Sobański, *Księga Przemian. I Cing*, Katowice 1999.
38. Martzloff J.-C., *Étoiles et constellation*, w: Les dossiers du Grand Ricci, *Aperçu de civilisation chionoise*, Paris-Taipei 2003, s. 137-156.
39. Miklós P., *Malarstwo chińskie. Wstęp do ikonografii malarstwa chińskiego*, tł. M. Künstler, Warszawa 1987.
40. Moran E., Yu J., Biktashev V., *Feng shui*, tł. R. Bartołd, Poznań 2002.
41. Niewdana L., *„Kultura czerwonych kopert": społeczno-moralne funkcje darów i problem korupcji w społecznościach chińskich*, w: E. Zajdler (red.), *Zrozumieć Chińczyków. Kulturowe kody społeczności chińskich*, Warszawa 2011, s. 237-271.
42. Pimpaneau J., *Chine. Histoire de la littérature*, Paris 2004.
43. Polastron L.X., *Kaligrafia chińska*, tł. J. Piątek, Warszawa 2007.

44. Rincon P., *'Earliest writing' found in China*, BBC Science, http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/2956925.stm, 15.02.2014.
45. Sachs C., *Historia instrumentów muzycznych*, tł. S. Olędzki, Kraków 1989.
46. Sachs C., *Muzyka w świecie starożytnym*, tł. Z. Chechlińska, Warszawa 1988.
47. Shahar M., *Klasztor Shaolin. Historia, religia i chińskie sztuki walki*, tł. J. Hunia, Kraków 2011.
48. 孫子兵法 Sun Tzu, Sun Pin, *Sztuka wojny*, tł. D. Bakałarz, Gliwice 2004.
49. *Sutra serca*, http://www.zbigniew-modrzejewski.webs.com/teksty/sutra_serca.html, 11.11.2013.
50. 蘇轍 Su Zhe, 墨竹賦 *Mo zhu fu [Poemat o tuszu i bambusach]*, tł. M. Jacoby, w: A. Zemanek (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. 225-227.
51. Varley H. (red.), *La couleur. Nature, historie et décoration*, Paris 1993.
52. Verdier F., *Pasażerka ciszy. Dziesięć lat w Chinach*, tłum. K. Arustowicz, Warszawa 2007.
53. Wesołowski Z., *Konfucjańskie podstawy porządku społecznego i zjawisko „twarzy"*, w: E. Zajdler (red.), *Zrozumieć Chińczyków. Kulturowe kody społeczności chińskich*, Warszawa 2011, s. 188-189.
54. Wong E., *Opowieści o taoistycznych nieśmiertelnych*, Poznań 2003.
55. Wójcik A.I., *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego. Źródła klasyczne okresu przedhanowskiego*, Kraków 2010
56. Wójcik A.I., *Ogrody chińskie*, w: A.I. Wójcik, L. Sosnowski (red.), *Ogrody – zwierciadła kultury*, t. I: *Wschód*, Kraków 2004, s. 40-91.

57. 吳太 Wu Taisu, *Wzornik malarstwa śliw z sosnowego studia* 素松齋梅譜*Song Zhai Mei Pu*, tł. M. Jacoby, w: A. Zemanek (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. 237-239.
58. Yao Xinzhong, *Konfucjanizm. Wprowadzenie*, tł. J. Hunia, Kraków 2009.
59. Zee A., *Połykając chmury. Rzecz o chińskim języku i podniebieniu*, tł. A. Molek, Warszawa 2008.
60. Zemanek A. (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007.
61. Zhang Dainian, *Key Concepts In Chinese Philosophy*, Yale 2002.
62. 張退公Zhang Tuigong, *Zapiski o malarstwie bambusów tuszem* 墨竹記 *Mo zhu ji*, tł. H. Wasilewska, A. Zemanek (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. 229-231.
63. Zhong Banhua, *Świadomość przestrzeni wyrażana w chińskiej i zachodniej technice malarskiej*, tł. H. Wasilewska, w: A. Zemanek (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. 289-298.
64. 仲仁 Zhongren, *Wzornik malarstwa śliwy Huaguanga* 華光梅譜 *Hua Guang Mei Pu*, tł. H. Wasilewska, w: A. Zemanek (red.), *Estetyka chińska. Antologia*, Kraków 2007, s. 233–233-235.
65. Zhou Chuncai, *Księga Przemian*, tł. J. Zawadzki, Warszawa 2006.
66. *Zhuangzi* http://ctext.org/zhuangzi/.
67. Zhuangzi, *Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tł. M. Jacoby, Warszawa 2009.

Inne książki autora

1. D. Klejnowski-Różycki, *Mewy Trójmiarowe*, Paryż, 1991.
2. D. Klejnowski-Różycki (red.), *Wschodzie, który nigdy się nie kończysz…*, Nysa 1996.
3. D. Klejnowski-Różycki 柯達理 (red.), 中国的基督论。*Chrystologia chińska. Teologia i Kościół w kontekście chińskim*, Opole 2008.
4. D. Klejnowski-Różycki, *Oliviera Clément reinterpretacja teologii. Studium dogmatyczno-ekumeniczne*, Opole 2008
5. D. Klejnowski-Różycki, *Z tajemnic Rosji. Historia, teologia i estetyka ikony Trójcy Świętej świętego Andrzeja Rublowa i wpływ Świętego Sergiusza Radoneżskiego na jej powstanie*, Zabrze 2010.
6. D. Klejnowski-Różycki (red.), *Rytuał ikonopisarski. Obrzędy poświęcenia ikon, modlitwy na poszczególnych etapach pisania ikony, ryty błogosławieństw ikonopisarzy. Instrumentum laboris*, Zabrze 2010.
7. D. Krok, D. Klejnowski-Różycki (red.), *Relacje rodzinne i społeczne w kulturze środkowoeuropejskiej i chińskiej*, Opole 2011.
8. J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, Zabrze 2011.
9. D. Klejnowski-Różycki (red.), *Chińskie katechezy*, Zabrze 2012.
10. D. Klejnowski-Różycki 柯達理, 中国的神学。 *Teologia chińska. Uwarunkowania kulturowe pojęć trynitarnych*, Opole 2012.

U podstaw sztuki chińskiej – jak i sztuki każdej cywilizacji – istnieje określona filozofia, odpowiadająca na pytania czym jest świat i kim jest człowiek, jakie prawa nimi rządzą, co jest godne, a co nie, poszukiwania i walki. W dawnych Chinach najlepszymi artystami byli urzędnicy, a ktoś, kto brzydko pisał znaki, nie był człowiekiem godnym zaufania. Elegancja – odmienna od europejskiego piękna – była wpisana w istotę cywilizacji, a energie duchowe 氣 *qì* musiały przenikać każde dzieło: doskonałą muzykę, architekturę, a nawet sztuki walki. Prawdziwy artysta wiedział na czym polega pustka, a sugestywność wypowiedzi chińskich znaków przypominać miała odbiorcy o tym, że czasem ważniejsze jest to, co w dziele nie zostało wypowiedziane wprost, niż to, co zostało wyrażone. Ponieważ kaligrafia bambusa i śliwy, to coś więcej niż namalowany bambus i śliwa: jest to kosmos, którego Europejczycy mogą nie zobaczyć…

O tym, co wyrażają Chińczycy tworząc swoje dzieła sztuki i kultury, a z czego zazwyczaj Europejczycy nie zdają sobie sprawy, jest ta książka.

ISBN: 978-83-928584-4-7
ISBN 978-83-935119-1-4

EXTREME ORIENT