

Wabi sabi. Estetyczny ascetyzm w sztuce zen

Zen i charakterystyczny dlań stosunek do świata w dużym stopniu kształtował smak artystyczny średniowiecznej Japonii – epoki kierującej się takimi wartościami estetycznymi, jak prostota, oszczędność i preferująca to, co stare, zniszczone i niedoskonałe. Przynajmniej częściowo znalazły one wyraz w dwóch, w zasadzie niedających się przełożyć terminach: *wabi* i *sabi*. Kluczowe dla ich zrozumienia będzie pojęcie „ubóstwa” i płynącej z niego prostoty, surowości, ale i samotności. Owo ubóstwo zostaje wzbogacone o niezwykle istotny aspekt estetyczny. Celem artykułu jest charakterystyka i próba zróżnicowania obu terminów, które ze względu na zbliżony cel ekspresji estetycznej często są z sobą utożsamiane.

Podobnie jak w innych krajach, w Japonii nie da się wyróżnić jednej koncepcji piękna, gdyż jest ona zależna od okresu, w którym się kształtowała, a także od takich czynników, jak środowisko – status społeczny i wykształcenie. Ching-Yu Chang w eseju *Ogólne pojęcie piękna* zauważa, że można się nawet spotkać z poglądem, iż:

[...] pojęcie piękna w Japonii jest niewyjaśnialne, że lepiej pozostawić pojęcie niewyjaśnionym, niż przedstawić je niewłaściwie. Próbuąc określić istotę piękna słowami lub objaśnić ją jakimś terminem, tracimy naturalne rozumienie i intuicyjne odczucie jego natury¹.

Ponadto oczywiste jest, iż zawsze istnieje stosunkowo duży margines subiektywnego rozumienia i odczytania wartości piękna we wszystkim, co nas otacza. Niemniej jednak wydaje się możliwe wskazanie na pewne trwałe inklinacje estetyczne, niezależne od socjohistorycznego kontekstu, a potrzebne do tego, aby w pełni zrozumieć i uświadomić sobie powody, dla których ideały estetyczne propagowane przez zen tak głęboko wrosły w kulturę tego kraju i stanowią po dziś dzień jej niezwykle istotną część. Wyśmienity znawca i badacz Japonii Donald Keene za kluczowe dla tamtejszej estetyki uznaje następujące cechy:

- sugestię – jako element rozwijający i uruchamiający wyobraźnię, kładący nacisk na wieloznaczność natury zjawisk i doświadczeń, pozwalający dostrzec, że istnieje coś poza tym, co nam bliskie i oczywiste,
- nieregularność – jako odchodzenie od symetrii i regularności, które ograniczają moc oddziaływania sugestii,

¹ Ching-Yu Chang, *Ogólne pojęcie piękna*, przeł. B. Romanowicz [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2006, s. 63.

- prostotę – jako zasadę estetyczną zalecaną bardziej niż nadmiar, umożliwiającą uzyskanie pożądanego efektu artystycznego poprzez wykorzystanie skromnych i oszczędnych środków,
- nietrwałość – jako nieodzowny składnik piękna, przypominający o naturalnym przemijaniu wszystkiego².

Oczywiście zdarzały się odstępstwa, najczęściej na skutek przejmowania obcych wpływów czy to z Chin, czy z Europy, bądź też w wyniku chwilowego dojścia do głosu gustów, co prawda rodzimych, ale wulgarnych – tak jak to miało miejsce w charakteryzującym się raczej nowobogackim przepychem okresie Momoyama (1560–1600). Znane są zatem takie zjawiska w sztuce, jak przepych, przesada, jednorodność i trwałość, niemniej nie stanowią one szerzej obowiązującej reguły.

Na uwagę zasługuje również fakt, że owe trwałe inklinacje wynikają w dużej mierze ze szczególnego, pełnego miłości, stosunku do natury, tak charakterystycznego dla Japończyków. Istota ludzka jest traktowana jako integralna część natury i jako taka nie stara się jej przeciwstawiać ani wyodrębnić z niej. Stąd tak widoczne w sztuce japońskiej (między innymi w architekturze, sztuce ogrodów czy ceremonii herbaty) dążenie do osiągnięcia harmonii pomiędzy tym, co stworzył człowiek, a tym, co ukształtowała przyroda. Piękno istnieje w samej naturze i dlatego właśnie jej obserwacja i poczucie jedności z nią wpływa na podstawowe cechy estetyki japońskiej. Bardzo znaczący jest tutaj termin *fūga*, którym określa się „życie estetyczne”, niosący z sobą także postulat o charakterze etycznym. Suzuki D.T. wyraża to w następujący sposób:

Życie zgodnie z *fūga* rozpoczyna się od stania się jednością z twórczym, artystycznym duchem Natury. Dlatego człowiek, którego życie można określić mianem *fūga*, znajduje nowych przyjaciół w kwiatach i ptakach, w skałach i rzekach, w drzewach i księżycu³.

Otoczający nas świat jest pełen piękna, którego zwykle nie dostrzegamy, a które możemy odkryć dzięki utożsamieniu się z naturą, sztuka zaś pomaga człowiekowi uświadomić sobie ten fakt.

Jak już wspomniano, koncepcja piękna zawsze jest uzależniona od „klimatu” epoki, w której się rodzi. Warto więc zwrócić uwagę na tło historyczne i ideowe, które nadało wyraz sztuce owych czasów. W okresie Kamakura (1185–1333), kiedy to na terenie Japonii pojawił się i przeżywał rozkwit zen, na skutek zawirowań politycznych i licznych wojen wewnętrznych i zewnętrznych uprzywilejowaną pozycję zyskała klasa wojowników (samurajów), która przez następne kilkadziesiąt lat współtworzyła i kształtowała nie tylko życie polityczne, ale także kulturalne tego kraju, zgodnie ze swoimi potrzebami. Bardzo ważną rolę odegrał tutaj system feudalny, który nałożył na społeczeństwo sieć wzajemnych powinności określających na nowo rodzaj relacji między ludźmi, zarówno w sferze politycznej, ekonomicznej jak i militarnej, uzależniających wasala od suwerena, poddanego od pana, a przede wszystkim żołnierza od wodza. Życie tej klasy charakteryzowała niezwykła surowość i prostota

² D. Keene, *Estetyka japońska*, przeł. K. Guczalski [w:] *Estetyka japońska...*, s. 51–61.

³ Suzuki D.T., *Zen i kultura japońska*, przeł. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 171.

obyczajów, bezwzględne posłuszeństwo wobec dowódcy i pogarda wobec śmierci; za naczelną wartość uznawano honor. Kładziono nacisk na ćwiczenie silnej woli, samokontroli i wyrabianie zimnej krwi. Dlatego też zen, ze względu na swój praktyczny charakter, znaczenie, jakie przywiązywał do samodyscypliny i opanowania, a także niechęć do wiedzy zawartej w pismach i w ogóle do tworzenia jakiegokolwiek metafizyki, szybko zyskał uznanie i popularność wśród tej klasy, nieceniącej zbytnio ezoterycznych nauk ortodoksyjnego buddyzmu.

Surowość i prostota nie dotyczyły wyłącznie sfery obyczajowej – stały się również dominującymi ideałami w dziedzinie sztuki. Można się pokusić o stwierdzenie, że to właśnie zen i charakterystyczny dlań stosunek do świata kształtował smak artystyczny średniowiecznej Japonii. Epoki kierującej się takimi wartościami estetycznymi, jak prostota czy oszczędność i preferującej to, co stare, zniszczone i niedoskonałe. Wpływom zenu przypisuje się odrzucenie wszelkiej ostentacji, przepychu i dążenie do osiągania efektów artystycznych przy użyciu bardzo skromnych środków. Dzieła sztuki zen prezentują świat opisany w sposób, z jednej strony, niezwykle skrótowy, wręcz minimalistyczny, z drugiej zaś wyczerpujący i mówiący bardzo wiele o naturze tego świata – zmiennego i nietrwałego, ale jedyne, który jest nam rzeczywiście dany. Są skoncentrowane na tym, co „tu i teraz”, starają się uchwycić dynamiczny aspekt podlegającej nieustannym przemianom rzeczywistości. Sztuka ta charakteryzuje się pewną „szorstkością”, czasami jest niemal prymitywna i bezceremonialna w formie. Chętnie posługuje się ironią, żartem, a nawet szyderstwem. Ale taka właśnie powinna być, aby móc dobrze oddać ów specyficzny klimat zen, na który składają się: prostota i bezpośredniość przekazu, intensywność doświadczenia i spontaniczność ekspresji.

Kategorie estetyczne zen przynajmniej częściowo znalazły wyraz w dwóch bliskoźnacznych terminach odnoszących się do pewnego sposobu przeżywania i odczuwania świata: *wabi* i *sabi*. Oczywiście, jak większość terminów estetyki japońskiej tak i te wymykają się prostemu i jednoznacznemu opisowi, a dodatkową trudność stanowi fakt, iż nigdy nie zostały w pełni zdefiniowane i omówione. Dobrze ilustruje to *Księga herbaty*, której autor, Okakura Kakuzō, dotyka wielu aspektów *wabi sabi*, nigdy nie posługując się ich nazwą. Ponadto pojęcia te mają podobny zakres znaczeniowy, dotyczą podobnych odczuć, choć oczywiście różnią się pod wieloma względami. Ponieważ nie łatwo rozgraniczyć i oddzielić je od siebie, często spotykamy się ze zbitką pojęciową *wabi sabi* lub też z ich zamiennym stosowaniem. W niniejszym artykule podejmę próbę przedstawienia ich charakterystyki z uwzględnieniem owych subtelnych różnic, które między nimi występują. Najpierw jednak pozwolę sobie przytoczyć opowieść pewnego mistrza zen, która trafniej niż niejedna definicja pozwala uchwycić istotę *wabi sabi*.

Dawno, dawno temu wędrowiec napotkał wygłodniałego tygrysa, który ścigał go aż na krawędź urwiska. Aby uniknąć zbliżającego się nieuchronnie niebezpieczeństwa, mężczyzna skoczył w przepaść. Zdołał jednak szczęśliwie uchwycić konar drzewa wyrastającego z małej skarpy. Będąc w tej niezbyt komfortowej sytuacji, uświadomił sobie, że na dole czeka na niego drugi tygrys. Powoli zaczynał opadać z sił, gdy nagle dostrzegł dziką truskawkę rosnącą w zasięgu jego ręki. Delikatnie

zerwał ją i zjadł z pełną świadomością, że może to być jego ostatni posiłek w życiu. Jakże słodki był jej smak⁴.

Tyle opowieść. *Wabi sabi* przypomina właśnie ów słodko-gorzki smak ostatniej truskawki w starej opowieści zen. Piękno *wabi sabi* to piękno zabarwione smutkiem i melancholią płynącą ze świadomości, że wszystko przemija, powstaje z nicości i w niej ma swój kres. Pobrmiewają tu echa buddyjskiej koncepcji niestałości znanej jako *mujō*, głoszącej, iż wszystko na tym świecie jest nietrwałe i musi przeminąć. Natomiast poczucie nietrwałości oraz przemijania rzeczy i ludzi zwie się *mujōkan*. Sztuce przesiąkniętej duchem *wabi sabi* udaje się uchwycić owe jakże ulotne ślady tych przemian. Czy to w pękniętej czarce do herbaty, czy w krótkich strofach poezji haiku z wielką wrażliwością pochylającej się nad tym, co małe i niepozorne, czy w kilku wydałoby się przypadkowych i niedokładnych pociągnięciach pędzla w *sumie*. Niezależnie od interpretacji, których liczba będzie zapewne odpowiadała liczbie komentatorów, *wabi sabi* zawsze będzie przywodzić na myśl niedoskonałość, nieregularność i prostotę.

Zacznijmy od etymologii. Słowo *wabi* pochodzi od czasownika *wabu/wabiru* oznaczającego poczucie przykrości z powodu zawodu, przebywanie poza kręgiem towarzyskim i wynikające zeń poczucie opuszczenia i osamotnienia, jak również od przymiotnika *wabishii*, który można tłumaczyć jako osamotniony, ale i smutny, zaniepokojony. Od samego początku więc słowo to zawierało negatywną wartość znaczeniową. Uległo to zmianie dopiero w epoce Kamakura i Muromachi za sprawą pisarzy – najczęściej mnichów zen, którzy, podporządkowując się właściwemu klasztorom buddyjskim zakazowi posiadania wszelkiego, co zbędne, szczególnie cenili sobie ascezę oraz prowadzili niezwykle skromny i pełny wyrzeczeń tryb życia. W literaturze eremitów nadal wiązano *wabi* z samotnością, dodatkowo z doświadczaniem niewygody materialnej, biedy, ale i z jej przewyciężaniem umożliwiającym dostrzeżenie wyższych i ponadczasowych wartości niezwiązanych z pozycją społeczną, stopniem zamożności czy władzą. Paradoksalnie ubóstwo dawało okazję do duchowego wzbogacenia poprzez uwolnienie się od trosk ziemskiego świata. Jakuan Sotaku, XIX-wieczny autor *Zencharoku (Zapiski o herbacie zen)*, napomina:

Miej zawsze w pamięci, że *wabi* wymaga, by nie uważać niemożności za coś dyskwalifikującego, by nie odczuwać nieposiadania czegoś jako wady, by nie myśleć, że jeśli się czegoś nie ma, to jest to brakiem. Jeśli postrzega się niemożność jako coś dyskwalifikującego, jeśli odczuwa się nieposiadanie jako wadę albo gdy myśli się, że brak czegoś sprawia, że jest się biednym, nie jest to wtedy *wabi*, lecz ubóstwo⁵.

Termin *wabi* odnosił się do wielu dziedzin sztuki, lecz szczególnie wysoką rangę artystyczną uzyskał w ceremonii herbaty, która osiągnęła doskonały kształt w postaci *wabicha* – wyciszonego stylu herbaty – koncepcji wprowadzonej przez Muratę Jukō zwanego też Shukō (1423–1502), Takeno Jōō (1502–1555) i Sen-no Rikyū

⁴ A. Juniper, *Wabi sabi. The Japanese art of impermanence*, Tuttle Publishing, Tokyo–Rutland–Vermont–Singapore 2003, s. 1.

⁵ Cyt. za: Haga K., *The Wabi Aesthetics through the Ages [w:] Japanese Aesthetics and Culture. A Reader*, przeł. B. Kubiak Ho-Chi, red. N.G. Hume, State University of New York Press, Albany 1995, s. 246.

(1522–1591), a polegającej na poszukiwaniu duchowego zadowolenia w niedostatku materialnym i wymagającej wrażliwości na piękno nieoczywiste, ukryte. Ideę *wabi* rozumianą jako prostotę, skromność, a nawet niedoskonałość można dostrzec w używanych podczas ceremonii picia herbaty utensyliach i *chashitsu* – pomieszczeniach do tego celu przeznaczonych. Mają one wywoływać wrażenie jak najmniej ingerujących w naturalne otoczenie, które stanowi nie tylko tło dla rozgrywających się wydarzeń, ale jest również integralną częścią *chanoyu*. Te projektowane między innymi przez Rikyū były niezwykle skromne, pozbawione wszelkiej ostentacji. Wskazuje na to już sama nazwa domku, w którym mieści się pomieszczenie do picia herbaty – *sō-an* – oznaczająca po prostu okrytą słomą chatkę, pustelnię. Owe kryteria spełniało również wnętrze pawilonu herbacianego, ozdobione jedynie zwojem z malowidłem lub też artystyczną kaligrafią – *kakemono* i niezwykle prostą kompozycją kwiatową zwaną *chabana*. Co zaś do akcesoriów najchętniej korzystano z tych odznaczających się pewną, często zresztą zamierzoną, niedokładnością wykonania, starych i sfatygowanych, ale dzięki temu jedynych w swoim rodzaju, pięknych przez ów rys niedoskonałości właśnie. Nie trudno bowiem zachwycać się tym, co doskonałe, ale odnaleźć piękno tam, gdzie go na pozór brak. To prawdziwa sztuka, opanowana zresztą przez japońskich artystów do perfekcji. Izutsu Toshihiko zauważa, iż ludzie, którym estetyka *wabi* była bliska:

[...] manifestowali swą niechęć do zewnętrznego i czysto pozytywnego podejścia do wartości estetycznych, uważając je za powierzchowne i prymitywne. Na przykład sądzili, iż piękno Natury, jako pozytywna wartość estetyczna, nie powinno być oceniane w szczytowym punkcie swej pełnej realizacji, lecz raczej w ulotnym procesie zanikania [...]. Posuwali się tak daleko, że zrównywali stan *wabi* – rozumiany w zwykłym, a nie terminologicznym sensie (brak, strata, beznadziejność, zagubienie) z egzystencjalną rzeczywistością człowieka, odnajdując w niej prawdziwe miejsce dla etyczno-estetycznego zadowolenia⁶.

Wabi to nie tylko zasada estetyczna spopularyzowana dzięki *chadō* czy twórczości poetyckiej: *waka*, *renga* i *haiku*, ale również pewien sposób życia bądź postawa życiowa związana z akceptacją określonych wartości, takich jak ubóstwo, rezygnacja, wyciszenie. To przede wszystkim, jak zauważa wybitny znawca sztuki herbaty Sen Shōshitsu XV, stan umysłu, który należałoby raczej opisać jako umiar, prostotę i pokorę⁷. Istnieje nawet określenie *wabi-zumai*, oznaczające „styl życia *wabi*”, mające silny wydźwięk nie tylko estetyczny, ale również, a nawet przede wszystkim – etyczny. Człowiek żyjący w duchu *wabi* to *wabibito*.

Dawni wielcy mistrzowie herbaty, gdy pytano ich, jak wyjaśnić, czym jest *wabi*, w charakterystyczny dla zen sposób odmawiali formułowania jakiegokolwiek definicji, przytaczając w zamian wiersz autorstwa Fujiwary-no Teika⁸, najtrafniej odzwiercied-

⁶ Izutsu T., *Droga herbaty. Sztuka świadomości przestrzennej*, przeł. K. Wilkoszewska [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2006, s. 190.

⁷ Sen Shōshitsu XV, *Smak herbaty, smak zen*, przeł. M. Godyń, Wydawnictwo Ravi, Łódź 1997, s. 73.

⁸ Fujiwara-no Teika lub Sadaie (1162–1241) – poeta i krytyk literacki, syn jednego z najsłynniejszych poetów, Fujiwara-no Toshinari, jeden z redaktorów antologii *Shinchokusenshū* (*Nowy zbiór pieśni*

lający ducha *wabi*, poruszający surowością i prostotą kreślonego obrazu, w którym dostrzegamy trzy rodzaje piękna wyróżnione przez Haga Kōshirō⁹, a konstytuujące *wabi*: piękno proste i bezpretensjonalne, piękno niedoskonałe i nieregularne oraz piękno poważne i surowe. Brzmi on tak oto:

Gdy patrzę w dal,
nie ma ni kwiatów
ni barwnych liści,
Jesienny zmierzch,
w sitowiem krytej chatce nad zatoką¹⁰.

Ascetyczny krajobraz pozbawiony jakichkolwiek barwnych akcentów, takich jak kwiaty czy jesienne liście, poprzez swoją skrajną prostotę, dzięki której odkrywamy nieoczekiwane piękno „takości” tkwiące w tym, co zwykle i pospolite, wiele zdaje się mówić o istocie *chadō*.

Ale *wabi* to również siła budzącej się do życia przyrody, jak w ulubionym wierszu Rikyū autorstwa Fujiwary Iyetaki¹¹. Symbolizuje ją młoda trawa przebijająca się spod śniegu, skonstrastowana z wiosennymi kwiatami. Dostrzeżenie i docenienie jej piękna jest dużo trudniejsze i wymaga dużo większej wrażliwości niż zachwycenie się w pełni rozkwitłymi kwiatami.

Temu, kto czeka tylko na kwiaty,
pokazałbym wiosnę
w trawkach wyrastających spośród śniegu,
w górskiej wiosce¹².

Piękno *wabi* tylko pozornie jest chłodne i surowe, lecz nie każdy potrafi dostrzec wewnętrzną energię zeń promieniującą, tak jak nie każdy potrafi się zachwycić przebijającą spod śniegu młoda trawą. Dopiero łącząc w sobie oba te aspekty, przybliżamy się do właściwego rozumienia *wabi*. W *Nanpōroku (Nanpōroku czyli Zapiski z południowych stron)*, obszernym dziele traktującym o ceremonii herbacianej, której autorstwo przypisuje się (choć nie bez zastrzeżeń) uczniowi Sen-no Rikyū – Nanbō Sōkei, znajdujemy następujący komentarz, dotyczący przytoczonych powyżej wierszy wyrażających ducha *wabi*:

Ludzie światowi rozglądając się, kiedy też zakwitną kwiaty na tej górze czy w tamtym lesie, od rana do wieczora poszukują ich na zewnątrz, a nie wiedzą, iż i owe kwiaty i barwne liście są w ich duszach. Cieszą ich tylko te barwy i kształty, które widzą własnymi oczami. Tak górską wioska jak i kryta sitowiem chatka nad zatoką są pełne tego samego melancholijnego smutku. Wszystkie zeszłoroczne kwiaty i barwne liście całkowicie przykrył śnieg, górską wioska stała się miejscem, w którym nic nie ma i w tej zupełnej melancholijnej samotności jest tym samym co chatka nad zatoką. Zatem w tej sferze, gdzie nie ma

dawnych i nowych), szczególnie ceniony w kręgach tzw. *chajinów*, czyli ludzi herbaty.

⁹ Haga K., *op.cit.*, s. 246–251.

¹⁰ Nanbō Sōkei, *Nanpōroku czyli Zapiski z południowych stron*, przeł. A. Zalewska, „Silva Iaponicarum”, nr III, 2005, s. 44.

¹¹ Fujiwara-no Iyetaka (1158–1237) – jeden z redaktorów i poetów *Nowego zbioru pieśni japońskich dawnych i nowych*.

¹² Nanbō Sōkei, *op.cit.*, s. 45.

ni jednej rzeczy, w sposób naturalny powstają tu i tam poruszenia, z których samoistnie budzą się odczucia. I tak samo właśnie jak gdy nadchodzi wiosna i witamy ciepło słońca, a spomiędzy płacht śniegu, który pokrywał dotąd wszystko, zielonutkie trawy pędy to tu to tam wypuszczają po dwa, po trzy listki, tak też to, co jest prawdziwe, istnieje bez oddziaływania dodatkowej siły¹³.

Samotność, smutek, żal to również odczucia związane z pojęciem *sabi* – kategorią estetyczną nie mniej ważną dla ceremonii herbacianej niż *wabi*. Pochodzi ono od czasownika *sabu/sabireru* i od przymiotnika *sabishii*. Najwcześniej znaczyło „być samotnym, opuszczonym”, z biegiem czasu również „starzeć się, pokryć patyną”. To również słowo spokrewnione z *sabi* – „rdza”.

Podobno idea *sabi* – pisze Suzuki Daisetsu Teitarō – pochodzi od mistrzów *renga*, którzy przypisują wysoką wartość estetyczną temu, co można określić jako stare, wyschnięte, chłodne, mroczne, wszystko, co budzi negatywne odczucia, co przeciwstawia się ciepłu, wiosnie, przejrzystości itd. Są to uczucia związane z biedą i niedostatkiem, ale mające także pewien walor prowadzący do wyrafinowanej ekstazy estetycznej¹⁴.

Jak widać, *sabi* sugerowało nie tylko starość, lecz także przyjemność widzianą w starości. Wyraża się ona w preferowaniu tego, co niedoskonałe, archaiczne, przyciężone – wystarczy spojrzeć na dobór utensyliów używanych w ceremonii herbaty. Wybitny znawca kultury japońskiej Donald Keene zauważa żartobliwie, iż:

będąc gościem na ceremonii parzenia herbaty i mając do wyboru filiżankę – śliczną, o bladezielonym odcieniu lub delikatną, z porcelany, z drobnym wzorkiem, albo nierówną, nieudane naczynie podobne raczej do starego buta – łatwo udowodnić swoją znajomość estetyki japońskiej przez wybór starego buta¹⁵.

Nie należy jednak dopatrywać się w tym prymitywizmu i prostactwa. Wprost przeciwnie – *sabi* ujawniające się w formach prostych i niewymuszonych, którym towarzyszą spatynowanie, wyblakłe kolory i nieregularne kształty, często zachwyca niezwykłą subtelnością i wyrafinowaniem możliwym tylko tam, gdzie mniej znaczy więcej. Ponadto stanowi swoisty wyraz szacunku dla przedmiotu, wychodząc poza jego zwykły funkcjonalizm.

W średniowiecznej poezji japońskiej (*waka* i *renga*) *sabi* oznaczało gustowanie w samotności i odosobnieniu. Jako jeden z pierwszych¹⁶ Fujiwara-no Toshinari¹⁷ użył tego pojęcia, przywołując obraz trzciny ściętych mrozem, co miało wyrazić uczucie przygnębienia i żalu. Za sprawą wielkiego poety Matsuo Bashō (1644–1694) termin *sabi* został wykorzystany jako główna zasada estetyczna stworzonego i spopularyzowanego przezeń stylu *haikai*. Choć on sam o wiele częściej używał terminu *sabishii*, który miał również oddawać poczucie oderwania lub osamotnienia, w nieco innym jednak niż potoczne rozumieniu – mianowicie jako swego rodzaju nastroj kreowany

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Suzuki D.T., *op.cit.*, s. 189.

¹⁵ D. Keene, *op.cit.*, s. 56.

¹⁶ Termin *sabi* był już znany w czasach *Man'yōshū* (*Zbiór dziesięciu tysięcy liści*), najstarszego japońskiego zbioru poematów, skompilowanego w latach 759–790.

¹⁷ Fujiwara-no Toshinari lub Shunzei (1114–1204) – poeta, krytyk i badacz poezji japońskiej.

przez krajobraz. Jak w poniższym haiku, w którym atmosferę samotności wprowadza właśnie cyprys znajdujący się jakby przypadkiem pośród kwitnących drzew wiśni:

Sabishisa ya	Oto samotność
hana no atari no	wśród ukwieconych wiśni
asunarō.	cyprys wyniosły ¹⁸ .

Ueda Makoto zwraca uwagę, iż Bashō pojmował samotność jako zbliżoną do ciszy, spokoju¹⁹. Nie oznaczała więc dokładnie osoby pozbawionej towarzystwa, lecz raczej szczególną, bezosobową atmosferę miejsca lub chwili, która może zaistnieć tylko i wyłącznie wraz z nieobecnością człowieka. Owa cicha i przejmująca samotność *sabi*, wywołana pięknem otaczającej przyrody, emanuje ze słynnego *haiku* Bashō, które powstało, gdy odwiedzał klasztor na wzgórzu Ryūshaku-ji:

Shizukasa ya	Cisza
iwa ni shimiiru	lita skała nabrzmiała
semi no koe.	wołaniem cykad ²⁰ .

W zasadzie zarówno *wabi*, jak i *sabi*, ze względu na zbliżony cel ekspresji estetycznej, a co za tym idzie – kłopot ze zróżnicowaniem, zwykle omawia się razem. Oba odnoszą się w pewien sposób do ubóstwa i płynącej zeń prostoty, surowości, ale i samotności. Owo ubóstwo – podpowiada Suzuki – należy rozumieć jako szczególny, bo o zabarwieniu etyczno-estetycznym, aspekt pustki (sansk. *śūnyatā*), której koncepcja jest jedną z ważniejszych dla buddyzmu zen i której echa dają się słyszeć w całej sztuce japońskiej, od poezji począwszy, na malarstwie i ogrodach skończywszy. W takim ujęciu najtrafniejszym określeniem obu terminów wydaje się to zaproponowane przez Hasumi Toshimitsu: ubóstwo estetyczne, wybrzmiewające echem w naszym wnętrzu²¹.

Suzuki dostrzega jednak między nimi pewne różnice, zwłaszcza we współczesnym ich stosowaniu – *wabi* jego zdaniem zdaje się bardziej adekwatnym określeniem do pewnego stylu życia, *sabi* natomiast, pojęcie bardziej jednostkowe, wiąże się raczej z estetycznymi walorami przedmiotów. Nie zmienia to faktu, iż oba te terminy zawierają aspekt estetyczny:

Wabi jest nie tylko psychologiczną reakcją na pewien rodzaj otoczenia. Znajduje się w nim aktywny walor estetyczny, jeśli zaś go brakuje, niedostatek staje się biedą, samotność przeradza się w odrzucenie lub mizantropię, niechęć do ludzi. Dlatego *wabi* lub *sabi* możemy zdefiniować jako aktywną estetyczną akceptację ubóstwa [...]. Wydaje się, że współcześnie *sabi* stosuje się raczej do indywidualnych przedmiotów i ogólnie do tego, co nas otacza, a *wabi* do życia związanego z biedą, niedostatkiem czy niedoskonałością. *Sabi* jest zatem bardziej obiektywne, a *wabi* bardziej subiektywne i osobiste²².

¹⁸ W: *Haiku*, A. Żuławska-Umeda (przeł.), Wydawnictwo ELAY, Bielsko Biala 2006, s. 69.

¹⁹ Ueda M., *Matsuo Bashō*, Kodansha International, Tokyo–New York–London 1982, s. 50–59.

²⁰ W: *Haiku...*, s. 131.

²¹ Hasumi T., *Zen in the Japanese Art: A Way of Spiritual Experience*, Routledge & Kegan Paul, London 1962, s. 51.

²² Suzuki D.T., *op.cit.*, s. 189.

Tak więc odnosząc się do takiej, a nie innej drogi, postawy życiowej, użyjemy terminu *wabi*, oceniając natomiast walory estetyczne utensyliów, powiemy, iż zawierają one smak *sabi*. Nigdy *wabi*. Co do tego nie ma jednak zgody wśród badaczy. Minna Torniainen, autorka obszernej monografii *From Austere wabi to Golden wabi*, poświęconej właśnie problematyce *wabi* w *chadō*, stara się wykazać na podstawie tekstów źródłowych, że jest wprost przeciwnie – nieporównywalnie częściej używanym terminem w stosunku do utensyliów jest *wabi*²³. Trudno rozstrzygnąć ten spór, tym bardziej iż Suzuki, niewątpliwe wybitny znawca kultury japońskiej, zwłaszcza tej jej części silnie powiązanej z zen, nie przytacza żadnych argumentów na poparcie swojej tezy, ograniczając się w zasadzie do stwierdzenia, że odkąd sięga pamięcią, były to określenia *sabi* bądź synonimiczne *kan*.

Kolejną propozycją cieszącą się sporą popularnością jest przypisanie *sabi* dziedzinie literatury, a *wabi* – *chadō*. W wypadku *sabi* uzasadnia się to odniesieniem do poezji Bashō, w której, jak już wspominałam, stało się ono nadrzędną zasadą estetyczną. Nieco inaczej rzecz się ma w odniesieniu do *chadō*, gdyż mimo wszystko termin *wabi* o wiele częściej występował w tym kontekście w połączeniu z *sabi* niż samodzielnie. Takie rozróżnienie także wzbudza wiele kontrowersji, gdyż *wabi* również ma swoje miejsce w klasycznej poezji japońskiej, choć być może w istocie dla ówczesnych poetów było bardziej stylem życia niż zasadą poetycką. Zwolennikiem tej tezy jest Hisamatsu Sen'ichi, do którego poglądów odwołuje się Beata Kubiak Ho-Chi w swej pracy dotyczącej sztuki i estetyki japońskiej:

[...] główna różnica pomiędzy *sabi* i *wabi* wynika z domen, jakich te wartości dotyczą, a mianowicie podczas gdy *sabi* odnosi się zasadniczo do stanu emocjonalnego i zawiera w sobie bardziej literacki typ piękna, *wabi* związane jest przede wszystkim z codziennym życiem i jego warunkami. Wyjaśnia to, dlaczego *wabi* w swoim najogólniejszym znaczeniu piękna ubóstwa, choć obecne w twórczości szkoły Bashō, odgrywało większą rolę w ceremonii herbacianej²⁴.

W jednym ze współczesnych opracowań tego zagadnienia, autorstwa Leonarda Korena, pojawia się jeszcze inna próba rozgraniczenia obu kategorii. Proponuje on przyjąć, iż *wabi* odnosi się do drogi duchowej, tego, co wewnętrzne i subiektywne, do idei filozoficznych i do aspektu przestrzennego, w odróżnieniu od *sabi*, które kojarzy się bardziej z przedmiotami materialnymi, sztuką i literaturą, z tym, co zewnętrzne i obiektywne, z pewnymi ideałami estetycznymi i kategorią czasu²⁵. Trzeba przy tym zaznaczyć, że podział ten wydaje się czysto formalnym zabiegiem, autor bowiem traktuje oba terminy jako parę. Żadna z tych teorii nie jest jednak na tyle satysfakcjonująca i przekonująca, by można ją uznać za obowiązującą. Również i ta, która być może najbardziej dotyka istoty problemu, a opiera się na rozumieniu *wabi* jako terminu o podłożu etycznym, *sabi* zaś – estetycznym. Doskonale pokazuje

²³ M. Torniainen, *From Austere wabi to Golden wabi. Philosophical and Aesthetic Aspects of wabi in the Way of Tea*, „Studia Orientalia”, t. 90, Finnish Oriental Society, Helsinki 2000.

²⁴ B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009, s. 86.

²⁵ L. Koren, *Wabi – Sabi. For Artists, Designers, Poets and Philosophers*, Stone Bridge Press, Berkeley 1994, s. 23.

to przykład Bashō utożsamiającego wartości estetyczne, których nauczał w swojej szkole, z zasadami etycznymi, według których żył.

Subtelne różnice pomiędzy tymi kategoriami estetycznymi najłatwiej chyba wychwycić w malarstwie i poezji. Ich nośnikiem staje się nastrój zawarty w krajobrazie, a zwłaszcza w tych jego elementach, które sugerują przemijanie i nietrwałość otaczającego świata (może to być uschnięta gałąź, samotna skała czy rozpadająca się chruściana chata). *Wabi*, nieoczekiwane dostrzeżenie „takości” tkwiącej w tym, co najzwyczajniejsze, kryje się w strofach:

Chruściana brama
Której zasuwa
Ten oto ślimak²⁶.

Charakterystyczne zaś dla *sabi* upodobanie do tego, co okryte patyną czasu, podniszczone i wyblakłe, znajdujemy na przykład w *haiku* będącym owocem wspomnianej już wyprawy Bashō do klasztoru na wzgórzu Ryūshaku-ji:

Zapach chryzantem
i ci wszyscy antyczni buddowie
w Nara²⁷.

Niemniej jednak o wiele prostsze wydaje się wskazanie tego, co łączy oba pojęcia, niż tego, co je dzieli. I być może jest to argument za tym, aby analizować je razem, ponieważ wzajemnie się dopełniając, wyznaczają dużo szerszy i bardziej kompletny zakres znaczeniowy. Być może stanowią one po prostu dwa aspekty postrzeganej natury, a próbując wyznaczyć między nimi wyraźną granicę, z góry skazujemy się na niepowodzenie. Oczywiście należy przy tym pamiętać, że korzenie tych pojęć są całkowicie odmienne i w czasach, kiedy się kształtowały, wspólne ich występowanie wcale nie było czymś oczywistym. Dopiero wraz z okresem nowożytności w Japonii zakresy znaczeniowe *wabi* i *sabi* zaczęły się zacierać, nakładać, a w pierwszej połowie XX wieku kategorie te stały się niemal nierozłączne.

Podsumowując, *wabi sabi* wyraża charakterystyczną dla Japończyków estetyczną wrażliwość wynikającą ze świadomości ulotności i nietrwałości otaczającego nas świata, z akceptacji tego, co nieuniknione. To, odwołując się do cytowanego już wiersza Fujiwary-no Iyetai, zachwyty nie nad kwitającymi kwiatami, lecz dostrzeżenie piękna trawy wyzierającej spod śniegu. Zamiłowanie do prostoty, naturalności, unikanie symetrii i regularnych kształtów, pozwalające odkryć prawdziwe piękno rzeczy, a nie tylko jego zewnętrzne przejawy przemijające wraz z upływem czasu.

Ale *wabi sabi* to nie tylko specyficzny rodzaj wrażliwości estetycznej, lecz także droga prowadząca do odkrycia własnej natury. To swoisty światopogląd, którego dewiza, jak trafnie stwierdza wspomniany już Leonard Koren, mogłaby brzmieć następująco: materialne ubóstwo – duchowe bogactwo.

²⁶ Cyt. za: A.W. Watts, *Droga zen*, przeł. S. Musielak, Rebis, Poznań 2003, s. 225.

²⁷ Cyt. za: Ching-Yu Chang, *op.cit.*, s. 69.

Bibliografia

- CHING-YU Chang, *Ogólne pojęcie piękna*, przeł. B. Romanowicz [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2006.
- HAGA Kōshirō, *The Wabi Aesthetic through the Ages* [w:] *Japanese Aesthetics and Culture. A reader*, red. Nancy G. Hume, State University of New York Press, Albany 1995.
- HASUMI Toshimitsu, *Zen and Japanese Art: A Way of Spiritual Experience*, Routledge & Kegan Paul, London 1962.
- IZUTSU Toshihiko, *Droga herbaty. Sztuka świadomości przestrzennej*, przeł. K. Wilkoszewska [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2006.
- JUNIPER Andrew, *Wabi sabi. The Japanese Art of Impermanence*, Tuttle Publishing, Tokyo, Rutland–Vermont–Singapore 2003.
- KEENE Donald, *Estetyka japońska*, przeł. K. Guczalski [w:] *Estetyka japońska. 3. Antologia*, t.1, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2006.
- KOREN Leonard, *Wabi – Sabi. For Artists, Designers, Poets and Philosophers*, Stone Bridge Press, Berkeley 1994.
- KUBIAK HO-CHI Beata, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009.
- NANBŌ Sōkei, *Nanpōroku czyli Zapiski z południowych stron*, przeł. A. Zalewska, „Silva Iaponicarum”, nr III, 2005.
- SEN SHŌSHITSU XV, *Smak herbaty, smak zen*, przeł. M. Godyń, Wydawnictwo Ravi, Łódź 1997.
- SUZUKI Daisetz Teitarō, *Zen i kultura japońska*, przeł. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- TORNIAINEN Minna, *From Austere wabi to Golden wabi. Philosophical and Aesthetic Aspects of wabi in the Way of Tea*, „Studia Orientalia”, t. 90, Finnish Oriental Society, Helsinki 2000.
- UEDA Makoto, *Matsuo Bashō*, Kodansha International, Tokyo–New York–London 1982.
- WATTS Alan W., *Droga zen*, przeł. Sebastian Musielak, Rebis, Poznań 2003.
- ŻUŁAWSKA-UMEDA Agnieszka, (przeł.), *Haiku*, Wydawnictwo ELAY, Bielsko-Biała 2006.