

ANNA IWONA WÓJCIK

SZEŚĆ ZASAD CHIŃSKIEGO MALARSTWA TUSZEM

Tytułowe „Sześć Zasad” (*Liu Fa*) opracowane zostało w czasach Południowej Dynastii Qi (479-501 r.n.e.) przez Xie He i w tak charakterystycznej dla Chin i wyjątkowej sztuce monochromatycznego malarstwa tuszem obowiązuje do dzisiaj. Kultura estetyczna Kraju Środka była i w dużym stopniu nadal jest związana z wytrwale kontynuowanym wysiłkiem dawania nowego życia starym wzorom i formom. Dlatego „Sześć Zasad” stanowi zapis myśli filozoficznej ważnej dla każdego, kto interesuje się kulturą plastyczną Chin – zarówno tych starożytnych jak i współczesnych. W moim eseju staram się przybliżyć ich sens umieszczając je w szerokim konfucjańsko-taoistyczno-buddyjskim kontekście.

Tytułowe „Sześć Zasad” (*Liu Fa*) opracowane zostało w czasach Południowej Dynastii Qi (479-501 r.) przez Xie He i w tak charakterystycznej dla Chin i wyjątkowej sztuce monochromatycznego malarstwa tuszem obowiązuje do dzisiaj. Kultura estetyczna Kraju Środka była i w dużym stopniu nadal jest związana z wytrwale kontynuowanym wysiłkiem dawania nowego życia starym wzorom i formom. Dlatego „Sześć Zasad” nie ma jedynie historycznego znaczenia, a ich utrwalony przez wieki zapis stanowi:

- „1. Przepływ *qi* rodzi żywy ruch.
2. Pędzłem określ charakter.
3. Formę kreśl z natury.
4. Koloruj zgodnie z rodzajem.
5. Komponuj.
6. Kopiując - szukaj esencji” {1}.

1. Przepływ *qi* rodzi żywy ruch

Zasada Pierwsza jest zasadą szczególną. Od niej nie tylko można rozpocząć naukę i praktykę malarską, lecz również można ją potraktować jako tę, która odnosi się do najgłębszego źródła, do samego początku cywilizacji chińskiej. A jest nim przekonanie, że człowiek jest stąd. Jest nie tylko mieszkańcem Kosmosu ale i jego żywą częścią - częścią wielkiej organicznej całości, którą przenika życiodajna moc określana mianem *qi*. Znak, którym oznacza się w piśmie tę siłę, przedstawia parę wodną unoszącą się nad gorącego, świeżo ugotowanego ryżu. Obraz jest bardzo prosty, ale treść związana z tym pojęciem wymyka się próbie mniej lub bardziej skomplikowanego sformułowania słownego. Język wyraźnie nie jest zdolny pomóc w zrozumieniu jego sensu. Potyczki tłumaczy zmagających się z trudnościami związanymi z odpowiednim oddaniem tego terminu na któryś z języków europejskich, mogą stanowić tutaj wspaniałą ilustrację.

W związku z tym równie trudno jest adekwatnie oddać w przekładzie treść Pierwszej Zasady. Mai-Mai Sze, która tłumaczyła jeden z klasycznych podręczników malarstwa na język angielski, przytacza następujące przykłady tego, w jaki sposób tłumaczono dotychczas znak *qi*: „Duchowy rezonans oznaczający witalność (Acker). Rytmiczna Witalność lub rytm duchowy wyrażony w ruchu życia (Binyon). Harmonizujący ruch życia-oddechu (Contag). Działanie lub obrót lub harmonia lub echo ducha w ruchu życia (Coomaraswamy). Stopienie się rytmu ducha z ruchem żywych rzeczy (Ferguson). Rytmiczna witalność (Giles). Element duchowy, poruszenie życia (Hirth)” {2}, itd., w tym samym duchu interpretacyjnym.

Do dziś nie ma zgody na to, czy należy *qi* traktować jak pojęciowy odpowiednik materii, energii czy zarazem ich obu. We wszystkich sztukach i naukach posługujących się technikami medytacyjnymi (czyli w każdej niemal dziedzinie cywilizacji chińskiej) termin ten wiąże się z oddechem, ale się do niego nie ogranicza. Bywa tłumaczony jako siła duchowa człowieka i jako

żywołność przyrody zarazem. Choć nie wiadomo, czym jest, to zjawisko wyrażane tym terminem zawsze opisywane jest jako przepływ czegoś. Mówi się o „zawirowaniach”, o hamujących swobodę owego płynięcia „przeszkodach”. O „wibracjach” i powstającym w ich wyniku „rezonansie”, o mniej lub bardziej harmonijnym „zgrywaniu się” części z całością, człowieka z naturą, o mniej lub bardziej harmonijnym ruchu życia.

W tych określeniach chyba najbardziej mylące dla czytelnika zachodniego jest odniesienie do natury, do przyrody. Mamy odruch traktowania takiej filozofii jako jakiejś odmiany naszego zachodniego naturalizmu powiązanego z materializmem, darwinowską teorią ewolucji i opisywaniem rzeczywistości ludzkiej w terminach biologicznych. Nic bardziej mylnego. Nie chodzi bowiem o to, by sprowadzić człowieka do jego wymiaru biologicznego. Tu naturę się adoruje, uświęca się ją jako przodka i identyfikuje się z nią: „Dla kaligrafii, jak i dla wszystkich innych chińskich sztuk, natura jest podstawową inspiracją [...] nasze umiłowanie natury charakteryzuje pragnienie utożsamienia z nią naszych umysłów i czerpania przyjemności z kontaktu z nią tak, jak ona jest” {3}.

Umiejętność odczuwania intensywnej radości z obcowania z przyrodą ma w Chinach swe źródło i w filozofii i w religii. Taoizm, który na Zachodzie uchodzi za najbardziej „ekologiczną” filozofię, naucza, że człowiek może być sobą tylko w bliskości natury, z której czerpie wzory mądrości życiowej i która stanowi dlań medium w drodze do „Pałacu Niebytu”. Konfucjanizm, który wprawdzie między człowiekiem a przyrodą stawia kulturę, nie twierdzi jednak bynajmniej, że cywilizacja jest czymś nienaturalnym. Wielcy przodkowie, mitologiczni pierwsi cesarze ustanawiali wzory cywilizacji chińskiej zapatrzeni w doskonałą zmienność natury. Przychodzący z Indii buddyzm, zwłaszcza w swej najbardziej chińskiej odmianie czyli w Szkole Chan, „znaturalizował się” w znacznym stopniu. Źródłem umiłowania przyrody były również wszystkie rodzime religie. Pojęcie miejsca świętego bardzo często odnosiło się do naturalnego krajobrazu, do góry, kamienia, rzeki, które były adorowane nie

tylko ze względu na zamieszkałe w nich duchy. Istniały i do dziś odwiedzane są przez miliony pielgrzymów, świątynie, które powstawały jako tarasy widokowe otwierające się na szczególnie piękne, naturalne pejzaże. Na tych tarasach odprawiano ceremonie kontemplowania krajobrazu.

Taki stosunek do przyrody wyznaczał również sens przyjemności płynącej z estetycznych odczuć, jakie wzbudza kontemplacja sztuk pięknych w Chinach. Gdy mówi się, że obraz, utwór muzyczny, sztuka teatralna czy taniec są piękne, to ma się na myśli to, iż obcowanie z nimi jest jak kontemplowanie natury, w którym następuje jak gdyby przekroczenie świata i zanurzenie się w samej jego rzeczywistości, ponieważ: „W takich pracach nie wierne odwzorowanie form jest kryterium estetycznym, lecz raczej ucieleśniona przez naturę abstrakcja ich witalnych esencji, ich *Dao* lub *Qi*” {4}.

W monochromatycznym malarstwie tuszem (tak samo jak w muzyce i w tańcu) *qi* jest ściśle związane ze zmysłem przestrzeni: „*Qi* wyrażone w kaligrafii w istocie oznacza tworzenie atmosfery przestrzeni, przestrzeni - sceny, na której mają miejsce wszystkie działania i ruchy. W relatywnie prostym malarstwie, takim jak pojedynczy pęd bambusa czy trochę liści orchidei, parę linii może zasugerować atmosferę światła i powietrza. [...] Chińskie malarstwo tuszem było zawsze produktem rozważań abstrakcyjnych. Gesty i rytmiczne znaki linii stymulowały efekt przestrzenny” {5}. Ta sztuka kształtuje bardzo specyficzną świadomość przestrzenną.

Po pierwsze, przestrzeń nie jest tylko tym, co się „widzi”. Postrzeganie kształtów, głębi nakładających się planów, siatki kierunków: góra-dół, prawo-lewo, bliżej-dalej, w gruncie rzeczy jest „odczytywane” nie za pomocą postrzegania stereoskopowego lecz jednoocznego, z płaskich, dwuwymiarowych obrazów, które są zestawiane z wcześniejszymi doświadczeniami ruchu, jakie przeżył patrzący {6}. Dlatego rzeczywisty efekt głębi nie może być związany z iluzją perspektywy zbieżnej. Byłoby tak, gdyby przestrzeń stanowiła, jak ma to miejsce w teorii Newtona, absolutne tło dla ruchu, który jest postrzegany przez

zewnątrznego w stosunku do niej obserwatora. Filozofia sztuki związana z chińskim malarstwem monochromatycznym zmienia punkt odniesienia. Przestaje nim być świadomość niezaangażowanego obserwatora, a staje się nim poczucie przestrzeni, jakie ma jej uczestnik. Ktoś, kto w niej partycypuje, a więc odnosi się do niej poprzez ruch, myśl i uczucie.

Przestrzeń ma głębię, ponieważ się ją przemierza: idzie się do przodu, wraca się, zdobywa się górę i schodzi z niej, ma się jakąś świadomość przeszłości, która „odczytuje” wymiar cywilizacyjny lub religijny niektórych miejsc. Przestrzeń ma głębię, ponieważ jest ona „miejscem” dla wszelkiej ludzkiej aktywności (w tym umysłowej), wszelkiego uczucia. Myślenie i czucie, czyli to, co stanowi treść chińskiego pojęcia umysłu (*xin*), jest związane z intuicją przestrzenną w takim sensie, w jakim mówi się o wewnętrznych przestrzeniach utworu muzycznego. Chodzi tu zatem o jej esencję a nie o jej istotę. Taka przestrzeń jest miejscem. Nie jest zatem związana z geometryczną czy też platońską abstrakcją idei przestrzenności jako takiej. Nie jest również dostępna jedynie za pomocą zewnętrznych wymiarów siatki czasoprzestrzennej, lecz ma „swoje *dao* i *qi*”, które można wyczuć, uchwycić intuicyjnie. Są takie krajobrazy, jak na przykład „Samotna góra nad brzegiem bezmiernego morza”, które wywołują poczucie ogromnej, nieograniczonej przestrzeni, odczucie kojącego ładu i pełnej siły harmonii. Zanurzając się kontemplacyjnie w takim krajobrazie umysł wycisza się, otwiera się na świat, doznaje jego głębi i zatracą się w niej. Esencje miejsca – jego *dao* i jego *qi* – regenerują, odświeżają. Takie miejsce nie tyle jest, ile wytwarza się w trakcie jego „przemierzania”. Ruch kontemplacji i przestrzeń współtworzą się nawzajem, ponieważ mają w sobie nawzajem źródło siebie samych a podmiot jest tym miejscem, w którym całe to zdarzenie się urzeczywistnia.

Pierwsza Zasada mówi właśnie o tak rozumianej współzależności przestrzeni dzieła sztuki, która ujawnia się uczestniczącemu w niej człowiekowi. Oglądanie związane jest z aktywnym interpretowaniem i analizą tego, „co”

widać. Oglądanie jest w sposób nieusuwalny intencjonalne, nakierowane na jakąś treść, w większym lub mniejszym stopniu abstrakcyjną. Natomiast celem biernej kontemplacji, która poddaje się temu, **jak** się coś dzieje, lub też temu, **że** się coś dzieje, jest skuteczny rezonans zewnętrznej przestrzeni krajobrazu (lub dzieła sztuki) i miejsc wewnętrznego świata człowieka. Jeden z pierwszych chińskich komentatorów Sześciu Zasad sformułował tę myśl tak: „Aby ujawnić prawdziwy talent, ze wszystkich zasad wystarczy uczyć się i praktykować pierwszą. *Qi* w stałości jego ruchu i transformacji każdy otrzymał jako dar z przyrodzenia” {7}.

Między człowiekiem a kosmosem nie ma jakiejś zasadniczej granicy i odrębności. Obraz - jeśli jest dziełem sztuki - jest równie naturalny jak rosnące i dojrzewające drzewo, zwierzę czy kwiat: „...w kontemplacji doświadczamy emocjonalnej przyjemności podobnej do tej płynącej z bezpośredniego kontaktu z naturalnym pięknem. Każde wygięcie żyjącego drzewa jest żywe; i każda maleńka kreska arcydzieła kaligrafii, dla której inspiracją był jakiś obiekt naturalny, ma energię żyjącej rzeczy” {8}.

Powrócimy do tego jeszcze w dalszej części artykułu, ale już w tym miejscu trzeba wyraźnie podkreślić, że „inspiracja naturą” w monochromatycznym malarstwie chińskim nie ma nic wspólnego z imitowaniem naturalnych kształtów. Jest to sztuka z gruntu intelektualna i abstrakcyjna. Nawet wtedy, gdy mamy do czynienia z rozpoznawalnym kształtem, to zarówno twórca, jak i widz [odbiorca] mają świadomość przede wszystkim estetycznego charakteru linii i ich kompozycji. To, co się próbuje uchwycić jest samym ruchem, jest samą esencją zmienności, jest naturą tego oto konkretnego miejsca. Jej odnalezienie pozwala wykreować empatyczne wycucie charakteru danej przestrzeni, dla którego medium stanowi estetyczna abstrakcja ruchu pędzla zostawiającego barwne plamy na kartce papieru.

Wszelkie oceny są tu echem uczuć żywionych do przyrody. Rozumie się przez to rzecz następującą: Człowiek, który dojrzewa w cywilizacji adorującej

naturę, może w sposób niezakłócony dojrzywać jako „wrażliwa na naturalne piękno” osoba. I przeciwnie, ktoś, kto wychowywany był w kulcie cywilizacji technicznej, w samym środku wysoko zurbanizowanej przestrzeni wielkiego miasta, mógł w pewnym stopniu zatracić swą naturalną wrażliwość na tego rodzaju piękno. Potrzebuje wtedy kontaktu z przyrodą (lub arcydziełem kaligrafii czy malarstwa) by wyciszyć się i ponownie otworzyć. Wtedy na nowo możliwy staje się rezonans umysłu i świata w jasnej, zmysłowej percepcji wibrującej żywą energią przestrzeni, jaką stwarza ruch umoczonego w atramencie pędzla „tańczącego” na chłonnej kartce papieru. Taki stan uczuć żywionych do natury umożliwia ten rodzaj zmysłowej percepcji przestrzeni, który zakładany jest przez twórcę jako cel i zarazem środek do tego celu prowadzący. I dopiero w takim kontekście prawidłowego znaczenia nabiera związane z Pierwszą Zasadą przekonanie, iż zadaniem wszelkiej sztuki w Chinach jest doprowadzenie do jedności własnej wewnętrznej przestrzeni psychicznej ze zmysłowymi właściwościami kompozycji, którą się kontempluje. Osobiste urzeczywistnienie tej jedności jest celem sztuki. Wtedy, jak głosi Pierwsza Zasada, niczym niezakłócony przepływ *qi* rodzi żywy ruch kreski, który jest echem stanu wewnętrznej równowagi i spokoju {9} wszechświata i umysłu twórcy. Echem, który może rozbrzmiewać w kolejnych kontemplacjach uczestniczących w tej sztuce widzów.

Gdy czyta się chińskie traktaty estetyczne, to jawnym staje się przekonanie żywione przez chińskich twórców, że „piękne” sprowadza się ostatecznie do „przepełnione harmonią wibrującej energii życia”. Tego rodzaju sztuka nie ma „poruszać” emocji i umysłu widza, lecz przez ich wyciszenie ma „ożywiać” jego wewnętrzną – zarówno fizyczną jak i duchową – energię. „Atmosfera *Qi*” kreowana przez tę sztukę, choć trudno byłoby powiedzieć, czym ona tak naprawdę jest, z całą pewnością jest rozpoznawalna i jest tym, co ją określa i wyróżnia.

2. *Pędzlem określ charakter*

Druga Zasada odnosi się wprost do pędzelka - podstawowego narzędzia monochromatycznego malarstwa chińskiego. Pędzelek służy zarówno do pisania, jak i do malowania. Arcydzieła kaligrafii, malarstwa pejzażowego, rodzajowego a nawet krótkich form poetyckich tworzone były przez pisarzy-malarzy-poetów nie tylko w jednej osobie, ale i na jednej i tej samej kartce papieru jako formy zintegrowane, w zgodzie z nauką zawartą w Sześciu Zasadach.

Podstawowa zasada rządząca ruchem umoczonego w tuszu pędzelka stanowi: „Pędzlem określ charakter”. To, co jest w niej najbardziej istotne, zostało zapisane przy pomocy dwu znaków: *gu* i *fa*, i na pierwszy rzut oka zdaje się ograniczać do czysto praktycznych, technicznych problemów. Warto się im jednak przyjrzeć, żeby zrozumieć dlaczego „określenie charakteru” nie odnosi się do mniej lub bardziej statycznej struktury kształtu, lecz do równowagi poruszającej się figury. Znak *gu* przedstawia czynność oddzielania mięsa od kości i oznacza zarówno kość jak i charakter, nastrój. Natomiast *fa* jest jednym z kluczowych znaków dla filozofii chińskiej, którym oznacza się prawo, model, zasadę czy też metodę. Sześć Zasad (*Liufa*) zostało zapisanych przy pomocy tego właśnie znaku. Składa się on z dwu części – lewej, która przedstawia płynącą wodę i prawej oznaczającej „iść”. Treść tego znaku może sprawiać czytelnikowi zachodniemu pewną trudność, ponieważ mówi się tu o tym, że podstawowe regularności, z jakimi mamy do czynienia w świecie „płyną”.

Wytłumaczmy rzecz na prostym przykładzie wschodzącego każdego ranka słońca. Regularność, na którą zwraca uwagę badacz zachodni, to fakt codziennego pojawiania się słońca nad horyzontem. Ważne w tym zdarzeniu jest to, że ono zachodzi – w przeszłości, dzisiaj i będzie tak również każdego jutrzejszego dnia. Stąd reguła: „Słońce codziennie wstaje nad horyzontem”. Możemy jeszcze postarać się znaleźć prawo bardziej podstawowe i

odpowiedzieć na pytanie o to, dlaczego tak się dzieje i dźać się będzie. Przy takim ujęciu zasadniczo trudno byłoby nam jednak powiedzieć, co tu „płynie”? Jest jakiś ruch słońca , ale wiemy, że jest on pozorny.

Badacz chiński rzecz widział odmiennie. Nie skupiał się na tym, że słońce wschodzi, lecz próbował określić, **jak** wschodzi i jakie zmiany są z tym zdarzeniem skorelowane. Tym, co było przedmiotem jego rozważań była zmiana i stałe charakterystyki tej zmienności. Z takiego punktu widzenia widać wyraźnie, że wschody słońca „płyną” cyklicznymi zmianami pór roku. „Pójść” za tą zmiennością, to podejmować czynności zgodne z obecnym stanem tej części świata, w której się znajduję, tzn. siać w porze siewu czyli na wiosnę , a zbiór przeprowadzać w pełni lata, gdy plony dojrzeją. I nie powinna nas mylić rolnicza konotacja tego przykładu. W ten sposób można patrzeć na wszystko, nawet na monochromatyczne malarstwo tuszem, które nigdy nie było sztuką ludową. Przeciwnie, było uprawiane przez ludzi wykształconych, jako produkt ich estetycznie wyrafinowanego smaku. Przy czym przypomnijmy, że to wyrafinowanie zawsze powstawało w kontekście, mającego swe źródło w kulturze, uwrażliwienia na piękno przyrody.

Czego zatem dotyczy i o czym mówi Druga Zasada? Dotyczy podstawowych narzędzi, jakimi posługuje się kaligraf-malarz-poeta. A są nimi pędzel, tusz i papier. Papier musi cechować niezwykła chłonność. Najczęściej nie ma on idealnie gładkiej powierzchni i rzadko kiedy bywa nieskazitelnie biały. Maluje się na nim chińskim atramentem, który ma tę właściwość, że jest sprzedawany w formie stałej – jako laseczka tuszu – a nie płynnej. Ważne to jest z powodu wręcz nieskończonej ilości odcieni, gęstości i przejrzystości, jakie może on przybierać, w zależności od tego, jak dużą ilością wody jest rozprowadzany. Przy takim bogactwie możliwej do osiągnięcia ekspresji barwy czarnej, jaką zdolny jest z niego wydobyć biegły malarz, przestaje dziwić dlaczego nie odczuwano potrzeby zastosowania innych barw. Pojawiają się one niekiedy w kompozycjach w „ilościach” doskonale minimalnych. I jeszcze jedna

cenna właściwość oryginalnych chińskich tuszy. Odznaczają się one niezwykle trwałością. Nie tylko nie blakną pod wpływem światła, ale są również odporne na wywabianie wodą.

I na koniec pędzel, który kreśli linie, kropki, rozmyte, nieregularne plamy w niezwykle doprawdy sposób. Jak to trafnie ujął Roland Barthes: „Jeśli chodzi o pędzel (lekko zwilżony w atramencie), to porusza się on, jakby był palcem; podczas gdy nasze dawne pióra potrafiły jedynie pogrubiać lub cieniować, a poza tym ograniczały się tylko do drapania papieru w tym samym kierunku, pędzel może się ślizgać, wić, podnosić się, a jego ślad, pozostawiony, by tak rzec, w przestrzeni, posiada cielesną, namaszczonegą gębkość ręki”{10}. I jeszcze jedno spostrzeżenie uczynione przez Claire Illouz{11}: „Zanurzyć pędzelek w atramencie, trzymać go pionowo nad kartką papieru, narysować na niej kreskę – zajmuje to kilka sekund. Nakreślenie takiej kreski, jakiej się pragnie, budzi trochę niepokoju, kiedy sobie uświadomimy, że zdolność papieru i jedwabiu do natychmiastowego wchłaniania atramentu sprawia, że jakakolwiek zmiana czy poprawka jest niemożliwa i że miękka tkanka włosa przekaże nieomylnie każde drgnięcie dłoni”{12}.

O czym mówi Druga Zasada? Mówi o tym, by nie starać się zapanować nad narzędziem, lecz „stopić się z nim w jedno. Tak by między malarzem – jego ciałem i jego umysłem - a pędzlem nie było, jak to określają chińscy myśliciele, żadnej granicy. Nawiasem mówiąc, przy takich narzędziach sama technika i praktyka artystyczna jest odpowiedzialna za to, że trudno byłoby na serio powiedzieć, kto (co) tu jest przyczyną czego, gdzie kończy się rola tworzywa a zaczyna twórcy. Wydaje się, że ta uwaga nie traci na ważności również i w innych rodzajach sztuki światowej, ale w tej uznawana jest za szczególnie istotną. Jeśli twórca ma pędzlem „określić charakter”, to muszą zostać stworzone warunki, w których linia, kropka czy plama kierują „beztroską wycieczką” szlakami *qi*.

Nieprzypadkowo w ostatnim zdaniu posłużyłam się tytułem jednego z rozdziałów „Prawdziwej Księgi Południowego Kwiatu” Zhuangzi, która jest jednym z podstawowych traktatów taoizmu filozoficznego. „Beztroska wycieczka” zawiera wykład taoistycznej filozofii życia. Podstawową dla tej koncepcji kategorią jest *ziran* czyli pojęcie określające zasadę spontaniczności, jaką powinno posiadać działanie człowieka mądrego. Co ciekawe, z pojęciem tym, choć za każdym razem nieco inaczej interpretowanym, spotykamy się i w konfucjanizmie i w buddyzmie Chan (japoński Zen). Spontaniczność jest również tym, bez czego nie da się ani kaligrafować, ani malować. Jest tak, ponieważ (podobnie jak w przypadku problemu tego, co „widzi się” kontemplując wschód Słońca) istotną treść, charakter i nastrój niesie nie kompozycja kształtów, lecz zawarta w obrazie struktura ruchu „ (...) poruszającej się figury w momentalnej równowadze” {13}.

Pędzel nie ma kreślić statycznych kształtów. Nie tylko maluje się w środowisku bardziej lub mniej przesyconym wilgocią, z konieczności zmieniając wciąż prędkość ruchu pędzla, nacisk włosia na kartę i jego kąt nachylenia względem niej, ale i kształty, które powstają muszą być dynamiczne. Kreska malowana jest tak, by pomiędzy obu jej końcami powstawało napięcie. Jeśli jest to dłuższa linia ciągła, to zawsze w trakcie jej „przemierzania” zmieniają się gęstość, nacisk i prędkość, z jaką prowadzony był pędzel. Kropka nigdy nie jest malowana jako małe, idealnie krągłe, statyczne koło. Kropka nigdy nie jest okrągła, zawsze jest w którąś stronę skierowana, dokądś „zmierza” i z jej kształtu daje się odczytać dokąd „płynie”. W wieloplanowych, długich zwojach pejzażowych między jednym a drugim planem jest pusta, nie zamalowana przestrzeń. Stwarza to niezwykle dynamiczną – choć bardzo często o wyciszonym i spokojnym charakterze – „atmosferę zmiany” i wędrowania. Ta pusta przestrzeń wywołuje wrażenie, że trzeba opuścić plan bliższy, aby móc wejść do dalszego, który też na krawędzi ma pustkę, zmuszającą do kolejnego wyjścia i wejścia.

Wszystkie czynności związane z malowaniem muszą być rytmiczne, skorelowane z tempem oddechu, a kolejne fazy są tak krótkie, iż nie ma tu czasu na świadomy wybór i świadome, kontrolowane prowadzenie ręki. Wszystko odbywa się w zasadzie momentalnie, jakby instynktownie czyli „spontanicznie” i poza działaniem (*wuwei*) czyli tak, jak się dzieje: „[...] obraz lub kaligrafia muszą być ukończone w czasie jednego oddechu, ostatecznie w czasie jednej koncentracji”. Moment pisania jest jak „[...] moment uderzenia przez pianistę w klawisz – brzmienia dźwięku nie da się poprawić później” {14}. Ten moment ma stanowić właśnie jedność stanu wszechświata – „poruszającej się figury w momentalnej równowadze”. A obraz nie jest tego zapisem, lecz jest pełen życia (*qi*), ponieważ taki jest charakter przestrzeni i każdej relacji, jaka się na nią składa: „[...] pierwszą dezyderatą jest, by rzecz była żywa; następną jest odkrycie w czym to życie tkwi” {15}.

3. Formę kreśl z natury

Trzecia Zasada stanowi: Formę kreśl z natury. I znów odnosi się ona zarówno do kaligrafii jak i malarstwa. Jak zobaczymy, w każdej z nich chodzi o umiejętne oddzielenie natury od przeszkadzającego w jej odbiorze naturalizmu i realistycznej reprezentacji. Forma siedmiu podstawowych kresek, których używa się pisząc znaki, została określona w tzw. Siedmiu Tajemnicach (*Qi miao*) następująco:

„1. Linia horyzontalna (*heng*) pisana tak, że wygląda jak formacja chmur – skupionych i płynących tysiące mil, i z nagłą kończących się.

2. Kropka (*dian*) daje impresję kamieni spadających z siłą z wysokiego klifu.

3. Zamaszysta kreska biegnąca z góry na dół (*pie*) pisana z prawej strony ku lewej jak ostrze miecza lub jak lśniący róg nosorożca.

4. Linia wertykalna (*zhi*) jest jak pień winorośli mający tysiące lat, lecz wciąż pełen siły i solidnie zbudowany.

5. Kreska ostro zakręcająca (*wan*) jest jak mocne wiązanie cięciwy łuku – giętka w wyglądzie lecz w rzeczywistości stawiająca silny opór.

6. Kreska biegnąca z lewej ku prawej zwana *na*, jest opozycją do *pie* – jak nagle spadająca fala lub jak płynąca chmura, która emituje grzmot.

7. Kreska w dół, z lewa na prawo, bardziej prosta i sztywniejsza niż *na*, zwana *ti* – jak upadający pień sosny z solidnymi korzeniami” {16}.

Inspirację dla kresek powinna stanowić: „[...] masywność łapy tygrysa, szorstka powierzchnia kamienia, ciężki ślad słońca, zakręcony kształt gałęzi sosnowych, solidność wyprostowanego pnia kasztana, elegancja płatków orchidei, niesforność starego rattanu, pełzający ruch węża [...]” {17}. Trzeba naprawdę wielu wnikliwych obserwacji, wielu godzin studiów z natury, by móc tak pisać, by kaligrafia była echem naturalnych kształtów, by inspirowała kontemplującego ją człowieka tak, jak sama natura.

Tę samą przenikliwość obserwacji znajdziemy w malarstwie. Drzewo, kamień, woda i góra, kwiaty czy owady kreślone są w formach tak prostych a przy tym tak „esencjalnych”, że jasnym jest, iż twórców tych dzieł zupełnie nie interesuje realistyczna interpretacja, lecz estetyczne emocje, jakie wywołuje bliskie obcowanie z przyrodą. W efekcie wytrwałych i niezwykle rzetelnych studiów z natury powstaje abstrakcyjny projekt kompozycyjny, w którym na przykład realistycznie i z dbałością o szczegół namalowane ryby – jak z podręcznika ichtiologii – „rzucone” są w pustą przestrzeń papieru w perspektywie z góry, tworząc punkt widzenia, w którym, jak w kubizmie, widać to, co w tym rzucie perspektywicznym jest niemożliwe do zobaczenia – a mianowicie brzuchy ryb. I nad tak zamarkowaną wodną przestrzenią twórca właściwie kaligrafuje schemat skalistego, wysoko wyźłobionego brzegu, z którego, przewieszając się nad rzeką, „spływa” oddana wspaniale impresyjnymi pociągnięciami pędzla – ukwiecona gałąź. Efekt, aczkolwiek zdawać by się

mogło całkowicie sztuczny, bynajmniej nie jest nienaturalny. Jest wprost przeciwnie. Żaden naturalizm nie przeszkadza w zatopieniu się w *dao* i w *qi* tego krajobrazu: „W malarstwie chińskim funkcją formy nie jest reprodukcja naturalnego kształtu, lecz raczej tworzenie denotacji lub sugestii ich podstawowych esencji” {18}.

Kształt denotującego znaku jest niezwykle wypieszczony i wymaga dosyć wyrobionego i wyrafinowanego smaku estetycznego, ale ciekawe jest tu jeszcze i to, ku czemu to działanie jest skierowane. Sam sposób abstrahowania jest oczywiście identyczny zarówno na Wschodzie jak i na Zachodzie. Z konkretnych wyciągamy ich treść, mniej lub bardziej ogólną. Zachód, za Platonem, przedmiotem tej operacji czyni ideę – to, co w rzeczy indywidualnej jest niezmiennie, wieczne i jedno. Natomiast przedmiotem ogólności zarówno w myśleniu jak i w sztuce chińskiej są esencje natury – to, co w żyjących rzeczach jest samą zmiennością, momentem równowagi i ich relacjami z otoczeniem. Zatem przedmiotem sztuki nie jest piękno samo, lecz jego ruch, jego życiodajna zmienność.

Oczywiście zmienności nie da się denotować w taki sam sposób jak stałości idei. Stąd wysoce intelektualna sztuka monochromatycznego malarstwa tuszem tworzy formy przesycone pewną, rzecz można, „atmosferą” myśli, niż samym wyartykułowanym jej zapisem. Znak odwołuje się do osobistego doświadczenia widza. Ryby, pustka rzeki, skalisty klif i ukwiecona gałąź niczego tu nie symbolizują, lecz są znakami witalności. Mają bardzo wypracowaną postać – formę i kształt – lecz nie mają znaczenia w sensie obiektywnej treści, lub raczej całym ich sensem jest indywidualny rezonans indywidualnej kontemplacji. To, że zdarzenie się powtarza – od twórcy poprzez kolejne pokolenia widzów – jest jak gdyby efektem echa. Echo nigdy nie powtarza dokładnie tak samo, lecz brzmi zależnie od okoliczności. Każda kontemplacja tworzy harmonię tych oto okoliczności (stan osoby, stan świata) jako echo esencji przestrzeni obrazu. Przeźroczystą powłoką tych znaków jest

czas konkretnie odbywającej się czynności, którego rysem charakterystycznym jest to, że w naturalny sposób jest on powtarzalny – jak czas kwitnienia wiśni, czas parzenia herbaty. Ważne jest pierwsze dotknięcie, wyróżniony jest moment „rozpoczęcia się” obrazu, ...potem wszystko już „płynie”.

4. Koloruj zgodnie z rodzajem

Zasada Czwarta związana jest z pewną konwencją kolorystyczną, która wiąże się z tzw. kolorami ciepłymi (czerwony, żółty, pomarańczowy) i zimnymi (zielony, niebieski i fioletowy). Ich zastosowanie może być odnoszone do rozbudowanych klasyfikacji podług tabel odpowiedniości, które zostały opracowane w filozoficznych szkołach naturalistycznych. Stosuje się je w wielu dziedzinach kultury chińskiej od tradycyjnej medycyny i sztuki kulinarnej poczynając, a na egzegezie tekstów numerologicznych i geomancji kończąc. Mają one jednak mocno konwencjonalny charakter i nie musimy się z nimi bliżej zapoznawać.

5. Komponuj

Zasada Piąta informuje o potrzebie komponowania elementów obrazu. Najłatwiej chyba rozpoznawalną zasadą kompozycyjną jest asymetria, która jest wybierana, ponieważ nadaje dynamiczny efekt całości aranżacji. Jeśli chodzi o perspektywę to, jak już o tym była mowa, chińscy twórcy świadomie rezygnują ze stosowania perspektywy zbieżnej. Wprawdzie, znali zasady jej wykreślenia prawie dziesięć wieków przed Europejczykami, lecz uznali, że może mieć ona jedynie ograniczone zastosowanie, ponieważ dookreśla przestrzeń nazbyt naturalistycznie, zajmując miejsce przeznaczone dla pracy wyobraźni i uczucia. Dla ich celów lepsza okazała się drabina nakładających się na siebie planów, perspektywa z lotu ptaka i jak w kubizmie – dookólna, ponieważ:

„Rzeczywistość arcydzieła malarstwa czy kaligrafii transcenduje rzeczywisty świat. Istnieje w oczach umysłu jako przestrzeń wyobrażona” {19}.

Przy takim korzystaniu z perspektywy w malarstwie chińskim ogromna rola przypada pustej przestrzeni. Woda w opisywanym przeze mnie obrazie Bada Shanren (1624-1705) denotowana jest za pomocą pustej przestrzeni. Stanowi ona dopełnienie dla graficznego znaku ryb. W tym przypadku takie skomponowanie pustki na obrazie, które wywołuje wrażenie ruchu ryb w nurcie rzeki jest bardzo silnie powiązane z wrażliwością patrzącego, która kreuje empatyczne wyczucie charakteru przestrzeni. Gdybyśmy chcieli graficznie „dopowiedzieć” tę przestrzeń, tym samym zmniejszylibyśmy napięcie gry wyobraźni. Perspektywa umysłu potrzebuje kontemplacyjnego wejścia, by swobodnie wytyczać i przemierzać drogę „szlakami *qi*”.

Wśród innych zasad kompozycyjnych znajdziemy reguły uzyskiwania efektu głębi obrazu za pomocą stosowania rozproszenia lub zagęszczania znaków oraz zasadę dominującego elementu kompozycji nazywaną „regułą gospodarza i gościa”. Ciekawostką jest również charakterystyczny sposób potraktowania kontrastu jasny-ciemny, który związany jest z konstruowaniem znaku w ramach systemu wzajem dopełniających się przeciwieństw *yin-yang*. Dlatego kompozycja światłocieniowa nie ma w sobie niczego z precyzji Rembrandta. Tu światło, które wydaje się, że pada ze wszystkich stron, nie buduje złudzenia trójwymiarowej głębi.

6. Kopiując – szukaj esencji

Ostatnia, Szósta Zasada stanowi: Kopiując – szukaj esencji. Tym razem przedmiotem rozważań będzie esencja mistrzowskiego pędzla i metod. Jak w wielu tradycyjnych sztukach, w których ceni się rzemiosło i przyznaje się, iż niewielu dane będzie osiągnąć doskonałość, tak i tu wielką wagę przywiązuje się do nauki zawartej w pracy kopiowania obrazów i kaligrafii starych mistrzów.

Pewnym zaskoczeniem dla nieprzygotowanego widza może być zewnętrzny kształt dobrej kopii na przykład wybitnego dzieła kaligrafii. Jesteśmy nauczeni, że dobra kopia jest wiernym powtórzeniem jeśli już nie materiałów, to z pewnością techniki i wizualnych efektów osiągniętych przez oryginał. Kopia nie może być zewnętrznie „niepodobna” do oryginału. Tymczasem w przypadku omawianej przeze mnie sztuki jest tak, iż: „Identyczna seria znaków może być nakreślona przez dwie osoby i choć linie opisują dokładnie, precyzyjnie to samo, bez żadnych różnic pomiędzy kreskami i strukturą, praca jednej z nich może być obiektem wspaniałej kontemplacji, podczas gdy praca drugiej jawi się jako pospolita tak, że niewykształcony widz czuje, że mógłby sam zrobić to równie dobrze. Niełatwo jest analizować piękną linię dobrego kaligrafa, jeszcze trudniej jest ją imitować” {20}.

Kopiowanie nie może zatem polegać na odwzorowywaniu kształtu i techniki, ponieważ są one całkowicie zindywidualizowane. To, jak się maluje jest tu pochodne, a właściwie jest idealnie równoważne z tym, kim się jest. Ponadto, kim się jest w momencie malowania jest dookreślane przez relację z tym, co chce się „odmalować”, a jak już o tym mówiliśmy, jest nią sama esencja ruchu. Takiej kreski, takiego pociągnięcia pędzla nie da się w zasadzie imitować. Można natomiast podjąć próbę odnalezienia i oddania samej esencji kopiowanego obrazu. Jeśli takie zajęcie będzie traktowane jak dialog, jak rzecz przynależna komunikacji z „przodkiem”, mówiąc językiem filozofii chińskiej, to wtedy owo przedsięwzięcie może ukazać swój twórczy charakter. Dlatego kopiowaniem zajmują się nie tylko uczniowie, ale i uznani mistrzowie, a efekt pracy tych ostatnich może znaleźć się wśród arcydzieł gatunku zdawać by się mogło całkowicie odtwórczego, jakim jest kopia dzieła innego pędzla. Wielkie kopie zajmują miejsce równorzędne z oryginałami w szeregu arcydzieł tego malarstwa {21}.

7. Zakończenie

Zamiast podsumowania moich rozważań chciałabym przytoczyć opis stylu życia twórcy monochromatycznego malarstwa tuszem, który to styl tak opisał współczesny artysta Kwo Da-Wei: „Styl życia literata został ustanowiony na długo przed Dynastą Tang. Ich życie skoncentrowane było na zbliżonych do siebie czynnościach takich jak picie wina, pisanie poematów, gra w szachy i przede wszystkim eksperymentowanie z pędzlem – malując lub pisząc. Dla tej klasy szczególnie istotne było środowisko, w którym żyli i w którym miały miejsce wszystkie ich artystyczne poczynania. Ich ogrody, a już szczególnie ich pracownie, były dobrze ozdobione. W ich ogrodach znaleźć można było śliwy i bambusy{22} równie łatwo jak żurawie na dziedzińcach i ryby w stawach. W ich bibliotekach, poza dobrymi książkami, często eksponowana była orchidea. Ściany często dekorowały harfy i lutnie. Na półkach można było znaleźć archaiczne naczynia z brązu i rzadką porcelaną. W każdym pokoju znajdowała się ekspozycja wspaniałego malarstwa i kaligrafii. Ich narzędzia, takie jak pędzle i pozostałe profesjonalne akcesoria, były starannie wykonane; ich kamienne pieczęcie były kosztowne i stanowiły przedmiot kolekcjonerskich zabiegów. Moda na upiększanie pracowni i bibliotek za czasów Dynastii Ming osiągnęła swoje apogeum. Przepięknie wykonane podstawki pod kadzidła i przybory używane w ceremonii picia herbaty zajmowały szczególne miejsce w ich literacko-artystycznym życiu. Choć najczęściej ci uczeni-artyści wycofywali się z działalności politycznej i gardzili myślą o zdobyciu pozycji malarza dworskiego, choć szukali prostych celów i nieskomplikowanego stylu życia, to wynagradzali to sobie przyjemnościami, w jakie wzbogacali swoje codzienne życie”{23}.

PRZYPISY

- {1} *The Mustard Seed Garden Manual of Painting* Princeton University Press 1992 s. 19 (tłumaczenie z języka angielskiego - A.I.W.).
- {2} Tamże, s. 19.
- {3} Chiang Yee *Chinese Calligraphy – An Introduction to Its Aesthetics and Technique* Harvard University Press 1973.
- {4} Kwo Da-Wei *Chinese Brushwork in Calligraphy and Painting* Dover Publications, New York 198 s. 57.
- {5} Tamże, s. 66.
- {6} Szersze uzasadnienie tej tezy znaleźć można w seminaryjnej pracy Jamesa J. Gibsona *The Perception of the Visual World*, na którą powołuje się David A. Slawson w: *Secret Teachings in the Art. of Japanese Gardens* Kodansha International, Tokyo 1991 s. 107 i następane.
- {7} *The Mustard Seed...* wyd. cyt. s. 19-20.
- {8} Chiang Yee *Chinese...* dz. cyt. s. 112.
- {9} W tej filozofii „spokój umysłu” i „harmonia wszechświata” są kategoriami o charakterze ściśle estetycznym.
- {10} R. Barthes *Imperium znaków* Warszawa, Wyd. KR 1999 s. 150.
- {11} Być może cudzoziemiec niekiedy zdolny jest zobaczyć więcej, ponieważ to, co jest nudną oczywistością codzienności dla autochtona, dla niego jest niezrozumiale niezwykle. Daje to mu pewną świeżość spojrzenia.
- {12} C. Illouz *Siedem skarbów człowieka wykształconego* cyt. za G. Jean *Pismo – pamięć ludzkości* Wrocław, Wyd. Dolnośląskie 1994 s. 179.
- {13} Chiang Yee *Chinese...* wyd. cyt. s. 119.
- {14} Kwo Da-Wei *Chinese Brushwork...* wyd. cyt. s. 63 i 65.
- {15} Chiang Yee *Chinese...* wyd. cyt. s. 116.
- {16} Tamże, s. 113.
- {17} Tamże, s. 114.
- {18} Kwo Da-Wei *Chinese Brushwork...* wyd. cyt. s. 67.
- {19} Tamże, s. 66.
- {20} Chiang Yee *Chinese...* wyd. cyt. s. 110.
- {21} Zupełnie osobną sprawą jest problem fałszerstw dzieł sztuki w Chinach, który oczywiście nie jest związany z zagadnieniami estetycznymi, lecz w całości z chęcią zysku.
- {22} Obie te rośliny stanowiły ulubiony motyw twórców.
- {23} Kwo Da-Wei *Chinese Brushwork...* wyd. cyt. s. 132.