

PAULINA ZARZYCKA

## KEN-ICHI SASAKI O DOŚWIADCZENIU PIĘKNA

W moim artykule przedstawiam teorie Ken-ichi Sasaki dotyczące pojęcia piękna, kluczowego pojęcia japońskiej estetyki. Aby w pełni doświadczyć piękna natury, trzeba przejść przez pięć etapów. Poprzez samotność i oderwanie się od społeczeństwa, zaangażowanie wszystkich zmysłów, doświadczenie szczęścia, a następnie siły natury, która wręcz chwyta człowieka, i wreszcie poczucia nieskończoności dochodzi się do kontemplacyjnego podziwiania piękna natury. W następnej części artykułu przedstawiam koncepcję „udzielającego się piękna” (*beautifying beaut*). Ten aspekt piękna jako pierwszy zauważył Ken-ichi Sasaki. Dotyczy sytuacji, gdzie piękny obiekt niejako promieniuje, dodając piękna wszystkiemu wokół. Aby to bardziej uwidocznić, zostają wspomniane koncepcje estetyki zachodniej, które mają zbliżone założenia, czyli idea miłości Platona, koncepcja aury Waltera Benjamina oraz koncepcje kontemplacji w estetyce.

---

Decydujący wpływ na ukształtowanie kultury japońskiej miała natura. Ze względu na położenie geograficzne Japonii, jej mieszkańcy musieli nieustannie zmagać się z licznymi kataklizmami. Stając w obliczu nieujarzmionej siły natury, wykształcili światopogląd oparty na pojęciach kruchości, marności i przemijania. Wytworzone ideały przelotności, niekompletności i niedopowiedzenia wyrażały naturalny porządek świata, dynamikę jego rozwoju. Jak pisze Arthur Drexler:

Prawdziwe piękno mogło być odkryte tylko przez tego, kto umysłem dopełnił to, co niekompletne. Potencjał życia i sztuki leży w możliwości ich wzrostu<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A. Drexler *The Architecture of Japan* Museum of Modern Art, New York 1955 s. 211 za: K. Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska. Antologia* Kraków 2001 s. 64.

Występujące w estetyce zachodniej ideały przepychu i bogactwa, Japończycy traktowali jako niewłaściwe ze względu na kruchość i nietrwałość życia. Piękna, wynikającego z ideału *chirari* (przelotne spojrzenie), poszukiwano we wszystkich dziedzinach życia:

(...) poczucie i potrzeba piękna przenikają życie codzienne. Przyroda i sfera życia towarzyskiego to dziedziny, w których obowiązują estetyczne normy. Nie są one jednak, jak się wydaje, narzucone *a priori*, raczej wyprowadzone w zgodzie z wrażliwością Japończyka, przez co nie są normami bezwzględnego nakazu, lecz wzorcami realizowania własnych autentycznych potrzeb estetycznych<sup>2</sup>.

Jak pisze Yamamoto Masao:

Słowo piękny lub estetyczny w języku japońskim brzmi *utsukushi* albo *itsukushi*, może być rozumiane w szerokim i wąskim sensie. Etymologicznie słowo *utsukushi* powstało z *itsukushi*. Rdzeń przymiotnika *itsukushi*, *itsuku* znaczy dokładnie: boska dusza, której należy się cześć i ochrona. Ponadto przymiotnik *itsukushi* ma drugie znaczenie, niewiele różniące się od pierwszego, tłumaczone jako boski zaszczyt, wzniesienie się ku chwale, a także może być rozumiane jako boski urok<sup>3</sup>.

Ponadto japońskie pojęcie piękna ma znacznie szerszy zakres niż wypracowane przez estetykę zachodnią. Na piękno (*utsukushi*) składają się: pojęcie natury (*shinzen*) i rzeczywistości (*shinjitsu*), prawdy (*makoto*) oraz piękna w znaczeniu urody, czaru (*bi*). Taka kompilacja stanowi nierozzerwalny związek w teoriach estetyki japońskiej. Tsubouchi Shoyo kładzie szczególny akcent na łączność aktu poszukiwania piękna z poszukiwaniami prawdy<sup>4</sup>. Możliwość doświadczenia piękna traktowana jest jako cecha człowieczeństwa, odróżniająca go od zwierząt, a także będąca wyznacznikiem rozwoju cywilizacji. Nishi Amane „wyróżnia trzy elementy konstytuujące ludzką naturę: moralność, poczucie sprawiedliwości oraz możliwość doświadczenia piękna”<sup>5</sup>.

Ken-ichi Sasaki, charakteryzując pojęcie piękna natury, podkreśla różnicę między sposobem pojmowania go ze strony estetyki japońskiej a poglądami zachodnich myślicieli. To uwidacznia różnice kulturowe obu cywilizacji, szczególnie stosunek do samej przyrody. Sasaki w artykule *Natura i miasto* pisze:

<sup>2</sup> K. Wilkoszewska „Estetyka japońska. Wprowadzenie” [w:] *Estetyka japońska. Antologia* wyd. cyt. s. 9.

<sup>3</sup> M. Yamamoto „Traditionelle ästhetische Gedanken in Japan” *Aesthetics* nr 1(1983) s. 26.

<sup>4</sup> Saeki Junko „Longing for Beauty” *A History of Modern Japanese Aesthetics* M.F. Marra (red.) Honolulu 2001 s. 26.

<sup>5</sup> Tamże, s. 27.

Zachodnia cywilizacja od dawna była konstruowana na bazie miasta, tworze człowieka, charakteryzującym się abstrakcją i skupieniem. Ludzie budowali swe budynki i wysokie mury z kamienia, wykładali nim ulice. Zamykali swoje życie wewnątrz bezpiecznego, obmurowanego obszaru i wykluczali przyrodę z miast. (...) Mieszkańcy miasta bardziej potrzebowali muzyki, niż śpiewu ptaków czy muzyki drzew, bardziej malarstwa niż kolorów i różnorodnych form świata natury. Krótko mówiąc, sztuka zastąpiła wygnaną z miasta naturę<sup>6</sup>.

Na skutek tego cywilizacja zachodnia na stałe oddzieliła się od natury, osiągnęła autonomię. Dążenie do akcentowania różnic między wytworami człowieka a przyrodą stało się charakterystyczną cechą zachodniej cywilizacji.

Rozwój współczesnej cywilizacji odbywał się poprzez zdobywanie i eksploatację natury. Celem, jaki przyświecał tym działaniom, było wzbogacenie i ułatwienie życia człowieka. On sam dąży do uzyskania pozycji, jak pisał Kartezjusz, pana i posiadacza przyrody<sup>7</sup>. Rozwój możliwy jest w dziedzinach nauki i technologii, lecz nie na polu filozofii i sztuki. Współczesna kultura zabrnęła w ślepy zaułek: Sasaki widzi możliwość wyjścia z zastoju między innymi w estetyce natury. Potrzeba estetyki natury ma swoją podstawę w dążeniu do buntu przeciwko współczesnym, występującym w zachodniej kulturze, tendencjom.

Sasaki wymienia pięć sposobów dochodzenia do doświadczenia piękna natury w jego realności. Pierwszy z nich wymaga samotności i medytacyjnego skupienia. Najbardziej pierwotny zachwyty człowieka nad pięknem natury następuje w odosobnionym miejscu. Warunkiem właściwego odbioru piękna jest nieobecność innych osób, dzięki czemu zostają odrzucone wszystkie sprawy, które w szerokim sensie konstytuują społeczeństwo. Wyłącznie dzięki wycofaniu się ze społeczności można odkryć prawdziwe piękno natury. Obecność innych odbiera możliwość pełnego zaangażowania się, znacznie je spłycając. W momencie, gdy podziwianie natury jest zakłócone przez obecności innych osób, można uchwycić jedynie elementy natury, lecz będzie to przypominało oglądanie obrazu. Jak pisze Sasaki, konwersacja i dyskusja są użytecznymi, nawet niezbędnymi aspektami doświadczenia kulturowego, ale w przypadku doświadczenia piękna natury najważniejszą rzeczą jest cisza. W tym sensie elementy kultury i natury nie mogą być wymieszane. Prawdziwy kontakt z naturą możliwy jest dzięki medytacji, podczas wpatrywania się w naturalną scenerię<sup>8</sup>. Czynność przypatrywania się i medytacja intensyfikują się nawzajem, a natura staje się „zwiercia-

<sup>6</sup> Ken-ichi Sasaki „Natura i miasto. Życie estetyczne w antymiejskiej kulturze Japonii” w: K. Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska. Antologia* wyd. cyt. s. 217.

<sup>7</sup> Kartezjusz *Rozprawa o metodzie* T. Boy-Żeleński (tł.) Warszawa 1980.

<sup>8</sup> Por. Ken-ichi Sasaki *Aesthetics on Non-Western Principles* Version 0.5. Maastricht 1998 s. 23.

dłem umysłu”. To połączenie umysłu z naturą wywołuje poczucie jedności przyrody i natury człowieka.

Pełne doświadczenie natury powinno angażować wszystkie zmysły, aby w pełni odkryć jej urodę. Piękno nie tylko jest obserwowane, lecz także odczuwane dzięki zaangażowaniu wszystkich pięciu zmysłów. Ważną rolę odgrywają wrażenia słuchowe, śpiew ptaków, szum wody czy liści na drzewach. Podczas gdy wzrok, który zwykle dominuje w doświadczeniu piękna, rejestruje barwy i kształty otaczające wszystko, co jest położone dookoła człowieka, zmysł słuchu jest otwarty we wszystkich kierunkach. Człowiek wpatrujący się w jakiś element przyrody, kieruje swoją uwagę w przyszłość. W tym miejscu widać, jak ważną rolę pełni zmysł słuchu w doświadczeniu natury: zanim człowiek skupi swoją uwagę na konkretnym obiekcie (odwróci głowę czy stanie naprzeciw niego), najpierw otwiera się na wszechświat i słucha „głosu świata”<sup>9</sup>.

Rolę podobną do słuchu pełni zmysł dotyku, który angażuje całe ciało. W doświadczeniu piękna dotyk przybiera formę wyznaczoną dzięki współpracy pozostałych zmysłów ciała i następuje jego przekształcenie w – jak pisze Sasaki – „zmysł cielesny” (*bodily sense*). Najważniejszą rolę, jaką on pełni, jest wykorzystanie wrażeń powstałych przy użyciu wszystkich pozostałych receptorów zmysłowych oraz ich stopienie w jedno, wyjątkowe poczucie realności. Efekt tego działania jest doświadczany całym ciałem.

Niezbędnym elementem doświadczenia pełnej realności naturalnego piękna jest aspekt czasowości należący także do „zmysłu cielesnego”. Aby dokładnie opisać możliwość fizycznego, zmysłowego doświadczenia czasu, Sasaki przywołuje sytuację, w której w „zmysle cielesnym” zostaje uaktywniona możliwość odczucia czasowego aspektu naturalnego piękna. Łatwo to zauważyć porównując wrażenia, jakich człowiek doświadcza w czasie próby określenia momentu pojawienia się deszczu, wnioskując o jego nadejściu na podstawie obserwacji ciemnych chmur, specyficznej „czasowości” jesiennego wieczoru, podkreślonej obecnością starych drzew. Osąd dotyczący czasu i jego doświadczenia dokonuje się bardzo szybko, często bez udziału świadomości. Możliwość odczucia czasu jest ściśle powiązana ze „zmysłem cielesnym”, w rezultacie odczuwamy wymiar czasowości jako nieodłączną, homogeniczną część rzeczywistości.

Trzeci sposób odczuwania piękna natury jest związany z uczuciem szczęścia. Sasaki wyróżnia trzy psychiczne dyspozycje wobec przedmiotu, innej osoby i świata.

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 23.

W pierwszym przypadku możemy wziąć coś w nasze ręce: w przypadku narzędzia, jak to przedstawił Heidegger (*Zubandensein*) – idiomatyczne wyrażenie „mieć coś w ręce”, znaczy mieć coś pod kontrolą; to jest dyspozycja dominacji. Po drugie, możemy być obecni przed kimś lub przed czymś: stoję przed dziełem sztuki, stoję przed przyjacielem..., w czasie kontaktu twarzą w twarz z kimkolwiek może pojawić się nieprzyjemne napięcie. Po trzecie, możemy być w czymś. Heideggerowskie „bycie-w-świecie” reprezentuje interpersonalne relacje, które składają się na sieć reakcji mogących wywoływać niepokój<sup>10</sup>.

Gdy człowiek znajduje się w naturze, odbiera tę sytuację jako poczucie fizycznej jedności. Dzięki niej ma możliwość uwolnienia się od ciągłego napięcia. Do opisanego szczęścia, które jest odczuwalne na tym etapie doświadczania piękna, używane jest w Japonii wyrażenie: „pozostawać w uścisku natury”.

Czwartym elementem, którego doświadcza się podczas podziwiania piękna, jest siła natury. Sasaki przyrównuje ją do magii. Wymaga od człowieka samotności, oderwania się od społeczeństwa, niezauważania, czy wręcz odrzucenia wszelkich przejawów cywilizacji, pozostania w ciszy i skupieniu, aby w ten sposób odkryć piękno natury. „Mimo to nigdy nie można przypuszczać, że pojawienie się tak zwanego «estetycznego nastawienia» jest naszym własnym nastawieniem, który sprawia, że fenomen natury uznajemy za «estetyczny»”<sup>11</sup>. Nie można zaprzeczyć istnieniu specyficznego estetycznego nastawienia, które da się określić jako „neutralne”. Jednak to nastawienie nie może wywołać opisywanego zjawiska, odczucia piękna natury. Pojawia się ono już w pierwszym, początkowym kontakcie człowieka z przyrodą, jako efekt obecności piękna. „Milczenie jest warunkiem wstępnym wsłuchania się w głos natury”<sup>12</sup>.

Piąty moment doświadczania prawdziwego piękna jest osiągnięty za pomocą odczucia nieskończoności.

W naturze nieskończoność charakteryzuje konkret. We współczesnej estetyce wizja wzniosłości, nieskończoności w naturze ujawnia się i bezpośrednio oddziałuje na człowieka<sup>13</sup>.

Jakikolwiek wysiłek mający na celu zachowanie milczenia w obliczu natury nie ma sensu. Decyduje tu siła, jaką dysponuje natura, to ona nakazuje człowiekowi zachować milczenie. Na tym etapie wszystkie pięć zmysłów zostaje nagle aktywowanych, a także zaczyna się gwałtowne oddziaływanie na zdolności poznawcze. Ogólnie mówiąc, początek procesu poznania można zauważyć, gdy następuje skupienie

<sup>10</sup> Tamże, s. 24.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże, s. 25.

<sup>13</sup> Tamże, s. 26.

uwagi na jednym punkcie, obiekcie. Jak pisze Sasaki, podczas podziwiania piękna natury następuje przesunięcie ze zwykłego sposobu koncentracji na poziom, który wymaga znacznie większego zaangażowania w proces poznania. Tym samym wywołany zostaje zachwyt nad doświadczanym pięknem natury oraz poczucie jedności z nią.

Na tle charakterystycznego dla Japonii pojmowania piękna, Ken-ichi Sasaki zauważa jeszcze jeden aspekt niepoddany do tej pory pod dyskusję:

(...) uderzający, ale teoretycznie niezauważany aspekt piękna. Studiując zachodnią estetykę, nigdy przedtem nie natknąłem się na ten aspekt piękna. Ja, jeżeli mogę tak powiedzieć, odkryłem go w dobrze znanym wierszu *waka* współczesnej poetki. Jestem przekonany, że mieszkańcy Zachodu również znają ten aspekt piękna z własnego doświadczenia, nawet jeśli nie jest przedstawiony w teorii<sup>14</sup>.

Chodzi tu o pojęcie „upiększającego piękna” (*beautifying beauty*). *Waka*, którym posłużył się filozof w celu ilustracji tego pojęcia, jest jednym z wczesnych utworów autorstwa Akiko Yosano (1878-1942):

W drodze do Kiyomizu, przechodzę przez Gion  
w świetle księżycy noc kwitnących wiśni  
dziś wszyscy mijani ludzie są piękni.

[tł. wł. – P.Z.]

Sasaki zwraca uwagę na ten wiersz ze względu na rodzaj doświadczenia, które opisuje. Piękno ludzi spacerujących tamtej nocy było wynikiem udzielenia im piękna przez *yozakura*.

Sasaki interpretuje słowa *waka*: „noc wiśni w świetle księżycy / której piękno udzielone zostało ludziom / światu”<sup>15</sup>, jako zgodne z pojęciem „udzielającego się piękna”. Wyraźnie zostało zaznaczone połączenie uczucia szczęścia ze szczególnym doświadczeniem piękna, obecnym w japońskiej estetyce. Wyrażenie *sakura zukuyo* (księżycowa noc wiśni), stworzone przez Akiko, nie sprawia wrażenia sztuczności w świetle japońskiej estetyki. Raczej jest tu obecna skłonność do rozważania urody kwiatów wiśni i księżycowych nocy w perspektywie możliwości doświadczenia tych sytuacji jako przypadków „udzielającego się piękna”. Można mówić tu również o estetycznej wrażliwości, do której odwołuje się to pojęcie. „Udzielające się piękno” wykorzystuje skłonność ludzi do uwielbienia kwiatów wiśni i księżycowych nocy.

W kulturze zachodniej księżyc, gdy ma czerwony odcień, jest zwiastunem katastrof, jest kojarzony z czarną magią, z demonami<sup>16</sup>. Księżyc

<sup>14</sup> Ken-ichi Sasaki *Beautifying Beauty* [davinci.ntu.ac.uk/iaa/iaa5/sasaki.pdf](http://davinci.ntu.ac.uk/iaa/iaa5/sasaki.pdf)

<sup>15</sup> Tamże, s. 4.

<sup>16</sup> Por. W. Kopałiński *Słownik symboli* Warszawa 1990.

w tradycji japońskiej jest symbolem czystości i łagodności. Piękno księżycowych nocy jest rodzajem piękna rozciągającym się na całość rzeczywistości, oddającym jej własne piękno:

Pole bawełny  
Zda się kwiatów ogrodem  
W świetle księżycy.  
Basho [tł. B. Richter]

Podobna sytuacja pojawia się przy opisywaniu piękna kwiatów wiśni. Pojedynczy kwiat jest nieciekawym, zbyt małym, aby wzbudzić zainteresowanie. To wielość kwiatów na drzewie decyduje o pięknie wiśni. Doświadczenie tego piękna jest pełne, gdy można oglądać większą liczbę drzew, gdy pojawia się wrażenie bycia otoczonym przez nie.

Nie patrzymy na piękny obiekt, raczej piękno konstytuuje nasze otoczenie; więc rozciągamy naszą świadomość na świat, zamiast koncentrować ją w jednym punkcie. (...) W rozciąganiu świadomości piękno emanuje od kwiatów wiśni i rozprzestrzenia się po wszystkich zakątkach świata<sup>17</sup>.

Użyte przez poetkę wyrażenie *sakura zukuyo* (księżycowa noc wiśni) ma naprowadzić czytelników nie na sam fakt podziwiania piękna wiśni, ale raczej na odczucie ich obecności. Wyrażenie to zostało stworzone przez poetkę, nie można zatem mówić o przypisaniu mu niezmiennego sensu<sup>18</sup>. Jak pisze Sasaki:

Wyrażenie *sakura zukuyo* zawiera potrzebę odbijania w sobie nawzajem księżycy i kwiatów wiśni, nieba i ziemi, przenikanie piękna kwiatów przeniesionego przez światło księżycy do wszystkich zakątków świata i odczuwanie tak powstałej symfonii prawie fizycznie, w sennym nastroju właściwym dla tej pory roku. Mijają ludzie są piękni ze względu na nieskazitelność księżycowej nocy wiśni<sup>19</sup>.

Akiko mogła doświadczyć piękna w takiej postaci, ponieważ uroda kwiatów wiśni oddziaływała na świat i udzielała mu swojego piękna. W jego częściach zostało odnalezione odbicie kwiatów wiśni.

Sasaki twierdzi, że jest to bardzo często spotykane zjawisko, z którym zetknęli się wszyscy. Jako przykłady „udzielającego się piękna” podaje bukiet kwiatów, który zmienia wygląd całego pomieszczenia. Charakterystyczna jest tu historia przytoczona przez Shoshitsu Sen XV:

Pewnego lata Rikyu troskliwie uprawiał ogród pełen powojów. Były to kwiaty dość rzadkie w owym czasie (...) Wiadomość o ogrodzie mistrza Rikyu dotarła do Hideyoshi, przywódcy wojska. Chcąc zobaczyć kwiaty, Hideyoshi poprosił o zaproszenie na herbatę. (...) Nadszedł dzień przyjęcia. Hideyoshi wyruszył

<sup>17</sup> Ken-ichi Sasaki *Beautifying Beauty* davinci.ntu.ac.uk/iaa/iaa5/sasaki.pdf s. 6.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże, s. 7.

w drogę, nie mogąc się doczekać widoku ogrodu pełnego kwitnących powojów. Przekraczając bramę wejściową, nie zauważył ani jednego kwiatka. Nie było kwiatów na ścieżce prowadzącej do herbaciarni; w wodzie kamiennej sadzawki odbijały się tylko niebo i zieloność. Zdziwiony wszedł do herbaciarni. Tam, w przenikającym przez papierowe okna świetle zauważył powój. Był to jeden cudowny kwiat, doskonale prezentujący się w pojemniku wiszącym w *tokonoma*; kwiat niepozorny, biały, delikatnie pokryty kroplami rosy<sup>20</sup>.

*Tokonoma* to wnęka w ścianie, w domach japońskich służąca do umieszczania dekoracyjnych przedmiotów. Wieszane są tam malowidła z kaligrafią lub związane z aktualną porą roku kompozycje kwiatowe, albo też ustawiane są dekoracyjne przedmioty. W pawilonach herbacianych stanowią jedyną ozdobę pomieszczenia. Rolą tak zaprezentowanego dzieła sztuki jest wywołanie stanu medytacyjnego osób przebywających w pomieszczeniu. Osiągnięcie stanu skupienia stanowi niezbędny element Ceremonii Parzenia Herbaty. Jako taki, ornament udziela swojego piękna samej ceremonii i pomieszczeniu, w którym się znajduje. Jest to potwierdzenie opisanego przez Sasakię zjawiska odbijania w sobie nawzajem piękna przedmiotów. W tym przypadku zjawisko dotyczy przedmiotu w *tokonoma*, urody samej ceremonii, dobranych akcesoriów niezbędnych w ceremonii, a także użytych czarek.

W zachodniej, opartej na wizualności, estetyce można odnaleźć teorie zbliżone do pojęcia „upiększającego piękna”. Od razu nasuwa się skojarzenie z poglądami Platona. W hierarchii idei najwyższe miejsce zostało przyznane idei dobra i piękna, uznanych za ideę wszystkich idei. Pozostaje nieodłącznie związana z miłością, która jest definiowana jako pożądanie tego, co piękne. Towarzyszą jej także dwie występujące równocześnie siły: wrodzona żądza rozkoszy i nabyty rozsądek, skierowany na to, co najlepsze<sup>21</sup>. Platon definiuje tę żądzę następująco:

Ta żądza, która bezmyślnie rozsądek nasz opanowuje, rozsądek mający na celu to, co słuszne, a sama nas wiedzie do rozkoszy, jaką piękność daje, żądza, którą pokrewne jej pragnienia do piękna ciał popędzają, ta żądza, ten pęd zwycięski do swojej potęgi pędem miłosnym się zowie<sup>22</sup>.

Jednak działanie tego popędu nie jest destruktywne:

Męki i rozkosze kochania nie zmieniają istoty lepszego człowieka, przeciwnie, potęgują jego znamiona istotne, podnoszą i umacniają. Przedmiot miłości budzi w związku z tym uczucia czci i zależności w duszy tego, który kochać zaczął. W rzeczywistości miłość jest procesem potęgowania sił twórczych władz czło-

<sup>20</sup> Shoshitsu Sen XV „Sztuka herbaty”. *Estetyka japońska. Antologia* w: K. Wilkoszewska (red.) wyd. cyt. s. 158.

<sup>21</sup> Platon *Fajdros* Warszawa 1980 s. 57.

<sup>22</sup> Tamże.



wieka i taką być powinna zawsze, ale żeby tak było w konkretnym wypadku, na to potrzeba i duszy takiej, jaką być powinna każda – lepszej<sup>23</sup>.

Wszystkie działania wynikające z miłości, szczególnie stopniowe poznawanie różnych rodzajów piękna – piękna ciał, dusz, praw, dzieł wyobraźni i nauki, mają na celu przybliżenie człowieka do „cudownego rodzaju piękna”, czyli idei Piękna. Człowiek tak poznający piękno „nie będzie niewolniczo wisiał u jednostkowej formy jego, nie będzie ślepo kochał piękności jednego tylko człowieka (...) albo dążenia”<sup>24</sup>. Ukoronowaniem starań jest poznanie piękna wiecznego,

które nie powstaje ani nie ginie, nie rozwija się ani nie więdnie, ani nie jest z jednej strony piękne, a z drugiej szpetne (...), a wszystkie inne przedmioty piękne uczestniczą w nim jakoś w ten sposób, że podczas gdy same powstają i giną, ono ani się pełniejszym nie staje, ani uboższym, ani go żadna w ogóle zmiana nie dotyka<sup>25</sup>.

Ustanowienie takiej hierarchii dochodzenia do prawdziwego piękna, zdaniem Sasaki, nadaje mu zabarwienie erotyczne. Píše o tym następująco:

Piękno jest doświadczane na ziemi w takiej samej doskonałości, jak w świecie idei. Jego blask prowadzi nas do przypomnienia sobie czasu, gdy dusza przebywała w prawdziwej rzeczywistości. Jest także wiadomym, że to wspomnienie jest w pewien sposób erotyczne. Spoglądając na coś pięknego, czy dokładniej na pięknego chłopca, dusza staje się ciepła, załóżki skrzydeł, które były od dawna ciężkie i skrępowane, stają się miękkie do tego stopnia, że pióra zaczynają wyrastać z naszej duszy<sup>26</sup>.

Cechą charakterystyczną piękna jest jego blask, który dzieli z ideą lub z prawdziwą rzeczywistością. Z tego względu traktuje się je obiektywnie. Jednak ten blask, w zetknięciu z doświadczeniem, przechodzi całkowicie subiektywne doświadczenie „pożądania”, albo w odczucie miłości.

„Pożądanie” (*bimeros*) jest, zgodnie ze słowami Platona, promieniowaniem (*bienai*) przepływających (*roe*) cząsteczek (*mere*) wydobywających się z ciała chłopca. Promieniowanie rozchodzące się z piękna musi być jego blaskiem. Blask jako obiektywna własność jest od razu rozważany jako uczucie miłości. Samo odczucie miłości jest całkowicie osobistym doświadczeniem, wymagającym skoncentrowania się na podmiocie uwielbienia<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Tamże, s. 174.

<sup>24</sup> Platon *Uczta* Warszawa 1994 s. 108.

<sup>25</sup> Tamże, s. 109.

<sup>26</sup> Ken-ichi Sasaki *Beautifying Beauty* wyd. cyt. s. 8.

<sup>27</sup> Tamże.

Dopiero gdy w duszy pojawi się dyspozycja do odczuwania miłości, rozpocznie się wznoszenie jej do świata prawdziwej rzeczywistości.

Erotyczność w estetyce japońskiej nabiera – jak się zdaje – znaczenia zbliżonego do proponowanego przez Susan Sontag. Krytykując współczesne dążenie do interpretowania dzieł sztuki, zwraca uwagę na przyznawanie prymatu jego jednemu aspektowi.

Zbyt duży nacisk położony na zawartość treściową, pociąga za sobą ciągle i nigdy nie zaspokojone dążenie do interpretacji. I na odwrót, przyzwyczajenie do interpretowania dzieła sztuki potwierdza wyobrażenie, że istnieje coś takiego, jak treść<sup>28</sup>.

Przyczyn tego stanu upatruje autorka w koncepcji sztuki mimetycznej, wyznaczonej przez grecką teorię sztuki. Akcentuje także przekonanie, że dzieło sztuki z definicji o czymś mówi. Sontag zwraca uwagę na zmiany, które dokonały się w procesie interpretacji dzieł. Dawny sposób – „niepozbawiony szacunku dla dzieła” – nie negował dosłownego przekazu dzieła sztuki, dobudowywał do niego nowe znaczenie. Przytaczając teorię Marksa i Freuda, autorka opisuje destruktywny dla dzieła sztuki sposób interpretowania go:

Wszystkie zjawiska dające się zaobserwować Freud traktuje jako treść jawną, która po dokładnym zbadaniu musi być odsunięta na bok, aby pod nią odkryć warstwę treści prawdziwej – treści utajonej. Wydarzenia społeczne, takie jak wojny (w przypadku Marksa), lub też (w przypadku Freuda) wydarzenia z życia człowieka (symptomy neurotyczne i przeżyczenia) oraz teksty (sny, dzieła sztuki) – są wykorzystywane jako materiał do dokonywania interpretacji. Zdaniem Marksa i Freuda, wydaje nam się jedynie, że rozumiemy sens tych wydarzeń, w rzeczywistości są one pozbawione sensu, dopóki nie zostaną zinterpretowane. Zrozumieć, to znaczy zinterpretować. Aby zinterpretować, trzeba opisać zjawisko ponownie, a co za tym idzie, znaleźć jego ekwiwalent<sup>29</sup>.

Konsekwencją takiego traktowania sztuki jest – zdaniem Sontag – osłabienie wrażliwości zmysłowej i energii, dominuje stan „hipertrofii intelektu”. „Interpretować świat to znaczy zubażać, wyjaławiać świat – aby na jego miejsce wprowadzić świat cieni zbudowany ze znaczeń”<sup>30</sup>.

Sposobem walki z niszczącym wpływem interpretacji dzieł jest erotyzacja sztuki, rozumiana jako „doświadczenie jej w całkowicie zmysłowej bezpośredniości”<sup>31</sup>. Dzieła sztuki powinna charakteryzować „czysta, nieprzetłumaczalna, zmysłowa bezpośredniość obrazu i zmysłowość środków”<sup>32</sup>. Sontag wprowadza kategorię przejrzystości, jako

<sup>28</sup> S. Sontag „Przeciw interpretacji” *Literatura na Świecie* nr 9 (1997) s. 295.

<sup>29</sup> Tamże, s. 297.

<sup>30</sup> Tamże, s. 298.

<sup>31</sup> Por. K. Wilkoszewska *Wariacje na postmodernizm* Kraków 1997 s. 129.

<sup>32</sup> S. Sontag „Przeciw interpretacji” wyd. cyt. s. 300.

najwyższą we współczesnej sztuce. Píše: „Przejrzystość umożliwia odczucie wewnętrznej siły emanującej z dzieła, odczucie jego istoty”<sup>33</sup>. Ma to szczególne znaczenie we współczesnej kulturze, charakteryzującej się stopniem wrażliwości i osłabioną zdolnością przeżywania.

Musimy nauczyć się widzieć więcej, słyszeć więcej i czuć więcej. Nasze zadanie nie polega na odnajdywaniu maksimum treści w dziele sztuki, a tym bardziej na sztucznym odkrywaniu treści, które faktycznie nie są w nim zawarte. Nasze zadanie polega na odcięciu się od treści, abyśmy tak mogli dzieło sztuki zobaczyć<sup>34</sup>.

Ta koncepcja jest zbliżona do kategorii estetycznej *yojo*, którą dosłownie tłumaczy się jako „więcej uczucia”, a jak podaje Jolanta Tubielewicz, określa tworzenie nastroju środkami pozawerbalnymi. Słowo *jo* tłumaczy się jako emocja i przypisuje się mu pozajęzykowy charakter. Z tej kategorii wykształciły się pojęcia *aware* i *yugen*.

Rozważanie „udzielającego się piękna”, jako rozchodzącego się na okoliczne przedmioty czy ludzi, wywołuje skojarzenia z Platońskim pojęciem piękna i przypisanej mu cesze – blasku. Jednak, jak twierdzi Sasaki, przypisany mu zakres oddziaływania, jest znacznie węższy od wymaganego przez japońskie pojęcie. Pomocna staje się tu koncepcja aury W. Benjamina. Sasaki stawia pytanie o podobieństwa między tymi koncepcjami. Píše o tym tak:

To słowo [aural] oznaczające w języku greckim bryzę albo powietrze, metaforycznie jest rozumiane jako atmosfera lub efekt halo pokrywający lub emanujący z osoby czy przedmiotu. Prawie pokrywa się z chińskim pojęciem *qi*<sup>35</sup>. Ta zbieżność może posłużyć za dowód pierwotnego bądź początkowego doświadczenia aury<sup>36</sup>.

Pojęcia aury odnoszące się do naturalnych przedmiotów Benjamin definiuje następująco:

Wypoczywając w letnie popołudnie, przesuwając wzrokiem po wrzynającym się w horyzont górskim łańcuchu lub po gałęzi, rzucającej na nas swój cień, to oddychać aurą tych gór, aurą tych gałęzi<sup>37</sup>.

W przypadku dzieła sztuki o aurze decyduje jego związek

z miejscem i czasem jego istnienia, [gdź] Nie gdzie indziej, jak właśnie w tym niepowtarzalnym przywiązaniu jego egzystencji do konkretnego miejsca i cza-

<sup>33</sup> Tamże, s. 304.

<sup>34</sup> Tamże, s. 305.

<sup>35</sup> *Qi* jest to chiński termin, oznaczający różne typy energii, esencjonalną substancję witalną, znajdującą się we wszechświecie i wypełniającą materię oraz przestrzeń pomiędzy materialnymi substancjami.

<sup>36</sup> Ken-ichi Sasaki *Beautifying Beauty* wyd. cyt. s. 9.

<sup>37</sup> W. Benjamin *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty* K. Krzemieniowa (tł.) Poznań 1996 s. 208.

su, dokonała się historia, jaką ono przeszło w trakcie swego istnienia. (...) Wiąż oryginalny z miejscem i czasem jego istnienia składa się na pojęcie autentyczności. (...) Autentyczność rzeczy jest kwintesencją wszystkiego, co od początku jej istnienia poddawało się przekazowi, począwszy od jej materialnego trwania, aż po świadectwo, jakie wystawia historii<sup>38</sup>.

Tak samo jedność dzieła sztuki jest budowana w łączności z kontekstem tradycji. W efekcie aura przedmiotów jawi się jako

niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona nie była (...) [i] niepowtarzalne zjawisko pewnego oddalenia, choćby miało być minimalne (...) Niezblizalność jest rzeczywiście główną jakością obrazu kultowego. Zgodnie ze swoją naturą pozostaje on w wiecznym oddaleniu, choćby miało ono być jak najmniejsze. Jego materialne zbliżenie w niczym nie umniejsza owego naturalnego dystansu<sup>39</sup>.

Aurę dzieł sztuki można określić jako istniejącą „tu i teraz” albo, jak pisze Sasaki, przyznać jej właściwość „jednorazowości” (*one-time-ness*). Te cechy w powiązaniu z koniecznością zachowania dystansu odpowiadają aurze roztaczanej przez dzieła sztuki. Łącząc to pojęcie z estetyką japońską, nasuwa się skojarzenie z pojęciem *ichigo-ichie*. Termin oznacza dosłownie „jeden raz, jedno spotkanie”, jest używane do określania sytuacji stwarzających „sposobność doświadczenia czegoś, co już nigdy więcej w życiu się nie powtórzy”<sup>40</sup>. Najpełniejszy wyraz to pojęcie uzyskuje w Ceremonii Parzenia Herbaty. Powiązane jest zatem z terminem: *mujokan*, wyrażającym poczucie nietrwałości i przemijania oraz jednocześnie z pojęciem: *mono-no-aware*, wyrażającym zachwyt nad naturą, stanowiącym wyraz wrażliwości na świat. J. Rodowicz przypisuje *ichigo-ichie* działanie według zasady, „która mówi, że nie tylko nie decydujemy o tym, kogo spotkamy, ale też, że tak zwane dziwne przypadki prowadzące osoby w jednym czasie do jednego miejsca są w rzeczywistości świadectwem zrzędzenia losu i trzeba to wykorzystać”<sup>41</sup>.

Sasaki zastanawia się, czy pojęcie aury według Benjaminina jest wystarczające dla scharakteryzowania „udzielającego się piękna”. Przedstawiona definicja auratyczności dzieł sztuki

jest tylko metaforą i definicja nie oddaje znaczenia pierwotnego aury. (...) Kulturowe znaczenie pojęcia aury u Benjaminina jest wskazywane przez pojęcie

<sup>38</sup> Tamże, s. 207.

<sup>39</sup> Tamże, s. 210.

<sup>40</sup> Shoshitsu Sen XV „Sztuka herbaty” wyd. cyt. s. 163.

<sup>41</sup> J. Rodowicz *Pięć wcieleń kobiety w teatrze No* Warszawa 1993 s. 58.

„wartości kultowej”. Decydująca jest nie wartość estetyczna dzieła jako takiego, ale jego kulturowe przedstawienie uznawane za wyjątkowe arcydzieło<sup>42</sup>.

W języku japońskim funkcjonuje pojęcie *mushin*. Na wyraz składają się dwa ideogramy: jeden wyraża niebyt, drugi serce, duszę, myśl. Aby wyjaśnić je, często przywołuje się obraz jasnego księżyca świecącego nocą nad jeziorem. „Woda odbija światło księżyca, a dzieje się to właśnie «bez dążenia»<sup>43</sup>. Pojęcie określa stan oglądania świata właśnie w taki sposób, jakby spoglądać na niego w lustrze. „*Mushin* jest tym lustrem i daje oczom i sercu obraz najbardziej obiektywny, nie pozwalając zapomnieć o tym, że i on [człowiek] w tym obrazie istnieje”<sup>44</sup>. Takie spojrzenie najlepiej charakteryzuje pojęcie „udzielającego się piękna”. Wyraża charakterystyczne dla estetyki japońskiej uwielbienie przyrody, podkreśla miejsce, jakie zajmuje w niej człowiek. Nadaje pięknemu cechy dynamiczne, określa je jako zjawisko całościowe.

W estetyce zachodniej koncepcje kontemplacji, jak pisze Bohdan Dziemidok, stanowią „jedną z najstarszych i najbardziej popularnych teorii postawy i przeżycia estetycznego”<sup>45</sup>. Mieczysław Wallis uważa, że pojęcie to używane jest w czterech zasadniczych znaczeniach, a mianowicie jako: postrzeganie całkowicie bierne i beczynne, postrzeganie naoczne, beznamienne i wreszcie jako właściwe koncepcji samego Wallisa dłuższe i całkowite skupienie uwagi na postrzeganym przedmiocie.

Kontemplacjoniści w teorii postawy estetycznej używali pojęcia kontemplacji z reguły w pierwszym i w czwartym znaczeniu. Najczęściej krytykowana jest ta wersja kontemplacjonizmu, której zwolennicy sugerowali, że postawa estetyczna sprowadza się do zupełnie biernego i beczynnego postępowania<sup>46</sup>.

Najbliższa japońskiemu pojęciu kontemplacji wydaje się charakterystyka tego pojęcia przedstawiona przez Artura Schopenhauera, który twierdził, że „jest to stan, w trakcie którego człowiek skupia się wyłącznie na tym, co ma przed sobą, zatapiając się niejako w przedmiocie i rezygnując ze zwykłej, praktycznej postawy”<sup>47</sup>.

Warto w tym miejscu także wspomnieć o kontemplacyjnej koncepcji „życia chwilą” Stanisława Ossowskiego. Przez to pojęcie są rozumiane ogólne właściwości, będące podkładem wszelkich stanów, w których „odczuwamy piękno”, „doznajemy zadowolenia estetycznego”, „odczuwamy zachwyty”. Takie stany są połączone wrażeniem „życia chwilą”<sup>48</sup>.

<sup>42</sup> Ken-ichi Sasaki *Beautifying Beauty* wyd. cyt. s. 10.

<sup>43</sup> *Haiku* A. Żuławska-Umeda (tł.) Wrocław 1982 s. 6.

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> B. Dziemidok *Sztuka, wartość, emocje* Warszawa 1992 s. 77.

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> Tamże, s. 73.

<sup>48</sup> S. Ossowski *U podstaw estetyki* Warszawa 1966.

Ossowski przyznaje wrażeniom estetycznym i ich konstruowaniu strukturę linearną, ciągle nakierowanie na przyszłość.

Biorąc za punkt wyjścia Arystotelesowskie rozróżnienie czynności zmierzających do jakiegoś celu (np. praca rzemieślnika) i czynności wykonywanych dla nich samych (np. taniec), rozróżniamy na terenie naszego życia wiadomego dwa zasadnicze nastawienia: nastawienie ku przyszłości i nastawienie ku aktualności<sup>49</sup>.

Nastawienie przyszłościowe ewidentnie jest linearne. Przyszłość skupia na sobie całość działań człowieka. Należą tu stany oczekiwań, przewidywań, obawy i nadzieje.

Wreszcie (...) jako bardzo ważną sferę przeżyć podporządkowanych przyszłości wymienimy przeżycia towarzyszące wszelkim czynnościom celowym; czynnościom, którym całą wartość w oczach osoby działającej nadaje stosunek pewnych przyszłych faktów. Świadomość nasza może być wówczas zaabsorbowana aktualnością, tzn. samą czynnością wykonywaną: możemy działać celowo nie myśląc o celu. I dlatego w wielu wypadkach byłoby trudno stwierdzić introspekcyjnie, że nie mamy do czynienia z nastawieniem ku przyszłości, aczkolwiek cel nie przestał być podświadomym celem naszego działania<sup>50</sup>.

Podporządkowanie przyszłości obecnej chwili jest – według Ossowskiego – udziałem całego życia człowieka, wszystkich jego nawet najmniejszych działań. „Przyszłość pożera chwilę terażniejszą”. Na takie tło rozumienia ludzkich działań, Ossowski wprowadza pojęcie „życia chwilą”:

(...) pojęcie „życia chwilą” łatwo trafia do naszych intuicji i nie będzie nieporozumieniem, gdy zgodzimy się nazywać „życie chwilą” te wszystkie okresy w toku naszej świadomości, które charakteryzuje wyraźny brak nastawienia przyszłościowego, albo przynajmniej wyraźna dominacja nastawienia aktualnościowego. Te dwa typy nastawień można zresztą odnaleźć także w stosunku do przeszłości: do przeszłych wydarzeń można się nastawić bądź przyszłościowo (gdy naprawiamy przeszłość, myślimy o skutkach wydarzeń), bądź aktualnie (gdy pogrążamy się biernie w wizjach przyszłości). W pewnych wypadkach „kierunkowość” przeżyć jednak może budzić nieporozumienia w związku z naszym określeniem życia chwilą. Wśród tych stanów bowiem, które zaliczamy do życia chwilą w najczystszej postaci, znajdują się przeżycia, gdzie z całą świadomością zmierzamy do jakiegoś momentu i gdzie myśl o przyszłym momencie w znacznej mierze warunkuje intensywność owych przeżyć<sup>51</sup>.

Stan życia chwilą, według Ossowskiego, może także wywołać czytanie pasjonującej lektury lub oglądanie sztuki. W tych stanach także przyszłość „jest objęta życiem chwilą i razem z całym okresem jest wy-

<sup>49</sup> Tamże, s. 269.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> Tamże, s. 271.

łączona z naszego życia na serio”. Ten stan zaliczony jest do dynamicznego życia chwilą, jego drugim rodzajem jest bezkierunkowe życie chwilą. W obu przypadkach nie występuje podporządkowanie terażniejszości momentom przyszłym: „Choć zdążamy do momentów przyszłych, ważna jest terażniejszość”<sup>52</sup>. Oba stany występują obok głównego biegu życia, są z niego wyłączone. Na wspomnianych przykładach można wykazać różnice w doświadczaniu piękna kontemplacyjnego, wynikające ze związku z kulturą zachodnią – linearnej koncepcji czasu, i charakterystycznej dla kultury wschodniej – koncepcji cyklicznej. Estetyka japońska odrzuca wszelki ruch w pojmowaniu piękna. Chwila jest pozostaniem w całkowitej terażniejszości, to stan, w którym człowiek doznaje, jest w całości w mocy natury. Nie jest także pozostawianiem poza życiem „na serio”, jak pisze Ossowski. Jest doświadczeniem najprawdziwszego życia, podczas gdy wszelka kultura, społeczeństwo, wszelkie przejawy „życia na serio” są wtórne.

---

### Ken-ichi Sasaki on the Experience of Beauty

In my article I am presenting theories of Ken-ichi Sasaki considering concept of beauty, main concept of Japanese philosophy. In order to experience beauty of nature, it is necessary to go through five levels. Through solitude and society, fusion of all senses, feeling of happiness, next power of nature, which holds human, and finally feeling of infinity, to experience as result contemplative admiring of beauty of nature. In next part of article I am presenting concept of “beautifying beauty”. This aspect of beauty was noticed for the first time by Ken-ichi Sasaki. It considers situations where beautiful object spreads its beauty around itself. To make this statement more clear, theories of Western Aesthetics with similar assumptions are being mentioned. That is Plato idea of love, Benjamins aura and theories of contemplation in aesthetics.

*Paulina Zarzycka* – email: eik@iphils.uj.edu.pl

---

<sup>52</sup> Tamże, s. 272.