

Przyroda i pustka w sztuce i myśli Wschodu

Anna Sobolewska

I. „WSZYSTKIEMU SIĘ KLANIAJ”

„Wszystkiemu się kłaniaj” – głosił Roshī Jakuchō Kwong w czasie swojego pobytu w Warszawie – „Zaczynasz doceniać wartość wszystkiego i wtedy wszystkiemu się kłaniasz”. Roshī Kwong powiada, że kłaniając się ludziom, drzewom, filiżance z herbatą czy talerzowi z jedzeniem, kłaniamy się sobie – temu, co w nas najcenniejsze. Czcimy święte wizerunki, figury czy obrazy przypominają nam bowiem o tym, co kryje się w naszym wnętrzu. Pokłon i cisza to dwa wymiary zenu.

Uważny i pełen szacunku stosunek do przedmiotów można odczytać w sztuce Wschodu i w kulturze życia codziennego. Podobno w Japonii do dziś żywa jest tradycja uroczystego palenia zużytych przedmiotów. Ceremonii towarzyszą modlitwy i podziękowania. Ponieważ dzisiaj większość przedmiotów codziennego użytku nie nadaje się do spalania, można w zastępstwie spalić ich wizerunki. W ogień wrzuca się więc fotografie mebli i aut.

Podobny stosunek do świata można dostrzec w myśli i sztuce indyjskiej. Na portrecie Gurumayi Chidvilasanandy z aśramu Ganeshpuri pod Bombajem czytamy podpis pod zdjęciem: „Kiedy celem naszej świadomości jest nieustanne radowanie Wszchemogącego na różne sposoby – służba ludziom, służenie drzewom, zwierzętom, Jaźni – przywołujemy boską radość i uniesienie.”

W tym krótkim przesłaniu ludzie i zwierzęta, Jaźń i drzewa znalazły się na jednym planie. Nie jest to przypadkowe zestawienie. W tradycji religijnej Indii człowiek nie zajmuje uprzywilejowanej pozycji, nie jest panem stworzenia, ale jednym z miliona ogniw żywego łańcucha bytu. Niemniej jednak dopiero w pełni świadome, przebudzone „ja” może dostrzec substancjalną jedność człowieka i przyrody. Nieżyjący już mistrz Gurumayi, Baba Muktananda, głosił ideę boskości obejmującej wszystko – od Stwórcy do insektów:

„Osiągnąwszy prawdziwe poznanie, jogin uważa wszystkie istoty za jedno. Dla niego wszystko jest aham – „ja”. Widzi on równość we wszystkich istotach, drzewach i pnączach. Dla niego cały świat jest *prameya* – tym, co znane, moje, z czym jest się jednym.”¹

Wyliczenie drzew, pnączy i owadów jako naszych dalekich krewnych ma ogromną poetycką siłę. W odczuciu poetów Indii, Chin czy Japonii człowiek jest jednym z przyrodą nie tylko w sensie psychiczno-emocjonalnych czy duchowych analogii, ale najgłębszej, substancjalnej więzi:

Wiatr to twój oddech,
otwarte niebo, twój umysł,
słońce, twoje oko,
morze i góry,
twoje całe ciało.

Te słowa napisał jeden z anonimowych poetów zenu, tłumaczonych przez Czesława Miłosza.² Prawem paradoksu, pełne utożsamienie się ze światem natury nie ogranicza nas więzami cielesności, ale wyzwala:

Kiedy widzę
niebo i ziemię
jako swój ogród,

wtedy żyję
poza wszechświatem.

Czy natrafiamy tu na odmianę znanego w tradycji europejskiej panteizmu, streszczającego się w formule Spinozy: *Deus sive natura*? W myśli indyjskiej przyroda nie jest Bogiem, ale jedną z samomanifestacji bóstwa. Bóg, człowiek i przyroda spotykają się w swojej najtajniejszej głębi. Tę relację między światem i absolutem można by określić terminem *pan en teiz m* (*pan en theos*) – świat jest całkowicie zanurzony w hycie absolutnym, który mimo to pozostaje nieskończony i nieskażony, transcendentny Bóg jest we wszystkim i wszystko jest w Bogu.³ Jak twierdzi Baba Muktananda byt absolutny jest jak odbicie księżyca w wodzie lub w kroplach rosy: Jedyny jest w jedności i ten sam Jedyny jest w wielości (...) Jest Jednym bez drugiego.”⁴ Czy może nieskończoność odbija się w rzeczach skończonych jak katedra Beauvais uchwycona przez Adama Zagajewskiego w lusterku samochodu:

W lusterku samochodu zobaczyłem
nagle bryłę katedry w Beauvais;
rzeczy wielkie mieszkają w małych
przez chwilę.⁵

II. „UCIEC Z DUSZĄ NA LISTEK...”

Intuicja jedności tajników świata przyrody i ludzkiego wnętrza została wyrażona najpełniej w poezji indyjskiej. Indyjski stosunek do przyrody jak do żywej i boskiej istoty, najściślej spokrewnionej z gałęzią naszego „ja”, nie jest nam wcale obcy odnajdziemy go w naszej tradycji romantycznej. W poezji indyjskiej regułą jest „romantyczne” rozszerzenie świadomości podmiotu lirycznego na cały wszechświat. Poeci indyjscy szukali – podobnie jak Mickiewicz – „ojczyzny duszy mojej” w kropli rosy czy na listku:

Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać
Tam domku i gniazdeczka.

Poeta Kabir z Benares, z zawodu tkacz (należący równocześnie do dwu tradycji mistycznych – hinduizmu i sufizmu), głosił światu „dobrą nowinę”, że w „glinianym garnku” ludzkiego ciała zamieszkał Bóg:

Wewnątrz tego glinianego garnka są altany i gaje i wewnątrz
mieszka Stwórca.

Wewnątrz tego garnka jest siedem oceanów i niepoliczona
gwiazdy.

Kwas do próbowania złoty jest tam, jak i znawca oceniający
drogie kamienie.

Wewnątrz garnka rozlega się muzyka wieczności i bije
źródło wszelkiej wody.

Kabir mówi: Słuchaj, przyjacielu! Mój ukochany Pan mieszka
ka wewnątrz.⁶

(tłum. Czesław Miłosz)

Granice między jaźnią a światem zostały tu całkowicie zniesione. To nie jaźń wtapia się we wszechświat, jak się często interpretuje myśli Wschodu (na wzór europejskiego panteizmu), ale cały kosmos mieści się wewnątrz Jaźni. W poezji Kabira

człowiek i przyroda przeglądają się w sobie, nie tracąc swojej indywidualności i piękna. Podmiot wierszy Kabira powracał w swoich wierszach do szczęśliwej „ojczyzny duszy”, w której spełnia się zapowiedź jedności, dana w Upaniszadach – „On jest Ja”. Kraina ta nie jest romantycznym marzeniem czy wspomnieniem, ale rzeczywistością (czy może Rzeczywistością?). Leży ona w centrum każdego jestestwa, w wewnętrznej przestrzeni serca, niedostępnej i bliskiej zarazem. Kabir powiada, jak dotrzeć do tej krainy, która prowadzi w głąb siebie:

Jest kraj, w którym nie rządzi smutek, ani zwątpienie, i gdzie nieznana jest groza śmierci.

Wiosenne lasy tam stoją w kwiecie i wiatr pachnie rozkwitającym „On jest Ja”.

Pszczółka serca zanurza się tam głęboko i niczego więcej nie pragnie.⁷

Indyjska poetka z XVI w., Lalleshwari, również sławiła w swoich wierszach i poematach Boga przenikającego i ożywającego wszechświat. Jej wiersze, zebrane w tomie *Lalli Vakh* (Świat Lalli) – podobnie jak wiersze Kabira – były adresowane i do filozofów, i do wieśniaków. Do dziś są recytowane przez wędrownych bardów. Poetycką rekwizytornię jej wierszy tworzą zjawiska przyrody, a także przedmioty codziennego użytku, np. narzędzia do produkcji płótna. Przesłanie wierszy Lalleshwari jest proste: wszędzie postrzegaj Boga – cały wszechświat jest Jego ciałem.

Pan Świata istnieje
w formie świata.

Wszystkie formy, imiona, działania
i religie należą do Sziwy.

Cały świat istnieje w Sziwie
a Sziwa istnieje w świecie.

I w materii, i w świadomości,
wszystko jest Sziwą.⁸

W słowach indyjskiej poetki, piszącej w dialekcie kaszmirskim, można czasem usłyszeć czysty ton Ewangelii:

Promienie słońca
nie czynią różnicy.

Wnikają do wszystkich domów po równi.

Chmury zsyłają deszcz na wszystkich
bez specjalnych względów.

Po śmierci męża Lalleshwari wyruszyła w świat w poszukiwaniu mistrza. Jej spotkanie z guru Siddhanathem, i praktyka medytacji, doprowadziła ją do ostatecznego wtajemniczenia. Jej wiersze – podobnie jak wiersze św. Jana od Krzyża – są odtąd próbą wyrażenia doświadczenia iluminacji, wykraczającego poza słowa i pojęcia. Lalleshwari opowiada o tajnikach samorealizacji językiem krajobrazu. Krajobraz świata stał się dla niej pejzażem własnego „ja”.

Wszystko stało się nowe dla mnie

gdy Siddhanath odmienił moje życie

Mój umysł jest nowy, księżyc jest nowy,
słońce jest nowe

Elementy krajobrazu stanowią tu analogię stanów duchowych. Między jaźnią a naturą nastąpiła wymiana znaczeń. Podobnie w wierszu chińskiego poety Li Po, przytoczonym przez Miłosza w antologii *Wypisy z ksiąg użytecznych*, dwa szeregi znaczeń, podmiotu i przedmiotu kontemplacji, stają się jednym. Nie ma już praktykującego na tle przyrody, tylko jeden strumień świadomości, który może stać się zwierciadłem świata natury:

Ptaki wysoko lecąc przeleciały.

Ostatnia chmurka odpływa.

Siedzimy medytując, góra i ja.

Aż jest już tylko jedynie góra.

(*Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 298)

III. POEZJA KONKRETNA

Poeeci indyjscy najczęściej wyrażają uczucia religijne za pomocą odniesień do przyrody. Także w poezji chińskiej język przyrody stał się językiem uniwersalnym, służącym do wyrażania pełni ludzkiej kondycji. W swojej antologii *Wypisy z ksiąg użytecznych* Czesław Miłosz zebrał swoje tłumaczenia wierszy poetów różnych kręgów kulturowych, zestawiając na sąsiednich stronach wiersze, których daty powstania dzielą setki lat. Wszystkie utwory zebrane w tej książce łączy sztuka uważnej, „czulej” rejestracji świata, równocześnie intymnej i bezosobowej. Antologia ta jest czytelnym głosem poety na rzecz poezji konkretnej i obiektywnej, zogniskowanej na przedmiocie, a nie na psychicznych perypetiach podmiotu. Zgodnie z myślą taoistyczną i buddyjską taka sztuka obiektywnego patrzenia i odzwierciedlania świata możliwa jest tylko wtedy, gdy umysł artysty jest w stanie spokoju. „Zapewne taoizm i buddyzm – pisze Miłosz – z ich skłonnościami kontemplacyjnymi, przyczyniły się do tego, że patrzeć znaczyło utożsamiać się niejako z rzeczą, na którą się patrzy, i wzmacniać w ten sposób jej bycie” (*Wypisy...*, s. 10).

Jak to się stało, że w tej bogatej antologii „poezji zrozumiałej” uprzywilejowane miejsce zajmują wiersze poetów Wschodu, a zwłaszcza poetów chińskich? Po prostu poeci Dalekiego Wschodu nie potrzebują programu „powrotu do konkretnego”, gdyż nigdy nie zerwali kontaktu z przedmiotem i z bezpośrednim, uważnym oglądem świata. Nie oznacza to wcale eliminacji stanów psychicznych podmiotu. Emocje, sensacje, wyobrażenia są w tej poezji obecne nie wprost, ale za pośrednictwem konkretnego – tego, co widać i słyszać. W wierszu poety-cesarza Ch'ang Yu „obiektywnym korelatem uczuć” są dźwięki dzwonu i krajobraz pochmurnego nieba:

Dźwięki dzwonu

Leżę w łóżku

śluchając klasztorного dzwonu

W cichej nocy

dźwięk odbija się od pagórków echem

Szron zbiera się pod zimnym księżycem

Pod chmurnym niebem w głębokościach nocy

jeszcze powracają pierwsze tony

kiedy ostatnie dźwięczną wyraźnie i ostro

Słucham i mogę słyszeć i jedno i drugie,

choć nie rozróżniam, kiedy które milkną.

Znam więcej i marność świata,

ale kto mi powie,

kiedy jest chwila, żeby uciec od życia i śmierci?

(*Wypisy...*, s. 300).

Podmiot tego wiersza obserwuje, jak nowe dźwięki się różnią, zanim te pierwsze wybrzmiały, nie ma więc żadnej przerwy w istnieniu, które jest płynną przemianą. Nie ma żadnej luki między życiem a śmiercią, a więc i żadnej ucieczki przed życiem.

Na niebie poezji chińskiej nieustannie „suną bez celu obłoki” (Lui Tsung). Zarówno sztuka taoistyczna, jak i buddyjska preferują obrazy tego, co niestałe, będące w wiecznym ruchu, a zarazem zawsze takie samo – jak obłoki na niebie czy spieniony nurt wody. Żywiół wody czy zmienna gra obłoków mają swoje analogie w świecie człowieka. Ludzkie troski, przyjemności czy ambicje okazują się przecież konfiguracjami piany na wodzie czy też obłoków. Nieskończona gra kształtów na niebie może być znakiem roztopienia się jednostki w anonimowości i dali jak w wierszu chińskiego poety Wang Wei

Pożegnanie:

Zsiadam z konia i piję twoje wino.

Pytam, dokąd się wybierasz.

Mówisz, że przegrałeś

I że chcesz zimę spędzić pod Górami Południa.
Kiedy raz tam pojedziesz, nikt już
nie spyta o ciebie.
Tam w górze są obłoki, bez końca
obłoki.

(Wypisy..., s. 303).

„Chińska poezja konkretna”, podobnie jak wiersze Kabira i Lelleshwari, jest w istocie poezją doświadczeń wewnętrznych. Wymiana znaczeń między człowiekiem a przyrodą, a ściślej między naturą a ludzkim wnętrzem, odbywa się najczęściej (jak w wierszu Wang Wei) bez procesu metaforyzacji. Człowiek i przyroda bytują w najściślejszym związku, który jest dla ludzi Wschodu tak oczywisty, że nie trzeba go podkreślać. Tajników przyrody i ludzkiego wnętrza nie muszą wiązać kunsztowne figury poetyckie, wystarczy proste zestawienie czy porównanie symboliczne:

Z miejskiej wieży na północ od rzeki
Studnie i uliczki prowadzą mnie na kamienne wzgórza.
Z pawilonu dla podróżnych w chmurach i w mgłę.
Widzę, jak słońce zachodzi z dala od górnego miasta
Między niebieskie góry odbite w dalekich wodach.
Ognisko na brzegu, gdzie przycumowano łódź.
Rybacy i ptaki wracają do domu
Zmierzech spytywa na cichy obszar nieba i ziemi,
A moje serce jest spokojne jak szeroka rzeka.

(Wypisy..., s. 135).

Istotę wschodniego doświadczenia „bycia jednym” z przyrodą odśladania piękna sekwencja filmu koreańskiego reżysera Yong Kyuna *Dlaczego Bodhidharma wyruszył na wschód?* W buddyjskiej pustelni żyją dwaj mnisi i dziecko. Samotny chłopiec chciał sobie złowić i ośwoić ptaka – tymczasem go zabił. Drugi ptaszek-żałobnik latami czuwa na gałęzi obok pustelni, będąc groźnym memento dla chłopca. Chęć posiadania czegoś na własność stała się źródłem zła i cierpienia. A jednak, gdy starszy towarzysz chłopca, mnich, osiągnął oświecenie, samotny ptak odleciał w przestrzeń, wreszcie wyzwolony od cierpienia. „Przebudzenie” mnicha pozwoliło naprawić błąd innego człowieka i uwolnić ptaka. Oświecenie stało się drogą „odkupienia”, jakbyśmy powiedzieli w kategoriach chrześcijańskich. „Bycie jednym” z naturą jest tu i prawdą ontologiczną – współczesnym uczestnictwem w wiecznej „Naturze Buddy” czy Jaźni – a równocześnie przesłaniem braterstwa i solidarności z każdą żywą istotą.

IV. BYĆ ŚWIADKIEM PUSTKI

W jednym z wierszy Lelleshwari pojawia się nieznany wymiar świata przyrody – wymiar pustki, który może się objawiać jedynie w doświadczeniu wewnętrznym:

Wówczas czysty nektar
księżyc w nowiu
zstał we mnie
nic wlewające się w Nic

Rozważając kwestię przyrody w myśli Wschodu, nie możemy pominąć wymiaru pustki. Baba Muktananda powiedział, że celem przebudzonej świadomości jest „być świadkiem pustki”. W tradycji mistycznej i Wschodu, i Zachodu pustka nie jest nicością w potocznym rozumieniu, ale dynamicznym podłożem bytu. W myśli kabalistycznej nicość jest zagęszczonym światłem – tak nauczał cadyk Nachman z Bracławia (pustka jest Bogiem w Jego najwyższej, najdoskonalszej emanacji). W Upaniszadach czytamy, jak można przenieść się w bezmiar pustki za pomocą dźwięku Om, naśladując pajaka, który „wspina się po nitce na miejsce otwarte”... Poeci indyjscy potrafili celnie konkretyzować nie-

wyrażalne! Osią indyjskiego widzenia świata jest analogia między zewnętrzną przestrzenią kosmosu a wewnętrzną przestrzenią duchową jednostki:

To, co naprawdę nazywamy Brahmanem,
To naprawdę jest dla człowieka zewnętrzną przestrzenią
To zaś, co jest zewnętrzną przestrzenią dla człowieka
naprawdę
jest dla niego przestrzenią wewnętrzną;
Zaś ta przestrzeń wewnętrzna
jest naprawdę tą przestrzenią wewnątrz serca.
To jest pełnia... (...)
Jest tak rozległa, jak przestrzeń zewnętrzna,
Wewnątrz niej spoczywa niebo i ziemia,
Ogień i wicher, słońce i księżyc
Błyskawice i gwiazdy,
Wszystko...⁹

(Czandoghja Upaniszad)

„Pustka jest kształtem, kształt jest pustką” – te słowa, przypisywane Buddzie, recytuje się codziennie we wszystkich buddyjskich świątyniach. Kontemplacja przyrody w aspekcie pustki znalazła się w centrum sztuki buddyjskiej. Ukrytym tematem wierszy zen jest właśnie wszechobjemująca pustka, będąca dynamicznym podłożem bytu i źródłem różnorodnych form istnienia. „Chwila po chwili każdy wyłania się z nicości. Oto prawdziwa radość życia” – głosi współczesny mistrz zenu Shunryu Suzuki – „Każde istnienie jest rozbłyskiem w bezmiernym świecie zjawisk.”¹⁰

Czy sztuka jest w stanie naśladować istnienie jako grę rozbłysku i pustki? Reżyser wspomnianego już filmu koreańskiego, Yong Kyun, postawił sobie dwa, wydawałoby się, niewykonalne zadania: sfilmować buddyjską ideę pustki i sfilmować moment oświecenia. I na obu polach odniósł sukces.

Bohater filmu Bodhidharma wynosi po śmierci mistrza jego zwłoki w drewnianej skrzyni na szczyt góry, by je spalić na stosie. Rozrzucając prochy mistrza, młody mnich sam staje się mistrzem i też będzie musiał spłonąć. Widzimy go na tle pogrzebowego stosu – sfilmowanego poprzez ogień. Później młody mnich rozsiewa prochy mistrza w przyrodzie, starannie sypiąc garściami popiół do wody, w zarośla i na trawę. Rozsypywanie prochów przywodzi na myśl ideę Lukrecjusza z dzieła *De rerum natura* o wiecznym krążeniu materii w przyrodzie. W buddyzmie można odnaleźć podobny „materializm mistyczny”. Ten epizod przypomina mi kulminację klasycznego filmu Satyajita Raya *Życie Apu* z 1959 roku. Bohater po stracie ukochanej żony wchodzi na szczyt góry, by rozsypać swoje rękopisy. Gęsto zapisane kartki żeglują powoli ponad drzewami. Wbrew pozorom, ten gest nie jest znakiem szaleństwa ani bezpowrotnej utraty, ale początkiem powrotu do życia. Apu zrozumiał, że całe jego życie jest tą rozproszoną w przyrodzie powieścią i postanowił swoim życiem – powrotem do osieroconego synka – dopisać jej dalszy ciąg.

W filmie Yong Kyuna stary mistrz zadał swojemu uczniowi do rozwiązania koan „Kto odchodzi na wschód, kiedy księżyc jest w pełni”. Rozwiązanie koanu przyniosła śmierć mistrza w czasie pełni księżyca. Nawiasem mówiąc wszyscy mistrzowie zenu i jogini mają swoje konszachty z przyrodą i odchodzą z tego świata w czasie pełni księżyca. Mistrz odszedł, a po nim odchodzi jego uczeń. Ale czy dowiedzieliśmy się, kto właściwie odszedł? I dokąd? Stary mistrz nauczał, że odejście jest zawsze powrotem, a Budda odszedł, by powrócić we wszystkich żywych istotach. Śmierć jest więc nowym początkiem. Potok istnienia nie zna żadnej luki.

W buddyzmie obrazem oświecenia nie jest odzyskanie domu, „powrót do Itaki”, ale na odwrót – obrazy odejścia, wykorzenienia, „burzenia domu”, jak czytamy w *Dhammapadam*, poemacie, którego fragmenty przypisuje się Buddzie:

Kołowrót wielu narodzin przeszedłem dotąd daremnie
Budowcy domu szukając – a rodzić się ciągle to męka.
Budowco domu, poznałem cię! Nie wybudujesz
domu więcej.

Wszystkie twe belki załamane i obalony
domu szczyt.

Od świata myśl już oderwana, rozwianie pragnień już
zdobyte.¹¹

Czy płonący dom w zakończeniu *Ofiarowania* Tarkowskiego
nie jest właśnie obrazem wyzwolenia w sensie buddyjskim?

„Zburzenie domu” to przekroczenie granicy między „ja”
a światem. „Posiadasz cały wszechświat” – nauczał mistrz,
opowiadając uczniowi o oświeceniu. Oświecenie w buddyzmie
jest świadomością jedności, która oddaje człowiekowi na
powrót cały kosmos jako jego własny „dom”. Oświecenie jest
zarazem wyzwoleniem od bólu i lęku, gdyż w obliczu nieskoń-
czoności w ogóle nie ma czegoś takiego jak zysk czy strata, bo
nic nie jest już obce. Jest tylko wieczna przemienność form
istnienia i nie-istnienia.

Film Yong Kyuna jest buddyjski – nie tylko w warstwie
znaczeń religijnych i kulturowych. Przekazuje buddyjskie wi-
dzenia świata także poprzez nieuchwytną jakość obrazu filmo-
wego. Nie jest to perspektywa antropocentryczna – człowiek nie
stanowi osi świata. Często są ujęcia jakby z perspektywy ptaka,
krowy, drzewa czy ognia – jak u poetów chińskich w prze-
kładach Miłosza. Nieprawdą jest, że buddyzm zaprzecza ist-
nieniu Boga. Buddyzm po prostu m i l c z y o Bogu. Nie ma
żadnej potrzeby głoszenia wiary w Boga tam, gdzie każda rzecz
piękna czy brzydka, każda żywa istota czy nawet pyłek jest
absolutem...

W filmie Yong Kyuna pięknie zagrały cztery żywioły.
Rzadko można oglądać tak sfilmowaną wodę, ogień, wiatr.
Może u Tarkowskiego w *Zwierciadle*, czy w *Dersu Uzala*
Kurosawy? Kadry mają wyjątkową czystość. Krajobrazy gór-
skie tchną spokojem. Świat jest przezroczysty. Można niemal
zobaczyć, jak świat wyłania się z pustki. To właśnie pustka
wydobywa istotę, „takość” każdej rzeczy. Niesubstancjonal-
ność widzialnego świata w buddyzmie nie oznacza wcale, że jest
on bezwartościową ułudą. Na odwrót – świadomość pustki
i przemijania wydobywa piękno świata, jego kruchą doskona-
łość. Niestalność rzeczy jest jedyną „stałą” w filozofii buddyjs-
kiej. Świat rzeczy jest pusty i przemijający:

Nierzeczywiste wszystkie kształty –

Ten, kto dostrzeże to rozumem,

W niedoli będzie obojętny –

Taka jest ścieżka oczyszczenia.

– czytamy w *Strofach o drodze*, będących częścią *Dham-
mapadam*.

W buddyzmie świat jest niesymboliczny, nie jest znakiem ani
„księgą”. Nie ma niczego poza światem. Żadnej wartości
absolutnej, żadnej idei, która dałaby się od niego oddzielić.
Ludzka egzystencja jest wyłącznie bytem-w-świecie, mówiąc
po heideggerowsku. „Natura Buddy jest ukryta w tym, co
zwyczajne” – powiedział patriarcha Hui Neng. Dla istoty
oświeconej ciało i duch, samsara (kołowrót narodzin) i nirwana
stanowią jedno. Paradygmatem myśli i sztuki buddyjskiej jest
idea paradoksalnej jakości przeciwieństw (jeśli można tak to
uproszczyć, bo przecież buddyzm wskazuje na fałszywość wszel-
kich konceptualizacji dyskursywnego umysłu. Idea ta jest
również zakorzeniona w zachodniej myśli religijnej. Specyficz-
ne dla buddyzmu nie jest jednak „barokowe” wyostrenie
przesprzecznosci, ale idea przenikania przeciwieństw: zgiełku
i ciszy, spokoju i ruchu, żywej i martwej natury. Obecność
pustki – po obu stronach alternatywy – wiąże je w jeden węzeł.

V. CICHĄ NATURĄ

Charakterystycznym motywem sztuki buddyjskiej są obrazy
odbite w wodzie, często pojawiające się w wierszach chińskich
i japońskich poetów, jak i w filmie Yong Kyuna. Motyw odbicia
ma w buddyzmie szczególne racje filozoficzne. Cały świat jest
odzwierciedleniem czystego, doskonałego „umysłu Buddy”.
Refleksy światła na wodzie są lekcją dla adepta zenu: jego
własny umysł ma stać się podobny do czystego zwierciadła, czy
też do gładkiej powierzchni wody, by móc odbijać wszechświat
w czystej, niezmaconej postaci. Tak oczyszczony umysł może
odbijać bogactwo form widzialnego świata, lecz także naszą
ukrytą istotę, którą jest czysta świadomość. Sens tej idei wyraża
Ikuzanchu, japoński poeta tradycji zen:

Urodziłem się z boskim klejnotem,

który później pokrył się kurzem.

Dziś rano, wytarty do czysta, odbija

Obrazy potoków i gór – bez końca.¹²

Rozpoznajemy tu analogię drogi duchowej i obróbki kamieni
szlachetnych obecną również w europejskiej tradycji ezoterycz-
nej (np. w *Golemie* Meyrincka).

W opinii wielu myślicieli, jak Thomas Merton i Reginald H.
Blyth, „duch zenu” jest ponadwyznaniowy, pozareligijny i po-
nadkulturowy – jak czysta woda.¹³ Ten sam ton jest również
obecny w największych dziełach kultury europejskiej. Najbar-
dziej buddyjskim wierszem w literaturze polskiej jest dla mnie
Nad wodą wielką i czystą Adama Mickiewicza. W wierszu
Mickiewicza – podobnie jak u poetów zenu – kwestia odbicia
organizuje i materię świata, i materię świadomości. Śwado-
mość podmiotu wiersza odbija zmienne kształty świata, nie
czyniąc między nimi różnicy. Tak jak istotą skały jest trwanie,
tak celem każdego jestestwa jest odzwierciedlanie świata,
będącego w ciągłym ruchu. Godząc się na życie w wiecznej
przemianie, człowiek staje się tym samym ośrodkiem trwania
i spokoju:

Nad wodą wielką i czystą

Stały rzędami opoki

I woda tonią przejrzystą

Odbiła twarze ich czarne;

Nad wodą wielką i czystą

Przebiegły czarne obłoki,

I woda tonią przejrzystą

Odbiła kształty ich marne;

Nad wodą wielką i czystą

Błysnęło wzdłuż i grom ryknął,

I woda tonią przejrzystą

Odbiła światło, głos zniknął.

A woda, jak dawniej czysta,

Stoi wielka i przejrzysta.

Tę wodę widzę dokoła

I wszystko wiernie odbijam,

I dumne opoki czoła,

I błyskawice – pomijam.

Skałom trzeba stać i grozić,

Obłokom deszcze przewozić,

Błyskawicom grzmieć i ginać,

Mnie płynąć, płynąć i płynąć.

W wierszu Mickiewicza odnajdujemy ten sam ton bezwarun-
kowej zgody na przemijanie, co u poetów Wschodu. Rzecz
interesująca, że wariacje poetów chińskich na temat wiecznej
przemienności form nasuwają myśl o bezruchu, o tym, że może
ten cały ruch i zgiełk świata jest pozorny – jak w kinie... Poeta
chiński Ch'en Yu-i w wierszu *Podróżując po powiecie Hsiang*
uważnie bada paradoks ruchu i bezruchu:

Fruwające kwiaty z obu brzegów

Czerwono świecą na naszej łodzi.
 W pół dnia robimy
 100 li wzdłuż dróg wysadzanych wiązami.
 Leżę i patrzę w niebo pełne nieruchomych chmur
 I nie pojmuję od razu
 Że mnie i chmury
 Niesie ten sam wschodni wiatr.
 (Wypisy..., s. 132)

Fascynacja fenomenem odbicia nie jest tylko domeną sztuki taoistycznej czy buddyjskiej. W książce *Sześć medalionów i srebrna szkatułka* Gustaw Herling-Grudziński dzieli się z czytelnikami zachwytem nad obrazem Vermeera *Widok Delft*. Obraz ten jest kontemplacyjnym przedstawieniem miasta, przeglądającego się w wodach zatoki. Herling-Grudziński dostrzegł w tym obrazie, podobnie jak w wielu holenderskich „martwych naturach” z tego okresu ciszę „czasu zatrzymanego”. Przytacza on trafną definicję istoty „martwej natury” francuskiego krytyka de Tolnay’a:

„Obrazy Vermeera można bez wątpienia nazwać najdoskonalszymi martwymi naturami w sztuce europejskiej, martwymi naturami w sensie pierwotnym, *vie silencieuse, still-life, Still-leben*; wyrażają one znakiem rzeczywistość doskonałą, w której spokój owijający rzeczy i ludzi (traktowanych jako przedmioty), pozwala odgadywać tajemne między nimi związki. W obrazach tych trwanie zdaje się zawieszone, życie codzienne nabiera wyrazu wieczności.”¹⁴

Obrazy mistrzów Wschodu są „martwymi naturami” w tym właśnie sensie „ciszy czasu zatrzymanego”. Wydaje się, że francuski termin *vie silencieuse* precyzyjnie oddaje istotę tego spojrzenia na przyrodę. Chodzi przecież o naturę „cichą”, a nie „martwą”. Schopenhauer twierdził, że obrazy holenderskich mistrzów „martwej natury” świadczą o wyciszeniu i wygaszeniu popędu Woli. Holenderscy mistrzowie wykraczają zatem poza inferalne koło pożądań i lęków. Czesław Miłosz, cytując Schopenhauera, podkreśla, że sekretem wszelkiej sztuki, zarówno poezji jak i malarstwa, jest dystans i milczenie (Wypisy..., s. 12–13).

Kontemplacja przyrody jednocy ludzi Wschodu i Zachodu.

Ludzie różnych kultur uciekali od zgiełku w przestrzeń „poza-ludzką”, by ją wystawiać na różne sposoby, jak Thoreau w *Walden* czy poeci haiku. Właśnie ukazał się dziennik podróży jednego z wędrowców Wschodu, autora haiku Basho *Z podróży sakwy* w pięknym spolszczeniu Agnieszki Umedy. W zapiskach Basho mieszają poezję i prozę o podobnej prostocie notatki, przeplatając własne haiku z wierszami swego towarzysza podróży Mangiku. Trudy wędrowki łączą się z radosnym doświadczeniem wolności wewnętrznej:

„Rozciągał się przede mną piękny widok na góry i pola, na morski brzeg. I ujrzałem w tym dzieło stworzenia i [uwierzyłem], że idąc śladami tych, którzy nie zбочyli z Drogi Buddy i wyzwolili się z więzów wiecznej gonitwy, lęku i cierpienia, odkryję w sobie duszę poety – pełną wrażliwości fuga i fantazji. Tym bardziej, że porzuciłem swój dom i nie ma rzeczy, której bym pożałował. Nie dręczy mnie niepokój w drodze, bo wędruję z pustymi rękami. Przedkładałem marsz spokojny nad jazdę powozem, a gotowany ryż na kolację z większym zjadam smakiem niż pieczyście. Mogę zatrzymać się w drodze tam, gdzie zapragnę i kiedy chcę – odjechać nazajutrz.

Co dnia tylko dwa miałem życzenia: wieczorem trafić na dobrą gospodę, [a rano] znaleźć odpowiednie na moją nogę słomiane sandały – tylko takie rzeczy bez znaczenia zaprzętały myśli. Każda godzina znajdowała mnie w innym nastroju, a każdy dzień nowe przynosił doznania.

Spotkanie z człowiekiem [jak ja] owładniętym duchowym szaleństwem sprawiło mi bezgraniczną radość.”¹⁵

W połowie marca radość jakąś poczułem – sam nie wiem skąd – i uniesienie, jakby i we mnie drzewa zakwitły wiśniowe. Ta radość będzie mi przewodnikiem, będzie mnie prowadzić, bo oto, w tęsknocie za kwitnącymi drzewami [ogrodów] Yoshino, postanowiłem wyruszyć w drogę. (...)

Ruszamy, ale przed wyjściem jeszcze, dla zabawy, uwieczniliśmy, zwyczajem wędrownych mnichów, na nakryciach głowy rzecz taką:

»Dwaj towarzysze drogi
 bezdomni we wszechświecie
 z Buddą.«¹⁶

PRZYPISY

¹ Swami Muktananda, *The Secrets of the Siddhas*, Ganeshpuri 1976, s. 339 (przekład mój – A.S.)

² Anonimowi poeci zenu, cyt. za Cz. Miłosz, *Zen codzienny*, (w:) *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 68–69

³ Por. ks. F. Tokarz, *Z filozofii indyjskiej*, Lublin 1985, rozdz. W kwestii „teistycznych” i „ateistycznych” systemów indyjskich.

⁴ Muktananda, tamże, s. 373

⁵ A. Zagajewski, cyt. za Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 161

⁶ Kabir, cyt. za Miłosz, *Kabir*, (w:) *Hymn o perle*, Kraków 1983, s. 93

⁷ Kabir, tamże, s. 94

⁸ Wszystkie wiersze Lalleshwari cytuję za Lise Vail, *He Exists in the Form of the World: Kashmir Shaivism and the Poetry of Lalleshwari*, „Darshan”, 1992, nr 10 (Honoring God’s Creation) (przekład mój – A.S.)

⁹ Cyt. za H. Le Saux, J. Monchanin, *Benedyktyński aśram*, Kraków 1986, s. 113 (przypisy).

¹⁰ S. Suzuki, *Umysł zen, umysł początkującego*, tłum. J. Dobrowolski i A. Sobota, Gdynia 1991, s. 97 i 94

¹¹ *Dhammapadam*, tłum. S.F. Michalski-Iwieński, Warszawa 1925, por. *Strafy o starości*.

¹² Por. *Jak trudna jest droga. Wiersze zen Chin i Japonii*, wybór i przekład A. Szuba, Kraków 1991, s. 8

¹³ Por. H. Blyth, *Czym jest zen?* Tłum. N. Nowak, „Odra” 1991, nr 4

¹⁴ Cyt. za G. Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i srebrna szkatułka*, Warszawa 1994, s. 69

¹⁵ Matsuo Basho, *Z podróży sakwy z dodaniem Dziennika podróży do Sarashime*, przekład i oprac. A. Umeda, Warszawa 1994, s. 34–35

¹⁶ Tamże, s. 26