


Odnawianie kultury

Studium wybranych
przypadków



Odnawianie kultury

Studium wybranych przypadków

Leszek Sosnowski
Beata Szymańska
Anna I. Wójcik



seria

**filozofia
kultury**

© Copyright by Authors, Kraków 2017

ISBN 978-83-65705-61-7

RECENZJA

dr hab. Józef Tarnowski, prof. UG

REDAKCJA

Mirosław Ruszkiewicz

KOREKTA

Aneta Dzidek

INDEKS

Anna Kędroń

PROJEKT TYPOGRAFICZNY

Małgorzata Piwowarczyk

PROJEKT OKŁADKI I LOGO SERII

Joanna Bizior

Publikacja dofinansowana przez Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego



Seria Filozofia kultury jest prowadzona przez Zakład Filozofii Kultury
Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego



Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner

al. Daszyńskiego 21/13

31-537 Kraków

tel. 12 628 05 12

e-mail: office@libron.pl

www.libron.pl

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie 7

1. LESZEK SOSNOWSKI

Ruch odnowy kultury 15

Średniowiecze uwspółcześnione 19

Firma odnowy kultury 22

Modernistyczny renesans średniowiecza 25

Sztuka – edukacja – filozofia 34

Użytkowa artystyczna Japonia 39

Jeden świat – jedna kultura? 46

Sztuka Architektury – sztuka Natury 53

2. BEATA SZYMAŃSKA

Filozofia ogrodu Claude’a Moneta 63

Giverny – ogród malarza 63

Podwójna wizja twórcza i podwójna jej realizacja 70

Przedmiot codziennej medytacji 76

3. ANNA I. WÓJCIK

Tradycja ożywiona w doświadczeniu moderny:

Mirei Shigemori 85

Ogród przy świątyni Tōfuku-ji 85

Japonia i Zachód – wzajemne fascynacje awangardowych
twórców 91

Droga do ogrodu wiedzie przez sztukę 105

„...a pochodzi z samego ducha kamieni” 116

Bibliografia 129

Spis ilustracji 135

Noty o autorach 137

Indeks osobowy 139

Wprowadzenie

Artyści – wielcy twórcy sztuki awangardowej, nowatorscy, zbudowani – i ich związki z przyrodą. Czyż takie powiązanie wysokiej kultury z naturą nie jest jednym z najbardziej płodnych i głębokich przedsięwzięć, jakie ludzie podejmowali na przestrzeni wieków? Na to pytanie – przyglądając się historii wielkich kultur, kształtowanej przez jej znamienitych twórców – należy odpowiedzieć twierdząco. Na przełomie wieków XIX i XX artyści ponownie poczuli się zobligowani do tego, by stając w obronie humanistycznej kultury, zwrócić się ku naturze.

Właśnie wtedy zaczęła się kształtować wizja nowoczesnego świata kultury, w której związek kultury i natury wyznaczył później modernistyczną formę myślenia o przyrodzie i sposobach uczestniczenia w niej ludzi. Co ciekawe, swój istotny udział w tym nowym ruchu miało odkrycie przez Europejczyków Japonii – jej sztuki i filozofii. Bez wiedzy o tym, jak wraz z poznawaniem i uczeniem się sztuki japońskiej tworzyli oni ideologiczne zręby nowoczesnej kultury, nie sposób prawidłowo odczytać nowatorskich treści zawartych w ich manifestach oraz w praktyce artystycznej tamtych czasów. Leszek Sosnowski w swoim tekście kreśli ideowe tło tej inspiracji, jakie było opracowywane na Wyspach Brytyjskich od połowy XIX wieku.

W następnym rozdziale Beata Szymańska przygląda się awangardowemu artyście, którego sztuka powstawała w ścisłym związku

z przyrodą. Impresjonista Claude Monet potrzebował bliskiego kontaktu z nią, aby móc tworzyć, malować, żyć. On również inspirował się sztuką japońską. Monet w pewnym momencie swego życia, już jako dojrzały malarz impresjonista, zaprojektował dla siebie ogród. To miał być ogród artysty. I jako taki miał nie tyle stać się przedmiotem jego malarskich poszukiwań, ile intensyfikować jego własną drogę duchową – drogę artysty. Ku czemu Monet zmierzał z takim ogromnym, nieprzerwanym wysiłkiem? I dlaczego wybrał właśnie ogród jako swoiste medium w procesie twórczym? Beata Szymańska w swoim tekście poszukuje odpowiedzi na to pytanie i jemu pokrewne. Związek kultury z naturą bowiem także w tym przypadku okazał się nowy, ożywczy i w istotny sposób naznaczony fascynacją sztuką japońską.

Pracy nad ożywieniem starych wzorców kultury, odnowieniem mocy poruszania ludzkich umysłów i serc drzemiącej w wielowiekowej tradycji ogrodów Japonii, poświęcił się inny twórca. W rozdziale zamykającym tom Anna I. Wójcik przedstawia artystę z pozaeuropejskiego kręgu kulturowego, który w drugiej połowie XX wieku, poczynając od 1939 roku aż do swej śmierci, przez 36 lat zmodernizował sztukę ogrodów, projektując i realizując nieomal 250 nowoczesnych założeń¹. Mawiał, że droga do ogrodu wiedzie przez sztukę. Sam był artystą uprawiającym tradycyjne formy sztuki, takie jak ikebana, sztuka ceremonii herbacianej, kaligrafia i projektowanie ogrodów. Był wykształconym filozofem i historykiem sztuki i z tej racji znał oraz fascynował się modernistyczną sztuką Zachodu, zwłaszcza sztuką abstrakcyjną. Był badaczem stosującym naukowe metody badania dzieł sztuki i zarazem sam był wybitnym twórcą kultury. Myślał o kulturze i jej związkach z naturą w sposób charakterystyczny dla elit intelektualnych Dalekiego Wschodu. Ale myślał nowoczesnie, dlatego też jego ogrody, jego poszukiwania były zakorzenione w formach tradycyjnej sztuki japońskiej, a równocześnie inspirowała je europejska sztuka modernistyczna.

Można powiedzieć, że wszystko zaczęło się w połowie XIX wieku w Wielkiej Brytanii. Rewolucja przemysłowa, która w potężny, tylko

¹ W różnych opracowaniach można spotkać odmienną liczbę ogrodów zaprojektowanych przez Shigemoriego. Ja posiłkuję się w tym względzie ustaleniami Christiana Tschumiego.

częściowo uświadomiony i kontrolowany sposób przekształcała ówczesne życie w Europie i Ameryce Północnej, zaczęła ujawniać już swoje antyhumanistyczne oblicze. Zmiany dotyczyły zarówno tych, którzy tworzyli nową grupę społeczną, czyli robotników pracujących w tragicznych warunkach w wielkich fabrykach, jak i przedstawicieli elitarnych kręgów tradycyjnej, akademickiej kultury wysokiej. Tymi, którzy odpowiedzieli praktycznie na apel o zapewnienie godnych warunków życia w biednych, robotniczych dzielnicach przemysłowych miast, byli awangardowi artyści – malarze, architekci, twórcy wielu tradycyjnych rzemiosł. Wielkie (także objętościowo) dzieła tego czasu były zarazem programami, ba, manifestami nawet, nowego myślenia o społeczeństwie, o miejscu i znaczeniu w nim sztuki, o zobowiązaniach artystów wobec niego.

Ideowym przewodnikiem tych zmian był John Ruskin, nadszwyczaj płodny filozof społeczny, krytyk i historyk sztuki, a co ważniejsze – utopista estetyczny, który głosił program zmian społecznych poprzez powrót do sztuki i rzemiosła gotyku. Jego idee podjął William Morris i sam zaczął je realizować w swoich życiowych oraz artystycznych wyborach. Te idee i działania zostały wzmocnione, gdy powstał Ruch Arts & Crafts, który przyczynił się do utworzenia podobnych warsztatów artystyczno-rzemieślniczych w Niemczech, Austrii, Polsce, Stanach Zjednoczonych czy Rosji². Idee społeczne Ruchu Odnowy Sztuki i Rzemiosł były tyleż szlachetne, co utopijne, jednak zarówno Morris, jak i wcześniej Ruskin z pełnym zaangażowaniem działali na rzecz poprawy bytu angielskich robotników poprzez organizowane dla nich filozoficzno-estetyczne wykłady, zakładane stowarzyszenia, projekty przebudowy miejskiej i wiejskiej architektury. Wszystkie

² W wymienionych krajach chodzi w większości przypadków o nazwę zbiorczą dla warsztatów i organizacji, które powstały w zbliżonym okresie, czyli pod koniec XIX wieku. I tak Deutsche Werkstätte odnosi się do na przykład warsztatów w Bremie, Monachium (Die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, 1898) czy Dreźnie (Deutsche Werkstätten Hellerau, 1898); w Wiedniu powstały Wiener Werkstätte (1903), w Buffalo założono Roycroft Community (1894), w Bostonie The Society of Arts and Crafts (1897), w Krakowie Warsztaty Krakowskie (1913), także kolonie artystyczno-rzemieślnicze w Abramcewie (1882) i Tałaszkynie (1903). Dla porządku można odnotować, że podobne warsztaty, choć o mniejszym znaczeniu, utworzono również na Węgrzech, w Islandii, Szwecji i Finlandii.

te przedsięwzięcia miały docelowo zmieniać kulturę, a w konsekwencji życie wielkich przemysłowych ośrodków.

Przede wszystkim jednak to właśnie wtedy zaczęła się kształtować epoka, w której odmiennie postrzegano związek kultury i natury, co uformowało nowy sposób myślenia o przyrodzie i uczestnictwie w niej ludzi. Co ciekawe, swój istotny udział w tym nowym myśleniu miało odkrycie przez Europejczyków kultury – sztuki i filozofii – Japonii. Bez wiedzy o tym, jak w ścisłym związku z poznawaniem i uczeniem się sztuki japońskiej przez artystów i krytyków, którzy tworzyli nową, poakademicką sztukę, w tym również ideologiczne zręby Ruchu Arts & Crafts, formowała się nowoczesna kultura, nie można prawidłowo odczytać nowatorskich treści zawartych w ich dziełach oraz w praktyce artystycznej tamtych czasów. Dlatego niniejszy tom rozpoczyna rozdział Leszka Sosnowskiego, w którym przedstawia on historię tej inspiracji, odkrywając przy tym zaskakujące relacje między Morrisem i japonizmem na tle powszechnej wówczas fascynacji kulturą japońską. W kolejnych rozdziałach zobaczymy, jak niektórzy z wielkich artystów przełomu wieków XIX i XX, zainspirowani nowym myśleniem o sztuce i przyrodzie, zmodernizowali tradycyjną kulturę ogrodniczą Europy, Ameryki i samej Japonii.

Owa modernizacja wymaga krótkiego wyjaśnienia, by uniknąć nieporozumień wynikających z różnych, odmiennych datowań modernizmu w zależności od tego, z jaką dziedziną kultury kierunek ten był/jest łączony. Nie jest tu brany pod uwagę modernizm, wraz z okresem jego panowania, w odniesieniu do architektury, literatury czy malarstwa, co oznacza, że wyznaczone przez Elżbietę Grabską daty 1880–1905 jako zakres panowania modernizmu nie mogą zostać przyjęte³. Jest to co prawda o tyle uzasadnione, że od lat osiemdziesiątych termin „modernizm” wchodzi na stałe do słownika krytyków sztuki i artystów. Działają wówczas i publikują artyści oraz teoretycy, jak Charles Baudelaire, bracia Goncourtowie czy Joris-Karl Huysmans. Ukonstytuowane pojęcie modernizmu zawiera ukierunkowane znaczenie tego, co współczesne i nowe. Ich zbitka znaczeniowa odsyła nas do terminu „nowoczesne”, którego pełne znaczenie rozszyfrowuje Grabska, pisząc, że „nowoczesne

³ *Moderniści o sztuce*, wybór i oprac. E. Grabska, PWN, Warszawa 1971, s. 12.

w stosunku do tego, co było przedtem, jest nie tylko lepsze, ale i konieczne, bo zdeterminowane sprzyjającymi tym ulepszeniom warunkami kulturowymi i estetyczną samowiedzą⁴.

W przytoczonym kontekście ważne dla poniższych uwag są cechy, będące zarazem warunkami, owej nowoczesności. Mamy tu i ocenę jakościową, i determinizm kulturowy, i konieczną edukację artystyczno-estetyczną. Wskazane warunki pozwalają sytuować początek modernizmu na lata pięćdziesiąte XIX wieku. Choć brzmi to obrazoburczo, właśnie wówczas powstaje budowla z żelaza i szkła, Crystal Palace projektu Josepha Paxtona (otwarcie 1 maja 1851 r.), spełniająca wymagania Emila Zoli i Huysmansa stawiane nowoczesnej architekturze, a więc rezygnująca z eklektyzmu i historycyzmu na rzecz prostoty i funkcjonalności, czyli piękna i użyteczności. Te wyznaczniki nowoczesnego budownictwa stały się synonimem postępu technicznego i architektonicznego, który – co za ironia dziejów i kultury – zanegowali Ruskin, Morris oraz zbliżeni do niego artyści. Dlatego bliższe autorom niniejszej książki jest rozumienie modernizmu wyrażone przez Mieczysława Porębskiego, który pisze: „niesłusznie byłoby chyba ograniczać zakres dziewiętnastowiecznego modernizmu do samej *fin-de-siècle*’owej końcówki”⁵.

Warto w tym miejscu wspomnieć o drugiej stronie oddziaływania modernistycznego, które nastąpiło w Japonii przed rozpoczęciem działalności twórczej przez Shigemoriego. Początek zainteresowań dziełem Morrisa datuje się na 1904 rok⁶. W tym właśnie roku praca Morrisa *News from Nowhere* została częściowo przetłumaczona na język japoński. Jak podają japońscy badacze, w latach 1891–1975 opublikowano w tym kraju 316 większych i mniejszych wypowiedzi, z czego do drugiej wojny światowej powstało ich aż 272. Głębokie zainteresowanie myślą Morrisa przyszło w latach dwudziestych; wówczas zostały przetłumaczone kolejne jego dzieła, przysparzając mu popularności wśród intelektualistów japońskich. Przyczyny tego stanu miały charakter społeczny

⁴ Tamże, s. 13.

⁵ M. Porębski, *Modernizm i modernizmy*, [w:] *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1967*, PWN, Warszawa 1969, s. 41.

⁶ Zob. informacje o japońskim Ruchu Sztuk i Rzemiosł: S. Nakayama, *The Impact of William Morris in Japan, 1904 to the Present*, „Journal of Design History” 1996, vol. 9, no. 4, s. 273–283.

i ekonomiczny, wiążąc się z rozwojem i wzrostem popularności idei socjalistycznych w tym kraju. Zaciekawienie jego poezją oraz efektami działań artystyczno-rzemieślniczych przyszło później, łącząc się między innymi z jubileuszem setnej rocznicy urodzin. W Tokio zorganizowano wtedy wystawę w Maruzen⁷, gdzie przez jeden dzień wystawiono Chaucera w opracowaniu Morrisa i wykonaniu jego oficyny wydawniczej Kelmscott Press. Opublikowano również badania japońskich naukowców poświęcone dokonaniom Morrisa, które wzbogaciły wiedzę o nim w Japonii⁸. Nie można jednak pominąć innego znaczącego faktu. Muneyoshi Yanagi założył w 1926 roku Japońskie Towarzystwo Rzemiosła Ludowego, które następnie zostało przekształcone w Ruch Rzemiosła Ludowego (Folk Craft Movement – Mingei Undo), będąc odpowiednikiem ideowym i artystyczno-praktycznym Arts and Crafts Movement⁹.

⁷ Założona w 1869 roku w Tokio firma wydawniczo-księgarska. Zob. <https://yushodo.maruzen.co.jp/corp/en/aboutus/history.html> [dostęp: 11.03.2017].

⁸ *Essays in Celebration of William Morris's Centennial Birthday*, London 1934, s. 274.

⁹ Poniższą wypowiedź można uznać za ideowy manifest Muneyoshiego: „I recognize the direction of material culture, in the development from art culture into craft culture. It never means a denial of art. I think that the direction of beauty exists in combination with daily life [...]. When beauty and life are combined, the culture of craft appears and beauty becomes sound. Beauty which is not based on everyday life cannot be called true beauty”. M. Yanagi, *Craft-Culture*, reprint, Iwanami Shoten, Tokyo 1985, s. 11; cyt. za: Shuichi Nakayama, dz. cyt., s. 275.



1.

LESZEK SOSNOWSKI

Ruch odnowy kultury

Wielka Brytania w XIX wieku była krajem najbardziej rozwiniętym technicznie i cywilizacyjnie w Europie. Tutaj najpełniej wcielane były w życie idee rewolucji przemysłowej, ze wszystkimi blaskami i cieniami przemian. Dla wielu intelektualistów tego czasu było jasne, że zasadniczym problemem nie są jedynie cienie, gdyż profetycznie dostrzegali oni i wieszczili nadciągające ciemności. Należał do nich John Ruskin, wpisując się w bogatą już tradycję krytyków nowoczesności po obu stronach kanału La Manche. Do tej grupy zaliczał się również kontynuator jego myśli William Morris, a także bractwo preraphaelitów i późniejszych współpracowników Ruchu Sztuk i Rzemiosł.

Wiek XIX przedstawia współczesnemu obserwatorowi obraz starcia dwóch odmiennych tendencji estetycznych, intelektualnych i społeczno-politycznych. Tendencje wewnętrzne, wynikające ze zmian organizacyjno-technicznych oraz odkryć naukowych, wyrażały optymistyczne koncepcje rozwoju społecznego. Jednym z ich elementów był gwałtowny rozwój przemysłu jako rezultat zmian zewnętrznych na rynkach międzynarodowych oraz wewnętrznych o charakterze społecznym i politycznym, związanych z pracą, produkcją i konsumpcją. Wymienione przemiany doprowadziły



w efekcie do pojawienia się nowych jakościowo wytworów tego czasu, jak produkcja maszynowa i masowa. Produkowane wyroby były pozbawione indywidualności i duchowości, brakowało im wartości artystycznych, estetycznych i etycznych.

Tendencje zewnętrzne łączyły się natomiast z otwarciem Japonii na wymianę kulturalno-handlową, co doprowadziło do napływu do Europy wielkich ilości wytworów sztuki i rzemiosła, które poruszyły wyobraźnię i wrażliwość odbiorców zachodnich. Dwie europejskie stolice, Paryż i Londyn, stały się centrami wystawienniczymi i handlowymi tej sztuki, wpływając w konsekwencji na kształtowanie się nowych idei artystycznych i estetycznych na całym Starym Kontynencie. Dotychczasowa pozycja akademizmu uległa zachwianiu, wcześniejsze zaś poszukiwania teoretyków i twórców sztuki nabrały teraz realnych kształtów pod wpływem sztuki i rzemiosła japońskiego. W przypadku Anglii zainspirowały one powstanie Ruchu Odnowy Sztuk i Rzemiosł (Arts and Crafts Movement), który z kolei wpłynął na utworzenie podobnych stowarzyszeń w innych krajach kontynentu, jak Niemcy, Austria i Polska.

Jednak zależności między Japonią i Europą, choć oczywiste, nie są wcale tak proste i jednoznaczne. W ramach tendencji wewnętrznych podejmowano również poszukiwania nowych rozwiązań artystycznych i wyrażano poglądy zbliżone do dalekowschodnich. Z pewnością zostały one wzmocnione i ukierunkowane, gdyż sztuka i rzemiosło japońskie okazały się katalizatorami przyspieszającymi proces zmian ideowo-artystycznych. Mimo oficjalnego otwarcia Japonii na świat zachodni w 1854 roku już wcześniej docierały do Europy wytwory japońskie, budząc niekłamany podziw i uznanie.

Wystawa światowa z 1851 roku miała znaczący wpływ na powstanie i rozwój Arts and Crafts Movement w Anglii, choć paradoksalnie był on odwrotny niż przesłanie płynące z wystawy. Jej tytuł – *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* – oznaczał przedstawienie dokonań wszystkich krajów i narodów. Pomijając oczywiście przesadę zawartą w tytule, wystawa była faktycznie imponującym przedsięwzięciem organizacyjnym i wystawienniczym. Jej nowatorstwo dotyczyło kilku aspektów. Pierwszym była sama konstrukcja hali wystawowej, którą nazwano Pałacem Kryształowym (Crystal Palace). Wielkość i lekkość budowli budziła otwarty lęk ówczesnych architektów, dziennikarzy i zwiedzających o to, że jej przeszklona

konstrukcja nie wytrzyma własnego ciężaru i ulegnie zawaleniu. Ten eksperyment architektoniczny autorstwa Josepha Paxtona okazał się jednak dostatecznie trwały, by przestać być jedynie eksperymentem.

Drugim aspektem były idee wystawy, kryteria doboru ekspozatów oraz same ekspozaty. Niektórzy autorzy piszący o wystawie uważają, że w istocie była ona wizjonerska, a nie tylko nowatorska, gdyż „kreowała Europę na jednolity obszar wymiany towarowej i handlowej jako przedsięwzięcie większości narodów”¹. Kryteria doboru ekspozycji uwzględniały głównie osiągnięcia techniczno-przemysłowe, wyrażające produkcję fabryczną różnorodnych dóbr, w tym również konsumpcyjnych. Sztywno ustanowione kryteria wykluczyły z wystawy dużą część dziedzin sztuki, między innymi jej część zasadniczą, czyli malarstwo. W poszerzonym jej rozumieniu została dopuszczona jedynie rzeźba i grafika, znajdując się w trzydziestej klasie obiektów wystawienniczych. Obie artystyczne dyscypliny spełniły pozytywnie te kryteria z trywialnego powodu: ze względu na możliwość kopiowania swoich wytworów. Odrzucono całą pozostałą sztukę, na przykład ekskluzywne malarstwo, gdyż nie była ona użyteczna i replikowalna w takim stopniu, jak wymieniona rzeźba czy grafika.

Główną ideą wystawy był utylitaryzm, co wykluczyło wielką ilość wytworów nieużytkowych. Taka idea miała swoje uzasadnienie społeczne, łączące się zasadniczo z postulatem szybkiej produkcji i łatwej dostępności dóbr. Za tym jednak z konieczności szło obniżenie lub wręcz utrata jakości i wartości estetycznych. Dla wielu twórców, krytyków sztuki, estetyków, filozofów wystawa ucieleśniała w swoich poszczególnych ekspozycjach upadek kultury, utożsamianej z twórczością o walorach artystycznych. Oznaczała degradację natchnienia artystycznego, smaku estetycznego, mistrzostwa rzemieślniczego. Efekt był zaskakujący, gdyż głosy krytyczne doprowadziły do postulatów zjednoczenia sztuki i rzemiosła, co miało podnieść rangę rzemiosła i nadać nowy wymiar sztuce poprzez tworzenie piękna użytkowego. Postulaty nie trafiły w próżnię, okazało się bowiem, że były one zbieżne, i w tym sensie bliskie, z poglądami wpływowego wówczas filozofa, artysty i krytyka sztuki Johna Ruskina.

¹ I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, [w:] *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, Wydawnictwo ASP, Kraków 2009, s. 23.

U podstaw ruchu należy wyróżnić dwa wyraźne nurty: ideowy i organizacyjny. Pierwszy wiąże się z osobą wspomnianego Ruskina, drugi natomiast z osobą Morrisa. Taki podział jest pewnym uproszczeniem, które jednak nie zafałszowuje ówczesnego obrazu ich działań, ani też nie wyklucza poszerzenia charakterystyki obu postaci poza wskazane granice. Jakie więc były założenia ideowe ruchu? Odpowiedź na to pytanie pozwoli przejść do problemu drugiego, mianowicie działalności Morrisa, jego filozofii sztuki i rzemiosła w podwójnej perspektywie: wewnętrznego i samodzielnego kształtowania swoich poglądów oraz zewnętrznego inspirowania się spotkaniem kultur. Trzecią i zarazem dalszą perspektywą, wykraczającą poza niniejsze uwagi, jest rozważenie, na ile to spotkanie wpłynęło na założone przez niego stowarzyszenie Arts and Crafts Movement. Postulaty miały podwójny kierunek: krytyczny i negatywny oraz twórczy i pozytywny.

Średniowiecze uwspółcześnione

John Ruskin był renesansową umysłowością i osobowością twórczą; był artystą uzdolnionym malarsko i literacko, był krytykiem, estetykiem, ideologiem, a wszystkie te postawy jednoczył świetnym zmysłem obserwacji i analitycznym piarstwem. W każdej z wymienionych dyscyplin osiągnął wyniki, które zjednały mu wysokie uznanie i podziw. Dla dalszych uwag ważna jest tylko ta część jego działalności, w której przedstawił swoje poglądy filozoficzno-społeczne, one bowiem wywarły znaczący wpływ na Morrisa, a tym samym na cały Ruch Arts and Crafts.

Ruskin miał kilka pasji, które znalazły odbicie w jego twórczości – były to przyroda, sztuka, rzemiosło, a wszystkie one postrzegane w perspektywie estetyki gotyku. Idealizowanie przeszłości stanowiło mocny wyróżnik jego aktywności praktycznej, artystycznej i teoretycznej. Należał również do niewielkiego grona ówczesnych myślicieli, którzy wcześniej dostrzegli zagrożenia związane ze wzrostem masowej produkcji. Wielka Brytania tego czasu była krajem, w którym gwałtowny rozwój przemysłu wywierał niszczący wpływ na środowisko człowieka, zarówno naturalne, jak i miejskie. Dla tych uwag ważne jest też to, że industrializacja dewastowała – w jego

przekonaniu – środowisko humanistyczne człowieka, wypierając z rynku tradycyjne formy wytwórczości, jak na przykład rzemiosło.

W założeniach Ruskina, a następnie samego Morrisa i Ruchu, tkwiły przekonania praktyczne i teoretyczne o diametralnie odmiennym charakterze od powszechnie wówczas obowiązujących. Głosili oni wyższość wytwórczości ręcznej, rzemieślniczej nad produkcją przemysłową. Proces uzyskiwania postaci finalnej produktu tej produkcji wymagał zaangażowania wszystkich władz człowieka, a więc sił fizycznych, umysłowych i duchowych. Uzyskiwany wytwór nie był produktem masowym i maszynowym, a więc bezosobowym i bezdusznym. Nie symbolizował również zniewolenia ówczesnego pracownika, sprowadzając go do roli mniej znaczącego elementu w całości produkcji, niż posiadała go sama maszyna.

Jednak ograniczenie krytyki i postulowanego celu jedynie do używanego wytworu byłoby zawężeniem i zbanalizowaniem poglądów Ruskina. Gotowy wytwór w relacji zwrotnej miał oddziaływać z jednej strony na wytwórcę, a z drugiej na użytkownika. I oczywiście zamierzonym celem jest oddziaływanie maksymalnie głębokie i szerokie. W systemie społecznym, a więc wielokierunkowych i zwrotnych relacji celem miała być zmiana myślenia i odczuwania przez członków społeczeństwa. Ten postulat w ujęciu Ruskina, a potem Morrisa przybrał postać wynikania niemal sylogistycznego i został określony jako odrodzenie społeczeństwa w wyniku odrodzenia rzemiosła, jako konsekwencja odrodzenia umiejętności rzemieślniczych i artystycznych rzemieślnika, a zatem wytwórcy, a nie odtwórcy. Treść postulatu pozwala nam na sformułowanie zaskakującej tezy o determinizmie estetyczno-społecznym. Piękne przedmioty, piękne wnętrza i piękne otoczenie miały czynić pięknymi również ludzi. Ruskin nie widział w tym przekonaniu słabych punktów, gdyż głosił równoległe, że człowiek posiada naturalną, wrodzoną wrażliwość na piękno. W ten sposób przechodził od estetycznej reformy wytwarzania przedmiotów do społecznej reformy kształtowania człowieka.

W krytyce Ruskin nie był jedyny ani pierwszy, ale to jego głos wybrzmiał na tyle mocno, by stać się głosem proroka wieszczącego upadek i zarazem wskazującego sposoby ratunku. W różnych swoich tekstach dążył do wykazania, że istnieje ścisła zależność między pracą ludzką i pięknem jej wytworów a szczęśliwym życiem wytwórcy. Jego zdaniem rozwój przemysłu jest równoznaczny

ze wzrostem wykorzystania i wyzysku pracowników. Ten rozwój daje w efekcie produkcję dla samej produkcji, a nie dla pożytku moralnego, estetycznego, nawet funkcjonalnego, jako że taki produkt jest zazwyczaj tandetny. W tym kontekście zagrożenia Ruskin formułuje swój postulat powrotu do średniowiecza, z którym łączy pozytywny program odrodzenia człowieka, społeczeństwa i kultury. Postulat ten wynikał z dostrzeżonego współcześnie problemu, że w przemyśle człowiek jest traktowany jak maszyna, anonimowo i bezosobowo. Całą swoją działalnością zwracał on uwagę na fakt, że pracownik jest osobą i osobowością, angażując w pracę zręczność rąk, emocje serca i krytycyzm umysłu. Tylko w wyniku takiego połączenia sił witalnych i duchowych może powstać wytwór żywy, piękny, wartościowy, służący życiu i wpływający na uzyskanie harmonii.

Ruskin od połowy XIX stulecia zaangażował się w kwestie społeczne sztuki. Gdy powstał ruch socjalistów chrześcijańskich, założony przez jego lidera Johna Malcolma Ludlowa, Ruskin, sympatyzując z ruchem, uzupełnił jego idee swoją „chrześcijańską zasadą pomocy wzajemnej”². Gdy ruch okazał się za słaby, by cokolwiek zmienić, wzmocnił go, zakładając Working Men’s College. Sam zamysł, aby kształtowaniem ogólnej kultury pracowników wpływać na osiągnięcie przez nich wyższej jakości życia, można by uznać za cenny, gdyby nie jeden fakt. Praca w tym okresie trwała dwanaście i więcej godzin na dobę. Zgłoszony w parlamencie projekt, by pracę wykonywaną przez dzieci i kobiety ograniczyć chociaż do dziesięciu godzin na dobę, został odrzucony.

Ruskin włączył się również w działania w College’u, popierając zamysł kształtowania kultury robotników i rzemieślników. Nauczał nawet rysunku, aby robotnicy wytwarzali piękniejsze przedmioty. Ta polityczna ekonomia sztuki (pod takim tytułem wygłosił dwa odczyty w Manchesterze) bliższa była naiwnej szlachetności niż rzeczywistości, niemniej jednak jest interesująca z kilku powodów. Krytyka ówczesnej edukacji, obowiązujących form pracy i wynikającego z tego wyzysku prowadziła do formułowania pozytywnych postulatów dotyczących sztuki i kultury oraz wychowania do udziału

² I. Wojnar, *Wstęp. Piękno jako siła społeczna*, [w:] J. Ruskin, *Sztuka. Społeczeństwo. Wychowanie. Wybór pism*, tł. Z. Doroszowa, M. Treter-Horowitzowa, Ossolineum, Wrocław 1977, s. XV.

w nich. Ruskin przeszedł od wykładów do czynów, przedstawiając projekt utworzenia komuny rolniczej, w wyniku czego powstała Gildia Świętego Jerzego. Założenia organizacyjne Gildii były uszlachetnionym feudalizmem, podobnie jak jego wcześniejsze poglądy były uszlachetnionym kapitalizmem. W obu przypadkach, jak podsumowywali to krytycy, organizacje prowadziły do wzmocnienia akceptacji systemu istniejących lub projektowanych klas, łącząc z nim powszechny altruizm.

Sztuka – zdaniem Ruskina – była formą wyrażania kultu przyrody i jej piękna. Jak ją rozumiał? Czy miał na myśli zmysłowe przejawy, obrazy przyrody? Można w to wątpić. Jeśli – jak głosił – przyroda jest równoznaczna z pięknem, a piękno nie jest ani zmysłowe, ani intelektualne, również sama przyroda nie może mieć takiego charakteru. Jaki więc charakter ma piękno? Ruskin odpowiadał zdecydowanie, że ma ono naturę moralną, co znaczy, że naturę moralną ma także przyroda. Rozszerzał to moralne rozumienie piękna o jego sferę funkcjonalną. Uważał, że piękno jest wyrażane poprzez zgodność przedmiotu z jego funkcją, która może być mierzona. Piękno zrealizowane zgodnie z tymi kryteriami, a więc estetycznej funkcjonalności i moralności, przysparza artyście radości, satysfakcji i uznania społecznego.

Poglądy Ruskina, w pewnym okresie bardzo popularne i wpływowe, w ostatnich dekadach XIX wieku zaczęły napotykać na opór nowych prądów artystyczno-estetycznych, tracąc na oddziaływaniu. Jego moralizm estetyczny zetknął się z czystym estetyzmem, w efekcie czego powstał konflikt między nim a Jamesem McNeillem Whistlerem, zakończony rozprawą sądową. Dla dalszych uwag ważne jest to, że jego poglądy, idee i hasła zostały podjęte przez Williama Morrisa, a więc zorganizowane działania stowarzyszenia, które Morris założył. Zrealizował on w praktyce to, co teoretycznie głosił Ruskin.

Firma odnowy kultury

Morris przejął poglądy Ruskina i wcielił je w życie, organizując najpierw firmę, a następnie stowarzyszenie rzemieślnicze, których celem była odnowa zawodów rzemieślniczych i zasad, jakim miały podlegać. Jeśli Ruskin szczególnie mocno podkreślał moralny aspekt

sztuki i jej zaangażowanie społeczne, Morris czynił to w odniesieniu do jej aspektu utylitarne, kładąc nacisk na jej wymiar hedonistyczny. Dostrzegając tu interesującą relację między sztuką a pracą. Otóż uważał, że podstawą działania powinno być hasło, że „sztuka jest wyrażaniem przez człowieka jego radości z pracy”. Natomiast współczesne mu społeczeństwo opiera się „na pozbawionej sztuki, czyli nieszczęśliwej pracy większości ludzi”³.

Wspólna praca, przyjemność płynąca z jej wykonywania, wspólne idee w niej realizowane stały u podstaw założenia w 1861 roku firmy dekoracyjnej pod nazwą Morris, Marshall, Faulkner & Co. Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and the Metals. Firma posiadała siedmiu udziałowców; byli to, oprócz Morrisa: Peter Paul Marshall, Charles Faulkner, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, Philip Webb i Ford Madox Brown. Sukcesem organizacyjnym było pozyskanie dla firmy utalentowanych artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki, co szybko przełożyło się na sukces wytwórczy i wystawienniczy. Wytwory firmy zostały poddane wymagającemu sprawdzianowi i zdały go, uzyskując najwyższą ocenę. W 1862 roku w Londynie została zorganizowana Światowa Wystawa, w której wzięła udział firma Morrisa, prezentując swoje wytwory. Sprawdzian wypadł dla niej bardzo pozytywnie, gdyż zdobyła ona dwa złote medale i specjalne wyróżnienie za kolorystykę oraz wzornictwo witraży. Sukces został powtórzony na kolejnej światowej wystawie w Paryżu w 1868 roku. Wytwory zaprezentowane przez firmę Morrisa ponownie zyskały uznanie i wysokie oceny.

Henry van de Velde, belgijski artysta, a także projektant wnętrz i mebli, z perspektywy trzydziestu lat wysoko ocenił dokonania Morrisa, stwierdzając, że od czasu tej wystawy Francja utraciła dominację w Europie. Od tego momentu sztukom użytkowym zaczęła przewodzić Anglia, która poczyniła znaczący postęp w rzemiośle artystycznym. „To był pierwszy cios zadany francuskiej przewadze, przygotowywany od 1860 przez kuzyna Johna Ruskina i dzieło Williama Morrisa. Dwa te nazwiska, teoretyka i praktyka reformy i odrodzenia rzemiosła artystycznego, obejmują sobą historię pierw-

³ W. Morris, *Sztuka pod rządami plutokracji*, [w:] *W. Morris o architekturze i problemach społecznych. Wybór pism społeczno-estetycznych*, oprac. i tł. M. Piórowa, PWN, Warszawa 1967, s. 80.

szego natarcia i pierwszej przemiany kierunku, w którym później doszukiwano się ich inspiracji⁴. Ocena dorobku ideowego Ruskina i artystyczno-rzemieślniczego Morrisa, dokonana na początku XX wieku, wypadła bardzo dobrze, tym bardziej że sytuowano ją na tle francuskiej sztuki rzemiosła artystycznego, która cieszyła się długą tradycją, sięgającą Charles'a Le Bruna i Ludwika XIV.

Co oferowała firma? Były to malowane meble, dekoracje ścienne, wyroby metalowe, szkło witrażowe, hafty, zasłony, biżuteria, tapety, ręcznie malowane kafelki. Po tym sukcesie Morris skupił na firmie cały swój czas i energię, propagując wy/twórczość rzemieślniczą o charakterze artystycznym. W tej postaci i w tym składzie osobowym firma przetrwała niemal piętnaście lat, poszerzając swoją ofertę wytwórczą. Koniec jej działalności nadchodził powoli, choć nieuchronnie. Gdy odeszli jej udziałowcy, Morris w 1875 roku przekształcił ją w nową firmę – „Morris & Co.”. Przedmiotem zainteresowania nie jest jednak historia firmy, lecz głoszone przez jej właściciela poglądy i realizowane zamierzenia ideowe.

W 1888 roku doszło do zawiązania stowarzyszenia o nazwie Ruch Sztuk i Rzemiosł, który powstał w rezultacie połączenia dwóch grup artystów działających w tym czasie w Londynie. Były to: Cech Stulecia (The Century Guild) i Cech Artystów (The Art of Workers Guild). Artyści z obu gildii zorganizowali w 1888 roku wystawę *The Arts and Crafts Exhibition Society* w New Gallery na Regent Street w Londynie. Warto tu wymienić kilka nazwisk ważnych dla obu gildii; do pierwszego cechu należeli Arthur Mackmurdo i William de Morgan, z drugiego z kolei wywodzili się William Morris i Charles Robert Ashbee. Ponadto do Ruchu należeli Charles Voysey, Charles Rennie Mackintosh, Mackay Hugh Baillie Scott. Wystawa była początkiem w sensie chronologicznym, choć podstaw ideowych, filozoficzno-estetycznych należy poszukiwać w okresie o kilka dekad wcześniejszym.

Praca organizacyjna i ideowa Morrisa wyprzedziła wystawę na Regent Street i powstanie stowarzyszenia o ponad ćwierćwiecze. W obu aspektach uzyskane rezultaty okazały się wartościowe i posłużyły jako wkład własny w ukonstytuowanie Ruchu Odnowy, który z zamierzenia

⁴ H. van de Welde, *Ornament jako symbol*, tł. A. Steinborn, [w:] *Moderniści o sztuce*, wybór i oprac. E. Grabska, PWN, Warszawa 1971, s. 506.

był zwrócony na realizację wartości wypieranych przez produkcję przemysłową. Tę ostatnią charakteryzowały takie cechy, jak uproszczony projekt, tanie materiały, niska jakość wykonania, ubogie zdobnictwo. Najważniejszymi wyróżnikami produktu stały się łatwa funkcjonalność i przystępna cena. Degradacja produktu była znakiem degradacji pracy, a zatem i człowieka, który ją wykonywał. Wytwór był anonimowy, przez co anonimowy stawał się sam wytwórca, sprowadzony do roli maszyny i funkcji automatu. Pozbawiony indywidualności wytwórca stawał się niewolnikiem. Dlatego też, co zgodnie podkreślają komentatorzy, powstanie Ruchu było formą protestu skierowanego przeciwko dziewiętnastowiecznej industrializacji oraz produkcji maszynowej i masowej. W jej efekcie powstawał produkt artystycznie jałowy, czyli pozbawiony wszystkich ważnych dla kultury Ruchu cech formalnych, materialnych, kompozycyjnych i estetycznych.

Przekonania te stanowiły negatywną podstawę ideową powstania i działania Ruchu Odnowy Sztuk i Rzemiosł. Ważna jest również pozytywna podstawa, którą wcześniej sformułował ideolog ruchu John Ruskin, teraz zaś podjął Morris. Obaj uważali, że pewnym rozwiązaniem współczesnych im problemów jest powrót do rękodzieła średniowiecznego. Rzemieślnicy tego okresu, zachowując podmiotowość działań, mogli się poszczycić wzorcową realizacją nadrzędnego celu, jakim miało być połączenie wartości artystycznych z funkcjonalnością wytworzonych przedmiotów. Dlatego też obaj od hasła przeszli do czynów, podejmując próby sprawdzenia swoich poglądów w praktyce. Tylko rzemiosło, przy mocnym wsparciu sztuki, mogło odzyskać dla odbiorcy, dla społeczeństwa utracone w produkcji przemysłowej wartości. Przeciwnością martwych duchowo wytworów masowych i przemysłowych miała być wytwórczość zindywidualizowana, ręczna i rzemieślnicza, która miała się stać artystyczną sztuką użytkową.

Modernistyczny renesans średniowiecza

Morris był człowiekiem wielu talentów, które łączone z radykalnymi postawami domagającymi się natychmiastowej realizacji w działaniu prowadziły do zainteresowań wieloma dziedzinami sztuki i rzemiosła. Zakres tych zainteresowań i działań był bardzo



szeroki. Zaczął od architektury już w Oksfordzie, wstępując do biura projektowego; za namową Dantego Gabriela Rossettiego zaczął się malarstwem, następnie studiował kaligrafię średniowieczną, by przejść z kolei do badania wczesnych form druku, typografii i krojów czcionki. Przy okazji zapoznał się z tajnikami, a w zasadzie rozpoznał je, produkcji papieru czerpanego i atramentu, po czym został mu już tylko krok do zaangażowania się w edytorstwo oraz działalność wydawniczą swojego pisma i swojej twórczości poetyckiej. Niezależnie i równoległe projektował wzornictwo tapet, mebli, wyposażenia domu. Każdej działalności oddawał się z pasją i całą energią, wykorzystując zgromadzoną wiedzę teoretyczną i umiejętności praktyczne. Nie bez satysfakcji pisał do przyjaciela o radości, jakiej dostarcza mu praca rzemieślnicza: „[...] wszystkie wzory, które stosujemy do dekoracji wnętrz, w tapetach, tkaninach i tym podobnych, projektuję sam. Musiałem poznać teorię, w pewnym zakresie także praktykę tkactwa, farbiarstwa i drukowania na materiałach”⁵.

Każda postać tych działań była zarazem formą protestu skierowanego przeciwko zniewoleniu przymusem pracy zarobkowej. Każda ponadto była formą wyzwolenia płynącego z radości dostarczanej przez pracę twórczą. Wszystkie te poszukiwania i aktywności były efektem jego poglądów, w których głosił potrzebę powrotu do tradycji poprzez konieczność opanowania filozofii średniowiecznego rzemiosła. Dawało ono nieskażoną satysfakcję, pozwalając na osiągnięcie ideału życia pełnego radości i piękna. Te przekonania wywarły mocny wpływ na rozwój wielu reaktywowanych przez niego sztuk, które do jego czasów uległy osłabieniu lub zapomnieniu. Jednak mimo tej radości i satysfakcji Morris zdawał sobie sprawę, że takie podejście do sztuki nie ma szans na przetrwanie, że „reforma sztuki, która opiera się na indywidualizmie, musi zginąć razem z jednostkami, które ją wprowadziły”⁶.

Morris w trakcie swoich studiów w Oksfordzie zapoznał się z pisarstwem Ruskina, a zwłaszcza z jego poglądami na sztukę, w tym szczególnie architekturę i rzemiosło. Poglądy te były dla niego intelektualnym odkryciem, które głęboko na niego wpłynęło

5 W. Morris, List z 5 września 1883 r. do Andreasa Scheu, [w:] *W. Morris o architekturze...*, s. 30.

6 Tamże.

i ukierunkowało w dalszych poszukiwaniach i działaniach. Ruskin w swojej książce *The Seven Lamps of Architecture* (1849) wyraził pogląd, że budowla winna spełniać dwa podstawowe wymagania: być rzetelna i użytkowa. Było to połączenie dwóch kryteriów: estetycznego i funkcjonalnego. Te kryteria zastosowane do oceny wytwórczości w Anglii wypadły dla niej negatywnie. Ruskin wyraził bowiem przekonanie o fatalnym stanie nie tylko społecznym, ale – co może wydać się zaskakujące – również estetycznym ówczesnej Anglii.

Teorię Ruskina rozwinął i zastosował w praktyce Morris, łącząc oba aspekty w jedną całość i podbudowując ideowo koniecznością powrotu do średniowiecza z kilku powodów. Pragnął on doprowadzić do sytuacji, która zaistniała w wiekach średnich, mając na uwadze kontekst organizacji pracy rzemieślniczej, etyki pracy rzemieślnika i związków sztuki ze społeczeństwem. Terminowanie w cechu rzemieślniczym było w bezpośrednim wymiarze zdobywaniem zawodu, ale w dalszej perspektywie okazywało się szkołą etycznego życia i artystycznego rękodzieła. W rezultacie rzemieślnik wykonywał pracę, która dawała mu satysfakcję i radość z wytwórczości. Cenił swój wytwór, gdyż był on częścią jego samego, częścią jego pracy rąk i umysłu. Jego umiejętności techniczne i zaangażowanie duchowe przenosiły go w sferę sztuki, czyniąc z niego artystę, jednak nie elitarnego i wyizolowanego z szerszych odniesień społecznych.

Morris nie miał wątpliwości, że ostatni punkt miał szczególne znaczenie. Podkreślał, że w średniowieczu obowiązywała – jego zdaniem – odmienna od współczesnej relacja między sztuką i społeczeństwem. W średniowieczu artysta zbliżał się do rzemieślnika, lub wręcz się nim stawał, łącząc w ten sposób model rzetelnej – artystycznej i funkcjonalnej – rzemieślniczej wytwórczości. Taką relację chciał odtworzyć w czasach mu współczesnych, propagując ją w swoich pismach i odczytach. W tle tego zamysłu stała podwójna idea, łącząca z jednej strony bliskie mu pietystyczne podejście do dzieła sztuki, z drugiej natomiast etykę zawodową średniowiecznego rzemieślnika. Ideową całość spinał pogląd o egalitarnym charakterze sztuki, który w czasach Morrisa w żadnym razie nie mógł liczyć na poparcie.

W wyniku tego wyrażał przekonanie, że architektura gotycka jest jedynym moralnie uprawnionym do istnienia stylem. Wnioski dotyczące gotyku wkrótce rozszerzył na inne dziedziny rzemiosła.

Ważną rolę w pracy i rozwoju tego okresu odegrał Burne-Jones, przyjaciel z okresu studiów, który podzielał z Morrisem Ruskinowy pogląd o złym społecznym i estetycznym stanie kraju. Przyjaźń Morrisa i Jonesa uległa pogłębieniu, gdy rozpoczęli współpracę artystyczno-rzemieśniczą w latach późniejszych. Bardzo wysoko ocenił ich Rossetti, pisząc w liście do swojego przyjaciela malarza Williama Bella Scotta, że „dwóch młodych ludzi, założycieli »The Oxford and Cambridge Magazine«, pojawiło się w mieście z Oksfordu i teraz są moimi bliskimi przyjaciółmi. Zostali artystami zamiast wybrać inną karierę, do której uniwersytet na ogół przygotowuje; obaj są geniuszami”⁷.

W 1856 roku Morris został praktykantem w biurze George’a Edmunda Streeta w Oksfordzie. Paradoks tych zainteresowań i terminowania polegał na tym, że spędził tam niecały rok i nie wykonał projektu żadnego budynku, jednak jego wpływ okazał się doniosły dla rozwoju architektury angielskiej⁸. Terminując w biurze, eksperymentował z rzeźbieniem w kamieniu, modelowaniem w glinie, kowalstwem, meblarstwem czy dekoratorstwem, co pozwoliło mu nabyć wiedzę i doświadczenie w sprawach warsztatowych, dotyczących techniki, materiałów czy ważności dokonań architektonicznych dla społeczeństwa. W tym czasie zapoznał się z wieloma aspektami pracy projektowej i wykonawczej. Włączył je później, w okresie istnienia firmy, do własnej działalności artystyczno-rzemieśniczej. Kwestie architektoniczne rozwiązał wówczas *en bloc*, projektując i wytwarzając w swoim warsztacie całościowe wyposażenie domu, jak tapety, meble, materiały obiciowe, witraże, ceramika, płytki. Ich jakość projektowo-artystyczna została wyraźnie wzbogacona dzięki współpracy z artystami prerafaelickimi.

Morris realizował w ten sposób podwójny cel, zbliżając do siebie, czy wręcz jednocząc, sztukę i rzemiosło, artystę i rzemieślnika oraz przeciwstawiając się naciskowi cywilizacji technicznej w imię obrony kultury artystyczno-rzemieśniczej. Była to obrona poprzez „ucieczkę od teraźniejszości i rzeczywistości” w stronę sztuki późnego średnio-

⁷ T.H. Ward, *Burne-Jones, Edward Coley*, [w:] *Dictionary of National Biography, 1901 supplement*, [https://en.wikisource.org/wiki/Burne-Jones,_Edward_Coley_\(DNBo1\)](https://en.wikisource.org/wiki/Burne-Jones,_Edward_Coley_(DNBo1)) [dostęp: 20.01.2017].

⁸ Zob. P. Thompson, *The Work of William Morris*, Oxford University Press, Oxford 1991, s. 56.

wieczna⁹. Morris był jednak świadomy zagrożeń, co pozwoliło mu uniknąć niebezpieczeństw eklektyzmu, jak historyzm lub formalizm. Dlatego też odrzucił naśladownictwo czy wręcz imitowanie gotyku, przyswajając sobie jego cechy istotne i włączając je do swojej sztuki. Ta fascynacja późnym gotykiem była świadomym wykorzystaniem jego założeń ideowych i estetycznych, ale nie oznaczała bezkrytycznego przenoszenia form średniowiecznej sztuki i rzemiosła do rozwiązań współczesnych. Morris „pragnął stworzenia nowych form, które byłyby wcieleniem nie form średniowiecznych, lecz istoty średniowiecznej architektury, czyli jedności formy, materiału, konstrukcji i funkcji, oraz zastosowania owej zasady do nowych realiów współczesności”¹⁰.

Gwałtowny rozwój przemysłu i w konsekwencji produkcji masowej doprowadził do tego, że angielskie rzemiosło artystyczne utraciło znaczenie i praktycznie upadło. Program Morrisa miał przywrócić należną mu rangę i doprowadzić do odzyskania świetności. Słusznie więc konkluduje Nikolai Pevsner, że „koncepcja jedności sztuki pod egidą architektury” pojawiła się pod wpływem nowych poglądów społecznych, których Morris był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli¹¹. Postrzegał kulturę jako wyrastającą w sposób naturalny z życia społecznego, jednak nie ówczesnej industrialnej Anglii, w której zniszczeniu uległy więzi społeczne, związki sztuki z życiem i ludzi z przyrodą. By związki te odnaleźć i odbudować, Morris zwrócił się do kultury średniowiecznej, prostych form wytwórczości, bliskości z naturą i drugim człowiekiem.

Ważnym sprawdzianem głoszonych przez niego poglądów była budowa, a przede wszystkim wyposażenie Red House, domu małżeńskiego, którego głównym budulcem była czerwona cegła. Dom był twórczą przerwówką stylu architektonicznego z XIII wieku. W jego projektowaniu i dekorowaniu wzięli udział przyjaciele, głównie Philip Webb, którego poznał w pracowni Streeta, a także Edward Burne-Jones. Ich wspólna praca projektowa i wykonawcza doprowadziła do powstania domu, którego wyposażenie wymusiło na jego twórcy zajęcie się produkcją przedmiotów odpowiednich do

⁹ N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, t. 2, tł. J. Wydro, Arkady, Warszawa 1980, s. 270–271.

¹⁰ J. Tarnowski, *Funkcjonalizm w architekturze od neolitu do wczesnego modernizmu*, „Estetyka i Krytyka”, nr 15–16 (2008–2009), s. 200.

¹¹ N. Pevsner, dz. cyt., s. 272–273.

podjętego zamierzenia, a więc wyposażenia o nowym wzornictwie. Dom stał się sławny dzięki konsekwencji projektowej i wykonawczej, wpływając na późniejszą architekturę modernistyczną. Sam Morris zyskał uznanie, na które złożyła się również jego redukcjonistyczna filozofia życia codziennego. Wyraził ją maksymą, by nie posiadać w domu niczego, o czym nie wiedziałoby się z pewnością, że jest użyteczne, lub w co nie wierzyłoby się, że jest piękne.

Morris odrzucił eklektyczne wzory oraz gotowe wyroby i sam zaprojektował, a także wykonał wykończenie pomieszczeń, wyposażenie wnętrz, ich meblowanie i ozdabianie. W trakcie prac dekoratorskich doszedł do wniosku (w czym poparł go Webb), że „wszystkie pomniejsze sztuki znajdują się w stanie całkowitej degradacji, szczególnie w Anglii”. W konsekwencji oświadczył: „wobec tego w 1861 r. [...] zabrałem się do reformowania tego stanu rzeczy”¹². Poprzez realizowaną surową stylistykę sztuki i rzemiosła średniowiecznego odrzucił współczesne mu eklektyczne formy. W swoich pracach projektowych i wykończeniowych wracał do rozwiązań formalnych, zgodnych ze starymi wzorcami dostosowanymi do współczesnych czasów.

Głoszona przez niego maksyma, by w domu posiadać tylko rzeczy piękne, była – jak można sądzić – zawężeniem jego ogólnego poglądu, że wszystko, co otacza człowieka, powinno być piękne, jako konsekwencja naturalnego przekonania, że wszystko, co człowiek wytwarza, powinno być sztuką. Nakładał na wytwórcę wiele warunków, jednak ich spełnienie prowadziło do uzyskania radości z pracy, szczęścia w społeczeństwie. Odrzucając industrializm, odrzucił również elitaryzm; postrzegał oba sposoby funkcjonowania w społeczeństwie tego czasu jako degenerację uczestnictwa w kulturze. „Prostota, odrzucenie przeładunku i blichtru [...] są konsekwencjami jego postulatów upowszechnienia dóbr architektury. [...] Morris jest prekursorem wielkiej odnowy stylu architektury w kierunku prostoty form”¹³.

Morris bardzo wysoko cenił też inne rękodzieła, takie jak kaligrafia, druk książek, z czym łączyły się dla niego kolejne umiejętności rzemieślnicze, jak odpowiedni papier, typografia, zdobnictwo tekstu

¹² W. Morris, List z 5 września 1883 r. do Andreasa Scheu, s. 28.

¹³ E. Goldzamt, *William Morris. Prekursor odnowy architektury XX wieku*, [w:] *W. Morris o architekturze...*, s. 10.

w duchu średniowiecznych inkunabułów, grafika i obrazy. Wyso-ko cenił także garncarstwo, uważając, że dorównuje mu jedynie równie szlachetna sztuka budowania domów¹⁴. Obowiązkiem obu rzemieślników, garncarza i architekta, jest wytwarzanie przedmiotów użytecznych, a przy tym pięknych¹⁵. Dla dalszych rozważań szczególnie ważna jest architektura, specyficznie rozumiana przez Morrisa, dlatego z obowiązku historycznego warsztatowi drukarza zostaną poświęcone jedynie krótkie uwagi.

Morris, zdobywając wszystkie te umiejętności, nie zaprzestał nigdy pisania. W tym zakresie był również wielozadaniowy, wygłaszając odczyty, pisząc wiersze, opowiadania, recenzje i artykuły, które publikował w założonym i finansowanym przez siebie piśmie „The Oxford and Cambridge Magazine”. Ukazało się tylko dwanaście numerów, między styczniem a grudniem 1856 roku. Z piśmie współpracował między innymi Rossetti, dbając o jego stronę artystyczną. Na jego łamach Morris publikował swoje wiersze, które przyniosły mu sławę poetycką i uznanie wybitnych poetów tego czasu, na przykład Gerarda Manleya Hopkinsa czy późniejszych imaginistów, którzy cenili jego poezje.

Morris zajmował się w praktyce kaligrafią, zbierał stare rękopisy, fascynując się kształtem liter, majuskułami czy zdobieniem graficznym. Zainteresowania te pogłębiło u niego dwóch jego przyjaciół, wybitnych drukarzy: Walter Crane i Emery Walker. Pierwszy z nich od lat siedemdziesiątych wydawał książki dla dzieci (*toy-books*) według własnych projektów, z wielką dbałością o ich układ, tekst, rysunki i ornamentykę. Drugi wygłosił w 1888 roku poruszający wykład w trakcie trwania wystawy *Arts and Crafts Exhibition* poświęcony typografii i ogólnie sztuce książki. Morris dwa lata później założył drukarnię Kelmscott Press, w której z największą dbałością przygotował cały proces drukarski. Książki drukował na przygotowanym przez siebie papierze, na skonstruowanej przez siebie ręcznej prasie, utworzoną przez siebie czcionką, którą wzorował na piętnastowiecznej czcionce weneckiej.

¹⁴ Tamże, s. 1.

¹⁵ Tamże, s. 6.



W 1896 roku zaprojektował i wydał książkę Geoffreya Chaucera, nad którą pracował z Burne-Jonesem przez 21 miesięcy. Poruszyła ona wrażliwość estetyczną odbiorców, zawierała bowiem inicjały, bordiury, ornamenty wykonane według projektów graficznych Morrisa. Ponadto zaprojektował wygląd stron, ornamentykę oraz archaizowany, medievalizujący krój czcionki. Z kolei Burne-Jones przygotował 87 ilustracji i drzeworytów. Książka stała się dziełem sztuki, choć jej długa i kosztowna produkcja wpłynęła na jednostkową cenę, co w konsekwencji nie przysłużyło się trwaniu i działaniu wydawnictwa.

Książka jako dzieło sztuki była dla Morrisa wyrazem powrotu do artystycznego rzemiosła, które rozwijało się w średniowieczu. Przeciwwstawiał on rzemieślnika-artystę maszynie, piękno brzydocie, gdyż za tworzonym przez niego wytworem znajdowała się ręka, wyobrażenia i wycucie artysty. Morris, a także wymienieni jego przyjaciele drukarze byli artystami, dostarczając swoimi książkami „tych samych przeżyć estetycznych co na przykład klejnot, w całości pomyślany i wykonany przez jubilerą”¹⁶. Morris wydrukował 52 egzemplarze dzieła Chaucera *Sir Percyvelle of Gales*. Według jego opinii miały one obrazować doskonałe rzemiosło, dodajmy: tak doskonałe, że stawało się sztuką. Książka wydrukowana z udziałem przyjaciół była i jest jedną z najbardziej wpływowych w historii druku. On sam i Arts and Crafts Movement mieli wielki wpływ na jakość współczesnego druku, a także na współczesne przemysłowe wzornictwo, w tym również dotyczące książek. Jest to kolejny paradoks działalności Morrisa, polegający na tym, że powrót do korzeni romantycznie rozumianego gotycyzmu okazał się doniosły dla współczesności.

Sztuka – edukacja – filozofia

Morris krytykował podział pracy, który prowadził do jej mechanicznego charakteru, nie pozwalając na wytworzenie dzieła sztuki¹⁷. Tego mogła dokonać tylko ręka człowieka, który od początku do

¹⁶ J. Wiercińska, *Z problematyki zdobnictwa książkowego lat dziewięćdziesiątych XIX wieku*, [w:] *Sztuka około 1900...*, s. 226.

¹⁷ Morris zgadzał się z Ruskinem, że podział pracy dotyczy istotniejszego podziału, mianowicie ludzi. Zob. J. Ruskin, *Kamienie Wenecji*, [w:] tenże, *Sztuka. Społeczeństwo...*, s. 143.

końca brał pełny udział w pracy koncepcyjnej i technicznej. „Był czas – pisze Morris – gdy każdy, tworząc jakąkolwiek rzecz, miał wielką radość w tem, że czynił z niej oprócz przedmiotu użytku zarazem dzieło sztuki”¹⁸. „Jeżeli nie chcemy dopuścić do tego, aby robotnicy na każdym szczeblu pracy byli poniżani do poziomu maszyn, trzeba koniecznie, aby umysł pozwolił wypocząć ręką, a ręce umysłowi”¹⁹. W jego opinii sztuka ma do spełnienia misję wielozadaniową, jednak to misja realna. Polega ona na upiększeniu i udoskonaleniu życia, przez co Morris rozumiał podniesienie poziomu moralnego, edukacyjnego i estetycznego. Dodatkową nagrodą za ten wkład ma być radość odczuwana przez ludzi przy codziennej pracy. Oto funkcja i znaczenie sztuki²⁰. Dlatego każdy świadomy, to znaczy wykształcony, człowiek powinien wzniecić bunt przeciw brzydocie, temu, co nieokreślone i niewyraźne. Edukacja jest najlepszym środkiem przeciwko barbarzyństwu, wywołanym cywilizacją przemysłową i wolną konkurencją²¹.

Z postulowanej idei zmiany człowieka w sposób naturalny przeszedł Morris do idei zmiany społeczeństwa. Jego radykalizm dotyczył wszystkich sfer życia indywidualnego i społecznego, a więc edukacji, podziału pracy, udziału w kulturze, a w konsekwencji udziału w wytwarzanych dobrach. Swoje poglądy kształtował w okresie studiów w Oksfordzie, podczas których poznał ludzi głoszących nowe dla niego i radykalne poglądy filozoficzno-społeczne. Z tego okresu wyniósł dodatkowe doświadczenie, które nauczyło go samodzielności w zdobywaniu wiedzy i umiejętności. W Exeter College nauka nie była ekscytująca, „tutorzy byli znudzeni i obojętni. Nauka nie opierała się na indywidualnej opiece, lecz zajęcia miały charakter rutynowego, szkolnego nauczania”²². Te doświadczenia, zarówno wczesnoszkolne, jak i uniwersyteckie, wykształciły w nim samodzielność poszukiwań i badań, troskę o własny rozwój i umiejętność samokształcenia. Tu – jak można sądzić – był początek

¹⁸ W. Morris, *Sztuka a piękność ziemi*, [w:] W. Morris, R. La Sizeranne, J. Réé, *Podstawy kultury estetycznej. Trzy studia*, Wydawnictwo Związku Naukowo-Literackiego, Lwów 1906, s. 16.

¹⁹ Tamże, s. 18.

²⁰ Tamże, s. 20.

²¹ Tamże, s. 27.

²² P. Thompson, dz. cyt., s. 4.

wszechstronności jego zainteresowań naukowych, twórczych ambicji i praktycznej docieklivosti.

W podobnej sytuacji byli również inni studenci. Morris przekonał się o tym, gdy poznał Burne-Jonesa, który wprowadził go do grupy zaangażowanych społecznie intelektualistów z Pembroke. Razem czytali klasyków prozy, poezji, filozofii, razem dyskutowali problemy społeczne ówczesnej Anglii, porównując anglikatolicyzm z socjalizmem chrześcijańskim. Ten czas okazał się dla niego i ważny, i pomocny w rozwoju oraz formułowaniu poglądów społeczno-politycznych. Ale czas studiów był także istotny z jeszcze innego powodu. W tym okresie, mając do czynienia z żywym średniowieczem, spotykanym na każdym kroku na terenie uniwersytetu, Morris rozwijał swoje zainteresowania architekturą gotyku, iluminowanymi manuskryptami, starymi meblami i wzornictwem starych dywanów²³.

W średniowieczu odnalazł zrealizowany ideał życia zrównoważonego, który łączył ze sztuką i rzemiosłem, wyrażającymi wolne i szczęśliwe życie artystów oraz rzemieślników. Wykorzystując własne doświadczenia szkolne, przedstawił w latach osiemdziesiątych XIX stulecia własny – i jak się okazało wpływowy – program edukacyjny, odwołujący się do dwóch naturalnych zdolności posiadanych przez dzieci. Uważał, że kształcenie należy podzielić na dwie zrównoważone i równoległe rozwijane drogi: umiejętności praktyczne i wiedzę intelektualną. Sam może stanowić niezwykle przykład połączenia tych dwóch sfer życia i realizacji ich założeń filozoficzno-estetycznych.

Głosił radykalne poglądy, występując przeciw rozdzieleniu kształcenia umysłowego i manualnego, uważając je za niebezpieczne. Sam z całą mocą zaangażował się w praktyczne rękodzieło artystyczne. Łączył te przekonania z poglądami społecznymi, uważając, że podziały klasowe nabrały ostrości w wyniku uznania określonego typu pracy za właściwy tylko dla dżentelmenów oraz innego typu wskazanego dla rzemieślników. Ruskin nie był wytwórcą, dlatego wykorzystał w swoich poglądach zasadę, że opanowanie techniki pozwala na wykonywanie jej we własnym warsztacie. Konsekwentnie jej przestrzegał, doprowadzając ją nierzadko do parodii. Ta wielokierunkowa aktywność Morrisa wynikała z jego filozofii życia, głoszącej,

²³ Tamże, s. 5–6.

że praca musi być formą twórczości, w której tkwi element radości. W innym przypadku życie traciło na znaczeniu.

Wszystkie kontakty i przyjaźnie Morrisa, ważne dla jego przyszłego twórczego życia, zostały nawiązane podczas studiów w Exeter College na Uniwersytecie Oksfordzkim. To był ten ważny aspekt jego przyszłej działalności, w której zawsze mógł liczyć na wsparcie przyjaciół. Posiadał wielostronne uzdolnienia intelektualne i manualne, które w połączeniu z siłą woli, a więc silną motywacją i żywym umysłem, przekładały się na całkowite zaangażowanie w wykonywaną pracę. Wspomnienia Webba z okresu pracowni architektonicznej o wzajemnym dobrym zrozumieniu pokazują wyraźnie coś jeszcze. Gdy pojawiały się trudności – jak wspominał Webb – Morris „tłukł się pięściami w głowę, aż myślałem, że się ogłuszy... Biuro nie było jego właściwym miejscem”²⁴. Tak było w każdej dziedzinie i dyscyplinie działań teoretycznych, artystycznych i praktycznych. W dwóch ostatnich osiągnął znaczące lub nawet doniosłe wyniki, wpisując się w historię nie tylko kultury angielskiej, ale także europejskiej. W zdecydowanej większości wymienionych powyżej dyscyplin opanował rzemieślnicze umiejętności wytwórcze. Tak szeroki zakres aktywności wymagał dużych zdolności organizacyjnych i ogromnej energii.

Zakres zainteresowań i faktycznych działań twórczych Morrisa budzi zdumienie i podziw. U podstaw filozoficznych jego poglądów leży sprzeciw wobec elitaryzmu w sztuce i generalnie w kulturze. W swoich wykładach i tekstach formułował egalitarny program zmiany podejścia do edukacji i kultury. Program ten wynikał z jego przekonań, że kultura estetyczna zmienia człowieka, uszlachetnia go, a więc powinna stać się dobrem powszechnym. Tylko w ten sposób, czyli poprzez pozytywną zmianę człowieka, można udoskonalić również społeczeństwo. Jeśli kultura estetyczna ma się stać powszechna, należy odebrać ją kustoszom, koneserom i kolekcjonerom dyletantom. Sztuka zatem nie powinna być zamknięta w muzealnych zbiorach publicznych czy kolekcjach prywatnych. Musi wyjść poza mury tych instytucji i stać się ogólnie dostępna, gdyż do jej najważniejszych zadań należy uszlachetnianie życia człowieka. Morris nie tylko teoretycznie uzasadniał tę funkcję sztuki, lecz pokazywał

²⁴ Tamże, s. 7.

również jej praktyczne możliwości oddziaływania. W zaskakujący sposób udowadniał swoją tezę. Otóż w jego czasach w muzeach znajdują się przedmioty, które w okresach wcześniejszych były wykorzystywane w praktycznym życiu codziennym. „Czyż nie są to najwyklesze przedmioty użytku dawnych czasów?”²⁵ – pytał. Wniosek mógł być tylko jeden: współczesne mu „najwyklesze przedmioty” też znajdują się kiedyś w muzeum, dając świadectwo wielkości lub mierności rzemiosła artystycznego.

*

Wiele z przedstawionych idei Morrisa pochodziło z przemyśleń wyrażonych przez Ruskina. Można je porównywać i analizować, nie to jednak jest celem tych uwag. Istotne dla nich jest to, że obaj twórcy jawnie i niejawnie wyrażali tęsknotę za nowym typem artysty i rzemieślnika, który właściwie jednocząc oba rodzaje umiejętności, byłby zarazem filozofem. Takie pragnienia nie były czymś nieznanym w kulturze europejskiej. W tym przypadku ta nowość miała polegać na połączeniu trzech wymiarów bycia człowieka: jego umiejętności technicznych, zdolności intelektualnych i wrażliwości duchowych. To nie było czekanie na Godota; ich pragnienia zaczęły się spełniać na ich oczach od połowy wieku, gdy do Europy zaczęła napływać sztuka japońska. Mogłoby się wręcz wydawać, że fakty wyprzedzały życzenia. Czy tak było faktycznie? Można i należy zadać pytanie, co było wynikiem czego. Czy ich oczekiwania wynikały z rozpoznawania idei obecnych w sztuce japońskiej? A zatem czy ta sztuka była źródłem ich idei? A może było odwrotnie? Może ich myśli, wyobrażenia i pragnienia nieoczekiwanie znalazły swoje ucieleśnienie w postaci wartości, znaczeń, idei zawartych w tej sztuce? Rozstrzygnięcie pierwszeństwa, choć intrygujące, nie jest tu najważniejsze. Poprzestaniemy na wskazaniu podobieństw wynikających ze świadomych wypowiedzi, nawiązań, inspiracji, zostawiając powyższe pytania na inny czas pogłębionych analiz.

²⁵ W. Morris, *Sztuka a piękność ziemi*, s. 15.

Użytkowa artystyczna Japonia

Ważną myśl wyraża Hajime Nakamura, wprawdzie odnoszoną bezpośrednio do relacji Japonii i Chin, ale poprzez analogię mającą również swoje znaczenie dla relacji Japonii z Europą. Pisze on o przemianach tych samych idei w różnych kulturach i wyraża postulat, by w opisie cech odróżniających jedną kulturę od drugiej nie pominąć „modyfikacji idei przyjętych przez daną kulturę, a następnie przekazanych innym kulturom”²⁶. W przypadku pierwszej relacji kwestią zasadniczą były buddyjskie etyczno-religijne ideały rozwoju duchowego jednostek i społeczeństw. W przypadku relacji drugiej ideały buddyjskie nie odgrywały żadnej roli, ich czas oddziaływania nastąpił kilka dekad później. Chodzi tutaj o ideały estetyczne wyrażane przez wytwory rękodzieła japońskiego, które zafascynowały wyobraźnię Europejczyków, zarówno zwykłych odbiorców, jak i artystów czy krytyków. Zjawisko samo w sobie wydaje się proste do opisu i zrozumienia, jednak w pogłębionej analizie okazuje się wieloaspektowe i złożone.

Japonia w Europie pojawiła się u początków modernizmu, w latach sześćdziesiątych XIX wieku. Siła oddziaływania była uderzająca, wręcz wybuchowa, doprowadzając w krótkim czasie do zwrotu artystycznego, którego nie można wytłumaczyć jedynie niechęcią do akademizmu czy nastrojami pesymistycznymi. Można mieć uzasadnione wątpliwości, czy bez tej inspiracji zwrot byłby równie głębokim zerwaniem ciągłości stylistyczno-formalnej w sztuce i kulturze europejskiej. Nie można jednak wyciągnąć z tego wniosku, że nowy ruch był eklektycznym odbiciem japonizmu. Nie było to z całą pewnością powielenie ani na prawach plagiatu, ani cytowania, lecz własne przetworzenie idei odkrytych w sztuce japońskiej. Jakkolwiek inspiracja jest wyraźna, niezależność jest również ewidentna. Trudno więc mówić tu o dialogu, raczej o radosnym uniesieniu, nawet entuzjazmie odkrytą kulturą, jej duchowością, przetworzonymi przez wrażliwość zachodnią, dającą w efekcie takie cechy, jak własna kompozycja, stylistyka, forma i wartości.

²⁶ H. Nakamura, *Systemy myślenia ludów Wschodu: Indie – Chiny – Tybet – Japonia*, red. Ph.P. Wiener, tł. M. Kanert, W. Szukdlarczyk-Brkić, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 341.

Jakie były przyczyny tak wielkiej fascynacji odległym i mało znanym krajem, zacofanym politycznie, gospodarczo i cywilizacyjnie? W tak wielu aspektach różnił się on od kultury kontynentu europejskiego; wystarczy tu ograniczyć się do szeroko rozumianego wykształcenia, a więc religii, obyczajowości, mieszczańsko-arystokratycznej etykiety salonowej, znajomości najnowszych trendów w modzie czy sztuce, nowinek dworskich i kolonialnych. Owe różnice w tamtym czasie rozumiano jako odstawanie, jako niespełnianie kryterialnych wymagań stawianych ludziom kulturalnym, o koniecznej ogładzie towarzyskiej, by być obywatelami tego świata. Szło z tym w parze poczucie mocy i wyższości wynikające z eurocentryzmu. Świat Zachodu posiadał siłę charakteru potwierdzaną nieustannymi wojnami i podbojami. Mimo tych wszystkich elementów, które pozytywnie charakteryzowały ów świat, zaczął na niego padać emocjonalny cień znużenia, zużycia, ograniczeń wynikających z tradycji i cierpienia, będącego intelektualnym wyrazem życiowej pustki i pesymizmu²⁷.

Kraje zachodnie odkryły dla siebie sztukę japońską i jej tradycję, duchowość i zmysłowość, a było to odkrycie na prawach wstrząsu intelektualnego i emocjonalnego. Europa została zalana wyrobami sztuki i rękodzieła, w pierwszej kolejności były to Francja i Wielka Brytania, skąd sztuka ta rozprzestrzeniła się na pozostałe kraje Europy²⁸. Jakie wyroby pojawiły się w Europie tego czasu? Były to w wielkich ilościach drzeworyty, malarstwo, rzeźby, tkaniny, przede wszystkim jedwabne, ceramika, wyroby z drewna, laki, emalii, brązu, militaria. Wielką popularność zyskały japońskie wydawnictwa albumowe Hokusai (*Manggha, 36 widoków na*

²⁷ K. Wyka, *Modernizm polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 75, cyt. za: B. Szymańska, *Mistycy i pesymiści: przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Ossolineum, Wrocław i in. 1991, s. 39.

²⁸ Pomijając szczegóły, wystarczy wspomnieć, że ilość wyrobów japońskich zebranych przez kolekcjonerów i muzea sięgnęła kilkuset tysięcy egzemplarzy. Podaję tylko kilka przykładów: Tadamasu Hayashi, realizując zamówienia kolekcjonerów francuskich, sprowadził 160 tysięcy odbitek drzeworytów, Samuel Siegfried Bing zebrał ponad 50 tysięcy drzeworytów, Feliks Jasiński posiadał ponad 20 tysięcy egzemplarzy wyrobów japońskich. Trzeba pamiętać o największych muzeach europejskich i amerykańskich. Zob. J. Meech-Pekarik, *Early Collectors of Japanese Prints and the Metropolitan Museum of Art*, „Metropolitan Museum Journal” 1982, vol. 17, s. 93–118.

górze Fudzi), Hiroshige (seria ryb – *Uo-zukushi*), Katsushiki Isaia (*Przykłady kwiatów, ptaków i pejzaży – Kwacho sansui zushiki*), Sadahide Utagawy (*Album szkiców z natury – Banshō shashin zufu*), Kitao Kōsuisaia (*Księga szkiców ze stolicy smoka – Ehon tatsu no Miyako*) czy wreszcie Kuniyoshiego Kyosaia (*Zbiór szkiców kwiatów i ptaków – Kwacho gafū*)²⁹. Nie mniejszą popularność zyskały drzeworyty o różnym charakterze, zależnie od przedstawianych tematów. W najogólniejszym podziale można wyróżnić typ związany z przedstawieniem elementów przyrody i typ związany z przedstawieniem człowieka. W tym pierwszym mieszczą się obrazy pór roku, miesiący, kwiatów i ptaków. W tym drugim znajdują się drzeworyty przedstawiające aktorów teatrów japońskich: średniowiecznego *nō* oraz nowożytnych *bunraku* i *kabuki*, przedstawiające wojowników czy piękne kobiety. Ich autorami byli znakomici artyści drzeworytu *ukiyo-e*. Wszystkie były cenione i zbierane przez wyspecjalizowanych kolekcjonerów.

Co wniosła sztuka japońska do Europy? Cech charakterystycznych było kilka, jak odmienne od europejskiego kompozycja obrazu, rozumienie przestrzeni w obrazie, z naturalnym podejściem do pustych jego fragmentów, przedstawienia natury, kolorystyka, praca z pędzlem. Cechy te były odkrywane na drzeworytach przemijającego świata, szablonach farbiarskich, na obrazach ptaków i kwiatów, na kimonach, maskach, w książkach ilustrowanych. To w największym skrócie zestaw cech charakterystycznych tematów sztuki japońskiej, które wyróżniały ją spośród dzieł europejskich. Trafną i precyzyjną charakterystykę tej sztuki sformułował polski kolekcjoner i znawca dzieł japońskich Feliks Manggha Jasieński: „Subtelne cacka, przedziwne drobiazgi; wdzięk, elegancja, słoneczność [...]. Jest w tej sztuce wszystko: myśl, dusza, wyraz, szeroki rozmach, groza i melancholia”. Szczególnie cenił dwóch japońskich artystów: Hokusai Katsushikę i Hiroshige Utagawę. W jego opinii „Ci dwaj artyści przez zapoznanie artystów europejskich z własnym sposobem patrzenia na naturę i odtwarzania natury spowodowali

²⁹ A. Kluczevska-Wójcik, *Motywy japońskie w europejskim i amerykańskim rzemiośle artystycznym końca XIX wieku – źródła, wzory, interpretacje*, [w:] A. Kluczevska-Wójcik, J. Malinowski (red.), *Sztuka Japonii. Studia*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2009, s. 92.

rewolucję w europejskim, pejzażowym malarstwie dziewiętnastego wieku³⁰.

Kobiety angielskie dostrzegły nowy i oryginalny świat japońskich wyrobów dla kobiet. Zachwyciły je elementy garderoby, jak kimona, pasy, także elementy praktyczne i ozdobne, jak szpilki do włosów, grzebienie, ponadto wachlarze, pudełka i puzderka wykorzystywane do kaligrafii czy na lekarstwa. Spełniając funkcje użytkowe, spełniały zarazem wyszukane wymagania estetyczne Europejek. Doniesienia dziennikarzy w prasie codziennej z okresu działania wioski japońskiej w Londynie (1886–1888) wyraźnie mówią o wielkim zainteresowaniu Angielek tymi wyrobami, które mogły one oglądać bezpośrednio u Japonek. Co więcej, bardzo często pragnęły one natychmiast zakupić oglądany przedmiot, co było jednak możliwe dopiero po zakończeniu wystawy.

Te drobiazgi domagały się dotyku, delikatnego i pieszczotliwego jak one same. Na tę ich cechę zwrócił uwagę francuski historyk i krytyk sztuki Ernest Chesneau. W swoim artykule *Le Japon à Paris* napisał: „Formy wytwarzanych przez nich [Japończyków] obiektów obliczone są w sposób wyrafinowany, tak aby obudzić i pieścić całą finezję dotyku³¹. Było to z pewnością trafne spostrzeżenie, gdyż przedmioty te prowokowały dotyk, domagały się delikatności zmysłowej pieszczoty; przenosiły – poza już powyżej wymienionymi jakościami estetycznymi – ponadto specyficznie japońską estetykę dotyku – *l'esthétique du touché*. Ani rzemiosło, ani sztuka europejska nie znały tego rodzaju estetyki, bo nie istniały tu tego typu doznania. Te cudownie delikatne i kunsztowne drobiazgi przywołują – jak pisał dalej francuski krytyk – „pieszczotę dłoni” dlatego, że fantazja artystów japońskich jest „niewyczerpana”, i dlatego, że są „stworzone, aby wpisać się dokładnie w kształt dłoni i palców”. Nie może więc dziwić fakt, że wszystkie te „subtelne cacka”, jak określał je Jasieński, stawały się jasnym przedmiotem pożądania wrażliwych odbiorców.

Różnorodne techniki artystyczne służące do przedstawień zmierzwały do jednego: nie do uchwycenia istoty, zgodnie z europejskim

³⁰ E. Miodońska-Brookes, M. Cieśla-Korytowska, *Feliks Jasieński i jego Manggha*, Universitas, Kraków 1992, s. 351.

³¹ E. Chesneau, *Le Japon à Paris*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1.09.1878, s. 386; cyt. za: A. Kluczevska-Wójcik, dz. cyt., s. 90.

modelem poszukiwań, lecz do ujęcia ducha przedmiotu. W ten sposób przejmował on również duchowość podmiotu. Zachwycająca artystów europejskich prostota użytych środków wyrazu stała się ideałem, uzasadnianym filozoficznie i poszukiwanym artystycznie. Artyści sztuki i rzemiosła szybko opanowali warsztat twórczy zbliżony do japońskiego. Zaświadczają o tym najwyraźniej manufaktury ceramiki tego czasu ulokowane w Anglii, jak Haviland, Wedgwood, Royal Worcester i Minton. Początkowe trudności z materiałem, techniką, ozdabianiem zostały szybko pokonane i wymienione warsztaty ceramiczne osiągnęły mistrzostwo technologiczne. Konieczne jest jednak dopowiedzenie, że było to mistrzostwo kultury zachodniej. Wyroby tych i wielu innych warsztatów są eleganckie, nawet kunsztowne, ale przy tym chłodne. Dopracowanie formy i materiału, czystość linii i stałe wrażenie nowości zostały doprowadzone do postaci skończonej. Brakuje im jednego: ducha ich twórcy, który potrafił tchnąć w przedmiot kruchość wieku, czułość użycia, poręczność funkcji. Zręczność rąk i zdolności umysłu nie wystarczyły do wyjścia poza czysty artyzm i chłodny estetyzm, w sferę poruszeń duszy.

Buddyzm zen miał jednak donioślejsze znaczenie dla sztuki japońskiej, nieograniczone jedynie do technik wytwórczych, obrazowania, ozdabiania. Umiejętność patrzenia i widzenia, doprowadzona do maestrii w odniesieniu do spraw i rzeczy małych, drobnych, ulotnych, stanowiła element ich filozofii życia. Tę doskonałość oka i ręki odnajdujemy we wszystkich rodzajach kompozycji artystycznych natury, jak ptaki, owady i ryby, drzewa, krzewy i trawy, a nawet pojedyncze źdźbła, kwiaty czy gałęzie. Ponadto cechy te możemy również dostrzec w przedstawieniach figuralnych i pejzażowych. To nie jest tylko oko zmysłowe, to jest oko duchowe, w którym skupia się cała filozofia buddyzmu zen, z jego praktyką uważności widzenia i odczuwania, oddechu i życia (*mindfulness, Besonnenheit*). Tę uważność widać też w elementach wyposażenia domu, w jego funkcjonalnej prostocie, w jego projekcie i wykonaniu.

Wyróżnijmy jeszcze jedną cechę takiego podejścia do świata. Artystyczny mistrz zen nie obdarza uważnością tylko wyróżnionych elementów czy przejawów swojego świata bądź natury. Byłoby to zaprzeczenie nauki Buddy, głoszącej, że każdy przejaw życia jest równie cenny. Jeżeli wszystko wokół jest wartościowe, artysta nie

poszukuje tego, co rzadkie, nie goni chimery wyjątkowości i unikatowości, lecz jest wyrazicielem powszechnego, co tu oznacza: tradycyjnego, podejścia do świata. Na prawach hipotezy można pokusić się o sugestię, że takie ujęcie stanowi jedną z przyczyn odmiennego niż w kulturze zachodniej podejścia do wytworów sztuki lub rzemiosła. Wszystko tutaj jest równie cenne, każdy wytwór jest oryginałem, gdyż liczy się doskonałość artystyczna. Kultura europejska z kolei w całym okresie swojego istnienia była nastawiona na poszukiwanie tego, co rzadkie, niepowtarzalne, jedyne w swoim rodzaju, co w pewnych tylko i w dodatku krótkich okresach miało związek z postulowaną ideą doskonałości. W każdym jednak okresie i przypadku oznaczało to oryginał, w rozumieniu jedyne go egzemplarza, i było zaprzeczeniem falsyfikatu, także w opozycyjnej relacji autentyk–kopia. Zwrócił na to uwagę Josiah Conder, publikując w 1892 roku swoją książkę *Kwiaty Japonii*: „Sama rzadkość jako taka, walor tak ceniony na Zachodzie, tutaj nie cieszy się prawie żadnym poważaniem”³².

Ta trafna uwaga Condera została wsparta spostrzeżeniem sir Rutherforda Alcocka, dyplomaty i pierwszego konsula generalnego w Japonii w latach 1859–1862, który dostrzegł tu zagrożenia dla sztuki europejskiej. Alcock, miłośnik i kolekcjoner sztuki japońskiej, udostępnił swoją prywatną kolekcję zwiedzającym wystawę światową w Londynie w 1862 roku. Po raz pierwszy odbiorca europejski mógł oglądać wytwory sztuki i rzemiosła pochodzące z Japonii. Jak nietrudno zgadnąć, ekspozycja została uznana za jedno z najważniejszych wydarzeń w kulturze zachodniej, wzbudzając wielkie zainteresowanie i niekłamany podziw³³. Ekspozycja japońska odniosła ogromny sukces wśród wszystkich grup zwiedzających, a więc zarówno zwykłej publiczności, jak i życiowo lub zawodowo zainteresowanych wystawą takich grup, jak artyści, projektanci i krytycy. Ci ostatni uznali, że nadeszła konieczność dokonania reform w kraju w oparciu o wzory japońskie. Zwrócili się z apelem do angielskich producentów i projektantów, aby po-

³² J. Conder, *Kwiaty Japonii i sztuka kompozycji kwiatowych*, tł. I. Kania, Universitas, Kraków 2002, s. 11.

³³ L. Lambourne, *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*, Phaidon Press, New York 2005, s. 6.

przez studiowanie japońskich wytworów dokonali zmian, poprawili i udoskonalili artystycznie i estetycznie projekty oraz wytwory własne. Czy Morris odwiedził wystawę i oglądał kolekcję Alcocka? Trudno to jednoznacznie stwierdzić, ale też byłoby rzeczą zadziwiającą, gdyby nie widział wystawy, która zgromadziła wiele wyrobów bliskich jego sercu i umysłowi.

Alcock poświęcił kulturze Japonii swoje książki i pomniejsze publikacje, w których dowiódł dużego znawstwa tej sztuki, wycucia formy i wrażliwości na jej wartości. Jako bodaj jeden z pierwszych dostrzegł wzajemne zależności obu kultur: wschodniej i zachodniej, trafnie ujmując w swojej książce *Art and Art Industries in Japan* cechy charakterystyczne tej zwrotnej relacji: „Fali naśladownictw, która ogarnęła Japonię, odpowiada w pewnym stopniu fala japońizmu w Europie, która przeniknęła nie tylko do ceramiki, ale i do wszystkich europejskich sztuk stosowanych, od brązów począwszy, na tkaninach i tapetach skończywszy, i której niezliczone przykłady przynosi wystawa światowa w Paryżu”³⁴. Alcock dostrzegł coś jeszcze, co miało charakter negatywny. Pisał, że „twórcy kamionki, fajansu, porcelany starają się kopiować prawie niewolniczo kształt, rysunek, koloryt, które odtwarzają z niezręcznością wynikającą z niezrozumienia materiałów, technik i wycucia smaku, właściwych sztuce japońskiej. Posuwają się nawet do tego, że ozdabiają swoje wyroby krakelurami, tak charakterystycznymi dla ceramiki chińskiej i japońskiej”³⁵.

Brak wiedzy i umiejętności w połączeniu z bezkrytycznym i bezmyślnym naśladowaniem dawał efekt przeciwny do zamierzonego. Ozdabianie krakelurami było specjalną techniką wypalania szkliwa, w efekcie czego ulegało ono spękaniu. Technika ta podnosiła walory estetyczne przedmiotu, ale też nadawała mu efekt wiekowości i zużycia. Alcock dał tu wyraz swojemu niezadowoleniu z kopiowania, które pozbawione było wycucia rzemiosła i artyzmu. W tym kontekście zrozumiałe stają się jego życzenia, wyrażone w tro-

³⁴ R. Alcock, *Art and Art Industries in Japan*, Virtue & Co., London 1873, s. 284–285, cyt. za: A. Kluczevska-Wójcik, dz. cyt., s. 95. W odniesieniu do Paryża warto dodać, że Światowa Wystawa w tym mieście odbyła się w 1867 roku i Japonia miała już własny pawilon wystawowy, w którym prezentowano wytwory sztuki i rzemiosła jedenastu rodzimych artystów.

³⁵ A. Kluczevska-Wójcik, dz. cyt., s. 95.

sce o zachowanie oryginałów, by mogły one służyć za przykłady następnym pokoleniom miłośników sztuki japońskiej. „Życzymy sobie przynajmniej, abyśmy poprzez ten powszechny apetyt na przedmioty i wzory japońskie, który na razie przynosi prymitywne lub niedokładne reprodukcje, zdołali, zanim nie będzie zbyt późno i drogocenny oryginał nie ulegnie całkowitej degradacji, nauczyć się głównych zasad i procesów technologicznych, którym zawdzięcza swą doskonałość”³⁶.

Jeden świat – jedna kultura?

Z czym zetknęła się Europa w drugiej połowie XIX wieku po otwarciu się Japonii? Odpowiedzmy wcześniej na pytanie, co obowiązywało w kulturze zachodniej. Jakie wzorce, kanony, wartości uważano za ważne? Niech za odpowiedź posłużą słowa Josepha Berchoux, francuskiego poety, humorysty, autora zgrabnych bon motów, które przeszły do historii, stając się przysłowiami. W swojej pieśni żałobnej *Élégie* napisał on następujące słowa: „Któż nas uwolni od Greków i Rzymian”³⁷. W lapidarny sposób wyraził to, co odczuwali artyści, krytycy, filozofowie. Był to stan zmęczenia emocjonalnego, intelektualnego i estetycznego ówczesnych twórców kilkuwiekową dominacją kulturowych ideałów starożytnych Greków i Rzymian. Helleński kanon wyrażany idealną miarą w malarstwie (harmonia), rzeźbie (symetria) i muzyce (rytm), spełniający wymagania właściwej relacji (*schesis*) i ładu (*taxis*), był naznaczony pragnieniem wiecznej trwałości. Samo to pragnienie było skazą, którą młodzi artyści widzieli i na różne sposoby pragnęli unieważnić. Wada mogła zostać usunięta tylko w jeden sposób: poprzez usunięcie ideału. Kanon ten utracił twórczą moc, zamieniając się w ograniczenie, które pętało swobodne myślenia i działania w XIX wieku. Sztuka tego czasu była wypełniona ornamentyką, metaforyką i symboliką, nawiązując do trzech mitologii: świeckiej antyku, biblijnej judaizmu i chrześcijań-

³⁶ Tamże.

³⁷ J. Berchoux, *La gastronomie, ou l'Homme des champs à table: Poème didactique en IV chants*, Paris 1804, s. 171, <https://archive.org/stream/lagastronomieouobercgoog#page/n168/mode/1up/search/Eleg> [dostęp: 22.06.2017].

stwa oraz artystycznej renesansu. Dlatego też powyższe pytania stały się palące w drugiej połowie XIX wieku, zaś odpowiedź nadeszła z nieoczekiwanej strony.

W chwili pojawienia się Japonii w Europie od dwóch stuleci panował niepodzielnie akademizm, który przy oficjalnym wsparciu instytucjonalnym zablokował wszelkie zmiany, stając się zaprzeczeniem wolności artystów i ożywczych idei w sztuce. Ale też w tym kręgu kulturowym akademizm i wynikię z niego przekonania były naturalne i oczywiste, określając kulturowe podejście do świata. Krytyczna samowiedza rodziła się powoli i w bólach. Trafnie wyraża ten stan metafora Johna Locke'a o słudze i światłu świecy oraz słońca. Locke użył tej metafory w innym kontekście myślowym, sądzę jednak, że przywołana w tym miejscu dobrze przysłuży się wyostrzeniu poszukiwanego sensu. Filozof stwierdził, że „świeca, która świeci w nas, świeci dość jasno dla wszelkich naszych potrzeb. Odkrycia, jakich możemy dokonać przy tym świetle, powinny nas zadowolić”³⁸. Ten minimalizm wieku XVIII nie odpowiadał potrzebom intelektualnym i duchowym wieku XIX. Stulecie to pokazało, że zracjonalizowane światło umysłu nie oświetla dość jasno własnych potrzeb kulturowych, wykraczających w sferę ducha. Sługa modernistycznej kultury okazał się krnąbrny, ale i odważny, odrzucając światło świec, by odsłonić światło słońca.

Siły własne, wewnętrzne nie sprostały potrzebom – już nie chwili, a wieków – wprowadzenia zmian. Pomoc nadeszła z zewnątrz w postaci „japońskiego szaleństwa”, które ogarniając świat zachodni, zburzyło dotychczasowe *status quo* i uwolniło potencjał twórczy artystów oraz myślicieli. Napływ do Europy dóbr kultury japońskiej był zarazem napływem nowych idei. Każdy przedmiot, każdy wytwór reprezentował jakiś fragment całościowej filozofii pracy i życia Japończyków. Tu mieścił się wewnętrzny stosunek ludzi do siebie, ich relacje do otoczenia naturalnego, podejście do wykonywanej pracy, wartości preferowane i odrzucane, radości i smutki. Co prawda, odkrywane teraz idee były wcześniej poszukiwane, gdyż przeczuwano je, jednak dopiero ich pojawienie się w kulturze zachodniej zadziało na prawach wstrząsu i oświecenia.

³⁸ J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, t. 1, tł. B.J. Gawęcki, PWN, Warszawa 1955, s. 26.

Poruszyły one wyobraźnię, emocje, wpłynęły na zachowanie i myślenie ludzi ówczesnej Europy. Jeśli tak było, to znaczy, że idee zadomowione w kulturze zachodniej blokowały dotąd te trzy sfery ludzkiego życia. Okazało się, że mimo odległości geograficznej, i jak się wydawało kulturowej, migracja przedmiotów oznaczała w istocie migrację idei. Paradoksalnie, odmienność techniczna i formalna tych przedmiotów nie niosła ze sobą odmienności filozoficznej, ideowej. Co więcej, różnice językowe czy narodowe również nie stanowiły przeszkody w ich akceptacji. Warto tu zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt, niemal nieobecny w dyskusji o spotkaniu odmiennych kultur. Nowość płynąca z Dalekiego Wschodu nie zaskoczyła odbiorców zachodnich swą obcością, czego można się było spodziewać, lecz zrozumiałością i aktualnością zawartych w niej idei. O jakie więc idee w tamtym czasie chodziło?

Polska badaczka Beata Szymańska trafnie zauważa, że „tylko to, co jest odmienne, może nam ukazać swoistość tego, co nasze”³⁹. Obcość przerodziła się w tym przypadku w nowy i przenikliwy sposób patrzenia na rzeczy. Wcześniejsze przecucia i poszukiwania nabrały teraz realnych kształtów. Porównanie tego, co swoiste, z tym, co obce, stało się drogowskazem, wyznaczając kierunek własnych poszukiwań. To, czego większość społeczeństwa nie dostrzegała, traktując jako naturalne i oczywiste, zaś sami artyści przeczuwali i poszukiwali, zostało ostro, z całą mocą dostrzeżone dzięki uderzającym różnicom. Odsłoniły one ludziom Zachodu siebie samych odbitych w lustrze innej kultury, pokazując nowe wymiary kultury, i oczywiście sztuki, własnej. Mimo odmiennych języków porozumienie okazało się możliwe i stosunkowo łatwe. Co jednak najciekawsze, odmienne warunki i konteksty życia codziennego i praktycznego bazowały na podobnych potrzebach duchowych, odsłanianych przez zrozumiałe znaczenia i sensory własnych wytworów. Przekonania, obyczajowość, poczucie smaku, mody wreszcie były lokalizmami, przejawami ideałów praktycznych, jednoczonych wspólnotowymi pragnieniami ludzi wyrażenia siebie i poznania świata, (auto)doskonalenia w praktycznym, intelektualnym i duchowym sensie. Nie bez zdziwienia zauważano, że cechy obcości zmieniły swój wydźwięk, nabierając cech pozytywnie wartościowanych ideałów

³⁹ B. Szymańska, *Kultury i porównania*, Universitas, Kraków 2003, s. 35.

własnych. Standardy doskonałości Japończyków nie odbiegały od europejskich oczekiwań i wyobrażeń. „Ich znaczenie filozoficzne i oddziaływanie historyczne można zrozumieć tylko na zasadzie kontrastu”⁴⁰. Po tym spotkaniu krajów i kultur, choć wszystko pozostawało niezmienione, nic już nie było takie samo; świat się zmienił, gdyż jego widzenie uległo przemianie.

Należy choć słowo poświęcić również ceramice japońskiej. Posiadała ona wiele cech wartościowych, których nikt wcześniej w Europie nie ośmieliłby się włączyć do zestawu jakości artystycznych, uprawniających ją do wejścia w obszar sztuki. Kanon europejski, zgodny ze swym dominującym w klasycyzmie i akademizmie starożytnym dziedzictwem, formułował trzy ogólne założenia, których spełnienie mogło zapewnić posiadanie przez wytwór piękna. Ówczesny artysta dostrzegał piękno w regularności figur, kształtów, rytmów. Poza tym lokował ich doskonały oryginał w świecie idealnym, a ich kopią, namiastką było wszystko to, co powstało z jego rąk. I wreszcie w imię postulowanego zbliżenia do oryginału dokonywał zdecydowanego rozdziału między sztuką a rzemiosłem, nazywanymi także sztukami pięknymi i dekoracyjnymi. Wszystkie te założenia zostały podważone przez wytwórczość artystyczno-rzemieślniczą autorów japońskich, bez żadnej szkody dla ich poczucia artystycznego czy estetycznego smaku. O jakich więc jakościach jest tu mowa?

Oddajmy głos przywołanemu już krytykowi francuskiemu Chesneau. W cytowanym powyżej artykule o wystawie japońskiej zawarł charakterystykę, w której ujął trafnie istotę sprawy:

[...] cechami charakterystycznymi [sztuki japońskiej] są asymetria, styl, kolor, a ponadto inwencja, wyobraźnia, przekształcająca naturę, mądrze poznaną, głęboko przestudiowaną, tak aby nagiąć ją do potrzeb ekspresyjnych sztuki; przypomnijmy niezwykle trafne wycucie kontrastów barwnych, dzięki któremu artyści japońscy nie cofają się przed żadną intensywnością efektu; [...] ich niewyczerpaną płodność, łatwość, z jaką zmieniają w nieskończoność motywy najbardziej znane, nadając im ducha, wdzięk i smak czegoś zupełnie nieoczekiwanego⁴¹.

⁴⁰ A.O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium historii pewnej idei*, tł. A. Przybysławski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 25.

⁴¹ E. Chesneau, *Le Japon à Paris*; cyt. za: A. Kluczevska-Wójcik, dz. cyt., s. 90.

Podsumujmy dla porządku powyższą wypowiedź, z oczywistych względów rozszerzając ją na pozostałe dziedziny wytwórczości Japończyków. Chesneau wymienia następujące jakości: nieregularność, wyrażana opozycyjnym zestawieniem asymetrii i szczególnej harmonii, patyna czasu, a nawet sugestia zużycia, delikatny modelunek i ornamentyka, proste formy, naturalne materiały łączące tradycyjne lokalne techniki z japońskimi metodami poznanymi w trakcie wymiany wiedzy i doświadczeń między projektantami i artystami. Szczególnie podkreślano cechę naturalności, odnoszonej do przedstawień natury oraz obrazowań kultury. Synonimem naturalności była prostota uporządkowania, którą utożsamiano z naturalnym pięknem⁴².

Od początku kontaktów z Zachodem obraz Japonii był rysowany rozmaicie, zależnie od tego, na jaki jego fragment zwracano uwagę. Często głoszono pogląd, że stosunek do Japonii wyraża romantyczną idealizację tego kraju. O jakie wobec tego cechy tu może chodzić? Przywołajmy interesujące wspomnienia Rutherforda Alcocka, który idealizował Japonię, nie szczędząc słów krytyki innym krajom Azji, szczególnie Chinom. Zauważył on, że oba kraje tkwiły w średniowieczu, lecz różnica polegała na tym, iż w Chinach było to zapóźnienie oceniane negatywnie, podczas gdy w Japonii autor dostrzegał romantyczną przeszłość ocenianą pozytywnie. Japończyków postrzegano jako pełne i dosłowne ucieleśnienie ich sztuki. Od początku kultura kraju była wysoko oceniana, a sztuka z zazdrością podziwiana. A więc: po pierwsze – idealizacja, po drugie – romantyczna, a po trzecie – oddająca ducha średniowiecza.

Taki obraz, choć obecnie zaskakujący, nie mógł dziwić wówczas, gdyż był wyrazem pragnień i poszukiwań wartości filozoficzno-estetycznych, jak malowniczość i groza, prostota i doskonałość, życie jednostkowe realizowane w społeczeństwie i dzięki społeczeństwu, a nie przeciw niemu. W ten sposób postrzegano Japonię w Europie, co wydaje się zrozumiałe. Zaskakujący jest inny fakt. Identyczny obraz był przedstawiany zarówno przez artystów, którzy tylko odwiedzili Japonię, jak i tych, którzy spędzili w niej część swojego życia. Widać to wyraźnie w przypadku fotografii wykonanych przez europejskich

⁴² E. Cumming, W. Kaplan, *The Arts and Crafts Movement*, Thames & Hudson, London 1991, s. 149–158.

artystów fotografików. Jeszcze bardziej zaskakujące jest jednak to, że całkiem podobnie było w przypadku japońskich artystów fotografików, ilustrujących życie codzienne i odświętne w Japonii.

Wytwory każdej kultury można tematyzować na dwa podstawowe sposoby: użytkowy i artystyczny, dokonując kolejnych podziałów w ich ramach. Takie podejście reprezentuje Europa, gdzie powyższemu podziałowi odpowiada rzemiosło i sztuka. Granica historycznie ostro wyznaczona wykluczała przejście z jednej sfery do drugiej. Tę granicę pragnął znieść Morris, nadając artystyczny status wytworom rękodzieła. Owe pragnienia w pełni realizowali artyści rzemieślnicy w kulturze japońskiej, w której obie formy zachodziły na siebie bez szkody dla żadnej z nich. Potwierdzają to odbitki drzeworytów *ukiyo-e*, które w Japonii zostały potraktowane w drastyczny sposób jako papier pakunkowy, podczas gdy w Europie uzyskały status dzieł sztuki. To była trudność, z którą musieli się zmierzyć odbiorcy europejscy, gdyż to, co w Japonii było traktowane utylitarnie, w Europie stawało się wyrazem najbardziej wyszukanej sztuki.

Japonia od pierwszego kontaktu oczarowała Europejczyków swoimi wyrobami. Ale oczarowali ich również sami Japończycy, mimo odmiennych zachowań, strojów, nawet fryzur, na granicy dziwności. Doceniano kulturę wewnętrzną powściągliwości i opanowania, które współgrały ze zrytualizowanymi formami wzajemnych relacji. Żaden z elementów nie stanowił problemu estetycznego czy obyczajowego. Z japońskiej nowości emanowała dumna moc własnej kultury i tradycji. To spotkanie okazało się dla Europejczyków fascynującym doświadczeniem, które płynęło z egzotyki dalekowschodniego kraju. Ograniczając się do sztuki, trzeba zauważyć, że sztuka japońska podważyła wszystkie dotychczasowe przekonania europejskie, przedstawiła coś, co odmieniło widzenie i myślenie na temat własnego świata. Ten rodzaj przeobrażeń określa się jako przewartościowanie własnej sztuki i kultury.

Artyści zachodni nie mogli stać się Japończykami, to oczywiste, ale nie mogli stać się nawet wyznawcami ich filozofii życia. To wymagało głębokiej przemiany psychicznej, intelektualnej i duchowej zarazem, która potrzebowała czasu i dystansu. Zachodnia idea twórczości była oparta na odmiennych zasadach niż japońska. Artyści zachodni zasymilowali więc treści japońskie, przetworzyli

i połączyli je z treściami europejskimi. Wielu artystów dziewiętnastowiecznych wypowiadało się na temat dzieł sztuki japońskiej, zajmując różne stanowiska. Skrajne postawy wyrażali Vincent van Gogh i Oscar Wilde. Ten pierwszy w sposób szczerzy i naiwny dał wyraz emocjonalnemu stosunkowi do sztuki. W jednym z listów do brata Theo napisał: „nie można studiować sztuki japońskiej, nie stając się zarazem bardziej wesołym i szczęśliwym; trzeba powrócić do natury mimo naszego wykształcenia i naszej pracy w świecie konwencji”⁴³. Pomińmy pierwszą część wypowiedzi, by wrócić do niej później, druga jest w tej chwili bardziej interesująca. Wynika z niej, że artyści japońscy odsłanili artystom europejskim nowy obraz natury, pozwalając tym samym na wyjście poza filtry własnej konwencji kulturowej.

Ze słów van Gogha wynika, że konwencja, a jej postacią jest również wykształcenie, przesłania to, co widziane. Sugestia powrotu do natury oznacza naturę poza konwencją, a zatem naturę prawdziwą. W takim razie, co wypada podkreślić, nie chodzi tylko o jej nowy obraz. Przeciwnie podejście reprezentuje Oscar Wilde. W swoim paradoksalnym i prowokującym wywodzie dostrzegł on coś istotnego. Japonia, jej kultura, choć różne od europejskiej, „są po prostu specjalną formą stylu, wspaniałą fantazją sztuki”. To prawda, że ich obraz jest także rezultatem filtru, innym od wszystkiego, co znał Europejczyk, ale z tej inności wynikała ich atrakcyjność. Spotkanie Europy z Japonią spowodowało w mieszkańcach tej pierwszej obrót wokół kulturowej osi, dzięki czemu odsłonił się im nowy obraz świata. Na tym – można by uznać – polegała ważność tej sztuki i kultury. Dlatego trudno odmówić racji Wilde’owi, gdy stwierdza: „jeśli masz ochotę zobaczenia czegoś japońskiego, nie wyjeżdżaj tylko do Tokio. Przeciwnie, pozostań u siebie, wżyj się w sztukę pewnych artystów japońskich, a zgłębiwszy istotę ich stylu i twórczą siłę fantazji, siądź któregoś popołudnia w parku lub wałęsaj się po Piccadilly, a jeśli tam nie ujrzysz doskonałego krajobrazu japońskiego, nie ujrzysz go chyba nigdzie”⁴⁴.

⁴³ V. van Gogh, [Letter] To Theo van Gogh. Arles, Sunday, 23 or Monday, 24 September 1888, <http://vangoghletters.org/vg/letters/let686/letter.html> [dostęp: 5.12.2017].

⁴⁴ O. Wilde, *Zanik kłamstwa. Dialog* [1889], [w:] *Moderniści o sztuce*, s. 173.

Sztuka Architektury – sztuka Natury

Od lat sześćdziesiątych XIX wieku, a więc od momentu otwarcia granic Japonii dla świata zachodniego, na wielką skalę nastąpił przepływ towarów w obie strony. Kierunek przepływu jednoznacznie określał charakter przedmiotów wymiany; do Europy napływały wytwory szeroko rozumianego rękodzieła, czyli to, co zostało tu uznane za sztukę, oraz same dzieła sztuki. Ten przepływ towarów był równocześnie przepływem szeroko rozumianych idei filozoficzno-kulturowych, głęboko przenikających ówczesne myślenie Europejczyków. Konkretny przedmiot stawał się wyrazicielem nowej i cenionej na Zachodzie idei, która zamieniała się w podstawę nowego myślenia o świecie, wyznaczającego nowe aspekty relacji do niego. Tym odkryciem dla ludzi Zachodu był stosunek Japończyków do natury, w podwójnym sensie artystycznego przedstawiania i rzemieślniczego wykorzystania. Jak wobec tych faktów sytuował się Morris i jak Japonia wpłynęła, jeśli w ogóle, na jego myślenie oraz pracę artystyczną?

Bezpośrednich informacji nie ma zbyt wiele, co jest zaskakujące, jeśli pamiętamy, z kim i z czym miał codzienny kontakt w tamtym czasie. Sam Morris przyznawał się do inspiracji gotykiem – pisze o tym w wielu miejscach swoich pism. Nie ma natomiast informacji o stosunku Morrisa do wyrobów japońskich; nawet o tym, że je oglądał i wyraził na ich temat jakąś opinię. A okazji było wiele: oficjalnych, o charakterze światowym i prywatnych. Tych ostatnich było szczególnie dużo, gdyż Londyn stał się centrum światowej wymiany handlowej, również kulturalnej. Wielu jego znajomych i przyjaciół posiadało mniejsze lub większe zbiory sztuki japońskiej. Sprawa jest naprawdę intrygująca.

Zacznijmy więc od pytania, jaki stosunek do japońszczyzny wyrażali przyjaciele i znajomi Morrisa w tym czasie w Londynie? W większości poddali się mocniej lub słabiej wpływowi tej kultury. Whistler przywiózł z Paryża głębokie oddanie dla sztuki japońskiej, „infekując” bractwo prerafaelitów z Rossettim na czele; były to osoby z początkowego okresu działania firmy, jak Burne-Jones i Madox Brown; były to również osoby z Ruchu Odnowy, jak Ashbee, Crane, Dresser, Godwin, Mackintosh czy Mackmurdo. Warto przytoczyć tu słowa Crane’a, który nie krył się ze swoją fascynacją

Japonią i kulturą tego kraju. Zauważył on, że mamy do czynienia z „wewnętrznym i najbardziej czystym kultem artystycznym” w latach 1870 i 1880⁴⁵. Upływ czasu i dystans interpretacyjny pozwalał jasno dostrzec się wpływów i zależności: „Sztuka Chin i Japonii, z bycia prywatnym zamiłowaniem kilku kolekcjonerów stała się kultem”, który wywołał zachwyty angielskiego estetyzmu.

Nie można tu pominąć dodatkowych faktów, jak wspomniana wystawa światowa z 1862 roku, publikacja książek Alcocka, powstanie wioski japońskiej czy wreszcie otwarcie sklepu z wyrobami orientalnymi. W 1875 roku Arthur Lasenby Liberty otworzył w Londynie na Regent Street taki właśnie sklep, w którym częstymi gośćmi byli Ruskin, Morris, Rossetti, Whistler i Godwin. I wreszcie, powtórzmy to raz jeszcze, w Londynie, czyli w bliskim otoczeniu Morrisa, pojawiły się w tym czasie prywatne kolekcje sztuki japońskiej. Jednym z bardziej znanych przypadków były zbiory architekta i projektanta wnętrz Williama Burgesa, którego Morris znał i odwiedzał wraz z przyjaciółmi. Dokonajmy teraz zestawienia cech cenionych przez Morrisa i tych odkrywanych w sztuce japońskiej.

Co preferował Morris w swoim programie odnowy rzemiosła w Anglii? Jedną z głównych jego idei było udoskonalenie rękodzieła, w tym również wzornictwa, na podstawie stylu gotyckiego. Morris przedstawiał na jego poparcie argumenty ideowe i rzeczowe. Przede wszystkim wytwórczość średniowieczna była czysta w tym sensie, że nie była skażona przemysłowymi postaciami produkcji. Sam nie miał wątpliwości, że cywilizacja jego czasu „przynosi ze sobą nieuniknioną brzydotę”. Cywilizacja była dla niego wyrazem „ślepiej brutalnej siły, która zniszczy sztukę”⁴⁶. Ta brutalność wynika z komercjalizacji każdego przejawu życia społecznego. Morris nie poprzestawał tylko na krytyce; sformułował pozytywny program uratowania sztuki. Tego może dokonać jedynie jej ścisły związek z architekturą, którą uważał za jedną z najważniejszych sztuk. Było to ciekawe jej rozumienie. Nie była to dyscyplina samodzielna, gdyż „zawsze musiała łączyć się z tymi rzemiosłami, którymi ludzie posługują się, gdy chcą tworzyć rzeczy piękne”. Na podstawie owych

⁴⁵ W. Crane, *Claims of Decorative Art*, Lawrence & Bullen, London, 1892, s. 20.

⁴⁶ W. Morris, *Perspektywy architektury w cywilizacji*, [w:] W. Morris o architekturze..., s. 36.

związków Morris stworzył definicję, pisząc, że „to właśnie połączenie sztuk wzajemnie sobie pomocnych i harmonijnie podporządkowanych jedna drugiej uważam za Architekturę”⁴⁷.

Podane określenie nie wydało mu się dostatecznie precyzyjne, uściślił je więc w następujący sposób. Za fundament architektury uznał charakter pracy; ma ona być „ludzka, poważna i przyjemna”. Jej zaprzeczeniem jest praca „mechaniczna, błaha i przykra”. Ten fundament architektury jest zarazem fundamentem „szczęścia w każdych warunkach życia”⁴⁸. Z pracy mechanicznej nie może powstać żadna sztuka, a zbitka słowna „sztuka przemysłowa” jest oksymoronem. Inaczej natomiast traktowano pracę rękodzielniczą, innych oczekiwano od niej rezultatów. „Gdy człowiek toczył koło lub przesuwiał czółenka tkackie, czy kuł żelazo, spodziewano się po nim, że zrobi coś więcej niż dzban na wodę, sztukę płótna czy nóż – spodziewano się, że będzie to także dzieło sztuki. Nie mogło mu się to udać; mógł dążyć do stworzenia dzieła wielkiej piękności; czuło się, że jest to konieczne dla spokoju ducha i wytwórcy, i użytkownika. To właśnie nazwałem Architekturą – przemianę artykułów codziennego użytku w dzieła sztuki”⁴⁹.

Zamysł był świadomy, Architektura miała bowiem uwzględnić „całość zewnętrznego otoczenia życia ludzkiego”⁵⁰. Sztuka w ogóle, a Architektura w szczególności, jest zdaniem Morrisa „wyrazem szacunku dla natury i dla tego ukoronowania natury, jakim jest życie człowieka na ziemi”⁵¹. Na tym – zgodnie z jego opinią – polega prawdziwe znaczenie sztuki. Jest ona tą siłą, która może wyprowadzić ze ślepoty „wobec naturalnego piękna ziemi, a tego piękna sztuka jest jedyną możliwą strażniczką”⁵². Jest tylko jedna dziedzina sztuki, która może sprostać zadaniu stania na straży naturalnego piękna ziemi, a jest nią Architektura:

tam stoi mały domek, niegdyś nowy – chata robotnika, zbudowana z miejscowego wapienia, której ściany i dach, niegdyś mlecznobiałe, nabrały teraz ślicznego ciepłoszarego tonu; ani jedna linia tego domu

47 Tamże, s. 33.

48 Tamże, s. 52.

49 Tamże, s. 57.

50 Tamże, s. 33.

51 Tamże, s. 38.

52 Tamże, s. 39.

nie była w stanie zeszpecić piękna Cotswolds, wszystko w nim jest solidne i dobrze wykonane: jest zgrabnie zaplanowany i proporcjonalny; nad lukowato sklepionymi drzwiami ma ostre, delikatne rzeźby i każda jego część jest starannie utrzymana. Jest on rzeczywiście piękny – dzieło sztuki i część natury jednocześnie; nikt nie mógłby go zbudować lepiej, biorąc pod uwagę jego położenie i przeznaczenie⁵³.

Z tego opisu wynika kilka ważnych cech, wysoko cenionych przez Morrisa. Przede wszystkim dom został wykonany z materiałów miejscowych i naturalnych dla otoczenia. Ponadto jest rezultatem rzetelnego rzemiosła budowniczych, którzy nadali mu wyraz artystyczny. I wreszcie, co wydaje się najważniejsze, jest on częścią natury, wtapiając się w swoje otoczenie. Taki dom spełniał kryteria rzetelności, czyli estetyki, oraz użytkowości, czyli funkcji. Połączenie sztuki z rzemiosłem dawało w konsekwencji dzieło sztuki architektonicznej.

Zbierając z powyższych uwag cechy charakterystyczne jego myślenia, dotyczącego wytwórczości i zdobnictwa, otrzymujemy bogaty zestaw cech zależny od tego, jakiej wytwórczości miały dotyczyć. Inne bowiem miały znaczenie w przypadku projektu architektonicznego, jak na przykład domu mieszkalnego, inne – jego wykończenia i wyposażenia, a jeszcze inne w przypadku druku książek. W obu więc wariantach należy uwzględniać cechy przedmiotowe i podmiotowe ważne dla Morrisa. W każdym przypadku pod uwagę były brane naturalne materiały, jak drewno, kamień, cegła oraz metal, jak miedź czy cynk. W każdym przypadku chodziło o wytwórczość ręczną, z prostą i funkcjonalną formą, z ograniczonym do minimum zdobnictwem. Podejmowane czynności i uzyskiwane rezultaty dawały nową estetykę i nową osobistą satysfakcję artyście/rzemieślnikowi, wpływając na jego stosunek do siebie i do świata. Jak wobec tych wygórowanych wymagań sytuowały się sztuka i rzemiosło japońskie?

W niewielu fragmentach poświęconych Japończykom, które można znaleźć u Morrisa, przebija uznanie dla ich umiejętności. W książce *Arts and Crafts Essays*, będącej zbiorem esejów członków Ruchu Sztuk i Rzemiosł, pisze on, że „Japończycy są godnymi podziwu naturalistami, cudownie zręcznymi projektantami, bardziej zdyscyplinowanymi niż wszyscy inni w wykonaniu tego, co biorą

⁵³ Tamże, s. 41.

do rąk”. Dalej Morris zgadza się, że Japończycy to również „wielcy mistrzowie stylu w pewnych wąskich granicach”. Próżno szukać wyjaśnienia tej uwagi; nie znajdujemy jej kontynuacji, a byłoby bardzo ciekawe dowiedzieć się, o jakich granicach myślał. Biorąc pod uwagę te cechy, „japoński projekt jest absolutnie bezwartościowy, jeżeli nie jest wykonany z japońskimi umiejętnościami”. Myśl jest jasna i wyraża podobne przesłanie, które wcześniej wypowiedział Alcock. Można domniemywać, że Morris miał na uwadze naśladowanie, kopiowanie pozbawione prawdziwego rzemiosła, czyli japoński projekt wykonany rękami o innych, niejapońskich umiejętnościach. W tych kilku zdaniach została wyrażona wysoka ocena tamtejszych rzemieślników. Ale to nie koniec całej wypowiedzi.

Dalsze słowa Morrisa brzmią zaskakująco. W rzeczywistości, mimo

ich wszystkich wspaniałych cech, jako rzemieślników, które nas tak zachwyciły, Japończycy nie mają architektonicznego, a więc dekoracyjnego instynktu. Ich dzieła sztuki są izolowane i obojętne indywidualistyczne, a co za tym idzie, dopóki gdzieś nie powstaną, jak to czasami bywa, do godności sugerowania obrazu (zawsze pozbawione ludzkich zainteresowań), pozostają tylko cudownymi zabawkami, rzeczami całkiem na zewnątrz granic ewolucji sztuki, która, powtarzam, nie może być kontynuowana bez architektonicznego zmysłu łączącego go z historią ludzkości⁵⁴.

Pewne pytania do Morrisa nasuwają się automatycznie. Jaki instynkt ma on na myśli, ceniąc – o czym pisał wcześniej – prostotę

⁵⁴ *Arts and Crafts Essays*, by Members of the Arts and Crafts Exhibition Society, New York 1893, s. 34–35. Oryginalny fragment brzmi tak: „The Japanese are admirable naturalists, wonderfully skilful draughtsmen, deft beyond all others in mere execution of whatever they take in hand; and also great masters of style within certain narrow limitations. But with all this, a Japanese design is absolutely worthless unless it is executed with Japanese skill. In truth, with all their brilliant qualities as handicraftsmen, which have so dazzled us, the Japanese have no architectural, and therefore no decorative, instinct. Their works of art are isolated and blankly individualistic, and in consequence, unless where they rise, as they sometimes do, to the dignity of a suggestion for a picture (always devoid of human interest), they remain mere wonderful toys, things quite outside the pale of the evolution of art, which, I repeat, cannot be carried on without the architectural sense that connects it with the history of mankind”.



zdobień? Czy izolacji i indywidualności dzieł sztuki nie można przypisać artystom europejskim, wyraźnie odróżnialnym dzięki własnym stylom? Czy stwierdzenie, że japońska sztuka pozostaje poza granicami ewolucji sztuki w ogóle, nie jest przesądzeniem, w wyniku którego dzieła japońskie zostają ściągnięte na poziom historii i oceny europejskiej? Pytania mogą być trafne, mogą być chybione, mogą też nie wyczerpywać złożoności problemu. Trudno szukać odpowiedzi w zastępstwie Morrisa, jeszcze trudniej z nim polemizować. Wszystkie wcześniejsze jego uwagi na temat ideału rzemiosła jako sztuki zdają się świadczyć na rzecz akceptacji sztuki japońskiej; zdają się potwierdzać obecność w niej mistrzowskiego połączenia sztuki i rzemiosła.

Dla kontrastu przywołajmy późniejszą książkę, wydaną w piętnastolecie śmierci Morrisa, zatytułowaną *William Morris to Whistler. Papers and Addresses on Art and Craft and the Commonwealth*. Zawiera ona zbiór artykułów i odczytów Waltera Crane'a, ogłaszanych w różnych okresach jego życia i zebranych dla upamiętnienia przyjaciela. Crane po raz pierwszy spotkał Morrisa w 1870 roku; przypadkowa znajomość przerodziła się w mocny przyjacielski związek. Częstym spotkaniom towarzyszyły odwiedziny galerii, także ze sztuką japońską, podczas których zapamiętali dyskutowali o sztuce. W pierwszym artykule zbioru, o znamienym tytule *The English Revival in Decorative Art*, Crane nie ma wątpliwości, że w przypadku sztuki japońskiej mamy do czynienia z dokonaniem artystycznie najwyższymi.

Dostrzega zapożyczenia z kultury i sztuki chińskiej, oddając jej w ten sposób sprawiedliwość, lecz to nie zmniejsza jego entuzjazmu: „Nie można pominąć innego wpływu na współczesną sztukę dekoracyjną, a to jest wpływ Japonii”. Nie poprzestaje na samym stwierdzeniu, lecz podaje argumenty: „niezwykła dekoracyjna śmiałość i intymny naturalizm; szczerze lub delikatne ubarwienie, świeżość, jak nowo zebrane kwiaty wielu ich kompozycji i kombinacji: wspaniała żywość i prawda wzorów takich mistrzów jak Hokusai – wszystko to i pełne odsłonięcie historii ich sztuki [...], od wczesnych, wysoce kunsztownych, religijnych i symbolicznych projektów aż do pełnej mocy wolności i naturalizmu późniejszego okresu, wraz z ich niezwykłą precyzją techniki, nieuchronnie przejęło szturmem świat artystyczny”. Oddziaływanie było gwałtowne, by nie powiedzieć

rewolucyjne, a przy tym skuteczne, czemu żaden artysta nie mógł się oprzeć. Crane kończy uwagę, że „być może w ogóle nie ma wyraźniejszego śladu wpływów niż ten Japończyków”⁵⁵.

Tę pośrednią argumentację zamkniemy przywołaniem opinii wspomnianego wyżej architekta Burgesa. Zwolennik medievalizmu i rewitalizacji gotyku w architekturze dziewiętnastowiecznej był bliski poglądom Morrisa, oddziałując i na niego, i na ruch odnowy. Burges po wizycie na wystawie londyńskiej w 1862 roku skomentował pewną jej część ważnymi dla niniejszej sprawy słowami. Otóż stwierdził on: „Jeśli zwiedzający pragnie zobaczyć prawdziwe średniowiecze, musi odwiedzić japoński dwór/dziedziniec, ponieważ w dzisiejszych czasach sztuki średniowiecza opuściły Europę i można je odnaleźć tylko na Wschodzie”⁵⁶. Precyzyjnie i trafnie skomentowała jego słowa autorka artykułu Marilyn Johnson Bordes, pisząc, że Burges „ujawnia wiarę dziewiętnastowiecznego mediewisty nie tylko w samą sztukę, ale też w środowisko, z którego ta sztuka pochodzi – czyste, niezepsute społeczeństwo, w którym artysta rzemieślnik był dumny ze swojego rzemiosła. To kluczowy pomysł dla koncepcji reformy takich ludzi jak William Morris i dla ruchu Arts and Crafts jako całości”⁵⁷.

Komentarz Burgesa ma bezpośredni związek z wystawą zorganizowaną czternaście lat później w Filadelfii z okazji jubileuszu stulecia istnienia Stanów Zjednoczonych (Philadelphia Centennial Exposition, 1876), na której Japonia po raz pierwszy miała własny pawilon wystawowy. Został on oceniony „jako najlepiej zbudowana konstrukcja” na targach, niczym dzieło sztuki. Japończycy nauczeni doświadczeniami wcześniejszych spotkań z Europejczykami wykorzystali tę wiedzę doskonale i w oficjalnym katalogu wystawy, w sekcji japońskiej, napisali: „Japoński rzemieślnik jest wciąż bardzo podobny do rzemieślnika średniowiecznej Europy... będąc jednocześnie artystą i rzemieślnikiem”⁵⁸.

⁵⁵ W. Crane, *William Morris to Whistler. Papers and Addresses on Art and Craft and the Commonwealth*, London 1911, s. 63, <http://www.gutenberg.org/files/53954/53954-h/53954-h.htm> [dostęp: 13.01.2017].

⁵⁶ M.J. Bordes, *Christian Herter and the Cult of Japan*, „Record of the Art Museum, Princeton University” 1975, vol. 34, no. 2: *Aspects of the Arts and Crafts Movement in America*, s. 20.

⁵⁷ Tamże, s. 20.

⁵⁸ T. Westcott, *Centennial Portfolio: A Souvenir of the International Exhibition at Philadelphia*, Philadelphia 1876, s. 22, <https://ia600504.us.archive.org/3/items/centennialportfoowest/centennialportfoowest.pdf> [dostęp: 4.02.2017].

Można z uznaniem pomyśleć o ich wyczuciu marketingowym, ale ograniczenie się do takiej jedynie konstatacji byłoby spłyceciem sprawy. To, co Japończycy sami napisali o sobie w 1876 roku, zostało dostrzeżone od początku kontaktów jako konstytutywna cecha ich myślenia, pracy i życia. Była to powszechna opinia, a nie wyraz uprzejmości.

Thompson Westcott, autor katalogu wystawy filadelfijskiej, poświęcił nieco uwagi rzemieślnikom budującym pawilon. „Ten pawilon, podczas jego wznoszenia, wzbudził więcej ciekawości i przyciągnął nieskończenie więcej zwiedzających niż jakikolwiek inny tutaj budynek. Został on wzniesiony przez rodzimych japońskich robotników, z materiałów sprowadzonych z domu, i zbudowany w ich własny sposób dziwnymi narzędziami i z pomocą jeszcze dziwniejszej instrukcji obsługi. W istocie cała praca została wykonana dokładnie odwrotnymi metodami ciesielskimi niż te, których używa się w tym kraju”. Autor konkluduje, a czuć w tej konkluzji podziw i bezradność, że budynek „został złożony bez użycia metalu”⁵⁹.

Co na to Morris? Miał swoje racje, niejawne, choć zapewne i nie-tajemne, których odsłonięcie wymaga innego podejścia interpretacyjnego. Niech ich zapowiedzią będzie cytat z Morrisa, kończący ten wątek rozważań. Jego słowa są aktem wiary w sztukę i jej wszechmoc:

Jeżeli przyjmiecie sztukę, musi ona stać się częścią waszego codziennego życia. Będzie ona z nami, dokądkolwiek pójdziemy: w starożytnym mieście pełnym tragedii dawnych czasów, na fermie w Ameryce lub w koloniach, świeżo wyrąbanej wśród lasu, gdzie nie mieszkał nikt, wokół kogo mogłaby narastać tradycja; na spokojnej wsi i w ruchliwym mieście – nie będzie miejsca bez sztuki. Będzie ona z nami i w smutku, i w radości, w godzinach pracy i w chwilach wypoczynku. Nie będzie zważać na stanowisko. Dzielić ją będzie szlachta z prostym ludem, uczeni z nieuczonymi; będzie jak język, który rozumieją wszyscy. Nie przeszkodzi ona żadnej pracy potrzebnej dla życia ludzi, lecz zniszczy wszelki poniżający trud, wszelki mdły zbytek i fircykawatą płochocść. Będzie śmiertelnym wrogiem ignorancji, nieuczciwości i tyranii, a sprzyjać będzie dobrej woli, uczciwemu postępowaniu i zaufaniu między ludźmi⁶⁰.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ W. Morris, *Perspektywy architektury w cywilizacji*, [w:] W. Morris o architekturze..., s. 69.

Chciałoby się zamknąć tę wypowiedź sakramentalnym „Amen” – niech się stanie. Czy się jednak stało? Ponad wiek upłynął od wypowiedzi Morrisa i kwestią otwartą pozostaje pytanie, czy mamy w sobie jego wiarę. Czy w ogóle kiedykolwiek ją mieliśmy? Problem Morrisa ma dwie strony. Jedną to utopijność jego poglądów i pełne pasji oddanie sprawie ich realizacji. Drugą to odrzucenie przez niego konkretnej formy realizacji tej utopii, w której po dziś dzień podtrzymywane są tradycyjne formy rzemiosła, stosowane podczas ceremonialnego odnawiania sakralnych budowli sintoistycznych. Sami zaś rzemieślnicy są cenną częścią niematerialnego dziedzictwa narodowego Japonii. Problem Morrisa można więc również określić jako paradoks Morrisa.

2.

BEATA SZYMAŃSKA

Filozofia ogrodu Claude'a Moneta

„Najpiękniejszym dziełem Moneta jest, moim zdaniem, jego ogród”¹.

Giverny – ogród malarza

W połowie drogi między Paryżem a Rouen, w miasteczku Giverny, znajduje się odwiedzany dziś przez tysiące turystów dom i ogród, należący niegdyś do słynnego malarza impresjonisty Claude'a Moneta. Niezwykła uroda tego ogrodu, a także fakt, iż był on niemal wyłącznym tematem najpiękniejszych obrazów Moneta, powstałych w późnym okresie jego twórczości, interesuje badaczy dzieł malarza, kierując ich uwagę zarówno na sam ogród, jak i na relacje z jego artystycznym przedstawieniem.

Trzeba jednak wyjaśnić, dlaczego pojedynczy ogród, choćby i bardzo piękny, choćby stworzony przez malarza tak wybitnego jak Claude Monet, miałby zostać umieszczony w grupie rozważań typu „filozofia ogrodów”. O ile bowiem twórczość Moneta, sytuująca się w teoretyzującym i świadomym własnych teoretycznych założeniach nurcie impresjonizmu, mogła stać się punktem wyjścia dla filozoficznych uogólnień, o tyle sam zaprojektowany przez malarza

¹ G. Truffaut, *Le jardin d'un grand peintre*, „Jardinage” 1924, nr 87, cyt. za: *Monet. Les nymphéas, eclosion de la modernité*, Télérama Hors/Serie, Paris 2002, s. 42.

ogród takich możliwości pozornie nie stwarza. Ale tego rodzaju pomysł nasuwa się wówczas, kiedy przez jakiś czas konfrontuje się bezpośrednio ogród i jego malarskie przedstawienie, twórczość Moneta i jego życie prywatne, a w każdym razie tę część jego życia, która wiąże się właśnie z ogrodem.

Ogród w Giverny daje niezwyklej możliwość porównania dzieł od dawna nieżyjącego malarza pejzażysty z przedmiotem przez niego przedstawionym. To, co jest możliwe najwyżej w odniesieniu do trwałych dzieł architektury, w przypadku dawnych ogrodów po latach może tylko ukazać fotografia, o ile taki wynalazek istniał już w epoce, w jakiej powstawało dzieło. Tu jednakże sprawa ma się inaczej. Dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, a także wysiłkom wielu ludzi możemy założony w roku 1883 ogród Moneta oglądać dzisiaj w takiej formie, w jakiej istniał on w późnym okresie twórczości tego malarza.

Claude Monet (1840–1926), jeden z współtwórców impresjonizmu, uprawiał malarstwo krajobrazowe niemal od początku swojej wspaniałej i trwającej przez wiele owocnych lat twórczości. Jego pierwszy – i bardzo słynny – obraz, który nosił tytuł *Impresja – wschód słońca* (stąd nazwa całego kierunku), przedstawiał widok stojących w porcie łodzi na tle wschodzącego słońca.

W ciągu całego swego życia malarz wiele podróżował i zmieniał miejsce zamieszkania, ciągle poszukując tematów do prac. Kolejne zmiany lokalizacji wskazują na nieustanne próby znalezienia takiej okolicy, która spełniałaby malarskie oczekiwania Moneta. Wreszcie po kilku przeprowadzkach, w roku 1883 odkrył Giverny – miejscowość nad Sekwaną, znaną mu już wcześniej z malarskich wypraw – i tam zamieszkał wraz z drugą żoną (pierwsza umarła młodo, osierocając dwóch synów) i liczną rodziną. Posiadłość tę najpierw tylko dzierżawił, później, po polepszeniu się sytuacji finansowej, gdy jego malarstwo cieszyło się coraz większym uznaniem, nabył ją i stopniowo dokupywał grunt, co umożliwiała mu powiększanie ogrodu.

W początkowym okresie mieszkania w Giverny Monet ciągle jeszcze podróżował w poszukiwaniu nowych tematów: Norwegia, Wenecja, Londyn. Stamtąd pisał listy, w których obok wyrażania troski o pozostawioną w kraju rodzinę dopytywał się o swój ogród. Giverny stało się jego ukochaną siedzibą, której pozostał wierny do końca życia.

Umierając, zostawił posiadłość w Giverny wraz z ogrodem i domem swojemu młodszemu synowi Michelowi (starszy syn już wówczas nie żył). Była w znakomitym stanie, gdyż troszczył się o nią przez te wszystkie lata. Jeszcze za życia Michela Moneta ogród i dom stopniowo zaczęły popadać w ruinę; niszczały, nie tracąc swojego pierwotnego charakteru, bo niczego tam nie zmieniano. W 1966 roku Michel Monet przekazał dom i ogród jako dar dla Académie des Beaux-Arts. Od tego momentu dzięki licznym dotacjom napływającym nieustannie z różnych krajów rozpoczęły się prace nad renowacją. Wkrótce przywrócony do życia ogród malarza stał się znowu znany.

Ogrody odgrywały w życiu Moneta ważną rolę. W jego kolejnych miejscach zamieszkania, poza – rzecz jasna – Paryżem, zawsze pojawiał się ogród starannie przez malarza pielęgnowany. Na obrazie jego przyjaciela Édouarda Maneta zatytułowanym *Rodzina Monetów w ogrodzie* widzimy Claude'a zajętego pracami ogrodniczymi. Tak też, jako zapalonego ogrodnika, opisywali go przyjaciele. „Giverny to ogród malarza” – powtarzali wszyscy. Na czym jednak polega jego „malarskość”?

Oczywiście przede wszystkim na kolorze. Nie ma w nim, poza słynnym „mostem japońskim”, żadnych elementów architektonicznych umieszczanych dla ozdoby, żadnych układów harmonijnej geometrii, tak charakterystycznych dla klasycznych ogrodów francuskich.

Ogród był komponowany przez Moneta z niesłychaną starannością. Każda zmiana, każda nowa roślina stanowiły problem omawiany z rodziną, przyjaciółmi i oczywiście z ogrodnikami. (Od chwili, gdy sytuacja finansowa Moneta jako coraz bardziej uznawanego malarza poprawiła się, oprócz głównego ogrodnika pracowało tam zazwyczaj jeszcze sześciu jego pomocników.)

Zasadniczo dwuczęściowy układ ogrodu był realizacją dwóch odmiennych koncepcji. Frontowa część, *Le clos Normand*, jest zbliżona do planu ogrodów francuskich, chociaż bez tego geometrycznego uporządkowania, które jest charakterystyczne na przykład dla ogrodowych założeń autorstwa wielkiego projektanta André Le Nôtre'a. Obecnie może to być trudno dostrzegalne, gdyż bujna roślinność i różnorodność koloru zacierają kontury ścieżek. Są one jednak prosto wytyczonymi alejkami, obrzeżonymi roślinnością, które niekiedy przecinają pergole pnących kwiatów: klematis, róże i glicynie – ulubiony motyw Monetowskich obrazów. Jego druga





część – „ogród wodny”, modelowany według wzorców japońskich – ma układ nieregularny, asymetryczny.

Część ogrodu położona koło domu była niejako elementem zastanym, a jego plan był już wcześniej wyznaczony. Po wynajęciu domu dokonano w ogrodzie jedynie kilku zmian. Wycięto rosnące tam sosny (zostawiając tylko dwie), usunięto trawniki. Postanowiono, iż zarośnięty drzewami teren zostanie ogrodem wyłącznie kwiatowym. Stopniowo pozbawiono go elementów dekoracyjnych innych niż rośliny. Nie ma tu rzeźb, ozdobnych ławek czy altan. Prawdopodobnie inspiracją dla Moneta stał się ogród, który zobaczył w miejscowości Bordighera podczas odbywanej w 1883 roku wspólnie z Renoirem podróży do Włoch. Natomiast ta część, na której znajduje się staw położony na dokupionym później gruncie, została od początku szczegółowo zaplanowana.

Zgodnie z planem malarza ogród miał tworzyć dwie odrębne płaszczyzny: dolną, oglądaną w czasie przechadzek po nim, i górną, oglądaną z atelier w deszczowe dni. Ta ostatnia to przede wszystkim wysokie pergole, na których rozpięte są pnącza róż, glicynii, klematisu. Jak widać, w takim projekcie ogrodu od razu mieścił się plan jego malowania. Sposób, w jaki ogród ukazywał się zarówno w postaci płaskich plam koloru, jak i idących pionowo w górę roślin pnących, ułatwiał malarskie ujęcie przedmiotów jakby w zbliżeniu, bez perspektywy, podobnie jak na obrazach podziwianego przez Moneta japońskiego malarza Hokusai. Pośrednią inspiracją stał się być może wzorowany na twórczości Hokusai obraz *Chryzantemy* autorstwa przyjaciela Moneta, malarza Gustave’a Caillebotte’a, którego wersję Monet posiadał w swoich zbiorach, i wywodzące się z tej samej japońskiej inspiracji *Irysy* Vincenta van Gogha.

Cały ogród, poza niezbyt licznym drzewami, składa się z barwnych płaszczyzn utworzonych przez kwitnące od wiosny do późnej jesieni rośliny, a także z zakwitających pergoli. Nie ma też w nim pustych przestrzeni – trawników, placów, szerokich alei. Prosto wytyczone alejki sprawiają wrażenie węższych, niż są w rzeczywistości, gdyż zostały obrzeżone kwiatami rosnącym tuż przy nich; czasem kwiaty wchodzą na ścieżki, tak jak w przypadku alei nasturcji. Podobnie staw – nie ma tam dużych powierzchni czystej, odsłoniętej wody. Nenufary – te często spotykane, ale również ich rzadkie odmiany, które Monet sprowadzał z różnych krajów – i inne

rośliny wodne pokrywają znaczną część jego powierzchni. Monet, miłośnik i kolekcjoner malarstwa japońskiego, w którym – jak wiadomo – puste przestrzenie odgrywają zasadniczą rolę, sam nie stosował ich ani na obrazach, ani w projektowanym ogrodzie, co jest charakterystyczne dla sztuki ogrodów inspirowanych zen.

Z jego korespondencji możemy się dowiedzieć, jak wiele czasu poświęcał ulepszaniu ogrodu. Sprowadzał nowe gatunki roślin, do przyjaciół zwracał się o rady związane z ich pielęgnacją, zwłaszcza gdy były to rośliny pochodzące z obszarów o odmiennym niż w Giverny klimacie. Jednak oglądany w całości, ogród do dnia dzisiejszego ukazuje, iż w większości są to rośliny typowe dla Francji, często same przez się nieefektywne; dopiero w większych ich skupiskach dostrzega się ich zasadniczy walor estetyczny: barwę. Ważne dla Moneta ogrodnika było to, aby o każdej porze roku ogród był pełen kolorów; stosownie do tego komponował on różne rodzaje kwiatów. Wiosną kwitły rododendrony, narcyzy, tulipany, azalie, piwonie. Po nich następowały łąki, ostróżki, lilie, maki, lewkonie, groszki, jesienią – dalej, późne róże, słoneczniki, anemony, astry.

Najwięcej uwagi Monet poświęcał stworzonej później części ogrodu, którą nazwał „ogrodem wodnym”. Wymagało to dodatkowego nawodnienia, co było możliwe dzięki ujściu przepływającej w pobliżu rzeki. Powstał w ten sposób słynny staw z nenufarami otoczony stopniowo coraz bujniejszą roślinnością, w której układ kwiatów, a także niektóre drzewa zachowały się do dziś. Przeważają w tym obramowaniu splątane i wiotkie rośliny: wierzba płacząca, bambus, glicynie. Daje to szczególny efekt, jeśli patrzy się na odbicie tego układu w wodzie – rzecz, jak się okaże, istotna dla ostatnich, najważniejszych obrazów malarza. W kompozycję widokową wmontowany jest, nie mniej słynny jak sam staw, „most japoński” – wyraz trwającego od wielu lat zainteresowania Moneta sztuką japońską. Stopniowo jednak coraz bardziej rozrastająca się roślinność zacierała czyste i wyraźne kontury poszczególnych elementów, tak charakterystyczne dla oszczędnej i surowej w linii sztuki drzeworytu japońskiego. Wskazuje to na fakt, iż cała kompozycja nie miała oddawać jakiegokolwiek planowania ogrodu, jakiegoś jednego wzorca, lecz wszystko zostało podporządkowane pierwotnemu zamysłowi malarskiemu.

Ten ogród nie jest rysunkiem ani kompozycją form, jest czystym eksperymentem z kolorem.

Podwójna wizja twórcza i podwójna jej realizacja

Zamiłowanie Moneta do kwiatów wyrażało się nie tylko stale poszerzaną wiedzą dotyczącą ich pielęgnacji, wiedzą hodowcy ogrodnika, ale także pełną znajomością ich kształtów, barw i pory kwitnienia, co niewątpliwie pozwoliło mu na realizację zasadniczego planu – ogród, zanim został namalowany, był już pewnym gotowym projektem, wizją.

Spróbujmy to skomentować, tutaj bowiem zaczyna się problem „filozofii ogrodu”. Mamy tu do czynienia jakby z podwójną wizją twórczą i podwójną jej realizacją. Powstaje pierwsze wyobrażenie – przedmiotu, który sam może zostać uznany za dzieło sztuki, ogrodu, tej – jak go nazwał Monet – „palety malarskiej”, a następnie twórcze, przetwarzające ukazanie tego, co poprzez sam przedmiot chciał uchwycić artysta: tajemnicy światła, tajemnicy wszechświata. Jest to więc stworzenie przedmiotu posiadającego własną wartość estetyczną, by potem odtworzyć go w dziele sztuki, które tę pierwotną wartość przetwarza, tworząc nowe jakości estetycznie walentne, nowe estetyczne wartości. Przypomina to komponowanie martwej natury czy układanie bukietu kwiatów, tak chętnie przedstawianego w malarstwie holenderskim.

Jak już była o tym mowa, krajobraz, a także ogrody od dawna stanowiły temat Monetowskich obrazów. Kiedy w latach 1870–1871 Monet przebywał w Londynie, namalował kilka płócien przedstawiających parki angielskie, które zachwycały go możliwością znalezienia miejsc niemal bezludnych. Jednak pomimo aprobaty dla pustego krajobrazu na tych obrazach ciągle jeszcze istotną rolę odgrywają postacie ludzi. Kontynuacją tego wcześniejszego zainteresowania Moneta ogrodami jako tematami malarskimi były obrazy poświęcone ogrodom typowo miejskim: w 1876 roku powstały trzy płótna ukazujące ogrody Tuileries, a w 1878 obraz zatytułowany *Parc Monceau*. O ile poprzednie ujęcia – jak zauważa Sylvie Patin – zinterpretowano jako „przenoszenie miasta do natury”², o tyle teraz – przeciwnie – to natura zostaje wpro-

² S. Patin, *Monet, Découvertes* Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2001, s. 58.

wadzona w samo serce Paryża. Nadal jednak aktualne pozostawało stwierdzenie Emila Zoli, iż Monet „jak prawdziwy paryżanin zabierał Paryż na wieś, nie potrafił namalować krajobrazu, nie umieściwszy na nim wytwornie ubranych dam i panów”³.

To podejście malarza do przedstawiania krajobrazu niebawem ulegnie zmianie i będą to zmiany istotne, ale już wcześniej pojawiła się ich zapowiedź. W roku 1872, kiedy przeniósł się z Paryża do Argenteuil, namalował dwa płótna zatytułowane *Bzy w pochmurny dzień* i *Bzy w słońcu*, pokazujące ten sam fragment ogrodu w różnym oświetleniu. Nie ma na nich żadnych postaci ani przedmiotów, tylko krzaki w pełni rozkwitłych bzów. Można to uznać za zapowiedź późniejszych serii z Giverny, gdzie ogród stanie się wyłącznym tematem, sam dla siebie, wolny od postaci ludzkich, od tła; później na obrazach często nie ma nawet nieba.

Obrazy związane z – jeśli można tak powiedzieć – przyrodą Paryża zamykają okres zamieszkiwania Moneta w stolicy Francji. Porzucił on miasto, aby stać się – jak pisał – prawdziwym wieśniakiem⁴. Osiadł w Vétheuil, miasteczku nad Sekwaną, i tamtejsze krajobrazy stały się tematem jego malarstwa.

Warto tu wspomnieć o namalowanym wówczas obrazie zatytułowanym *Ogród artysty w Vétheuil*, jest to bowiem pierwsza wyraźna zapowiedź atmosfery przedstawień ogrodu Giverny. Prosta ogrodowa ścieżka między wysokimi roślinami, w tle niewielkie sylwetki żony i dzieci artysty, gra światła słonecznego i cieni na ścieżce. Jest to zwykły wiejski ogród z obfitością kwiatów raczej pospolitych i jaskrawo kolorowych, ogród niebędący jeszcze artystycznym projektem, ale już wskazujący na późniejszy zamysł twórczy.

Można jednak uznać, iż pełnię wyrazu osiągnęły te dzieła, które zostały stworzone, kiedy Monet osiadł wreszcie na stałe w Giverny, aby w jego krajobrazach, a w końcu już tylko w ogrodzie znaleźć swoje jedyne źródło inspiracji. To w Giverny powstały jego słynne „serie”: *Topole*, *Stogi*, *Katedra w Rouen*.

Przypomnijmy, że to powtarzanie motywu pejzażu znane było od bardzo dawna w malarstwie japońskim. Słynne widoki góry Fudzi malowane przez Hokusai, którego kilka obrazów Monet posiadał

³ Tamże, s. 32.

⁴ List do Théodore'a Dureta z roku 1879. Cyt. za: S. Patin, dz. cyt., s. 65.

w swoich zbiorach, wskazują nie tyle na świadomą inspirację, ile na podobny stosunek do malarskiego przetwarzania elementów krajobrazu.

Podobnie zresztą jak artyści dawnej Japonii, Monet aż do osiedlenia się w Giverny był w nieustannej podróży. Poszukiwał zmieniających widoków, różnych układów koloru, linii i struktury, a owo poszukiwanie zmiany wiązało się z przestrzenią. Przypomnijmy, iż krajobrazowe malarstwo japońskie miało właśnie taki charakter. Działo się tak nawet wówczas, gdy artysta japoński malował wielokrotnie ten sam przedmiot. Góra Fudzi czy widok mostu to ujmowanie tego samego przedmiotu oglądanego z różnych perspektyw. Malarz zmieniał swoje miejsce ujęcia, przemieszczając się niekiedy na znaczne odległości. Góra Fudzi bywa przecież widoczna nawet z dawnego Edo (dzisiejszego Tokio) i tak też ujął ją Hokusai.

Monet stopniowo dalej zmieniał swoje podejście. Zaczęło się to od okresu, kiedy zaczął tworzyć swoje „serie”. Teraz malował przedmiot z tego samego miejsca w różnych porach dnia. Uchwytywanie zmian oświetlenia to wyrażanie czasu. Przestrzeń zaczyna tracić swoje znaczenie. Właśnie dlatego ogród Giverny mógł stać się tym jedynym punktem obserwacji. To nie wiek czy zanik siły skłoniły Moneta do dobrowolnego pozostawiania w jednym miejscu – odbywał przecież jeszcze długo podróże do różnych krajów i zrezygnował z nich dopiero w okresie tworzenia *Nenufarów*. Ogród wiązał się ze zmianą kierunku poszukiwań – zauważmy, że w samej organizacji jego przestrzeni poza stopniowym powiększaniem powierzchni ogrodu artysta nie wprowadzał żadnych radykalnych zmian. Każda innowacja: usunięcie drzewa, wprowadzanie nowego elementu, słowem wszystko, co mogło naruszyć układ przestrzenny – było długo rozważane i omawiane z rodziną oraz przyjaciółmi, o czym świadczy jego korespondencja i wspomnienia bliskich mu ludzi. To, co w ogrodzie ulegało metamorfozom, wiązało się z upływem czasu i jego naturalnym wyrazem: zmianami pór roku, przekształcaniem się refleksów światła w różnych godzinach dnia, przy zmiennych warunkach pogodowych.

Uwaga malarza skupiała się więc teraz na jednym przedmiocie oglądanym z tego samego miejsca, w różnym oświetleniu. Uchwycenie jednego momentu, jednego „wyglądu”, prowadziło do tego, co sam artysta nazwał „chwilowością”. Tak malował już katedry w Rouen,

ale wówczas miał do czynienia z przedmiotem zastanym, gotowym elementem przedstawianego świata. Inaczej działo się w przypadku ogrodu, gdy – jak to już było powiedziane – artysta sam ten przedmiot przedstawiany tworzył. Następuje wtedy jakby podwojenie twórczości – dzieło sztuki odtwarza inne dzieło sztuki. Taką znaną w historii sztuki sytuacją jest odtwarzanie w malarstwie rzeźby lub architektury. Jednak w przypadku sztuki ogrodu (co widać wyraźnie w twórczości Moneta, kiedy maluje wodę, odbite w wodzie nenufary, wreszcie refleksy światła) mamy do czynienia zarazem z przedmiotem-modelem i z żyjącą przyrodą. Artysta odtwarza „naturę”, samą rzeczywistość, którą chce przeniknąć, poprzez zrozumienie swojego mikrokosmosu: stworzonego przez siebie, ale żyjącego własnym życiem świata.

Ogród jest czymś pośrednim między tym, co ożywione, a tym, co nieożywione. Jest strukturą uporządkowaną przez czynnik zewnętrzny w takim sensie, w jakim jest nią każde dzieło sztuki, lecz do pewnego stopnia jest też jako całość strukturą organiczną, gdyż relacja między jego elementami może wpływać na biologiczny stan każdego z tych elementów i ze względu na to nie może być czymś, co zostało stworzone tylko z uwzględnieniem walorów estetycznych. Takie elementy jak cień, wilgoć, temperatura ograniczają swobodę działania, jaką miałyby malarz kwiatnych bukietów zestawiający swobodnie kolory. Wymaga to od twórcy pewnej wiedzy technicznej, właśnie „ogrodniczej”. Jako struktura ogród posiada również pewną cechę szczególną – nieustanną zmienność, przekształcanie się w stosunkowo krótkim czasie, w sposób w znacznym stopniu niezależny od tego, kto go stworzył. Owa „temporalność” powoduje, że – jak to było w przypadku Moneta – konieczna jest w malarskim odtwarzaniu ogrodu nieustanna gotowość uchwytowania zmian lub czasami zapobiegania im, o czym świadczy związana z Monetem opowieść o jego kłopotach z nazbyt szybko rozwijającymi się na wiosnę liśćmi na topolach, które rozpoczął malować (i tak też zamierzał ukończyć) jako bezlistne drzewa w zimie. Zrobił już kilka szkiców, ale pracę przerwała mu zła pogoda. Kiedy znów powrócił do ich malowania, drzewa miały już liście. Na jego prośbę mer przysłał ludzi, którzy usunęli liście, i Monet mógł podjąć swoją pracę od tej fazy, w jakiej została przerwana. Niekiedy sam odczuwał to jako konieczność nieustannego pośpiechu w czasie tworzenia swego dzieła. „O tej porze słońce zniża się tak szybko, że

nie mogę za nim nadążyć”⁵ – pisał w roku 1890 do swego przyjaciela Gustave’a Geffroya. To wszystko działo się jeszcze wtedy, gdy Monet malował pejzaże w stylu czystego impresjonizmu. Później, kiedy sam pejzaż stał się niejako jego prywatną własnością i mógł śledzić jego zmiany minuta po minucie, właśnie ta nieustanna zmiana stanie się zasadniczym elementem twórczości. W ten sposób – jak pisali o tym jego współcześni, zwłaszcza Georges Clemenceau, odwołując się do rozmów z malarzem – mógł uniezależnić się od przypadku i w sposób świadomy, wolny od tego, co ujawnia jedynie przypadek, uchwycić zmianę i różnorodność.

Istotnego znaczenia nabierają pory roku. W kompozycji ogrodu Giverny – i było to ze strony jego twórcy świadome działanie – trzeba było tak zaplanować płamy kolorów, aby w miarę przekwitania jednych roślin można je było natychmiast zastąpić innymi. Taka zmienność przedmiotów była zgodna z zasadniczym zamiarem całego impresjonizmu: „uchwytywaniem momentów”. Jak pisze w swojej poświęconej impresjonizmowi książce Zdzisław Kępiński, według intencji twórczej Moneta „artysta ma odzwierciedlać owe jedyne autentyczne rewelacje prawdy objawiające się w momentach szczerze odczutego wrażenia łączącego człowieka z continuum przepływającej dokoła niego natury, rzeczywistości świata”⁶.

Jest też oczywiście w ogrodzie jako całościowej strukturze pewna stałość. Można więc stwierdzić, iż ogród ze swej istoty z jednej strony zbliżony jest do tego rodzaju dzieł sztuki co architektura, z drugiej zaś sytuuje się blisko pejzażu.

Do architektury zbliża go, poza względną trwałością, także sposób wykonywania – jest to projekt, którego bezpośrednią realizacją na ogół nie zajmuje się jego twórca. Dzieło jest tu rezultatem pracy zbiorowej, bezimiennego wysiłku wielu ludzi – dzięki temu może, jak budynek, zostać odtworzone nawet wtedy, kiedy oryginał ulegnie zniszczeniu. Podobnie jest z ogrodem. To projekt, idea różni ogród od pejzażu, choćby najbardziej ogród przypominającego. Właśnie dlatego Hegel mógł stwierdzić (i nie był w tym odosobniony), że choć dzieła natury nie mogą być przedmiotem sądów estetycznych, to ogród może stać się przedmiotem estetycznego wartościowania.

⁵ Cyt. za: S. Patin. dz. cyt., s. 109.

⁶ Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Ossolineum, Warszawa 1976, s. 98.

Hegel w swoich *Wykładach o estetyce* omawia sztukę ogrodów bezpośrednio w kontekście rozważań o architekturze. Sztuka ogrodnicza „nie tylko stwarza zupełnie nowe otoczenie dla ducha jako drugą zewnętrzną przyrodę, ale wciąga też w orbitę swego przekształcania krajobraz naturalny, traktując go architektonicznie jako otoczenie dla budynków”⁷. Jednak ogród Giverny, choć jest ogrodem „przydomowym” i stanowi z budynkiem mieszkalnym harmonijną całość, mógłby równie dobrze być usytuowany w pustej przestrzeni, gdzie tylko ogrodzenie wyodrębniłoby go spośród pozostałych elementów krajobrazu. Taki ogród bez elementów użytkowych pod względem estetycznym, jak się wydaje, jest bliższy rzeźbie (w tym sensie, iż posługuje się przestrzenią i konkretnym materiałem) – rzeźbie raczej w jej wersji nowoczesnej, operującej gotowymi elementami i oczywiście nieprzedstawiającej niczego. Ogród Giverny jest też bardzo bliski bezpośrednio malarstwu, już nie jako model, ale sam jako dzieło sztuki. Tego typu uwagi, dotyczące związku ogrodu z malarstwem, można także znaleźć u Hegla, choć u niego mowa jest przede wszystkim o parkach. „Park nie jest tworem właściwie architektonicznym, nie jest budowaniem za pomocą wolno istniejących przedmiotów naturalnych, lecz raczej malowaniem, które pozostawia przedmioty w ich naturalnym stanie i stara się tylko naśladować wielką wolną przyrodę; wszystko, co swoją różnorodnością cieszy nasze oko w krajobrazie”⁸.

Z tego, że ostatecznie sprawa nie jest prosta, Hegel zdawał sobie sprawę. Występuje tu bowiem pewna ambiwalencja, gdyż z jednej strony ogród z założenia jest czymś sztucznym (w tym sensie można go analizować tak jak dzieło sztuki), z drugiej jednak wykorzystuje elementy natury i naturalny teren, „rzeczywiście istniejącą okolicę”. „Powstaje stąd sprzeczność, która nie znajduje pełnego rozwiązania”⁹. Oczywiście sztuka współczesna takich problemów klasyfikacyjnych nie stwarza, operując nie tylko „przedmiotami naturalnymi”, ale także elementami krajobrazu. Inna rzecz, że dla Hegla ogród jako taki ma przede wszystkim znaczenie użytkowe. „Powinien stanowić tylko miłe dla oka otoczenie i nic więcej jak otoczenie, tzn. takie, które nie pragnie

⁷ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. II, tł. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1966, s. 432.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

mieć znaczenia dla siebie i odrywać człowieka od tego, co ludzkie, i od jego świata zewnętrznego”¹⁰. To właśnie zbliża ogród do architektury, a sztuka ogrodnicza, której zdaniem Hegla najwyższym wyrazem był klasyczny ogród francuski, przejmuje metody architektury, bowiem „zakłada zwykle swoje parki obok wielkich pałaców, sadzi drzewa w regularnych liniach, grupując je w wielkie aleje, obcina ich gałęzie, tworząc równe, proste ściany z obciętych żywopłotów, i w ten sposób samą przyrodę przeobraża w rozległy dom mieszkalny pod gołym niebem”¹¹. Takiej konstatacji ogród Moneta zaprzecza całkowicie. Jego zadaniem stało się właśnie oderwanie twórcy od „tego, co ludzkie” na rzecz tego, co stanowi istotę rzeczywistości, pełniąc taką funkcję, jaką pełni dzieło sztuki. Taka jest też zresztą rola wszystkich ogrodów medytacyjnych.

Podobnie sądził Arthur Schopenhauer, uznając, że im ogród bliższy będzie nieprzetworzonej naturze, tym większy będzie jego walor estetyczny. „Na tym polega zasada ogrodów angielskich, że sztukę ukrywają maksymalnie, aby tak wyglądało, jakby przyroda swobodnie tu panowała. Albowiem wtedy tylko jest doskonale piękna, tj. najwyraźniej objawia uprzedmiotowienie woli życia pozbawionej jeszcze poznania, która tutaj rozwija się najbardziej naiwnie, gdyż postaci nie określają tu, jak w świecie zwierzęcym, cele zewnętrzne, lecz bezpośrednio określają ją tylko gleba, klimat i coś trzecie jeszcze, tajemnicze, dzięki czemu niezliczone rośliny, pierwotnie wyrastające z tej samej gleby i w tym samym klimacie, mimo to mają tak różną postać i cechy”¹². W gruncie rzeczy jednak żaden z tych estetycznych postulatów nie odnosi się w pełni do artystycznego zamysłu Moneta.

Przedmiot codziennej medytacji

O relacji między pejzażem a ogrodem pisano w wielu pracach. Tutaj trzeba podkreślić jeden istotny fakt: ogród, inaczej niż pejzaż, jest z samej definicji czymś wydzielonym, zamkniętym. W językach europejskich wywodzących się z łaciny upowszechnił się termin

¹⁰ Tamże, s. 433.

¹¹ Tamże, s. 434.

¹² A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. II, tł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1995, s. 580.

zawierający starogermański rdzeń *gard* (*gart*): przestrzeń ogrodzona. To samo zawierał wcześniejszy łaciński termin *hortus* (greckie *chortos*). Także chiński termin *yuan* wyraża zamknięcie. Języki słowiańskie oczywiście również bezpośrednio mówią o „grodzie”. Podobnie w wielu językach mówi się, że jest się „w ogrodzie”, ale nie jest się „w pejzażu”¹³. Pejzaż jest czymś, wobec czego człowiek znajduje się *na zewnątrz*; jest to natura prezentująca się sama przez się, wobec człowieka jako obca, dopóki nie uda mu się osiągnąć przelotnego lub długotrwałego doświadczenia stanu jedności. Natura ogrodu jest *prywatna*. Rośliny są nie tylko zakomponowane, ale także „stworzone”, w najbardziej intymny sposób *wyhodowane*, co wymaga zrozumienia ich potrzeb i zagrożeń, brania ich w obronę, nieustannej troski o nie. Wobec pejzażu można być obiektywnym, ogród jest *własny*. Tak właśnie odczuwał swój ogród Monet.

Zamknięcie się w ograniczonej przestrzeni dało mu możliwość niezwykle uważnej percepcji przedstawianego świata. Artysta przez wiele lat prezentował pejzaż, nawet wówczas, gdy tworzył już ogród Giverny. Jednak dopiero wówczas, gdy zaczął koncentrować się na tylko jednym fragmencie ukazywanej rzeczywistości, uzyskał swój zasadniczy cel: wgląd w jej istotę. Inaczej niż było to w przypadku organizacji wielu dawnych ogrodów, ogród Moneta nic nie *symbolizuje*, on jedynie *ukazuje*, sam stanowiąc dzieło sztuki; jest wzorem dla innego dzieła, ale wzorem wskazującym jedynie na siebie. Dopiero jego przetworzenie staje się kluczem do owego *au-delà*, którego twórca poszukiwał. Jeżeli nawet można powiedzieć, że woda, układ koloru kwiatów, odbicie światła są wskazówkami prowadzącymi do dostrzeżenia tej innej rzeczywistości, to nie są jej symbolem, lecz raczej śladem czy platońskim cieniem, wskazującym na istnienie swego źródła – właśnie samego czystego światła. Jak pisał Georges Clemenceau, ogród Moneta to adaptacja natury do pracy malarza światła.

Stopniowo Monet zaczął jeszcze bardziej ograniczać swój obszar malarskiej obserwacji. Jego wyłącznym tematem staje się „ogród wodny”. Malarz od dawna zafascynowany był wodą. Odbicia w wodzie pojawiały się na jego płótnach już wcześniej. Teraz jednak, zakła-

¹³ Zob. Ph. Nys, *Jardin et institution symbolique*, [w:] J. Pigeaud, J.-P. Barbe (dir.), *Histoires de jardins. Lieux et imaginaire*, Presses Universitaires de France, Paris 2001.

dając „ogród wodny”, artysta sam tworzy plan owej gry przedmiotu i jego odbicia w wodzie, światła i cienia – kontrastu uzyskanego dzięki kompozycji otaczającej staw roślinności. Na obrazach nie ma już ludzi, nie ma rozległego krajobrazu; jest to jakby powiększenie fragmentów natury, ich skadrowane jak na fotografii ujęcia. Z jego dzieł znika niebo i otaczająca staw roślinność, zostają tylko odbicia w wodzie. Pejzaż ogranicza się teraz do stawu z nenufarami, mostku japońskiego i rosnących obok roślin. Rezultatem takiego podejścia Moneta był ostatni i najwspanialszy cykl *Nenufary*, który został ukoronowany serią wielkich płócien przeznaczonych do paryskiej Orangerie: *Grandes Decorations*.

Staw stał się dla niego czymś, co dziś, idąc za myślą Wschodu, można nazwać przedmiotem codziennej medytacji. I chociaż pierwotny plan organizacji ogrodu wywodzący się z inspiracji estetyką ogrodów japońskich nie został w pełni zrealizowany, to jednak, jak sądzę, właśnie ta część ogrodu zaczęła pełnić funkcję samej istoty ogrodów zen, w szczególności tych, które albo, jak ogród Ryōan-ji, są niewielkie, albo, jak te usytuowane przy innych świątyniach w Kioto, składają się jakby z oddzielnych małych ogrodów. Analogia usprawiedliwiona metodą malarskiego podejścia, o czym jeszcze będzie mowa, wynika z wyjątkowej izolacji tego fragmentu ogrodu. Można to zauważyć, zarówno stojąc nad brzegiem stawu, jak i patrząc z góry, z „japońskiego mostu”. „Ogród wodny” wyodrębnia układ zieleni, jak i przebieg ścieżek, tworząc całość o odmiennym charakterze, a nawet kolorycie. O ile kwietne układy całego ogrodu są intensywnie barwne, jasne, słoneczne, „ogród wodny” jest ciemną taflą wody z odbijającą się – również ciemną – zielenią roślinności, i tylko kwitnące nenufary stanowią wyraźne kolorowe plamy. Jest to więc w zamkniętym świecie ogrodu jakby następny wewnętrzny świat, niemal w całości dający się ogarnąć wzrokiem – wydzielony przedmiot kontemplacji, przedmiot stałej medytacji, inspiracja do najbardziej twórczych poszukiwań malarskich. Jak sam pisał w liście do swojego przyjaciela Geffroya: „[...] jestem teraz całkowicie pochłonięty pracą. Te pejzaże wody i odbicia w wodzie stają się obsesją. Jest to coś ponad moje siły starego człowieka, ale nieustannie staram się wyrazić to, co odczuwam. Niszczyć [...]. Zaczynam od nowa”¹⁴.

¹⁴ Cyt. za: S. Patin, dz. cyt., s. 123.

Niezwykły wysiłek malarza wiązał się z faktem, iż Monet stopniowo tracił wzrok. Starał się więc uchwycić jak najwięcej świata, który chciał oddać w swoich ostatnich dziełach. Podjęta po wielu wahaniach operacja katarakty przywróciła mu wzrok, a jednak późniejszym badaczom jego twórczości nie udaje się ustalić, które z namalowanych widoków stawu pochodzą z okresu gorszego widzenia, a które powstały już po operacji. Wiąże się to zapewne ze specjalną techniką obserwowania i malowania przedmiotu oraz tworzenia malarskiej wizji coraz bardziej odchodzącej od realistycznego ujęcia, nawet tak odległego od dosłowności, jakie było właściwe dla impresjonizmu.

Podobna do medytacji stała się jego metoda twórcza. Jak wspominają współcześni, przede wszystkim Clemenceau, pod koniec życia Monet przyjął metodę malowania, którą preferował już wcześniej, lecz teraz stała się ona zasadniczą drogą malarskiej pracy. Często nie malował tego, na co patrzył bezpośrednio. Całymi godzinami, nieruchomy, siedział na ławce koło stawu, obserwując powierzchnię wody. Dopiero później, już w atelier tworzył obraz, utrwalając tylko gotową wizję. Clemenceau wspominał:

Godzinami przebywał tam, siedząc nieruchomo w swym fotelu, w milczeniu, tylko patrząc, starając się odczytać w odbiciach tej odwrotnej strony oświetlonych przedmiotów ów niewypowiadalny moment, w którym odsłaniają się tajemnice. Odrzucenie słów, aby zmierzyć się z ciszą ulotnych harmonii. Czyż zobaczyć nie znaczy zrozumieć? A żeby zobaczyć, czy nie wystarczy zrozumieć to, na co się patrzy? Patrzyć poza, patrzyć w głąb, patrzyć na wszystkie elementy, aby tchnąć ludzkie uczucia w każde drgnienie wszechświata. Woda piła światło [...]. To cud *Nenufarów* ukazujących nam porządek rzeczy, którego inaczej nie moglibyśmy dostrzec¹⁵.

To właśnie odkrywał Monet, kiedy wpatrywał się w niebo odbijające się w wodzie jego ogrodu. Staw stał się całym jego wszechświatem. Można powiedzieć, że to, co zostało uchwycone w tym niewielkim fragmencie rzeczywistości, było prawdą odnoszącą się do „świata rzeczy samych w sobie”, do całości.

¹⁵ G. Clemenceau, *Claude Monet*, Paris 2000, s. 64–65.

Od początku seria *Nenufary* wzbudziła ogromne zainteresowanie odwiedzających go przyjaciół – znawców sztuki. Do zrozumienia zamiaru twórczego artysty pomocne są właśnie ich komentarze, gdyż sam Monet, co wielokrotnie podkreślano i co sam często powtarzał, unikał wypowiedzi teoretycznych, stwierdzając, iż jest malarzem, a nie filozofem sztuki. Szczególnie cenne są tu prace jego dwóch przyjaciół, biografów i korespondentów – Georges’a Clemenceau i Gustave’a Geffroya. Także pewne nieliczne wypowiedzi Moneta zawarte w jego korespondencji pozwalają rzucić światło na to, jak on sam widział swoje zadanie twórcze. Clemenceau w książce zatytułowanej po prostu *Claude Monet* cytował skierowane do niego słowa malarza: „Podczas gdy pan poszukuje poprzez filozofię świata w sobie, ja skupiam swój wysiłek na pełni jego przejawu, na jego związku z rzeczywistością nieznaną. Kiedy jest się w obszarze zjawisk, jest się blisko odpowiadającej mu rzeczywistości, w każdym razie takiej, którą możemy poznać. Ja tylko patrzę na to, co pokazuje mi wszechświat, aby dać temu świadectwo moim malarstwem”¹⁶.

Zadanie malarza zostaje tu ukazane jako wgląd w naturę, aby poprzez nią rozpoznać istotę rzeczywistości. Czy jednak ogród jest naturą? Jak się wydaje – w odczuciu Moneta – tak. Jest naturą ułożoną czy też zakomponowaną, naturą, której człowiek nadaje układ. Pozostaje jednak ciągle naturą, żyjącą całością, którą twórca chce zrozumieć.

Może bardziej czytelna stanie się ta myśl wówczas, gdy weźmie się pod uwagę fakt, iż Monet interesował się nie tyle pejzażem, widokiem, przedmiotem, ile tym, co – jak to sam ujmował – dzieje się między nim a przedmiotem. Uchwycenie gry światła jest przecież również możliwe, kiedy przedmiotem staje się dzieło architektury, jak to było choćby w przypadku katedr w Rouen. Jednak to stałe zamiłowanie Moneta do otwartego pejzażu, do sztuki ogrodniczej, do wreszcie samych kwiatów, jego – mówiąc nieco banalnie – „umiłowanie natury” poświadcza to, co malarz w skrótowej i niejasnej formie sam mówił: to poprzez przyrodę przejawia się wszechświat. „Przyglądam się nenufaram i staram się je zrozumieć” – pisał¹⁷. Tylko wtedy, kiedy między przedmiotem a artystą powstaje owa szczególna więź, na-

¹⁶ Tamże, s. 130.

¹⁷ G. van der Kemp, *Une visite à Giverny*, Edité par Art Lys, Versailles 1998, s. 74.

stępuje „przeżycie”, odczucie momentu, „impresja”. Przedmiot musi mieć siłę oddziaływania wynikającą właśnie z emocjonalnej więzi. Dla Moneta tym przedmiotem w sposób coraz bardziej wyłączny stawała się właśnie natura. Niezwykle trafnie tę relację, a zarazem program artystyczny malarza, program sformułowany wcześniej i tak mocno oddziałujący na innych malarzy, oddał cytowany tu już Zdzisław Kępiński, pisząc: Trzeba [...] jako cechę indywidualną orientacji Moneta doceniać współczynnik prawdy. Odkrył on nowe aspekty prawdy obrazowej, prawa rządzące suwerenną budową płótna, ale poprzez płótno i jego prawidłowości sięgać pragnął dalej ku prawdzie rzeczywistości świata ujmowanej w prawdzie osobistego doznania malarza. Światło i kolor, kształty i materie przedmiotów nie mogą być tym samym w naturze i obrazie, jednak stosunki obrazowe mają w swoich kategoriach zrekonstruować układ stosunków w świecie oglądanym. Będzie on prawdziwy, jeżeli malarz utrzyma się w ramach, jakie mu zakresli bezpośrednie doznanie natury, jeżeli wyjdzie od tego, co daje mu suma zawarta w ogólnym wrażeniu, stanowiącym jakby pieczęć wiarygodności kontaktu człowieka ze światem¹⁸.

Jak wiadomo, w owym późnym okresie, kiedy artysta, tworząc, nie opuszczał już swojego ogrodu, w jego dziele malarskim nastąpiła kolejna istotna przemiana – poprzednio z jego pejzażu zniknął człowiek, teraz znika już sam pejzaż. Kontury przedmiotów zacierają się, pozostaje najpierw tylko tafla wody z nenufarami i odbijające się w niej niebo, później i one stają się niemal nierozpoznawalne. Ale przecież Monet nadal maluje swój ogród. Można by powiedzieć, że im bardziej to miejsce jest jego własnym punktem patrzenia, im dłużej maluje ten sam przedmiot – staw i nenufary, tym bardziej zbędne staje się realistyczne czy nawet „impresyjne” przedstawianie przedmiotu, bo został on całkowicie zrozumiany. Teraz tylko sama czysta zmienność światła i koloru jest przedmiotem obserwacji, zawsze jednak w relacji przedmiot–podmiot, artysta i świat naprzeciw niego.

„Dzięki wodzie, zarazem przezroczystej i mieniącej się, odzwierciedlającej, Monetowi udało się stworzyć obraz tego, czego nie można zobaczyć. Zwracał się ku tej powierzchni niemal niewidzialnej, czysto duchowej, która oddziela światło od jego odbicia. Błękit nieba uchwycony przez błękit wody [...]. To Monetowskie namiętne

¹⁸ Z. Kępiński, dz. cyt., s. 97.

umiłowanie koloru odnajdujemy u twórców witraży w naszych katedrach” – pisał Paul Claudel¹⁹.

Nad wejściem do ekspozycji *Nenufarów* w muzeum Marmottan umieszczono cytaty z wypowiedzi Louisa Gilleta, krytyka i autora książki *Trzy wariacje na temat Moneta*: „Zadziwiające malarstwo, bez rysunku i bez konturów, piosenka bez słów [...] sztuka bez ustalonych form, bez ozdób, bez anegdoty, bez fabuły, bez alegorii, bez ciała, bez twarzy”. Nawiasem mówiąc, tenże Gillet zwrócił uwagę na osobliwą zbieżność między sztuką Moneta a niemal jeszcze wówczas nieznanym na Zachodzie daoizmem.

Podobnie pisał Gustave Geffroy: „Jego dzieło nie jest podobne do niczego, co powstało w ciągu historii sztuki. Mógł, gdyby kontynuował swoje studia postaci, rzucić wyzwanie współczesnemu światu [...]. Porzucił to, aby ukazać [...] aspekty natury objawione przez światło. Jego dzieło [...] jest objawieniem i poematem, który pokazuje wszechświat taki, jakiego nikt przed nim nie widział”²⁰.

Na podstawie nielicznych informacji, jakie na ten temat posiadamy, możemy stwierdzić, że światło i jego tajemnice to dla Moneta coś więcej niż tylko trudny, ale możliwy do rozwiązania problem malarski. Poprzez uchwycenie czy może zrozumienie światła chciał dotrzeć do tego, co znajduje się poza nim albo czego ono jest najpełniejszym wyrazem: do istoty samej rzeczywistości. Jest to fakt, który tłumaczy, dlaczego raz uzyskawszy doskonałe warunki do kontemplacji i odtwarzania światła, Monet zarzucił dawny zwyczaj podróży, w których poszukiwał nowych motywów, a pod koniec życia zrezygnował nawet z ulubionych wędrówek po najbliższej okolicy, koncentrując się wyłącznie na tym, co ukazywał mu ogród.

Problem światła pojawia się w niemal wszystkich teoretycznych wypowiedziach dotyczących impresjonizmu. Za istotne przesłanie tego kierunku można uznać znany fragment niewielkiej książeczki Louisa Edmonda Duranty’ego *Nowe malarstwo*. O wpływie tego tekstu na teoretyczną świadomość współczesnych może świadczyć fakt, iż to właśnie do niego odwołał się Clemenceau, chcąc ukazać teoretyczne założenia twórczości Moneta. Warto więc przytoczyć

¹⁹ P. Claudel, *Journal 1904–1932*, cyt. za: *Monet. Les nymphéas, eclosion de la modernité*, s. 35.

²⁰ Cyt. za: S. Patin, dz. cyt., s. 149.

jego fragment. Impresjoniści, jak pisze Duranty, „idąc od intuicji do intuicji, doszli stopniowo do rozłożenia blasku słonecznego na jego promienie, na jego elementy, i do odtworzenia jego jedności poprzez ogólną harmonię zabarwień, jakie rozprawdzają na swych płótnach. Pod względem delikatności widzenia i subtelnego przenikania się kolorów jest to rezultat zupełnie niezwykle. Najbardziej uczony fizyk nie mógłby niczego zarzucić ich analizom światła”²¹.

Ów „uczony fizyk”, jako modelowy wzór „naukowego” podejścia do problemu światła, to postać charakterystyczna dla estetycznych rozważań tej epoki, wyrosłej przecież z ducha pozytywizmu. Wiemy ze wspomnień Clemenceau, że w jego rozmowach z Monetem często pojawiały się tego rodzaju teoretyczne problemy, ale jak przyznawał sam Clemenceau, chociaż ten wielki artysta, gdyby zechciał, mógłby być znakomitym filozofem, obrał jednak inną drogę, w której ważna była intuicja i bezpośrednie doświadczenie, a nie teoretyczne dywagacje.

Światło i jego odbicia stawały się przedmiotem długotrwałego wglądu, aby w końcu, jak w klasycznej medytacji, umysł stopniowo tracił także i ten przedmiot, wszelki przedmiot: malarska wizja ogrodu roztapiała się w abstrakcji. Oczywiście medytujący malarz nie może utracić wizji świata, gdyż wówczas przestałby być malarzem, jednak droga, jaką przebył Monet, jest zrozumiała dla malarzy związanych z tradycją Wschodu. Nieruchoma, skupiona medytacja pozwala uchwycić istotę tego, co stanowi przedmiot wglądu, a co doskonale wyrażają słowa Clemenceau: zobaczyć – znaczy zrozumieć.

²¹ Z. Kępiński, dz. cyt., s. 164–165.



3.

ANNA I. WÓJCIK

Tradycja ożywiona w doświadczeniu moderny: Mirei Shigemori

Ogród przy świątyni Tōfuku-ji

Ogród przy świątyni Tōfuku-ji był pierwszy. Kolejne projekty zdawały się w jeszcze większym stopniu odbiegać od tradycyjnych form świątynnych, kamiennie-żwirowych japońskich ogrodów „suchego krajobrazu” (*karesansui*).

Była późna jesień roku 1939. W Europie od dwóch miesięcy szalała zawierucha wojenna. Choć Cesarstwo Wielkiej Japonii już w 1937 roku rozpoczęło podbój Republiki Chin, to jednak dopiero atak na Pearl Harbor 7 grudnia 1941 roku miał na dobre przybliżyć pożogę wojenną do jego granic. Ale zanim to nastąpiło, 11 listopada 1939 roku ostatecznie dobiegły końca prace nad ogrodem, który miał zmienić myślenie o relacji sztuki i natury nie tyle, a może nie przede wszystkim w Japonii, ile w krajach kręgu kultury zachodniej. Kilkanaście miesięcy wcześniej, w pewien sierpniowy dzień 1938 roku Sonoisan Saidō, ówczesny główny kapłan Tōfuku-ji, zenistycznej świątyni szkoły *rinzai*, i Mirei Shigemori (1896–1975), historyk sztuki ogrodowej oraz projektant niecieszący się jeszcze tak wielkim uznaniem jak w latach późniejszych, przeprowadzili rozmowę, która okazała się mieć przełomowe znaczenie dla kultury Kraju Kwitnącej Wiśni. W jej trakcie uzgodnione zostały doprawdy niezwykle warunki budowy ogrodu na terenie świątyni.

Klasztor Tōfuku-ji istnieje po dziś dzień. Położony jest w starej dzielnicy Kioto, czyli dawnej stolicy Japonii, i zarówno ówczesnie, jak i obecnie jest miejscem traktowanym przez Japończyków z wielkim szacunkiem, dlatego pojawienie się w nim awangardowego ogrodu – jak w jednym z wywiadów przyznał Mitsuaki Shigemori, wnuk Mireia (też projektant ogrodów) – wywołało oburzenie i wielki sprzeciw. Pierwsze komentarze były zdecydowanie nieprzychylnie. Główne zarzuty wiązały się z nowoczesną formą ogrodu. Projektanta oskarżano o nadmierne uleganie wpływom stylistyki charakterystycznej dla Zachodu, która przez wielu uznawana była nie tylko za obcą duchowi Japonii, ale i szkodliwą dla dalszego trwania tradycyjnych, cennych wzorców rodzimej kultury¹.

Taka krytyka musiała być szczególnie boleśnie odczuwana przez artystę, który w momencie zaprojektowania swojego pierwszego w pełni zmodernizowanego ogrodu miał za sobą ukończone, a zaprojektowane na gigantyczną skalę prace dokumentujące najważniejsze tradycyjne założenia. Na pomysł, by podjąć się takiego zadania, Mirei Shigemori wpadł w 1934 roku, gdy Japonię nawiedziło potężne, katastrofalne w skutkach trzęsienie ziemi. Zniszczeniu uległo wtedy wiele cennych zabytków kultury. Shigemori postanowił zbadać, opisać i udokumentować to wszystko, co w sztuce ogrodów przetrwało kataklizmem lub dawało się odpowiednio odtworzyć. W cztery lata później, w 1938 roku opublikował liczącą 26 tomów wielką historię ogrodów Japonii – bogato ilustrowaną rysunkami autora, opisującą poszczególne formy niezwykle szczegółowo, z ogromnym szacunkiem dla detali i na podstawie rzetelnie przeprowadzonych badań zarówno terenowych, jak i odtwarzających idee źródłowe.

Był więc Shigemori najwyższej klasy znawcą tradycji własnego kraju i kręgu kulturowego. Jak nikt inny znał jej wartość, ale także wyraźnie widział zagrożenia. Te najbardziej niebezpieczne wcale nie były związane z japońskim otwarciem na Zachód. Bolały go nie tylko zniszczenia materialne, lecz również zerwane więzi przeszłości z teraźniejszością, obserwowane przez niego martwe, odtwórcze kopiowanie dawnych form, zwane przez niektórych intelektualistów „zachowywaniem autentyczności”. Zdaniem Shigemoriego wielkim

¹ Wywiad kończy odcinek pt. *Chiny i Japonia* dokumentalnej serii telewizji BBC zatytułowanej *W osiemdziesiąt ogrodów dookoła świata*.

problemem było to, że ludzie odchodzili od natury, przestawali żywo w niej uczestniczyć i tracili ducha pierwotnego zaangażowania. Jego wielka historia ogrodów Japonii była dokumentem, podręcznikiem form i idei. Jej autor był jednak głęboko przekonany o tym, że naprawdę ożywić sztukę ogrodową mogą jedynie powstające nowe projekty, które, gdy zostaną zrealizowane, mogłyby wyrwać z otępienia i stagnacji tę dziedzinę sztuki.

Dlatego korzyści, jakie stwarzała współpraca opata i artysty, miały być obopólne. Szacowny, lecz biedny klasztor miał zyskać ogród zaprojektowany przez utalentowanego artystę. Opat nie dysponował budżetem odpowiednio wysokim, by móc sobie pozwolić na złożenie takiego zamówienia. Artysta – wówczas równie biedny jak zleceniodawca – nie miał dotąd okazji, by spróbować zaprojektować coś, o czym od dawna marzył, ponieważ aż do tego momentu nie udawało mu się trafić na inwestora, który dałby mu wolną rękę w tworzeniu. Mirei Shigemori sporządził notatkę z tej rozmowy, a zapamiętał ją tak:

Mnich: Dla duchowego bogactwa świątyni korzystne jest, gdy nie dysponuje ona wystarczająco dużym budżetem. Ale dla mnie jako opata tego klasztoru nadszedł czas, by pomyśleć o założeniu ogrodu; tu, przy głównym budynku.

Shigemori: Nie ma lepszego miejsca na ogród niż przestrzeń wokół *hōjō*. Gdybym miał założyć tutaj ogród, to moja praca żyłaby w tej świątyni wiecznie. Byłbym zatem nawet skłonny zapłacić za poproszenie mnie o sporządzenie projektu lub chętnie po prostu podarowałbym go klasztorowi.

Mnich: Doceniam tę propozycję i tylko do ciebie zwrócę się z prośbą o wykonanie projektu. Zatem proszę cię, byś założył tutaj ogród, a my ze swej strony regularnie będziemy modlić się za ciebie – teraz i w przyszłości. Nie będziemy wtrącać się do twojej pracy. Będziesz mógł robić wszystko, co uznasz za właściwe.

Shigemori: Wspaniale, włożę całą moją energię w stworzenie tutaj ogrodu. Ale nie zaakceptuję żadnych zmian w moim projekcie.

Mnich: Nim zaczniesz, muszę ci powiedzieć jeszcze o jednej rzeczy. W naszym zgromadzeniu obowiązuje zasada, że nic nie może się zmarnować. Dlatego chciałbym cię prosić, jeśli to możliwe, byś

ponownie wykorzystał kostkę brukową, która pozostała z innych prac budowlanych.

Shigemori: Wezmę to pod uwagę w moim projekcie. W mojej pracy zawsze używam takich materiałów, lecz chciałbym cię prosić, bym sam mógł zdecydować o sposobie, w jaki ją tutaj zastosuję.

Mnich: Dalsze wyjaśnienia nie są potrzebne. Dzisiejszy dzień jest wielkim dniem dla naszego klasztoru².

Takie były początki dzieła, które przeszło do historii kultury japońskiej jako jej pierwszy ogród modernistyczny. Ogród w Tōfuku-ji był pierwszy i jest arcydziełem. Jak każde tego typu dzieło – dawniej i współcześnie – ma swoją indywidualną nazwę: Ogród Ośmiu Widoków (Hassō no niwa, 八相の庭). W jego skład wchodzi cztery założenia, które otaczają ze wszystkich stron budynek głównej siedziby opata (*hōjō*).

I tak są to odpowiednio: od południa układ czterech kompozycji ułożonych z naturalnych bloków kamiennych osadzonych w płaskiej przestrzeni zagrabionego białego żwiru. Trzy z nich reprezentują znane z mitologii chińskiej Wyspy Nieśmiertelnych, które w literaturze szkoły zen występują pod japońskimi nazwami jako Hōjō, Hōrai i Eijū oraz Koryō. Tę część kompozycji wieńczy forma pięciu wzgórz wyrastających, podobnie jak poprzednio przywołane wyspy, ze żwirowego morza. Zostały one uformowane jako sztucznie usypane, ziemne wzniesienia porośnięte mchem. Mają symbolizować tak zwane Pięć Szkół Zen – historyczne formacje z czasów, gdy nauczyciele buddyjscy rozpoczynali w Japonii swoją działalność. Owym wzniesieniom towarzyszy niewielkie, formowane drzewo (*niwaki*) o mocnym, prostym pniu. Tak prezentuje się południowa część Ogródu Ośmiu Widoków.

Spacerując dalej po drewnianej werandzie okalającej budynek głównej siedziby opata, zwiedzający ogród, gdy skierują swoje kroki na zachód, trafiają w miejsce, z którego mogą podziwiać

² Rozmowę przytaczam za: Ch. Tschumi, *Mirei Shigemori: Modernizing the Japanese Garden*, Stone Bridge Press, Berkeley 2005, s. 26–27; tenże, *Mirei Shigemori – Rebel in the Garden: Modern Japanese Landscape Architecture*, Birkhäuser Verlag AG, Basel–Boston–Berlin 2007, s. 75, 79. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia moje – A.I.W.

kolejny widok. Przed ich oczami otwiera się „krajobraz pól ryżowych”, czyli potraktowana bardzo abstrakcyjnie i zarazem geometrycznie kompozycja azalii strzyżonych w regularne formy sześcioboków, których kształty zostały dodatkowo podkreślone prostymi krawężnikami pochodzącymi z przebudowanej części ścieżek klasztornych, tworząc wzór szachownicy. Ponownie całość została zatopiona w morzu żwiru, który tym razem nie jest zagrabiony w żaden wzór i swobodnie od strony werandy przerasta mchem (w pierwotnym układzie mchu było o wiele mniej niż obecnie). W oczach gościa z Zachodu ta forma nieodparcie musi się kojarzyć z malarstwem tak zwanej abstrakcji geometrycznej znanej z obrazów Wassilego Kandinskiego, Kazimierza Malewicza czy Pieta Mondriana. Czy zasadnie? Powrócimy jeszcze do tego pytania w dalszej części. Tak prezentuje się część zachodnia.

Tymczasem, jeśli dalej, jako zwiedzający ogród goście klasztoru, będziemy wędrować drewnianą werandą okalającą *hōjō* i skierujemy się tym razem na północ, dojdziemy do kompozycji kamiennych kostek brukowych, o których wykorzystanie w projekcie prosił opat. Kamiennie sześciiany łagodnie otula rozrastający się mech. Oba razem – kamień i mech – zostały zwieńczone układem strzyżonych azalii. Tym razem azaliowe *karikomi* mają kształty organiczne, nieregularne, w formie bardziej tradycyjne niż geometryczne, niepodobne do tych, które spotkaliśmy w części południowej ogrodu. Jak zauważa Christian Tschumi, forma kompozycji w części północnej – nasycona, ożywcza, miękka zieleń mchu – jest wprost niezwykle minimalistyczna. Pięknie podkreśla odmiennosć charakteru kamiennych kostek. Obie formy, tak różne w zmysłowym odbiorze, są uzupełnione przez różnorodne kształty strzyżonych krzewów, które wraz z niskimi drzewami klonów japońskich stanowią tło dla całości obrazu. Układ ten tworzy eleganckie, kontrastowe dopełnienie suchego, kamiennego krajobrazu z części wschodniej ogrodu³, do której zwiedzający ma okazję udać się w następnej fazie swej wędrowki drewnianą werandą. Taka jest część północna Ogrodu Ośmiu Widoków.

Od wschodu mamy ostatnią, czwartą część, podobnie jak pozostałe opartą na niespotykanym dotąd w świątynnych *karesansui*

³ Ch. Tschumi, *Mirei Shigemori: Modernizing the Japanese Garden*, s. 28.



zamyśle projektowym. Pomysł jest szalenie prosty, ale uderzająco kreatywny, odważny i zrealizowany z ogromną swobodą. Tym razem projektant wykorzystał jeszcze inny materiał odpadowy będący w posiadaniu klasztoru. Po przebudowie latryn pozostały kamienne stopy fundamentowe, na których osadzona była bryła budynku zdemontowanych toalet. Owe kamienne formy, mające geometryczny kształt regularnych walców, zostały ułożone w żwirze starannie zagrabionym w niezwykle tradycyjny wzór rozchodzących się kręgów. Cała kompozycja została nazwana „Gwiazdozbiorem Wielkiej Niedźwiedzicy”. Kamiennych walców jest tu tyle, ile w gwiazdozbiorze przywołanym nazwą.

Ukończony ogród – jak już była o tym mowa – na początku wzbudził sprzeciw, stopniowo jednak zaczął wywierać coraz większy wpływ na zwiedzających. Tymi, którzy pierwsi ulegli jego sile oddziaływania, byli artyści, w tym ci, którzy po zakończeniu II wojny światowej przybywali do Japonii z Zachodu. Zwiedzali ogród położony na terenie klasztoru zenistycznego i siłą rzeczy uznawali, że tym, co za jego pośrednictwem tak przemożnie przemawia do ich serc i umysłów, jest zen – dający się odczytać z kamieni, mchu i azalii. Można w tym miejscu powiedzieć, że nie pierwszy raz w taki sposób odczytywano klasyczne założenia ogrodów suchego krajobrazu (*karesansui*). Raczej należałoby zaznaczyć, że ta „lektura” miała już wtedy długą historię, i to zarówno w Japonii, jak i na Zachodzie. Nas powinna szczególnie zainteresować ta z przełomu wieku XIX i XX.

Japonia i Zachód – wzajemne fascynacje awangardowych twórców

Twórcą kompozycji składających się na Ogród Ośmiu Widoków w Tōfuku-ji był artysta, który choć nigdy nie podróżował do Europy i znał dzieła modernistycznych malarzy nieomal tylko z albumów z reprodukcjami, dzięki wyobraźni i pasji, z jaką odpowiedział na duchowe wezwanie zawarte w tym malarstwie, świadomie i z wielką determinacją „zmodernizował” tradycyjne formy duchowej kultury ogrodów japońskich. Dokonał tego jednak nie po to, by odrzucić własną tradycję, jak postulowali w swych manifestach artystycznych

europcy twórcy awangardy XIX i XX wieku oraz ich ówcześni japońscy wielbiciele, lecz by ją ożywić, wyrwać z dyktatu martwych form, które powielając w nieskończoność zewnętrzne kształty w kolejnych realizacjach, stawały się – zdaniem Shigemoriego – coraz bardziej odtwórcze, niezdolne do poruszania ludzkich serc.

Modernistyczne inspiracje w twórczości Mireia Shigemoriego jawią się w oczach badaczy piszących o jego twórczości jako niezwykle głębokie i tak oczywiste, że możliwe do rozpoznania już na pierwszy rzut oka. Tak samo oczywista w opinii wielu znawców była kluczowa rola inspiracji sztuką Japonii tych, którzy tworzyli zachodnią awangardę z przełomu wieków XIX i XX. Podkreślmy to jeszcze mocniej: awangardowi artyści inspirowali się sztuką Japonii, by w kilkadziesiąt lat później japoński twórca Mirei Shigemori zachwyił się sztuką modernistyczną i pod jej wpływem unowocześnił sztukę japońskich ogrodów.

Faktycznie, w jego projektach – gdy tylko się przy nich zatrzymamy i poszukamy źródeł inspiracji czy też „wpływów”, czyli tego, skąd projektant czerpał formy artystyczne⁴ – bez trudu odnajdujemy zastosowane modernistyczne wzorce projektowe, jak choćby tak charakterystyczną dla artystów zachodniej awangardowej architektury fascynację nowymi materiałami. W roli głównej występowały w niej przede wszystkim szkło, stal i beton. Również w projektach Shigemoriego ogromną rolę grają obok naturalnych kamieni elementy wykonane właśnie z betonu (również kolorowanego!) czy obok tradycyjnie używanego białego żwiru – żwir kolorowy. Gdy się jednak uważniej przyjrzyć jego założeniom ogrodowym, przeczytać, co na ich temat miał do powiedzenia sam ich projektant,

⁴ Christophe Girot w swoim wprowadzeniu do pierwszej monografii poświęconej sztuce Shigemoriego zauważa, że współcześnie powszechnie podkreśla się zadziwiająca cecha kultury japońskiej, która w zaskakujący sposób potrafiła i wciąż potrafi łączyć, a właściwie umożliwiać twórcze spotkanie tego, co w kulturze jest archaiczne, z tym, co nowoczesne. W tym kontekście niezrozumiałe wydaje się przekonanie, iż z tego przenikania się idei oraz koncepcji wyłączona miałyby być sztuka ogrodów. Girot zwraca uwagę na to, że na Zachodzie postrzegamy japońskie ogrody klasztorne jako bardzo określoną formę zastygłą w dawno minionym czasie epoki Muromachi (1333–1568). Ignorujemy tym samym wszystkie wielkie zmiany, jakie w niej faktycznie zachodziły przez ostatnie sto lat wieku XX. Zob. Ch. Girot, *The Spirit of the Rocks*, [w:] Ch. Tschumi, *Mirei Shigemori – Rebel in the Garden...*, s. 11.

posłuchać, jak o nich mówił w nielicznych wywiadach, to wpływy modernistycznej sztuki Zachodu na twórcę nowoczesnej formy tradycyjnego ogrodu japońskiego okazują się wielce nieoczywiste, pogmatwane, a w faktycznych źródłach inspiracji – zarazem tradycyjne i nowoczesne.

Za przykład niech nam posłuży wzór szachownicy. Był to jeden z jego ulubionych motywów. W ogrodzie w Tōfuku-ji użył go dwukrotnie. W części zachodniej mamy szachownicę „krajobrazu pól ryżowych”, w części północnej kamienne kostki brukowe i mech układają się w ten sam wzór. Właśnie w odniesieniu do tego ogrodu po raz pierwszy usłyszał zarzut, że wzór szachownicy jawnie wskazuje na zachodnie źródła inspiracji sięgające malarstwa modernistycznej abstrakcji geometrycznej. Wiadomo było, że Kandinsky i Monet (z ostatniego okresu twórczości) bardzo pasowali do wielkiej miłości dla abstrakcji, do jakiej przyznawał się Shigemori⁵. A jednak był niemile zaskoczony zarzutem ulegania wpływom kultury zachodniej. Bronił się, pokazując, że szachownica w sztuce japońskiej jest starym, tradycyjnym wzorem. I na dowód przywoływał przykład średniowiecznego ogrodu Fumon-in, znajdującego się w Kaisan-dō. Był to ogród usytuowany w tym samym kompleksie świątynnym co jego własny. Fumon-in został założony we wczesnej epoce Edo (1603–1867) i również był ogrodem suchego krajobrazu. Przestrzeń białego żwiru tradycyjnie zgrabiano w nim właśnie we wzór szachownicy.

Mirei Shigemori mówił także, że ten wzór tworzą elementy drewnianych lub bambusowych ram szkieletów nośnych w tradycyjnym budownictwie: i konstrukcyjne podziały lekkich ścian działowych, i układy mat tatami pokrywających podłogi w budynkach. A jednak wzór szachownicy, który jeszcze wielokrotnie stosował później w swoich projektach, rzeczywiście ma w sobie coś z siły nowoczesności. Czy tylko w oczach osób, które znają dzieła zachodniego malarstwa abstrakcyjnego? Z całą pewnością tak. Byłoby niedorzecznością twierdzić, że osobie nieobytej z tym malarstwem też tak się będą kojarzyć. Nie tłumaczy to jednak do końca uczucia świeżości, poczucia, że poddajemy się urokowi czegoś nowego, innego, zaskakującego. Dla kogoś, kto zanim wszedł do któregoś

⁵ Ch. Tschumi, *Mirei Shigemori – Rebel in the Garden...*, s. 29.

z awangardowych ogrodów zaprojektowanych przez Shigemoriego, zwiedził wiele tradycyjnych założeń przy klasztorach w Kioto i podobnych, rozsianych po całej Japonii, to odczucie „czegoś odmiennego” jest przemożne. I faktycznie może być ożywcze. O żadnym z nich nie myśli się z westchnieniem: „No tak, jeszcze jeden ogród zen. Chyba go sobie podaruję”.

Ogród taki jak zrealizowany w 1973 roku Fukuchi-in w pobliżu góry Kōya w prefekturze Wakayama wprost uderza swą ożywczą odmiennością. Wzór biało-czerwonej szachownicy, podkreślony jeszcze długimi prostokątami kamiennych obwódek szachowych pól (nieomal jak na obrazach Pieta Mondriana), wskazuje, że jego twórca niejako dokłada siebie – swoją wrażliwość, znajomość sztuki najnowszej, to, kim na drodze uprawianej sztuki się stawał – do długiej listy starych mistrzów. Tych, którzy byli – żyli i tworzyli – przed nim. Dodaje siebie, ponieważ twórczo, żywo, prawdziwie kontynuuje, a nie jedynie w martwy sposób powiela stary wzór. I słowo „kontynuuje” ma tu kluczowe znaczenie. Dla Shigemoriego bowiem proces projektowania jest przede wszystkim procesem poznawczym, w trakcie którego nabywa się określonej wiedzy i umiejętności, kształtuje się poczucie smaku artystycznego. Odwiedzanie ogrodów tworzy doświadczenie wielowymiarowe, które angażuje całego człowieka – jego zmysły, uczucia, intelekt. Wraz ze zmieniającymi się porami roku zmienia się sceneria. Każda roślina w ogrodzie dojrzewa, przekształca się w ciągu lat, które ma za sobą. Kompozycja ulega transformacji, a i człowiek, który odwiedza ogród, za każdym razem wkracza na jego ścieżki w innym nastroju, z innymi niż poprzednio myślami i rezonuje inną atmosferę, inne dźwięki go poruszają i inne obrazy stają mu przed oczyma. Dlatego zwiedzanie ogrodu jest jak historia, która nigdy się nie powtórzy i nigdy nie będzie miała końca. Sam zaś proces uczenia się ogrodów ściśle wiąże się z osobą, która w nim uczestniczy. Z tym, kim się staje. Dlatego nie warto, by ogród był sztampowy. Aby tak się nie stało, należy kształtować się także poprzez znajomość tego, co już było. Shigemori z pewnością miał tego świadomość, gdy nauczał:

Jednak często możesz ponownie zobaczyć ten sam ogród. Trzeba go odwiedzać tyle razy, ile się da, dziesięć razy, sto razy. Ogród nie jest czymś, co rozumiesz po zaledwie dwóch lub trzech wizytach.

Konieczne jest, aby przejść się po różnych ogrodach w całym kraju. Ważne jest również, aby mieć doświadczenie we własnych próbach tworzenia jak największej liczby ogrodów. Oczywiście ogród, który robisz, nie powinien być po prostu przeciętny. Ale ostatecznie tworzenie ogrodów jest jedynym sposobem na ich studiowanie.

Mirei Shigemori kształcił się w tradycyjnych sztukach japońskich właściwie od najwcześniejszych lat swego życia⁶. Ale w jego kompozycjach kwiatowych (*ikebana*), w jego kaligrafiach, scenariuszach ceremonii herbacianych, których był gospodarzem, i w bardzo wielu projektowanych przez niego ogrodach widać przenikanie się treści mentalnego, duchowego świata kręgu kultury konfucjańsko-buddyjskiej z ideami zawartymi w manifestach artystycznych i samych dziełach sztuki tak zwanego przełomu estetycznego wieków XIX i XX w Europie i obu Amerykach.

Pamiętajmy jednak, że owo przenikanie się idei i wyrosłych na ich gruncie awangardowych kierunków, które się dokonywało, poczynając od Ruchu Arts & Crafts oraz impresjonizmu Moneta poprzez sztukę abstrakcyjną, kubizm, fowizm, konstruktywizm aż po dadaizm i surrealizm, od samego początku było wzajemne. W tamtym okresie, gdy rodziła się sztuka awangardowa, świat na jakiś czas w znacznej mierze stał się otwarty. Twórcy pochodzący z różnych kultur byli nawzajem sobie ciekawi. I nieomal nic nie stało na przeszkodzie w zaspokajaniu tej ciekawości. Charakter czasów, które wtedy nastąpiły, harmonijnie wspierał podejmowanie wypraw mających na celu poznanie i nauczenie się Innego. Jak napisał Jerzy Miziołek we wstępie do polskiego wydania *Awangardy dwudziestego wieku* Eliany Princi:

Krwawe rewolucje i okrucieństwa I wojny światowej podkopały wiarę w rozum i szlachetność rodzaju ludzkiego, jednak nowy powiew optymizmu i nadziei przyniosły ówczesne odkrycia naukowe i gwałtowny rozwój techniki. Sztuka [ówczesna] jest odbiciem wizji mniejszych i większych grup artystów wpisanych w kontekst sytuacji politycznej,

⁶ Jako nastolatek rozpoczął naukę ceremonii herbacianej (*chanoyu*) i sztuki układania kwiatów (*ikebana*), a później w wieku 21 lat rozpoczął na Uniwersytecie Tokijskim i tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych naukę tradycyjnego malarstwa japońskiego (*nihonga*), historii sztuki i filozofii. Ch. Tschumi, *Mirei Shigemori: Modernizing the Japanese Garden*, s. 14.



ruchów społecznych, poglądów filozoficznych i nieodpartej potrzeby tworzenia czegoś nowego i oryginalnego⁷.

W przypadku ogrodów, jak zauważył Christian Tagsold, otwarcie na odmienność kultury Japonii, jakie nastąpiło w Europie z końcem wieku XIX, zaowocowało nie tylko przełomem estetycznym, ale i projektowaniem oraz zakładaniem ogrodów jako przestrzeni autorytatywnej ekspozycji „japońskości”. Miały one mieścić się w sztywnych ramach tego, co przy wsparciu takich czy innych autorytetów było uznawane za „poprawne”. Wizyta w „ogrodzie japońskim” miała edukować i nieomal zastępować podróż do kraju, w którym przez wieki powstawały ich pierwowzory⁸. Na marginesie zauważmy, że również prace badawcze przeprowadzone przez Shigemoriego po trzęsieniu ziemi, o których już wspominaliśmy, dostarczały takiego kanonicznego opisu form – i definicji, i nazw. Nie jestem pewna, czy taka była intencja badacza, ale często tak właśnie odczytywane były opublikowane przez niego szczegółowe dane. Traktowano je jak ścisły podręcznik na przykład poszczególnych form układów kamiennych, które w sferze symbolicznej miały się odwoływać do nauk szkół buddyjskich. Sam projektant w swych oryginalnych dziełach stale poza nie wykraczał, ponieważ jego zdaniem to nie w zewnętrznych kształtach i nazwach kryła się moc, z jaką oddziaływał ogród. Szczegółowe opisy były swoistym artefaktem metody archiwizacji ogrodów istniejących w jego czasach. Skupienie na detalach architektonicznych odwodziło od formułowania uogólnień. Dla tych, którzy bronili i wciąż bronią „czystości” formy, sporym zaskoczeniem są zapewne najnowsze badania wskazujące, że w średniowiecznych traktatach – po pierwsze – kanon form i nazw nie odgrywał tak dużej roli, jak chcieliby to widzieć „puryści”, a po drugie, w średniowiecznych traktatach o zakładaniu ogrodów napotykamy inną ikonografię niż ta opisana przez Shigemoriego⁹.

⁷ J. Miziołek, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] E. Princi, *Awangarda dwudziestego wieku*, Wielka Historia Sztuki, t. 9, Arkady, Warszawa 2012, s. 5.

⁸ Ch. Tagsold, *Spaces in Translation: Japanese Gardens and the West*, Penn Studies in Landscape Architecture, University of Pennsylvania Press, University Park 2017, s. 196–197.

⁹ W. Kuitert, *Themes in the History of Japanese Garden Art*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2002, s. 234, przyp. 9.

Wróćmy jednak do nieodpartej potrzeby poznania innego, nowego, która również – podobnie jak w przypadku zachodnich twórców – kierowała artystycznymi wyborami, jakie podejmował Mirei Shigemori. I choć różne nacjonalizmy i politycznie destrukcyjne ideologie, zarówno w Europie i obu Amerykach, jak i na Dalekim Wschodzie, w tym także w Japonii, osłabiały moc owego otwarcia na nowe i inne, uparcie wierzył on w, jak to nazywał, „wieczystą nowoczesność” – w jej moc transformującą duszę.

Na przełomie XIX i XX wieku, nim wielkie rewolucje i wojny światowe oraz podziały wpływów politycznych, jakie powstały w ich konsekwencji, zamknęły ludzi we wrogo do siebie nastawionych obozach, przedstawiciele różnych kręgów kultury artystycznej prowadzili niezwykle dialog. Inny niż ten, który współcześnie doprowadził do zjawisk związanych z globalizacją. Porównanie jednego i drugiego „otwarcia” z pewnością byłoby ze wszech miar ciekawe i ważne, ale na potrzeby analizy, jakiej domaga się przedmiot naszego obecnego badania, posłużyć się nim możemy jedynie szczątkowo, w sposób przywołujący tylko pewne formy tak charakterystyczne dla interesującego nas zagadnienia, czyli spotkania Japonii i Zachodu w zrealizowanych projektach ogrodów Mireia Shigemoriego.

Zacznijmy od przestrzeni. Moim zdaniem szczególnie ważne dla pierwszego okresu fascynacji Japonią przez artystów, którzy tworzyli zachodnią sztukę awangardową, były podejmowane przez nich próby odczytania sposobu, w jaki w Japonii tradycyjnie kształtowano przestrzeń architektury mieszkalnej, a z czasem i ceremonialnej pawilonów herbacianych, ogrodów przy rezydencjach i tych w klasztorach buddyjskich, krajobrazowych kompozycji malarstwa tuszowego i drzeworytów oraz przestrzennych walorów sztuki sztuk, czyli kaligrafii japońskiej. Zachwyty czołowych przedstawicieli sztuki awangardowej w konsekwencji inspirował ich do prób przetłumaczenia tego, czego nauczyli się od japońskich twórców, na własny sposób projektowania, odniesiony do tradycji kultury zachodniej.

Na tej drodze pośród pierwszych, którzy na niej się znaleźli, był Bruno Taut (1880–1938), jeden z czołowych wizjonerów kształtujących formę modernistycznej architektury przełomu wieków. Ten początkowo malarz, a później architekt, podobnie zresztą jak ikona ruchu modernistycznego, czyli Frank Lloyd Wright (1867–1959), był od momentu swojej pierwszej podróży do Kraju Kwitnącej Wiśni

zafascynowany szczególnego rodzaju charakterem architektury tradycyjnego budownictwa japońskiego, którą miał okazję zobaczyć w cesarskiej rezydencji, Pałacu Katsura. Jak głosi wciąż powtarzana legenda, miał w tym miejscu – głęboko poruszony – zakrzyknąć: „Tutaj oko myśli!”.

Tam właśnie po raz pierwszy zetknął się z takim sposobem projektowania przestrzeni, z jakim nie spotkał się nigdy wcześniej i nigdzie indziej. Zachwyciły go budynki o lekkiej, szkieletowej konstrukcji, dzięki której z jednej strony możliwe było otwieranie się planów wewnętrznych na siebie, a z drugiej – to, co znajdowało się na zewnątrz – otaczająca budynki przyroda, krajobrazy, ogrody – było jak gdyby „wprowadzane” do wnętrza architektury, w sam środek przestrzeni mieszkalnej. I to w tak niezwykle sposób, iż tworzyło się doświadczenie przebywania w otoczeniu przyrody. Doświadczenie angażujące zmysły i intelekt w inny sposób, niż może to uczynić coś, co moglibyśmy nazwać „widokiem za oknem”. Konstrukcja budynków składających się na kompleks cesarskiej siedziby Katsura umożliwiała stosowanie tymczasowych przegród tak, że przestrzeń niejako „podążała” przez cały czas za działaniami ludzi. Trwałe elementy budowli były funkcjonalnie niedookreślone w taki sposób, że kształt przestrzeni pozwalał za każdym razem tymczasowo – choć w danym momencie w pełni funkcjonalnie – przyjąć organizację aktywności wymaganej przez wykonywane aktualnie prace, które podejmują ludzie czyniący z niej użytek. Dzięki temu możliwe było na przykład, by przestrzeń niejako „zwijała się” nocą. Za sprawą lekkich, przesuwanych przegród stawała się niewielka, intymna, w pełni pasująca do nocnej aktywności, a rano, gdy składano futony służące do spania i rozsuwano drewniane przesłony, ponownie „otwierała się” na świat zewnętrzny, w tym na krajobraz, który jako ogród projektowano w celu dopełnienia wnętrza budynku. Wewnątrz i na zewnątrz stale przechodziły jedno w drugie, w miarę podejmowanych aktywności w kolejnych godzinach, porach dnia i nocy. W zróżnicowanej, ale nie ulegającej zerwaniu, wzajemnej relacji, w istotnym związku ze sobą.

Na Zachodzie – przed przełomem estetycznym XIX i XX wieku – nie znano takiego posługiwania się pustą, funkcjonalnie nie do końca i jednoznacznie zdefiniowaną przestrzenią. W ówczesnym świecie architektury zachodniej, sprzed modernistycznej zmiany

dokonanej przez artystów i konstruktorów awangardowych, ściany nośne znajdowały się wewnątrz budynków, a meble były ciężkie, solidne, zaprojektowane do wypełniania jednego określonego zadania właściwego dla danej przestrzeni. Ustalało to sztywno funkcje, do których dopasowywała się działalność ludzi – podążając za dziennym rytmem czynności (spanie, przygotowywanie posiłków, jedzenie, praca, przyjmowanie gości itd.), zmuszeni byli oni wędrować po domu od jednego określonego pomieszczenia do następnego: sypialnia, kuchnia, jadalnia, gabinet itd. Tam, gdzie były zaprojektowane sypialnie, wieczorem się spało i nie było żadnej możliwości, by w dzień „rozwinąć” przestrzeń, rozsunąć ściany, złożyć lekki futon przeznaczony do spania, wynieść go do składziku i załatwić swoje codzienne sprawy. Wielkie, ciężkie łóżce nie dawało się ruszyć, a krajobraz za oknem był projektowany jako radykalnie inny świat, do którego wkraczało się, przechodząc przez granicę drzwi wejściowych.

Zarówno Bruno Taut, jak i Frank Lloyd Wright swoimi wypowiedziami o przestrzeni, o związku architektury z miejscem, z przyrodą, a także swymi projektami uruchomili powstanie na Zachodzie mitu niezwyklej sztuki Japonii, pod wpływem którego pozostawali sami artyści, jak i krytycy oraz badacze dzieł modernistycznych. Wagę dalekowschodniej inspiracji w powstaniu sztuki awangardowej podkreślali i wspominali o niej i architekci, i malarze, między innymi ci, którzy zachwycali się na przykład drzeworytem japońskim, jak choćby Pablo Picasso (1881–1973) poddający się mocy japońskiej kaligrafii, która tak nim zawładnęła, iż miał powiedzieć, że gdyby urodził się raz jeszcze, to zostałby kaligrafem.

Jednak współcześnie, w czasach kolejnego przełomu wieków, coś w tej opowieści o innej Japonii zaczęło się zmieniać. Pod koniec XX wieku i na początku XXI zaczęły się pojawiać publikacje, których autorzy podają w wątpliwość poprawność interpretacji kultury japońskiej, jaką prezentowali o stulecie starsi zachodni artyści i myśliciele. Stąd niepokój o to, czy aby obraz „Japonii”, czy też szerzej „Wschodu”, odmalowywany w oczach i umysłach tak wielu ówczesnych twórców, nie był jedynie kostiumem, w jaki Zachód ubrał wtedy swoje własne marzenia, w znacznym stopniu nie rozumiejąc w gruncie rzeczy tego, co oglądał.

Ben van Berkel i Caroline Bos – dwoje uznanych współczesnych, filozofujących architektów holenderskich, którzy przytoczyli wypo-

wiedź o „myślącym oku” w swoim eseju o Taucie i Japonii – uważają, że Bruno Taut zobaczył w Katsurze to, co sam przywiózł z Europy:

Jednak, pomimo że jego badania podstawowych faktów dotyczących japońskiego budownictwa były szczerą próbą zaoferowania wolnych od uprzedzeń informacji z dziedziny geografii, socjologii i im podobnych, można go było oskarżyć o poszukiwanie w japońskiej architekturze potwierdzenia swoich własnych idei¹⁰.

Osobiście uważam, że również Mirei Shigemori w abstrakcyjnej sztuce zachodniej awangardy zobaczył to, co sam wniósł do niej ze swej wcześniejszej, klasycznej edukacji artystycznej, gdy uczył się ikebany, ceremonii herbacianej czy dokumentował założenia tradycyjnych japońskich ogrodów. Nie był w swych projektach tak „zachodni”, jak mu to imputowali ówczesni krytycy jego sztuki. Ale też nie można o nim powiedzieć, że się mylił, że mamy tu do czynienia ze znakomitym przykładem błędów interpretacyjnych, i tyle. Takie „pomyłki” czy złudne przekonania wielkich artystów nie są bowiem tak po prostu i jednoznacznie mylne. W ich przypadku chyba w ogóle nie ma miejsca na to, by pytać o „jedynie słuszną” prawdę interpretacji. Podobnie jak Christian Tagsold sądzę, iż w kwestii rozumienia i tłumaczenia odmiennych kultur należałoby posłuchać rady Waltera Benjamina, który mówił, że dobre tłumaczenie to takie, które wzbogaca język o „inność” – o to, czego wcześniej, oryginalnie w nim nie było¹¹. Myślę, że przynależna wielkim artystom „tłumaczącym” za pośrednictwem swej twórczości bardzo odmienne kultury postawa artystyczna, którą kształtuje w nich osobiste doświadczenie uprawiania wybranych dziedzin sztuki, pozwala niektórym spośród nich sięgać – ponad czy też wbrew swoim mylnym interpretacjom – do niezafałszowanych, autentycznych, podstawowych źródeł twórczych doświadczeń. Źródeł, które owi artyści opatrują mianem „metafizycznych”, „mistycznych”, „głęboko duchowych”. I w takim momencie wydaje się, że kończy się możliwość dalszego pytania o to, czy to jest/był prawdziwy obraz „Wschodu”, czy to jest/był poprawny sposób rozumienia idei „Zachodu”.

¹⁰ B. van Berkel, C. Bos, *Niepoprawni wizjonerzy*, tł. H. Szulczewska, Biblioteka Architekta, red. E. Kuryłowicz, Wydawnictwo Murator, Warszawa 2000, s. 98.

¹¹ Ch. Tagsold, dz. cyt., s. 200.



Odnotujmy również przy okazji, że Bruno Taut czy Frank Lloyd Wright nie byli tutaj jakimś szczególnie wyjątkowymi przypadkami. Podobnie Shigemori. W XX wieku było wielu innych zachodnich odkrywców „sztuki Wschodu” i dalekowschodnich miłośników „sztuki Zachodu”. Lista nazwisk jest wyjątkowo długa. W przypadku modernistycznych twórców z Zachodu ich wspomnienia z podróży do Kraju Kwitnącej Wiśni inspirowały nie tylko ich własną twórczość, ale i wyobraźnię wielu czytelników. W tym samym czasie powstały studia japońskich intelektualistów podróżujących po krajach Starego Kontynentu, jak choćby Kukiego Shūzō (1888–1941) czy Daisetza Teitarō Suzukiego (1870–1966), którzy zwiedzając muzea i galerie europejskich miast oraz słuchając wykładów na uniwersytetach, uczyli się kultury zachodniej i dojrzewali do zmian. Wrócili później do Japonii i budowali nowy mit swej ojczyzny. Oddziaływanie jednych i drugich – tych z Zachodu i tych ze Wschodu – było tak duże, że lektura spisywanych przez nich „relacji z podróży” wpływała na kształtowanie się smaku i doświadczenia estetycznego kolejnych pokoleń elit intelektualnych. W tym tych jej przedstawicieli, którzy tworzyli nowoczesne ogrody w ówczesnym, otwierającym się na inne kultury świecie.

Przywoływany już przeze mnie Christian Tagsold w swej najnowszej książce, wydanej w 2017 roku, przedstawia długą, bogatą i wielowiekową historię zakładania w Europie i Stanach Zjednoczonych „orientalnych” ogrodów oraz pytania się o ich „autentyczność”. Zwraca on jednak uwagę na to, że owa „japońskość” niektórych ogrodów nie ma za sobą zbyt długiej historii. Podobnie jak „japońskość” ceremonii herbacianej czy sztuki strzelania z łuku. We wszystkich tych przypadkach określenie, co to znaczy „japoński” i jakie są wyjątkowe cechy kultury Japonii, było formułowane wraz z dziewiętnastowiecznym otwieraniem się Japonii na świat Zachodu i Zachodu na Japonię, a także ze wzajemnym oswajaniem się z tymi określeniami, bowiem, jak podsumował Tagsold, idąc w tym względzie za Walterem Benjaminem, „[...] dobry przekład definiuje się przez to, jak dobrze uwalnia on potencjał oryginału w nowym języku. [...] Niełatwo jest pogodzić pojęcie ogrodów jako miejsc pełnych potencjału z pojęciem ogrodów jako miejsc interesujących jedynie z uwagi na ich obcość”¹².

¹² Tamże.

Ale na początku XX wieku wśród elit intelektualnych Kraju Kwitnącej Wiśni pojawiła się ogromna potrzeba odróżnienia się, potrzeba mitu Japonii. Z czasem pod jej wpływem znaleźli się również twórcy sztuki nowoczesnej.

Tym, który uznał zen za najbardziej charakterystyczną cechę kultury japońskiej, był Daisetz T. Suzuki. Napisał ponad setkę książek, poprzez które ugruntował w swych zachodnich i japońskich czytelnikach obraz Japonii, zen i sztuki jako nierozzerwalnie ze sobą związanych. Na Zachodzie czytali go i inspirowali się tym, co w jego utworach wyczytali, tacy myśliciele jak Carl Gustav Jung, Erich Fromm, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Arnold Toynbee, Gabriel Marcel, Herbert Read czy Thomas Merton¹³. Później inni powiązali to z ogrodami suchego krajobrazu (*karesansui*) znajdującymi się w klasztorach nurtu *rinzai zen*, ponieważ wydawało się, że pierwotnie powstawały one właśnie przy budynkach tej szkoły. Tak powstawał mit „ogrodów zen”. I problem czystości, poprawności ich odczytywania¹⁴.

¹³ D.T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*, tł. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, tylna strona okładki.

¹⁴ Tamao Goda, współczesna japońska badaczka ogrodów i dyrektor artystyczny „The Journal of Japanese Gardening” (JOJG), w taki sposób tłumaczy błędną jej zdaniem wykładnię owego mitu: „W Japonii ogrodnictwo jest tematem codziennych rozmów, podobnie jak gotowanie lub dojazdy do pracy. Buddyzm zen jest bardzo odległym tematem rozmów. Niewielu Japończyków w ogóle myśli o zen. Odwiedzamy ogrody położone w świątyniach, aby cieszyć się scenérią sezonowego piękna. Chodzimy tam głównie dlatego, ponieważ ogrody świątynne są otwarte dla publiczności, w przeciwieństwie do ogrodów w domach prywatnych. Jeśli jest restauracja z wielkim ogrodem, również do niej idziemy. W Japonii większość świątyń ma ograniczone zasoby finansowe. Niektórzy nauczyli się generować dodatkowy dochód poprzez turystykę, promując modę na «ogrody zen», która najwyraźniej przyciąga turystów zachodnich, a także niektórych japońskich. Nie winię świątyń za użycie ich ogrodów jako przynęty turystycznej, ale smutne jest to, że cudzoziemcy tak szybko pochłaniają historie opowiedane przez opiekunów świątyń (mnichów). Obawiam się, że nasze bardzo nieformalne podejście do religii wywołuje pewne zamieszanie. Uwielbiamy ogrody i odwiedzamy świątynie, ale to nie znaczy, że myślimy, iż ogrody są w jakiś sposób związane z buddyzmem. Bardzo mi przykro, że ludzie z Zachodu mają takie błędne wyobrażenia i prawdopodobnie czas już, by zacząć to naprawiać. W moim umyśle nie ma czegoś takiego jak «ogród zen». Dlaczego niektórzy ludzie czują potrzebę «przyprawiania» japońskich ogrodów, łącząc je z religią lub

Christian Tschumi zwrócił jednak uwagę na to, że inspiracje, jakimi kierował się Shigemori, tworząc ogrody, były bardzo różne. Nawet jeśli dany ogród powstawał przy świątyni zen, to źródła zastosowanej ikonografii sięgały sinto lub/ oraz daoizmu, a nawet chrześcijaństwa, tuszowego malarstwa krajobrazowego czy japońskiego drzeworytu i tradycyjnych form ubioru, takich jak kimono. Shigemori nie wydaje się mieć problemu z różnorodnością źródeł inspiracji.

Wróćmy jednak do naszego pytania o to, na ile w przypadku Mireia Shigemoriego wzajemne wpływy miały faktycznie transformujący charakter, a na ile jedynie to, co za nie brano, było takie w sposób pozorny i powierzchownie podobny. Przykład Bruno Tauta nie jest tu przypadkowy nie tylko ze względu na wpływ, jaki ten artysta wywarł na współczesnych sobie awangardowych architektów zachodnich – wpływ mniej lub bardziej bezpośredni. Taut przywołany został również za sprawą obiektu, który miał zainicjować jego dalekowschodnie fascynacje. Bowiem sama cesarska posiadłość Katsura powinna się pojawić w naszej opowieści o pierwszych nowoczesnych ogrodach Japonii. Tschumi, biograf i najbardziej uznany badacz twórczości Shigemoriego, przywołuje ten kompleks budynków i ogrodów jako ważne źródło inspiracji, z którego japoński artysta miał zaczerpnąć motywy dla swego pierwszego awangardowego ogrodu w świątyni Tōfuku-ji. Sądzę, że śledząc ów „przekładaniec” wzajemnych inspiracji i zauroczeń, może uda nam się zbliżyć do tego, co faktycznie znajduje swoje odzwierciedlenie w ogrodach Shigemoriego. Były one bowiem z gruntu autorskie. Autorskie i artystyczne.

Droga do ogrodu wiedzie przez sztukę

Modernistyczny artysta Bruno Taut, który podobnie jak Shigemori w pierw był malarzem, a dopiero później został architektem, w swojej ostatniej książce wydanej w 1938 roku, czyli rok przed powstaniem

mistycyzmem? W rzeczywistości prawda jest głębsza. Proste, natchnione piękno japońskiego ogrodu może stać się częścią zwykłego życia i można cieszyć się nim z ludźmi wszystkich religii”. Zob. <http://www.rothteien.com/superbait/zenviewpoints.htm> [dostęp: 5.11.2017].

ogrodu Tōfuku-ji, napisał znamienne słowa: „[...] gdy patrzymy na japoński ogród, myśli ulegają takim przeobrażeniom, jakbyśmy patrzyli na obraz, gdyż projektant ogrodu zaangażował weń całe swe filozoficzne myślenie, tak jak czyni to malarz”¹⁵.

Filozofia, sztuka i ogród – w takim połączeniu doskonale odnajdywał się również Shigemori¹⁶. Przy czym wyraźnie należy zaznaczyć, że jest to połączenie w kulturze konfucjańsko-buddyjskiej Japonii – rzecz można – z gruntu tradycyjne. Sztuka, jej osobiste, czynne uprawianie, była pomyślana jako praktyka filozoficzna, w ścisłym tego słowa znaczeniu będąca drogą dojrzewania odpowiednią (i tym samym oczekiwaną) zarówno dla członków elit politycznych Kraju Kwitnącej Wiśni, jak i tych, którzy często po odejściu z polityki poświęcali się uprawianiu sztuki jako filozoficznej drogi duchowej. Owo przenikanie się przestrzeni sztuki, filozofii i duchowego rozwoju było tak mocno osadzone we wzorcach tej kultury, iż uznawano je za oczywiste.

Mirei Shigemori w jednym z wywiadów powiedział, że według niego droga do japońskiego ogrodu wiedzie przez ceremonię herbacianą (*chanoyu*), a jeszcze bardziej precyzyjnie rzecz ujmując – przez „drogę herbaty” (*chadō*). Widział tę zależność w taki oto sposób:

Myślę, że można powiedzieć, iż Enshū Kobori (1579–1647)¹⁷ jest doskonałym reprezentantem projektantów ogrodów z wczesnej epoki Edo. Sądzę, że powodem, dla którego Enshū był tak dobry w tworzeniu ogrodów, jest to, iż był on znakomitym uczniem sztuki ceremonii herbacianej mistrza Furuta Oribe (1544–1615). Zostając jego wybitnym uczniem, stał się wybitnym artystą tworzącym w stylu Oribe. Enshū, wraz z Matsudaira Fuamim, był kolekcjonerem utensyliów używanych w ceremonii herbacianej i miał w swojej kolekcji wartościowe, zabytkowe dzieła. To, że potrafił dokonywać takich wyborów, wskazuje, że był wielkim znawcą i miał dobry gust. Był w swoim czasie najlepszy. Poprzez to, w jaki sposób potrafił wybierać utensylia, dobitnie pokazywał, jak głęboko zrozumiał tę sztukę.

¹⁵ B. van Berkel, C. Bos, dz. cyt., s. 99.

¹⁶ Mirei Shigemori miał wykształcenie filozoficzne i kulturoznawcze, studiował malarstwo, historię sztuki i główne dziedziny twórczości składające się na japońską kulturę tradycyjną.

¹⁷ Kaligraf, mistrz miecza i herbaty oraz projektant ogrodów uznany za jednego z największych twórców form tradycyjnej kultury japońskiej.

Wszyscy znaczący mistrzowie herbaty w okresie od epoki Momoyama (1568–1868) po wczesną epokę Edo (1600–1868) uczyli się zen od wybitnych nauczycieli buddyjskich tamtych czasów i osiągnęli dojrzałość duchową. Poszukiwali oryginalnych aspektów herbaty w zen, ponieważ mówi się, że ceremonia picia herbaty i zen mają jeden smak. [...] *Chadō*, czyli droga herbaty, polega na tym, że przyrządza się tylko jedną filiżankę herbaty i wypija się ją, ale w rzeczywistości pijąc tę jedną filiżankę, pije się szlachetną siedzibę piękna, pije się wszechświat. Dlatego w *tokonoma* zawieszają się najlepszą kaligrafię wykonaną przez mistrza zen, używa się najlepszych rodzajów naczyń i najlepszego pojemnika z laki, a najlepsze kadzidełko umieszcza się w jego środku. Wazon to także wysokiej jakości pojemnik kamienny lub bambusowy wykonany przez Rikyū¹⁸ lub Oribe, wewnątrz którego umieszcza się kwiat, by uwydatnić motyw herbacianej sesji.

Stosowane są przybory bardzo eleganckie i o wysokiej jakości artystycznej, w tym czajniczki i pojemnik na słodką wodę, pojemnik na herbatę i bambusowa łyżeczka do herbaty, aż do czarki na herbatę i przykrywki do niej; a ponadto wszystkie one mają być obiektami, które **ożywiają** temat zbierania herbaty lub pory roku. Nie ma jednej rzeczy, którą gospodarz by zaniedbał; wkłada on bowiem całe swoje serce w każdy szczegół. I oczywiście musi też być woda ze słynnego źródła, zaczerpnięta przed wschodem słońca. [...] Pokazuje to, na czym umysł gospodarza koncentruje się, by jak najlepiej zademonstrować swoją gościnność, realizowaną poprzez dbanie o gościa i zaaranżowanie herbaciarni jako szlachetnej siedziby piękna. Będąc w stanie to wszystko przygotować, taka osoba sama żyje w świecie absolutnego piękna. Wybitny mistrz herbaty, jak Enshū, będąc prawdziwym koneserem, był w stanie zwrócić uwagę na wszystkie te szczegóły, aż po każdy kamień i każde drzewo, dlatego tworzył wysokiej klasy ogrody¹⁹.

Mirei Shigemori, wypowiadając się w taki sposób, mocno podkreślał, że osobiste podejmowanie tej działalności, która w Japonii przynależy w ścisłym tego słowa znaczeniu do przestrzeni sztuki –

¹⁸ Sen no Rikyū (1522–1591) – wielki reformator ceremonii herbacianej, któremu zawdzięcza ona odejście od charakteru lekkiej dworskiej rozrywki. Za jego sprawą staje się ona spotkaniem głęboko duchowym, powiązaniem z elementami nauki buddyjskiej.

¹⁹ *On Tea Ceremony and the Garden*, za tłumaczeniem na język angielski Christiana Tschumiego, dysertacja doktorska, dostęp: <https://doi.org/10.3929/ethz-a-004680629> (podkreślenie moje – A.I.W.).



dodajmy od razu, że tej pisanej przez duże S – miało również i w jego przypadku kluczowe znaczenie. A był artystą, który uprawiał wiele klasycznych sztuk. I nie poprzestawał na tym. W swoim dzienniku tak o tym napisał: „I tak zacząłem studiować ogrody. Z czasem stały się one dla mnie najważniejszą rzeczą w moim życiu. Lecz kiedy uczyłem się sztuki ogrodu, prowadząc badania nad ich pięknem, bardzo pomocne okazało się to, że już wcześniej studiowałem historię sztuki, zdobyłem wiedzę o malarstwie, estetyce i filozofii. Ten zwrot [ku nauce] był dla mnie bardzo ważny. To wszystko, co robiłem wcześniej [przed ogrodami], wcale nie było stratą czasu”²⁰.

Shigemori jawi się jako nieodrodny syn tradycyjnej kultury japońskiej. Kluczem jest tu stosunek Japończyków do natury. Można go ująć jednym słowem: dialog. Tak jak rozmowa z drugim człowiekiem, odbywa się on nie tylko na płaszczyźnie wymiany informacji czy idei, ale jest całościowym zdarzeniem, które nie pozostaje jedynie analitycznie pojmowanym procesem pozyskiwania abstrakcyjnych informacji, lecz angażuje uczucia, zmysłowe wrażenia – rozmawiając, słyszymy tembr głosu, intonację, barwę dźwięków dochodzących z otoczenia. To kształtuje nas jako uczestników rozmowy. Mówimy, ale też widzimy, odczuwamy i modulujemy, dostosowujemy nasze zaangażowanie, uwagę i chęć do naszego rozmówcy oraz stanu emocjonalno-intelektualnego, w jakim jesteśmy w trakcie rozmowy. To wszystko nadaje rozmowie konkretny kształt i współwyznacza jej przebieg – po naszej stronie i zwrotnie wpływa na naszego rozmówcę. Tak samo myśli się w filozofii japońskiej (i szerzej w tak zwanym kręgu kultury konfucjańskiej, do której należy Japonia) o uczestniczeniu w dialogu z naturą. Przy czym uważa się, że ów dialog z naturą nabiera szczególnej wagi w przestrzeni sztuki. Gdy to artysta prowadzi „rozmowę”, staje się ona cenną częścią kultury japońskiej. Każdy Japończyk, dorastając w tej kulturze, uczy się jej wzorców i w tym procesie nauki dorasta, stając się kimś, kto tak, a nie inaczej kształtuje sposób, w jaki przeżywa czas świąteczny i swoje codzienne życie.

By docenić cykliczne wydarzenia, takie jak kwitnienie wiśni wiosną [zwane świętem *hanami* – przyp. A.I.W.], należy poczuć radość

²⁰ Ch. Tschumi, *Mirei Shigemori – Rebel in the Garden...*, s. 27.

z przemijalności przyrody; trzeba dostroić się do japońskiej wartości, jaką jest piękno natury. Kultura japońska obfituje w tego rodzaju praktyki. [...] Uczucie wywołane przez spadający liść czy aurę świeżego śniegu to rodzaj wzruszeń, które Japończycy podświadomie łączą z życiem codziennym. [...] Gospodyni starannie układa potrawy w naczyniu i ustawia stół, świadomie aranżując całość tak, by posiłek był okazją doświadczenia piękna. Bez tych świadomych starań uchwycenia sensu piękna zwykłe rzeczy w życiu stają się jedynie rutyną. To, co Japończycy usilnie rozwijają w życiu i imitują w sztuce, to świadomość piękna natury²¹.

W tym miejscu ponownie wracamy do piękna. Przytaczając obszernie fragmenty z wypowiedzi Mireia Shigemoriego na temat sztuki ceremonii herbacianej, podkreśliłam słowo „ożywić”, bowiem odgrywało ono niezwykle ważną rolę w jego praktyce projektowej i myśleniu o ogrodach. Naturalna część krajobrazu – roślina, owad, deszcz, cokolwiek – ożywia umysł i ciało człowieka, ale ten dobroczynny efekt potęguje się, gdy przemawia do ludzkich serc i umysłów poprzez sztukę. Sztuka ożywia naturę:

Kwiat kamelii lub peonia są już same w sobie piękne. Nawet dziecko w przedszkolu może umieścić je w wazonie i jest po prostu pięknie. Oczywiście jest tak w jeszcze większym stopniu, gdy to osoba dorosła umieszcza kwiat w wazonie, powinna to być przyjemność dla oka. Ale w rzeczywistości nie są one tak piękne jak ikebana, lecz tak jak materiał lub sam kwiat. Tak samo jest, gdy mamy do czynienia z ogrodami. Kamienie i rośliny ogrodowe są same w sobie naturą i dlatego są piękne. Dlatego ilekroć tworzy się z nich ogród, będzie on pięknie wyglądał. Kryje się w tym jednak wielka pułapka, a to dlatego, że choć sam materiał jest piękny, nie jest sztuką. Ogrody, jak ikebana, ożywają, kiedy projektują je ludzie wykształceni lub wybitni [artyści]. Każdy może wpaść w tę przerażającą pułapkę, nie zdając sobie z tego sprawy. Dotyczy to nie tylko amatorów, ale także profesjonalistów. Tylko osoba, która używając naturalnego materiału, tworzy kształt niosący znaczenie, może stworzyć prawdziwy ogród²².

²¹ Ching-Yu Chang, *Ogólne pojęcie piękna*, tł. B. Romanowicz, [w:] *Estetyka japońska*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2001, s. 65.

²² *Levels of Understanding*, za tłumaczeniem na język angielski Christiana Tschumiego, dysertacja doktorska, dostęp: <https://doi.org/10.3929/ethz-a-004680629>.

W taki sposób na ogół nie myśli się o naturze i kulturze artystycznej w kręgu filozofii europejskiej. Najmocniej i w sposób najbardziej jasny podejście zachodniej myśli estetycznej do przyrody i piękna przedstawili Georg Wilhelm Hegel (1770–1831) oraz Immanuel Kant (1724–1804), wpływając tym samym na sposób podchodzenia do tego zagadnienia na Zachodzie. Każdy z nich zrobił to inaczej, ale obaj byli zgodni w jednym: sztuka i natura są dwiema różnymi przestrzeniami. Najpierw Kant w *Krytyce władzy sądzenia* (1790) pisał o dwóch estetykach. Jego zdaniem w sztuce główną rolę odgrywała idea piękna, zaś w przyrodzie – wzniosłość. Istnieją zatem dwie estetyki i dwa typy doświadczenia estetycznego. W obliczu piękna człowiek pozostawał w spokojnej kontemplacji. W odniesieniu do tego, co wzniosłe, doznawał „poruszenia umysłu”. Przeżywał wstrząs, jak wobec potęgi żywiołów, gdy stajemy bezradni i z niepokojem wsłuchujemy się w potężne odgłosy burzy. Kant pisał, że wtedy „doznajemy uczucia chwilowego zahamowania sił życiowych i następującego zaraz po tym silniejszego ich napływu”. Dlatego uważał, że piękno jest źródłem estetycznej przyjemności, a wzniosłość – estetycznego poruszenia, ponieważ stanowi „dzikie piękno”, które samo, naturalnie ku nam wychodzi. Piękno sztuki jest zależne od człowieka.

To stanowisko skrytykował Hegel. Dla niego piękno naturalne w ogóle nie miało charakteru estetycznego, bo wymykało się namiętności filozoficznemu. Było zbyt nieokreślone. W Heglowskiej wizji rozwoju Ducha piękno przyrody jest „pierwszą egzystencją piękna”. Można odnaleźć piękno w przyrodzie, ale zajmuje ono niższą pozycję niż w sztuce. To dopiero w sztuce piękno „wychodzi” ku człowiekowi. Takie postawienie sprawy niejako wyrzuciło piękno przyrody poza obszar doświadczeń estetycznych. Przestrzeni kultury, jako ważne odniesienie, przywrócił je dopiero Theodor W. Adorno (1903–1969).

Jednak ani Hegel, ani Kant nie myśleli o tym, by sztuką ożywić przyrodę i dialog człowieka z naturą czynić jeszcze bardziej znaczącym. Dla Mireia Shigemoriego zaś ta wizja była kluczowa. Przyjmował ją jako oczywistość, bo w kręgu kultury i filozofii sztuki klasycznej, konfucjańskiej stało za tym coś na kształt wiary, która kształtowała praktykę artystyczną ludzi podążających ścieżkami sztuki, poczynając od chińskiej starożytności. I przypomnijmy, że w Japonii właśnie tak widzi się źródła tradycyjnej kultury artystycznej.

Oddajmy ponownie głos samemu Shigemoriemu, który gdzieś między rokiem 1930 a 1932 wydał swój traktat o sztuce układania kompozycji kwiatowych zwanej ikebana i pisał w nim tak:

W sztuce układania kwiatów rzeczą najważniejszą jest, by ożywić naturę. Lecz nie chodzi tu o realistyczne dosłowne znaczenie. Dać życie naturze znaczy przetłumaczyć to w sobie samym. Po to, by uczynić życie natury moją osobistą sprawą, natura w całości lub w części musi zostać przekształcona. Przekształcona z przestrzeni natury w przestrzeń sztuki. Podkreślając przy tym różnicę zachodzącą między naturą i sztuką. Dać życie naturze to uczynić linie i kolory natury liniami i kolorami sztuki.

Musimy sobie uświadomić, że istnienie natury jako natury nie jest bezpośrednio egzystowaniem natury jako sztuki. I nie ma potrzeby zapożyczać mocy innych sztuk czy nawet religii. O formie bezpośrednio decyduje świadomość duchowa. Sztukę trzeba ustanowić, niszcząc – nie fizycznie – naturę. Czysta kreatywność musi kierować liniami i kolorami sztuki. One nie są liniami i kolorami natury, winny być liniami i kolorami, o których decyduje piękno.

W ikebaniu w stylu Sōka używa się nieprzetworzonych traw i pędów drzew, takich jakie one są, lecz zawsze potrzebujemy wazonu. To on inicjuje i decyduje o pięknie kompozycji w stylu Sōka. To piękno wazonu jest tym, co kreuje i decyduje o pięknie kwiatu. Wartość danej aranżacji będzie zależała od tego, jak bardzo niezależne od natury będą oba te materiały (wazon i kwiat).

Wartością standardową staje się to, w jakim stopniu możemy kreować naturę, która jest bardziej niezależna od natury. Moje przemyślenia są tylko badaniem tego właśnie punktu widzenia. I nie twierdzę, że moja praca realizuje w całości mój pogląd na sztukę, to tylko poszukiwane, badanie tego, co wcześniej wyłożyłem. Jako kwiatową dekorację, w wazonie autorstwa Mority Takeamiego układam pięć czy sześć kwiatów i trawy, które komponuję zgodnie z moimi ideami²³.

Czy Mirei Shigemori w swoich koncepcjach artystycznych wybiegał poza tradycyjne japońskie (i zarazem konfucjańskie) podejście

²³ *The Art of Flower Arrangement*, za tłumaczeniem na język angielski Christiana Tschumiego, dysertacja doktorska, dostęp: <https://doi.org/10.3929/ethz-a-004680629>.

do sztuki? Niektórzy badacze to właśnie mu zarzucają i uważają, iż jest bardziej nowoczesny, bardziej awangardowy, niż sam chciałby przyznać. Wybe Kuitert zwraca na przykład uwagę na to, że jego zdaniem teoria Shigemoriego głosząca, iż małe wewnętrzne ogrody typu *karesansui* były celowo otaczane ścianami klasztornych budynków i murów po to, by „[...] oddzielić abstrakcyjny fragment natury od rzeczywistej natury poza murami świątyni, jest zbyt wyrafinowana i nowoczesna, by można ją było zastosować do średniowiecznych realiów”²⁴. I szybko dodaje, że „[...] pomimo tego dla nowoczesnego projektanta jest to idea interesująca”²⁵.

Sądzę jednak, że Kuitert nazbyt szybko przyjął, iż średniowiecze w Japonii miało taki sam charakter jak wieki średnie w Europie. Bo zasadniczo tak nie było. Japonia w tym okresie uformowała się jako państwo, opierając się na wzorcach czerpanych z ówczesnej konfucjańsko-buddyjskiej kultury chińskiej. Była to kultura mająca za sobą paręnaście wieków (poczynając od pierwszych traktatów myślicieli konfucjańskich i daoistycznych z wieku VI p.n.e.) rozwijania koncepcji filozofii politycznej w ścisłym powiązaniu z działalnością artystyczną urzędników/uczonych (określanych wspólnym mianem *wenren*), którzy pokonując kolejne szczeble kariery politycznej, zmuszeni byli do zdobywania gruntownej i szerokiej wiedzy humanistycznej. Treści i sposoby myślenia realizujące się w praktykach artystycznych, takie jak te zawarte w traktacie Xie He z V wieku zatytułowanym *Sześć zasad malarstwa*, jak te, które kryły się za koncepcjami „rezonansu *qi*” czy „jedności uczuć i krajobrazu”, miały właśnie bardzo abstrakcyjny charakter. Chiang Yee w klasycznej pracy przedstawiającej historię i zasady estetyczne kaligrafii konfucjańskiego kręgu kulturowego wprost pisze, że ożywcza siła kaligrafii tkwiła w „abstrakcyjnym pięknie linii”²⁶. Była to abstrakcja, w której dążyło się do największego możliwego wysubtelnienia tego, co przedmiotowe, oczywiste, konkretne i jasno ujęte. Celem było wysubtelnienie i odwiezienie umysłów od poszukiwania wyraźnie określonych kształtów, narracji, wysubtelnienie posunięte aż po

²⁴ W. Kuitert, dz. cyt., s. 234, przyp. 7.

²⁵ Tamże.

²⁶ Chiang Yee, *Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique*, wyd. III, Harvard University Press, Cambridge 1973, s. 106.



nieomal całkowity zanik rozpoznawalnych form na rzecz aluzyjnych, ulotnych harmonii pustki i pełni. Harmonii „odtańczonych” ruchem ręki trzymającej pędzel zanurzony w tuszu nad zwojem jedwabiu czy kartką papieru.

Abstrakcja miała od początku cywilizacji konfucjańskiej kluczowe znaczenie związane z filozoficzną kategorią *dao*. Sztuka bowiem nie była (wbrew temu, że na przykład w malarstwie tuszowym pojawiają się jako elementy kompozycji przedstawienia gór, drzew, kwiatów, architektury i sylwetki ludzi) przedstawieniowa²⁷. Nie była ani naturalistyczna, ani nie miała charakteru symbolicznego, jaki w największej mierze miała średniowieczna sztuka europejska. Buddyzm, który zaczął przenikać do Chin około I wieku n.e., tylko to wzmocnił, dodał temu nowe ramy i nowe sposoby realizacji. Pewnie warto też w tym miejscu przywołać najnowsze badania przeprowadzone przez amerykańską badaczkę Janet L. Abu-Lughod, która posługując się teorią tak zwanych systemów-światów, pokazała, że pod koniec średniowiecza Europa była częścią świata o wiele słabiej rozwiniętą od krajów Bliskiego i Dalekiego Wschodu właściwie pod każdym względem, również politycznym i handlowo-ekonomicznym²⁸.

Jeszcze jedna okoliczność przemawia za tym, by uznać, iż Wybe Kuitert mylił się, widząc w koncepcji Shigemoriego błąd imputowania przeszłości, tradycji tego, co nowoczesne. Bo w koncepcjach tradycyjnej, klasycznej filozofii sztuki kręgu konfucjańskiego – jak chociażby w przywoływanych już wcześniej *Sześciu zasadach malarstwa* Xie He i koncepcji „rezonansu *qi*” – wyraźnie mówi się o tym, że natury nie należy kopiować, lecz raczej tworzyć dzieła równie ożywcze jak ona sama, a nawet znacznie ją w tym względzie przewyższające. Dla Shigemoriego „wyjmowanie” przyrodniczych kompozycji ogrodowych z kontekstu naturalnego poprzez zastoso-

²⁷ Zagadnienie abstrakcji w klasycznej sztuce chińskiej jest zbyt obszerne i niemożliwe do krótkiego wyłożenia. Szerzej o tym pisałam w mojej książce zatytułowanej *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego. Źródła klasyczne okresu przedhanowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010. Dla pogłębienia wiedzy i rozumienia warto również zajrzeć do antologii *Estetyka chińska* pod redakcją Adiny Zemanek (Universitas, Kraków 2007) oraz do trzech tomów antologii *Estetyka japońska* pod redakcją Krystyny Wilkoszewskiej (Universitas, Kraków 2001, 2005).

²⁸ J.L. Abu-Lughod, *Europa na peryferiach. Średniowieczny system-świat w latach 1250–1350*, tł. A. Bugaj, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2012.

wanie różnorodnych środków artystycznych, takich jak przywołane lite mury, miało wymiar kontynuacji tradycji:

Naturalne rzeczy, takie jak drzewa i kamienie, są surowymi materiałami, z których komponuje się ogród, ale jego stworzenie nie powinno oznaczać reprodukcji ani kopiowania natury. Ogród zaczyna się od destrukcji tych materiałów jako natury. Dzięki temu ogrodnik może stworzyć inną naturę. Aby ogród był inny, potrzeba jedynie projektanta ogrodu. Wpierw niszcząc naturę, tylko ogrodnik może ponownie stworzyć naturę, ponieważ wie, jak to zrobić²⁹.

Gdy twórca ikebany zrywał kwiat, niejako odgradzał go od natury, wyjmował go z tego kontekstu i wkładając do wazonu, ożywiał jako dzieło sztuki, dzięki czemu kwiat w wazonie oddziaływał mocniej. Uczucia rodzące się w człowieku, który całym sobą rezonuje piękno w momencie kontemplowania dzieła sztuki, są silniejsze niż wtedy, gdy niewykształcone w obcowaniu z arcydziełami sztuki oko zatrzyma się na kwiecie, który kwitnie pośród dzikiej łąki. Artysta jest tym kimś, kto wie, jak to się robi. Wie, jak ożywić naturę, ponieważ

kiedy artysta coś tworzy, zrozumienie piękna jest najważniejsze. Rozumienie piękna malarstwa tuszowego i kaligrafii oraz czarki na herbatę jest równoznaczne z lepszym zrozumieniem kamieni i drzew w ogrodzie. Tworzenie ogrodu zaczyna się od wybrania materiałów takich jak kamienie i drzewa. W konsekwencji, jeśli ktoś nie ma wykształconego smaku artystycznego, wysokiej jakości ogród w jego wykonaniu nie jest możliwy. [...] Osoba, która rozumie piękno pojedynczej czarki z herbatą, rozumie również piękno kamienia ogrodowego, a ponadto użyje tego kamienia, aby stworzyć wspaniałe kamienne otoczenie³⁰.

„...a pochodzi z samego ducha kamieni”

Mirei Shigemori nie był ideologiem ruchu modernistycznego ani powierzchownym jego wyznawcą. Chociaż kochał tradycję japońskiej kultury i z zapałem poświęcał się uprawianiu sztuk klasycz-

²⁹ *The Art of Flower Arrangement*, dz. cyt.

³⁰ Tamże.

nych, w tym również nie był ideologiem. Widział zarówno jedno, jak i drugie w inny sposób i mówił o tym tak: „Aby uchwycić przeblysk chwilowych objawień natury, by poczuć piękno opadającego płatka lub czerpać ze zwykłych wydarzeń życia codziennego, trzeba mieć zarówno predyspozycje osobiste i kulturowe, jak i wiedzę o tym, gdzie należy szukać tych doznań”³¹. Myślę, że Shigemori miał taką wiedzę, był ukształtowanym artystą i poszukiwał – każdym kolejnym ogrodem stwarzał sobie okazję do tego, by doświadczać/poznawać/badać.

Wybitny urbanista, architekt krajobrazu i wykładowca akademicki Christophe Giroton napisał o Shigemorim, iż: „To, co wydaje się odmienne w jego projektach architektonicznych i w stylu, odzwierciedla [jego] głębokie zaangażowanie i jest spójne z pewnego rodzaju rozumieniem natury. [...] Można by powiedzieć, że wszystko w ogrodach Shigemoriego ma fundamentalne, żywotne znaczenie. Owo znaczenie jest o wiele głębsze niż to, co ukazuje się oczom, a pochodzi z samego ducha kamieni”³².

Podobnie jak impresjonista Claude Monet, który – aż po nieomal abstrakcyjne kompozycje malowanych przed śmiercią obrazów – szukał ducha światła i koloru w migotaniu refleksów na wodach jeziora pełnego kwitnących nenufarów, Shigemori układał wciąż na nowo kamienne kompozycje, by doświadczać w ogrodach *karesansui* tajemnej, wiecznej ulotności krajobrazu, przyrody, świata – ulotnej nieoczywistości zakorzenionej w filozoficznej kulturze swego kraju. Nieprzerwanie szukał ducha kamieni, tak jakby nie mógł się uwolnić, wycofać – aż po swój ostatni ogród Matsuo Taisha z jego niezwykle poruszającą częścią nazwaną „Ogrodem prehistorycznym” (*Jōko no niwa*), w którym umieścił ostatnią kompozycję kamienną nawiązującą do góry Iwakura. I jest w tym jakaś dziwna paralela, ponieważ tak jak światło odgrywało fundamentalną rolę w praktyce malarskiej impresjonistów – owych malarzy, których twórczość zapoczątkowała modernistyczny, awangardowy przełom w sztuce³³ – tak kamienie były na pierwszym miejscu w hierarchii ważności japońskich twórców ogrodów.

³¹ Ching-Yu Chang dz. cyt., s. 65.

³² Ch. Giroton, dz. cyt., s. 11.

³³ Oczywiście na ogół nie da się konkretnie wyznaczyć momentu pojawienia się formacji artystycznej, od której zaczyna się jakaś epoka w kulturze. Procesy kształtowania się nowych prądów bywają bardziej ciągłe niż przerywane

Wspomniana przeze mnie ostatnia kompozycja była związana ze specjalną formą w tradycyjnej japońskiej sztuce ogrodów. W sinto – rdzennej religii starożytnych mieszkańców Wysp Japońskich – niektóre formacje skalne były wyróżniane i otaczane szczególną czcią jako siedziby bóstw. Nazywane były właśnie *iwakura*, a bóstwa, określane ogólną nazwą *kami*, były zapraszane z okazji różnych świąt i ceremonii religijnych do owych kamiennych siedzib. Ale nie tylko podczas odprawianych wtedy ceremonii takie kamienne układy nabierały szczególnego charakteru. Uważano, że w przypadku wielu z nich ich ożywcza moc nie zanikała wraz z końcem ceremonii i na trwałe wiązała się z daną przestrzenią, naznaczając ją w niezwykle sposób. Były to więc miejsca o wyjątkowym duchowym charakterze, a wiedza o tym była w Japonii powszechna i trwała. Shigemori w swoim traktacie *Ogród i ja* tak o tym pisał:

W ogrodach japońskich od czasów starożytnych kopano sztuczne stawy i układano z kamieni kompozycje. Naturalne kamienie nazywane *iwakura* i *iwasaka* były otaczane religijną czcią. Na stawach były wznoszone wyspy dla bogów. W rzeczywistości pierwotne ogrody japońskie nie były przeznaczone do tego, by je oglądać; raczej były tworzone jako sekretne schronienia dla bogów³⁴.

Echa tej opowieści o pochodzeniu ogrodów odnajdujemy po dziś dzień w artystycznych dokonaniach projektantów współczesnych. Nie tylko Mirei Shigemori wyróżniał w taki sposób kamienne kompozycje w tworzonych przez siebie ogrodach, ale i o całe pokolenie od niego młodszy i chyba obecnie najbardziej znany na świecie współczesny japoński projektant ogrodów Shunmyō Masuno (ur. 1953) – buddyjski mnich związany ze szkołą zen klasztoru Kenkō-ji w Jokohamie. Masuno w wielu udzielanych wywiadach mówił o ogrodzie jako o miejscu, w którym może zamieszkać umysł. Przytaczał również piękną, starą japońską opowieść o tym, jak bogowie wyłonili z morza Wyspy Japońskie i podarowali je ludziom, żeby

i historycy sztuki różnie typują, od kiedy należałoby mówić już o sztuce nowoczesnej. Na potrzeby niniejszego tomu przyjęliśmy najbardziej obszerną wersję.

³⁴ Ch. Tschumi, *Mirei Shigemori: Modernizing the Japanese Garden*, s. 100.

mogli na nich osiąść i zbudować swoje siedziby. Zapomnieli jednak o sobie i dlatego teraz ludzie budują ogrody – miejsca, w których mogą zamieszkać bogowie. Współcześnie Masuno, podobnie jak kiedyś Shigemori, uznawany jest za wielkiego mistrza kamiennych kompozycji. On również kontynuuje zapoczątkowaną przez swego poprzednika drogę awangardy artystycznej.

Obaj projektanci w zakładanych przez siebie ogrodach nawiązywali do formy *ikwakura*. I obaj żywili w tym względzie wspólną wiarę w twórczą moc nowoczesności, która potrafi ożywiać tradycyjne formy. Jak słusznie zauważył Stephen Mansfield, głęboka wiara Shigemoriego w to, że ogród winien być „wieczysto nowoczesny”, która realizowała się w jego projektach, miała swe źródło w koncepcjach uprawianych przez niego artystycznych sztuk. Dlatego budowane przez Shigemoriego ogrodowe krajobrazy nie naśladowały naturalnego świata, lecz były tworzone jako formy współlistniejące z nim. W harmonijny, twórczy sposób wzajemnie wiążące sztukę z naturą³⁵. Wzajemnie, ponieważ jedno dopełnia drugie, jedno bez drugiego nie jest tym, czym w doświadczeniu artystycznym się ustanawia jako „sztuka”, jako „natura”. Jak stwierdził Mitsuaki Shigemori, najbardziej nowocześni współcześni projektanci zrodzili się z wieczysto współczesnych dzieł z przeszłości. Miał tu na myśli również swego dziadka: Mireia³⁶.

I gdy już odkryliśmy i uchwyciliśmy wagę kamiennych kompozycji w duchowej tradycji ogrodów japońskich, możemy w pełni zrozumieć szok, jaki musiało wywołać użycie betonu w kompozycjach *karesansui*. Możemy sobie uświadomić, że ze strony Shigemoriego musiało to być równie radykalnym krokiem, wymagającym odwagi i determinacji, jak było w przypadku impresjonistów, a jeszcze później wielkich europejskich i amerykańskich twórców sztuki abstrakcyjnej.

Agnieszka Kozyra – czołowa polska badaczka filozofii sztuki zen i jej estetyki – tak opisuje jeden z ogrodów zaprojektowanych przez Mireia Shigemoriego:

Dość kontrowersyjny jest ogród autorstwa Shigemoriego w Ryōgin-an, przedstawiający smoka wynurzającego się z morza i wzbijającego się w niebo na czarnej chmurze. Poszczególne fragmenty ogrodu, wysy-

³⁵ S. Mansfield, *Mirei Shigemori: at home with stone*, „The Japan Times”, 29.11.2014.

³⁶ Tamże.

pane żwirem w kolorach białym, szarym i grafitowym, odgródzone są od siebie betonowymi krawężnikami (!). Ryōgin-an przypomina bardziej mozaikę niż tradycyjny ogród kamienny. Wprowadzenie krawężnika miało zapewne na celu zapobieganie mieszanemu się żwiru o różnej kolorystyce³⁷.

Funkcja praktyczna zawsze jest brana pod uwagę przez projektanta, ale dla artysty, który z jednej strony był zafascynowany europejskim i amerykańskim modernizmem, a z drugiej pragnął dać nowe życie starym, tradycyjnym wzorcom architektury religijnej Japonii, łączyła się ona ściśle z najbardziej istotnymi ideami programowymi dotyczącymi formy dzieła sztuki. Wprawdzie na pytanie o to, dlaczego w jednym z ogrodów herbacianych Tenrai-an – nawiasem mówiąc, w swoim własnym³⁸ – zamiast zagrabanego żwiru użył kolorowego betonu, miał odpowiedzieć, że wybrał beton, ponieważ nie było nikogo, kto codziennie zagrabiłby żwir, ale kontekst jego wypowiedzi nie był jedynie ściśle praktyczny. Modernistyczne żądanie, by „funkcja szła przed formą”, „żadnych ozdobników”, doskonale wpisywało się w jego potrzebę odnowienia tradycyjnych japońskich ogrodów. Odnowienia ich ducha tak, by znów miały moc ożywiania zmysłów, uczuć i umysłów tych, którzy będą do nich wstępować.

Proponując spacer ścieżką ułożoną z nieregularnie położonych, płaskich, naturalnych kamieni, które zostały zatopione w kolorowym betonie zamiast w zagrabanym białym żwirze – ścieżką prowadzącą do pawilonu herbacianego, nie chciał się zgodzić na obumieranie wielkich artystycznych, duchowych form ceremonii *chadō* (droga

³⁷ A. Kozyra, *Estetyka zen*, Wydawnictwo Trio Biblioteka Fundacji im. Takashimy, Warszawa 2010, s. 159.

³⁸ Ogród herbaciany nazwany Tenrai-an powstał na bazie pierwotnego projektu wykonanego przez Shigemoriego na terenie jego domu rodzinnego, gdy Mirei miał zaledwie 18 lat i uczył się u swego ojca sztuki ceremonii herbaty, której ów był mistrzem i nauczycielem. W 1968 roku dom rodzinny został rozebrany, ale zachowany w stosunkowo dobrym stanie ogród przeniesiono i ponownie zaaranżowano na zaproszenie władz miasta Kayo-chō. Inwestorem z uwagi na skromny budżet, jakim dysponowało miasto, został sam artysta, a ogród zyskał wspaniałe sąsiedztwo Yoshikawa Hachimangū, świątyni poświęconej bogu morza. Artysta „zaprosił” go do ogrodu niezwykłą, kamiennie-betonową kompozycją, jak gdyby przeniesionym w czas i przestrzeń natury abstrakcyjnym obrazem morskich fal.

herbaty) i ich zamianę w skostniały produkt tradycji, która traci siłę poruszania. Aby to zadanie mogło być wykonane, ścieżka nie mogła jedynie przekształcić się w wybetonowany, wygodny dla spacerujących ciąg pieszy. Z całą pewnością nie! Również betonowe krawężniki w projektach Shigemoriego miały nie tylko praktyczny charakter oddzielania przestrzeni wysypanych kolorowym żwirem. Albo ujmując to jeszcze inaczej, one były praktyczne na sposób wyznaczony przez zasady i praktykę sztuki awangardowej, która w jego projektach została zharmonizowana z zasadami tradycyjnej sztuki ogrodów Japonii łączącej w jedną, żywą i ożywczą całość buddyzm, konfucjanizm, daoizm, sinto i zachodni modernizm.

Teraz mamy większą wiedzę o japońskiej kulturze, w której przestrzenie myślenia oraz doświadczania natury, sztuki i filozofii tworzą jeden bezgraniczny świat. Tutaj filozofując, nie tylko teoretyzuje się, ale przede wszystkim projektuje się okazję do wejścia w specjalnego rodzaju doświadczenie poznawcze, transformujące, a równocześnie kreuje się sposoby, w jakich przebiega codzienne życie. Na koniec naszej podróży ponownie otworzymy drzwi prowadzące do kolejnych ogrodów Mireia Shigemoriego. Tym razem będziemy potrafili spojrzeć na nie bardziej oczami ich twórcy.

Wydaje się, że pośród awangardowych wyznaczników projektów Shigemoriego faktycznie to nie wzór szachownicy jest najbardziej nietradycyjny. Choć zapatrzenie się japońskiego artysty na abstrakcję geometryczną, poczucie powinowactwa, jakie miał, oglądając malarstwo Holendra Pieta Mondriana (1872–1944) czy Rosjanina Wassilego Kandinskiego (1866–1944), z pewnością odegrało ogromną rolę, ale raczej jako dodatkowe znaczenie kierujące użyciem owego wzoru niż zaprzeczenie tradycji. Moim zdaniem najbardziej rewolucyjne było wprowadzenie całkowicie nowych materiałów. Użycie betonu, który obok stali i szkła był jednym z ulubionych, kulturowych wręcz materiałów zachodnich artystów modernistycznych, okazało się przełomowe. I nad wyraz ożywcze. Zmieniło martwe, skostniałe wzory ogrodów japońskich i uchyliło Japonii drzwi do nowoczesności. Wielu wielkich późniejszych twórców ogrodów, wielu architektów otworzyło je szeroko.

Betonowe krawężniki, betonowe fale wijące się w żwirowym morzu, kamienie linii brzegowych zatopione w kolorowym betonie, plaże i betonowe kompozycje, których motywy zaczerpnięte

były ze wzorów spotykanych w japońskich kimonach. Całe połacie ogrodów będących tak naprawdę wykonanymi w betonie rzeźbami terenowymi i wzór betonowych kratownic tworzących tło dla naturalnych kamieni, ciętych drzew i krzewów, dla mchów i porostów. Tak wiele tego typu ogrodów, tak wiele kompozycji wielomateriałowych i wielodziedzinowych łączących malarstwo, rzeźbę, krajobraz, kaligrafię, poezję, mit, filozofię... Nie mamy tu miejsca, by zajrzeć do wszystkich ogrodów Shigemoriego, ale zilustrujemy nasze poprzednie rozważania, odwiedzając dwa z nich.

Shigemori zaprojektował ogród Fukuchi-in w 1973 roku, pod koniec swego długiego życia. Ogród jest zlokalizowany na terenie jednej z ponad stu świątyń i klasztorów wybudowanych na zboczach góry Kōya (prefektura Wakayama na południe od Ōsaki). Większość z nich jest związana z buddyzmem tak zwanej szkoły prawdziwego słowa (*shingon*), są też świątynie sinto. Pierwsze zabudowania powstały w 819 roku z inicjatywy założyciela szkoły *shingon* Kūkaia (774–835), który swoje studiowanie nauk buddyjskich rozpoczął w Chinach epoki Tang (618–907). Mamy tu to narosłe przez wieki charakterystyczne swobodne wymieszanie elementów, wzorców pochodzących z różnych tradycji religijnych, filozoficznych i kulturowych (bo źródła wielu motywów i narracji sięgają mitologii i historii cesarskich Chin). Projekt Shigemoriego dopisuje do tej wielokulturowej mieszanki kolejne wątki – między innymi modernistyczne.

Ogród powstał z inicjatywy opata klasztoru Fukuchi-in i początkowo miał obejmować teren po stronie północnej głównego budynku, ale ostatecznie dołączono jeszcze prośbę o zaprojektowanie ogrodu frontowego. Mamy tu więc trzy ogrody: na południe od głównego budynku ogród frontowy „Wszystkie Barwy Miłości” (Aizen-tei), na północy ogród z jeziorem pośrodku nazwany „Górska Wędrówka do Raju” (Tōsen-tei) i pomiędzy nimi mały dziedzińcowy ogród zwany „Rajskim Ogrodem”.

We wszystkich znajdziemy betonowe formy, których zadaniem jest wprowadzenie – by ożywić naturę i tradycję – w ramy sztuki naturalnego tworzywa kamieni, roślin, śpiewu ptaków, nieba i ziemi, pogody zmieniającej się wraz ze zmianami pór roku, światła, zapachów, które razem sprzęgają się z umysłem człowieka wkraczającego do ogrodu. W nim samym powstają uczucia, myśli jako oddźwięk,

jaki wywołują zmysły, tworząc totalne zmysłowo-uczuciowe i intelektualno-duchowe doświadczenie człowieka będącego znawcą form kultury artystycznej, koneserem sztuki. W takim momencie można doświadczyć tej ożywczej mocy, która wypełnia każdą żywą część świata, „[...] a pochodzi z samego ducha kamieni”.

Jeden obraz wart jest więcej niż tysiąc słów, ale i on – w postaci zdjęcia czy filmu – nie zastąpi odwiedzin w rzeczywistym czasie realnego ogrodu. Ten bowiem jest dziełem tak bardzo wielozmysłowym i tak wiele opowieści i myśli może przywoływać, że sam obraz tego ani nie ujawni, ani nie jest w stanie w nas wywołać. Potraktujmy zamieszczone obrazy jako zachętę, która w pracy wyobraźni czemuś jednak może posłużyć. A potem spróbujmy sprawdzić, co się w nas zmienia, gdyby kontemplować tego rodzaju ogrody jak abstrakcyjne kompozycje brył, wzorów (w tym znów mamy wzór szachownicy), faktur; gdyby potraktować je jak kolaże układane z różnych materiałów, kontekstów, form. Gdyby mieć okazję ich doświadczyć...

Na koniec zajrzyjmy do ogrodu ostatniego, który Mirei Shigemori zaprojektował w 1975 roku niedługo przed swoją śmiercią. Ogród Matsuo Taisha składa się z czterech części. Dla nas najbardziej interesująca okaże się kompozycja położona najwyżej, której artysta nadał nazwę „Ogród Prehistoryczny” (Jōko no niwa). To kompozycja ułożona z ogromnych, naturalnych kamieni, a właściwie potężnych głazów, osadzonych pionowo w ziemi na dzikiej polanie w naturalnym lesie. Układ wydaje się wyjątkowo pozbawiony ram sztuki. A jednak i on wyrasta z koncepcji artystycznej, w której gest artysty dokonujący wyboru naturalnego, nieobrobionego w żaden sposób obiektu bierze w nawias przyrodnicze pochodzenie owego obiektu, jego przyrodnicze otoczenie i w miejsce zmysłowo-intelektualnego „zanurzenia się w naturze” kreuje okazję dla artystycznego doświadczenia abstrakcyjnego (w sensie nieprzedstawiającego, pozbawionego wyróżnionej, określonej narracji, w tym symbolicznej) dzieła sztuki. Najłatwiej będzie tę koncepcję wytłumaczyć, prezentując główne idee *suiseki*, czyli klasycznej japońskiej sztuki odnajdywania piękna w kamieniu.

Jej początki w Japonii wiążą się z rządami regentki Suiko, która panowała w latach 592–628. Członkowie jednej z chińskich misji dyplomatycznych podarowali jej cenny dar: nieduży, naturalny kamień umieszczony na ozdobnej, rzeźbionej drewnianej podstawie.

Kamień pochodził z kolekcji dzieł sztuki należącej do cesarza Chin. I tak rozpoczęła się historia sztuki *suiseki*, czyli miniaturowych kamieni w formie pejzaży. W XVI wieku Sen no Rikyū (1522–1591), wielki reformator i mistrz ceremonii herbacianej, na którego – przypomnijmy – powoływał się Shigemori, objaśniając kluczową rolę konesera o wyrafinowanym smaku przy tworzeniu znamienitych ogrodów, jako pierwszy umieścił obiekt *suiseki* w *tokonoma* domku herbacianego.

Artyści uprawiający tę sztukę kierowali się trzema podstawowymi zasadami. Wybierali naturalne kamienie, biorąc pod uwagę ich sugestywność, stonowaną kolorystykę i równowagę.

Piękno *suiseki* pochodzi po części z siły kamienia do sugerowania pejzażu lub przedmiotu. [...] Zdolności do sugerowania *suiseki* są nieomal nieograniczone. Kamień może przenieść oglądającego do opuszczonej nadmorskiej chaty krytej strzechą lub w góry pokryte śniegiem, w ukryte doliny, na alpejskie łąki, na niebezpieczne górskie przełęcze, samotne płaskowyże, do spadających kaskadami wodospadów, na wyspy wywiane przez wiatr, do jaskini pustelnika, nad czyste górskie jeziora lub na wysmagane przez burze klify. [...] Obecnie, tak samo jak w przeszłości, kamieniom nadawane są nazwy, które oddają cechy sugestywne kamienia. Oto przykładowe nazwy znanych japońskich kamieni: „Domek wiejski w śniegu”, „Księżyc nad polami ryżowymi” i „Chmury o zmierzchu”. Często kamieniom nadaje się nazwy, które opisują doznania poetyckie lub emocje, np. „Cisza”, „Elegancja”. Nazwa kamienia może dodatkowo wywoływać skojarzenia literackie, muzyczne, artystyczne, filozoficzne, mityczne lub religijne. [...] Paradoksalnie, często im prostszy kamień, tym większa jego wartość i siła sugestii³⁹.

Druga zasada nakazywała wybierać kamienie o stonowanej, spatynowanej kolorystyce z wykluczeniem tych w kolorze białym. Zasada trzecia zaś sugerowała konieczność zwrócenia uwagi na to, jak równoważą się w oczach patrzącego formy wszystkich ścian kamienia. Niezwykłą wagę przyznawało się jeszcze takim kate-

³⁹ V.T. Covello, Y. Yoshimura, *Japońska sztuka odnajdywania piękna w kamieniu. Sztuka suiseki i jej zastosowanie w sztuce bonsai*, tł. J. Wolska-Lenarczyk, Universitas, Kraków 2004, s. 23–24.

goriom estetycznym jak *wabi*, *sabi*, *shibui*, *yūgen*: „Sugestywność, przytłumione kolory i równowaga to istotne cechy *suiseki*. Jednak tradycyjny urok odnajdujemy tylko w tych *suiseki*, które posiadają *wabi*, *sabi*, *shibui*, *yūgen* – pojęcia kluczowe dla japońskiej estetyki, oparte na filozofii buddyźmu zen, ceremonii herbacianej i poezji haiku [...] XVII-wiecznego poety Matsuo Bashō⁴⁰.

W zamieszczonym powyżej opisie ponownie mamy naturalne obiekty, sztukę i filozofię złączone w jednym, artystycznym wydarzeniu, które rozgrywa się w czasie kontemplacji *suiseki*. Zatrzymajmy się w tym miejscu i przyjrzyjmy się uważniej temu, co tu się mianowicie wydarza. Artysta, czyli ktoś, kto w obcowaniu ze sztuką wyrobił sobie smak artystyczny, gust i oko uwrażliwione na piękno, znajduje kamień, którego forma go porusza. Porusza jego wyobraźnię, uczucia, myśli. Ów artysta uczyni z tego momentu dzieło sztuki. Bierze kamień do ręki, zanosi go do swojej pracowni i tam w pewien sposób komponuje go ze słowami (nazwa kamienia), z przestrzenią wystawienniczą (podstawa, na której go umieszcza, jest specjalnie przez niego zaprojektowana tylko dla tego jednego obiektu) i wreszcie wieszka na ścianie galerii (określa, która ze stron kamienia będzie stroną przednią).

Gdy spojrzymy na ten proces twórczy poprzez koncepcję artystyczną Shigemoriego, to widzimy, że wszystkie te działania destrukują kamień jako przyrodę i stwarzają „inną przyrodę”. Dlaczego tak się dzieje? Bo artysta jest osobą potrafiącą wykreować zdarzenie, w którym „[...] zaledwie za pomocą sugestii i minimalnych środków ekspresji kamienie te pobudzają naszą wyobraźnię i zarazem stanowią dla niej wyzwanie, kusząc nas, abyśmy dokończyli rozpoczęty przez artystę obraz. Sugestia – zarazem dwuznaczna i subiektywna, zależy w dużej mierze od woli oglądającego do odnalezienia głębszego piękna ukrytego w kamieniu. Sięgając do wyjątkowych doświadczeń indywidualnego odbiorcy i wykraczając poza dosłowny przekaz rzeczywistości, pojedynczy kamień może wywołać rozmaite doświadczenia, interpretacje i odczucia”⁴¹.

Jest tu podobnie jak w przypadku ogrodów. I tu sprawdza się rada Mireia Shigemoriego, by odwiedzać ogrody – te same wielokrotnie

⁴⁰ Tamże, s. 26–27.

⁴¹ Tamże, s. 24.

i wiele różnych rozsianych po całej Japonii – wciąż i wciąż od nowa, bo za każdym razem wkraczamy do ogrodu jako inni i sam ogród też jest w innym stanie, niż był w trakcie naszych poprzednich odwiedzin. Nic się nie zatrzymuje, żyjemy my i ogrody. Wszystko się wciąż przemienia. Dlatego czas spokojnej kontemplacji ogrodu czy *suiseki* jest jedyny i niepowtarzalny, tak jak spotkanie w herbaciarni przy czarce zielonego, pianistego napoju⁴².

Kamienna kompozycja Matsuo Taisha nawiązuje i do *iwakura* (kamieni-siedzib bogów), i do *suiseki*. Powinna być widziana jako realizacja koncepcji artystycznych jej twórcy. Jej siła i oddźwięk, jaki budzi w sercach i umysłach odwiedzających ją ludzi, bierze się właśnie z tego – z jego umiejętności tworzenia z pewnego niezwykłego, duchowego stanu umysłu, uczuć, myśli. Shigemori tak to opisywał:

Twórca ogrodu, komponując kamienie w formę *iwakura*, mentalnie winien być jak bogowie, inaczej nigdy nie uda mu się ułożyć prawdziwego *iwakura*. Ale to jest niemożliwe, by rzeczywiście stać się identycznym z bogami. Zatem tak naprawdę chodzi o to, jak bardzo potrafi się on zbliżyć do bogów i jak bardzo jego umysł może stać się czysty⁴³.

Komponowanie ogrodu przez artystę jest zatem jak tworzenie dzieła sztuki, które może zmienić tego, kto go powołuje do istnienia, i ożywić ducha tego, kto do niego wchodzi i go kontempluje. Jeden i drugi, im bardziej jest doświadczony, dojrzały, „oczytany”, tym mocniej i więcej chłonie z owego „ducha kamieni”. Myślę, że Shigemori zgodziłby się z Michelem Foucault w kwestii tego, co popycha człowieka, by tworzyć. Jego kolejne i kolejne kamienne ogrody są jak traktaty francuskiego filozofa, który w jednym z wy-

⁴² W jakiś sposób koresponduje z tym sztuka *ready-made* dadaisty Marcela Duchampa (1887–1968), który wybierał gotowe rzeczy wykonane przemysłowo, takie jak koło rowerowe, suszarka do butelek czy pisuar, i na przykład umieszczając ten ostatni obiekt, który zatytułował *Fontanna*, na wystawie sztuki, przekształcał go w dzieło. Artysta zamienił pisuar, przenosząc go w przestrzeń inną niż jego pierwotna użyteczność, dla której został stworzony w fabryce.

⁴³ Ch. Tschumi, *Mirei Shigemori: Modernizing the Japanese Garden*, s. 114.

wiadów tak odpowiedział na pytanie o to, po co pisarz pisze kolejne i kolejne książki:

Gdybym chciał pisać książkę, by zakomunikować jedynie to, co myślałem, zanim zasiadłem do pisania, nigdy nie miałbym odwagi się tego podjąć. Piszę ją, ponieważ wciąż nie jestem pewien, co myśleć na temat rzeczy, o której wcześniej już coś myślałem. W takim sensie książka mnie zmienia i zmienia także to, co myślałem. Każda nowa książka zmienia to wszystko, co sobie myślałem po przeczytaniu poprzedniej. Jestem eksperymentatorem, nie teoretykiem. Teoretykiem nazywam każdego, kto buduje jakiś ogólny system, będący dedukcją czy analizą, bądź narzuca jednakowy sposób myślenia na wiele różnych pól. To nie mój styl. Jestem eksperymentatorem w takim sensie, że piszę, by się zmienić i już więcej nie myśleć tego, co myślałem uprzednio⁴⁴.

⁴⁴ M. Foucault, *Kim pan jest, profesorze Foucault? Debaty, rozmowy, polemiki*, tł. K.M. Jaksender, Wydawnictwo Libron, Kraków 2014.

Bibliografia

- Abu-Lughod J.L., *Europa na peryferiach. Średniowieczny system-świat w latach 1250–1350*, tł. A. Bugaj, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2012.
- Alcock R., *Art and Art Industries in Japan*, Virtue & Co., London 1873.
- Arts and Crafts Essays*, by Members of the Arts and Crafts Exhibition Society, New York 1893.
- Berchoux J., *La gastronomie, ou l'Homme des hamps à table: Poëme didactique en IV chants*, Paris 1804, <https://archive.org/stream/lagastronomie-ouoobercgoog#page/n168/mode/1up/search/Eleg> [dostęp: 22.06.2017].
- Berkel van B., Bos C., *Niepoprawni wizjonerzy*, tł. H. Szulczewska, Biblioteka Architekta, red. E. Kuryłowicz, Wydawnictwo Murator, Warszawa 2000.
- Bordes M.J., *Christian Herter and the Cult of Japan*, „Record of the Art Museum, Princeton University” 1975, vol. 34, no. 2: *Aspects of the Arts and Crafts Movement in America*, s. 20–27.
- Chesneau E., *Le Japon à Paris*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1.11.1878.
- Chiang Yee, *Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique*, wyd. III, Harvard University Press, Cambridge 1973.
- Ching-Yu Chang, *Ogólne pojęcie piękna*, tł. B. Romanowicz, [w:] *Estetyka japońska*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2001, s. 62–70.
- Clemenceau G., *Claude Monet*, Paris 2000.
- Conan M., *Contemporary Garden Aesthetics, Creations and Interpretations*, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, Harvard University Press, Cambridge 2007.
- Conder J., *Kwiaty Japonii i sztuka kompozycji kwiatowych*, tł. I. Kania, Universitas, Kraków 2002.

- Covello V.T., Yoshimura Y., *Japońska sztuka odnajdywania piękna w kamieniu. Sztuka suiseki i jej zastosowanie w sztuce bonsai*, tł. J. Wolska-Lenarczyk, Universitas, Kraków 2004.
- Cumming E., Kaplan W., *The Arts and Crafts Movement*, Thames & Hudson, London 1991.
- Crane W., *Claims of Decorative Art*, Lawrence & Bullen, London, 1892.
- Crane W., *William Morris to Whistler. Papers and Addresses on Art and Craft and the Commonweal*, London 1911, <http://www.gutenberg.org/files/53954/53954-h/53954-h.htm> [dostęp: 13.01.2017].
- Essays in Celebration of William Morris's Centennial Birthday*, London 1934.
- Foucault M., *Kim pan jest, profesorze Foucault? Debaty, rozmowy, polemiki*, tł. K.M. Jaksender, Wydawnictwo Libron, Kraków 2014.
- Girod Ch., *The Spirit of the Rocks*, [w:] Ch. Tschumi, *Mirei Shigemori – Rebel in the Garden: Modern Japanese Landscape Architecture*, Birkhäuser Verlag AG, Basel–Boston–Berlin 2007, s. 11–12.
- Gogh V. van, [Letter] To Theo van Gogh. Arles, Sunday, 23 or Monday, 24 September 1888, <http://vangoghletters.org/vg/letters/let686/letter.html> [dostęp: 5.12.2017].
- Goldzamt E., *William Morris. Prekursor odnowy architektury XX wieku*, [w:] *W. Morris o architekturze i problemach społecznych. Wybór pism społeczno-estetycznych*, oprac. i tł. M. Piórowa, PWN, Warszawa 1967, s. 3–11.
- Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, t. II, tł. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1966.
- Huml I., *Warsztaty Krakowskie*, [w:] *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, Wydawnictwo ASP, Kraków 2009, s. 20–135.
- Jasieński F.M., *Promenades à travers le monde, l'art et les idées*, Vieweg, Paris 1901; tł. [w:] E. Miodońska-Brookes, M. Cieśla-Korytowska, *Feliks Jasieński i jego Manggha*, Universitas, Kraków 1992.
- Jedlicki J., *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- Kasperowicz R., *Wstęp*, [w:] J. Ruskin, *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, tł. J. Szczuka, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 5–22.
- Kemp G. van der, *Une visite à Giverny*, Edité par Art Lys, Versailles 1998.
- Kępiński Z., *Impresjonizm*, Ossolineum, Warszawa 1976.
- Kluczevska-Wójcik A., *Motywy japońskie w europejskim i amerykańskim rzemiośle artystycznym końca XIX wieku – źródła, wzory, interpretacje*, [w:] A. Kluczevska-Wójcik, J. Malinowski (red.), *Sztuka Japonii. Studia*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2009, s. 89–96.
- Kozyra A., *Estetyka zen*, Wydawnictwo Trio Biblioteka Fundacji im. Takashimy, Warszawa 2010.

- Kuitert W., *Themes in the History of Japanese Garden Art*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2002.
- Lambourne L., *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*, Phaidon Press, New York 2005.
- Locke J., *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, t. 1, tł. B.J. Gawecki, PWN, Warszawa 1955.
- Lovejoy A.O., *Wielki łańcuch bytu. Studium historii pewnej idei*, tł. A. Przybysławski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.
- Mansfield S., *Mirei Shigemori: at home with stone*, „The Japan Times”, 29.11.2014, <https://www.japantimes.co.jp/life/2014/11/29/travel/mirei-shigemori-home-stone/#.Wvk5mliFM2w> [dostęp: 14.09.2017].
- Meech-Pekarik J., *Early Collectors of Japanese Prints and the Metropolitan Museum of Art*, „Metropolitan Museum Journal” 1982, vol. 17, s. 93–118.
- Miodońska-Brookes E., Cieśla-Korytowska M., *Feliks Jasieński i jego Manga*, Universitas, Kraków 1992.
- Miziołek J., *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] E. Princi, *Awangarda dwudziestego wieku*, Wielka Historia Sztuki, t. 9, Arkady, Warszawa 2012, s. 5.
- Moderniści o sztuce*, wybór i oprac. E. Grabska, PWN, Warszawa 1971.
- Morris W., List z 5 września 1883 r. do Andreasa Scheu, [w:] *W. Morris o architekturze i problemach społecznych. Wybór pism społeczno-estetycznych*, oprac. i tł. M. Piórowa, PWN, Warszawa 1967, s. 27–32.
- Morris W., *Perspektywy architektury w cywilizacji*, [w:] *W. Morris o architekturze i problemach społecznych. Wybór pism społeczno-estetycznych*, oprac. i tł. M. Piórowa, PWN, Warszawa 1967, s. 33–64.
- Morris W., *Sztuka a piękność ziemi*, [w:] W. Morris, R. La Sizeranne, J. Réé, *Podstawy kultury estetycznej. Trzy studia*, Wydawnictwo Związku Naukowo-Literackiego, Lwów 1906, s. 3–28.
- Morris W., *Sztuka pod rządami plutokracji*, [w:] *W. Morris o architekturze i problemach społecznych. Wybór pism społeczno-estetycznych*, oprac. i tł. M. Piórowa, PWN, Warszawa 1967, s. 74–90.
- Nakamura H., *Systemy myślenia ludów Wschodu: Indie – Chiny – Tybet – Japonia*, red. Ph.P. Wiener, tł. M. Kanert, W. Szkudlarczyk-Brkić, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Nakayama S., *The Impact of William Morris in Japan, 1904 to the Present*, „Journal of Design History” 1996, vol. 9, no. 4, s. 273–283.
- Nitschke G., *Japanese Gardens: Right Angle and Natural Form*, Taschen, New York 1999.
- Nys Ph., *Jardin et institution symbolique*, [w:] J. Pigeaud, J.-P. Barbe (dir.), *Histoires de jardins. Lieux et imaginaire*, Presses Universitaires de France, Paris 2001, s. 1–24.
- Patin S., *Monet*, Découvertes Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2001.

- Pevsner N., *Historia architektury europejskiej*, t. 2, tł. J. Wydro, Arkady, Warszawa 1980.
- Ruskin J., *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, tł. J. Szczuka, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Ruskin J., *Sztuka. Społeczeństwo. Wychowanie. Wybór pism*, tł. Z. Doroszowa, M. Treter-Horowitzowa, Ossolineum, Wrocław 1977.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. II, tł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1995.
- Suzuki D.T., *Zen i kultura japońska*, tł. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1967*, PWN, Warszawa 1969.
- Szymańska B., *Kultury i porównania*, Universitas, Kraków 2003.
- Szymańska B., *Mistycy i pesymiści: przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Ossolineum, Wrocław i in. 1991.
- Tagsold Ch., *Spaces in Translation: Japanese Gardens and the West*, Penn Studies in Landscape Architecture, University of Pennsylvania Press, University Park 2017.
- Tarnowski J., *Funkcjonalizm w architekturze od neolitu do wczesnego modernizmu*, „Estetyka i Krytyka”, nr 15–16 (2008–2009), s. 190–213.
- Thompson P., *The Work of William Morris*, Oxford University Press, Oxford 1991.
- Treib M., *Noguchi in Paris: The UNESCO Garden*, William Stout Publishers, San Francisco 2003.
- Truffaut G., *Le jardin d'un grand peintre*, „Jardinage” 1924, nr 87, cyt. za: Monet. *Les nymphéas, eclosion de la modernité*, Télérama Hors/Serie, Paris 2002.
- Tschumi Ch., *Between Tradition and Modernity: The Karesansui Gardens of Mirei Shigemori*, „Landscape Journal” 2006, vol. 25, no. 1, s. 108–125.
- Tschumi Ch., *Mirei Shigemori – Rebel in the Garden: Modern Japanese Landscape Architecture*, Birkhäuser Verlag AG, Basel–Boston–Berlin 2007.
- Tschumi Ch., *Mirei Shigemori: Modernizing the Japanese Garden*, Stone Bridge Press, Berkeley 2005.
- Tubielewicz J., *Historia Japonii*, Ossolineum, Wrocław 1984.
- Ward T.H., *Burne-Jones, Edward Coley*, [w:] *Dictionary of National Biography, 1901 supplement*, [https://en.wikisource.org/wiki/Burne-Jones,_Edward_Coley_\(DNB01\)](https://en.wikisource.org/wiki/Burne-Jones,_Edward_Coley_(DNB01)) [dostęp: 20.01.2017].
- Welde H. van de, *Ornament jako symbol*, tł. A. Steinborn, [w:] *Moderniści o sztuce*, wybór i oprac. E. Grabska, PWN, Warszawa 1971, s. 503–511.
- Westcott T., *Centennial Portfolio: A Souvenir of the International Exhibition at Philadelphia*, Philadelphia 1876, <https://ia600504.us.archive.org/3/items/centennialportfoowest/centennialportfoowest.pdf> [dostęp: 4.02.2017].

- Wiercińska J., *Z problematyki zdobnictwa książkowego lat dziewięćdziesiątych XIX wieku*, [w:] *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1967*, PWN, Warszawa 1969, s. 223–248.
- Wilde O., *Zanik kłamstwa. Dialog* [1889], [w:] *Moderniści o sztuce*, wybór i oprac. E. Grabska, PWN, Warszawa 1971, s. 153–177.
- Wojnar I., *Wstęp. Piękno jako siła społeczna*, [w:] J. Ruskin, *Sztuka. Społeczeństwo. Wychowanie. Wybór pism*, tł. Z. Doroszowa, M. Treter-Horowitzowa, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 5–59.
- Wołodźko M., *Ogrody w kulturze dawnej Japonii*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń 2013.
- Wyka K., *Modernizm polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.

Spis ilustracji

- s. 13 William Morris, *Galązki wierzbowe*, wzór tapety z 1887 roku w zbiorach Metropolitan Museum of Art, źródło: commons.wikimedia.org
- s. 16 Crystal Palace, The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, Londyn 1851
- s. 26 William Morris, wzór tapety z 1876 roku, źródło: commons.wikimedia.org
- s. 33 William Morris, wzór tapety z 1892 roku w zbiorach Metropolitan Museum of Art, źródło: commons.wikimedia.org
- s. 58 William Morris, *Dzikię tulipany*, wzór tapety z 1884 roku w zbiorach Metropolitan Museum of Art, źródło: commons.wikimedia.org
- ss. 66–67 Shambhipriyam, *Ogród w Giverny – staw z nenufarami i mostem*, źródło: commons.wikimedia.org
- s. 84 i 90 Ogród Ośmiu Widoków, część południowa z kamienną kompozycją Wysp Nieśmiertelnych, fot. Michał Sokołowski
- s. 96 Ogród Ośmiu Widoków, część południowa z kompozycją Pięciu Szkół Zen, fot. Michał Sokołowski
- s. 102 Ogród Ośmiu Widoków, część zachodnia z kompozycją strzyżonych azalii; Krajobraz pól ryżowych, fot. Michał Sokołowski
- s. 108 Ogród Ośmiu Widoków, część północna z kompozycją mchu i kamiennych kostek brukowych, fot. Michał Sokołowski
- s. 114 Ogród Ośmiu Widoków, część wschodnia z kompozycją Gwiazdozbioru Wielkiej Niedźwiedzicy, fot. Michał Sokołowski

Noty o autorach

Leszek Sosnowski – filozof kultury, estetyk, profesor nauk humanistycznych, pracuje w Zakładzie Filozofii Kultury Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Beata Szymańska – filozofka, poetka, profesor nauk humanistycznych, założycielka i pierwsza kierownik najpierw Zakładu Filozofii Wschodu, a później Zakładu Filozofii Kultury – obie jednostki w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Anna I. Wójcik – filozofka, doktor habilitowany nauk humanistycznych, pracuje w Zakładzie Filozofii Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Prowadzi prace badawcze dotyczące filozofii chińskiej – ze szczególnym uwzględnieniem filozofii sztuki i metod myślenia – oraz filozofii ogrodu i zagadnień związanych z relacją natury i kultury w myśli zachodniej, w kręgu kultury konfucjańskiej i w buddyzmie.

Indeks osobowy

- Abu-Lughod Janet 115
Adorno Theodor 111
Alcock Rutherford 44, 45, 50,
54, 57
Andō Hiroshige 41
Ashbee Charles Robert 24, 53
- Bashō Matsuo 125
Baudelaire Charles 10
Benjamin Walter 101, 103
Berchoux Joseph 46
Berkel Ben van 100
Bing Samuel Siegfried 40
Bos Caroline 100
Bordes Marilyn Johnson 60
Brown Ford Madox 23, 53
Budda Siakjamuni 43
Burges William 54, 60
Burne-Jones Edward 23, 29, 30,
34, 36, 53
- Caillebotte Gustave 68
Chaucer Geoffrey 12, 34
Chesneau Ernest 42, 49, 50
Claudel Paul 82
Clemenceau Georges 74, 77, 79,
80, 82, 83
- Conder Josiah 44
Crane Walter 32, 53, 59, 60
- Dresser Cristopher 53
Duchamp Marcel 126
Duranty Louis Edmond 82, 83
Duret Théodore 71
- Faulkner Charles 23
Foucault Michel 126
Fromm Erich 104
Fuamim Matsudaira 106
- Geffroy Gustave 74, 78, 80, 82
Gillet Louis 82
Giroit Christophe 92, 117
Goda Tamao 104
Godwin Edward William 53, 54
Gogh Vincent van 52, 68
Gogh Theo van 52
Goncourtowie, bracia 10
Grabska Elżbieta 10
- Hayashi Tadamasa 40
Hegel Georg Wilhelm Friedrich
74, 75, 111
Heidegger Martin 104

- Hopkins Gerard Manley 32
 Huysmans Joris-Karl 10, 11
- Jasiński Feliks 40–42
 Jaspers Karl 104
 Jung Carl Gustav 104
- Kandinsky Wassily 89, 93, 121
 Kant Immanuel 111
 Katsushika Hokusai 40, 41, 59,
 68, 71, 72
 Katsushiki Isaia 41
 Kępiński Zdzisław 74, 81
 Kobori Enshū 106
 Kozyra Agnieszka 119
 Kōsuisai Kitao 41
 Kuitert Wybe 113, 115
 Kūkai 122
 Kyosai Kuniyoshi 41
- Le Brun Charles 24
 Le Nôtre André 65
 Liberty Arthur Lasenby 54
 Locke John 47
 Ludlow John Malcolm 21
 Ludwik XIV 24
- Mackintosh Charles Rennie 24,
 53
 Mackmurdo Arthur 24, 53
 Malewicz Kazimierz 89
 Manet Édouard 65
 Mansfield Stephen 119
 Marcel Gabriel 104
 Marshall Peter Paul 23
 Masuno Shunmyō 118, 119
 Merton Thomas 104
 Miziołek Jerzy 95
 Mondrian Piet 89, 94, 121
 Monet Claude 8, 63–65, 68–83,
 93, 95, 117
 Monet Michel 65
 Morgan William de 24
- Morris William 9–12, 14, 19, 20,
 22–25, 27–32, 34–38, 45, 51,
 53–57, 59–62
- Nakamura Hajime 39
- Oribe Furuta 106
- Patin Sylvie 70
 Paxton Joseph 11, 18
 Pevsner Nikolai 30
 Picasso Pablo 100
 Porębski Mieczysław 11
 Princi Eliana 95
- Read Herbert 104
 Renoir Auguste 68
 Rikyū Sen no 107, 124
 Rossetti Dante Gabriel 23, 27, 29,
 32, 53, 54
 Ruskin John 9, 11, 14, 18–25, 27–
 29, 34, 36, 38, 54
- Saidō Sonoisan 85
 Scheu Andreas 27, 31
 Schopenhauer Arthur 76
 Scott Mackay Hugh Baillie 24,
 29
 Shigemori Mitsuaki 86, 119
 Shigemori Mirei 8, 11, 85–88, 92–
 95, 97, 98, 101, 103, 105–107,
 109–113, 115–126
 Shūzō Kuki 103
 Street George Edmund 29, 30
 Suiko 123
 Suzuki Daisetz Teitarō 103, 104
- Tagsold Christian 97, 101, 103
 Taut Bruno 98, 100, 101, 103, 105
 Toynbee Arnold 104
 Tschumi Christian 8, 89, 105
- Utagawa Sadahide 41

Walker Emery 32
Webb Philip 23, 30, 31, 37
Westcott Thompson 61
Whistler James McNeill 22, 53,
54, 59
Wilde Oscar 52
Wright Frank Lloyd 98, 100, 103

Velde Henry van de 23
Voysey Charles 24

Xie He 113, 115
Yanagi Muneyoshi 12
Yee Chiang 113
Zola Emil 11, 71

