

**Barbara Cichy**

Uniwersytet Jagielloński

***Zen a sztuka*****Wstęp**

Wśród licznych paradoksów zen wymienić można i ten, że choć zdecydowanie odrzuca wszelką reprezentację, to jednak przez wieki stanowił i stanowi nadal niewyczerpane źródło inspiracji dla wielu rodzajów sztuki japońskiej. Jego wpływy odnajdujemy między innymi w literaturze, teatrze, ceremonii herbaty, jak również w kaligrafii, malarstwie, architekturze ogrodów czy sztukach walki. I choć ojczyzną zen (chińskie *chan*) są Chiny, to jednak dopiero w Japonii zaobserwować można jego szersze oddziaływanie i głębokie zakorzenienie w społeczeństwie, do czego niewątpliwie przyczynili się dwaj jego wielcy propagatorzy w tym kraju, a jednocześnie wybitni filozofowie – mnisi Eisai (1141-1215) i Dōgen Kigen (1200-1253). Cała kultura japońska jest ściśle powiązana z zen, który wkroczył w niemal każdą dziedzinę życia, co jest ciekawe, ponieważ wpływ innych szkół buddyjskich ograniczał się przede wszystkim do sfery religijnej. Pisał o tym Eugen Herrlinger w książce *Zen w Sztuce Łucznictwa*: „japońska sztuka, postawa duchowa samuraja, japoński styl życia, moralne, a poniekąd także intelektualne życie Japończyków, temu właśnie zawdzięcza swą osobliwość, że wyrasta z buddyzmu zen, toteż wymyka się rozumieniu osób z tą gałęzią buddyzmu nie zaznajomionych” [Herrlinger 1987, 15-6].

Nie bez znaczenia pozostaje tutaj fakt, iż od samego początku klasztory zen stanowiły wspaniałe centra kultury, w których rozwijała się zarówno nauka jak i sztuka (tam kwitło malarstwo i kaligrafia, pielęgnowano ścieżkę herbaty i sztukę ogrodów), co w dużej mierze związane było z przenikaniem buddyzmu chan do Japonii i z migracją japońskich mnichów studiujących w Chinach. Ze swoich podróży „przywozili” oni nie

tylko zen, ale i inne wartościowe wytwory kultury chińskiej. Obrazowo przedstawia to Alan W. Watts w *Drodze zen*: „Statki pełne mnichów, stanowiące niemal pływające klasztory, kursowały pomiędzy Chinami, a Japonią, przewożąc nie tylko sutry i klasyczną chińską literaturę, lecz także herbatę, jedwab, wyroby garncarskie, kadzidło, obrazy, lekarstwa, instrumenty muzyczne i wszelkie zdobycze kultury Kraju Środka – nie wspominając o chińskich artystach i rzemieślnikach” [Watts 2003, 215]. Ta swoista wymiana kulturalna, jak również poparcie, które zyskał zen wśród arystokratycznych rodów ówczesnego okresu (z przyczyn politycznych) i zajmującej wysoką pozycję klasy wojowników (ze względu na swój praktyczny charakter i prostotę w sferze obyczajowości) wpłynęły w sposób istotny na silny związek buddyzmu zen i sztuki Japonii i sprawiły, że to właśnie zen w dużym stopniu wyznaczał smak artystyczny tamtej epoki. Pośród kapłanów i mnichów zen znaleźć by można zresztą wielu wybitnych twórców, czy to malarzy – takich jak Nōami, Shūbun, Sesshū, czy poetów – sam mistrz Dōgen, założyciel szkoły zen sōtō, jest autorem pięknych wierszy, w których wyraz znajduje jego filozofia. Także wielcy mistrzowie *chanoyu* – tzw. *chajin* – ludzie herbaty, często wywodzili się z kręgów bliskich zen, wystarczy wspomnieć postać Takeno Jōō czy Sen-no Rikyū.

Przede wszystkim jednak na uwagę zasługuje pewna zbieżność, czy też raczej pokrewieństwo, istniejące między tymi dwoma zjawiskami. Wydaje się możliwym odnalezienie i wskazanie takich wspólnych cech, które sprawiają, że „droga sztuki” jest również „drogą zen”. Warto również przyjrzeć się kluczowym pojęciom i ideom estetyki ukształtowanej i spopularyzowanej pod wpływem zen, aby lepiej zrozumieć ową współzależność.

### **Droga sztuki – droga zen**

Legenda sięgająca początków zen podaje, że któregoś dnia Budda Śiakjamuni, mający wygłosić naukę na Górze Sępa, nie wyrzekł ani słowa, tylko z ofiarowanego mu bukietu kwiatów wyjął jeden i w milczeniu podniósł go w górę. Żaden z obecnych tam mnichów nie pojął znaczenia tego gestu, jedynie Mahakaśjapa odpowiedział pełnym

zrozumienia uśmiechem. W ten sposób został on pierwszym spadkobiercą *dharmy* w tej trwającej po dziś dzień linii bezpośredniego przekazu poza słowami, wprost do umysłu.

Ta opowieść wskazuje na istotę zen, u której podstaw leży ów milczący gest Buddy sprzed ponad dwu tysięcy lat. Zen to przede wszystkim czyste doświadczenie, a ludzki język nie jest w stanie uchwycić tego, co w nim najważniejsze. Dlatego mamy tyle problemów ze zrozumieniem go – zen wymyka się jakimkolwiek próbom budowania pojęć, utrzymując, że właściwe mówienie o rzeczywistości nie jest możliwe, a prawda nie może być ujęta w słowach, w których niewoli się znajdujemy (choć jak żartobliwie zauważa we wstępie do książki byłego opata klasztoru Nanzenji w Kioto, Daisetz Teitaro Suzuki, wybitny znawca i propagator zen na zachodzie: „to właśnie mistrzowie zen są najbardziej rozgadani i uzależnieni od wszelkiego rodzaju słowa pisanego” [Shibayama 1998, 10]). Odrywają nas one od spraw najistotniejszych, prowadząc do konceptualnych wniosków osiągniętych na drodze spekulacji i rozumowania. Stąd nacisk kładziony na bezpośredniość w sposobie nauczania, podważanie nieomyślności myślenia zgodnego z logiką (metoda koanów), a także znacząca rola przekazu niewerbalnego. Słynny czterowersz autorstwa Bodhidharmy – dwudziestego ósmego patriarchy, który, jak głosi tradycja, pod koniec V wieku n. e. przeniósł zen z Indii do Chin, podsumowuje zen w ten oto sposób:

„Szczególna tradycja poza tekstami,  
Nie polegając na literach,  
Wskazując bezpośrednio na umysł,  
Dokonując wglądu we własną naturę, osiągamy stan Buddy”<sup>1</sup>

To, co zen stara się uchwycić, to istota rzeczywistości, istota samego życia i żaden dyskurs nie będzie tutaj – gdzie logiczna interpretacja zjawisk zawodzi – odpowiedni. Potrzeba bowiem innej formy poznania niż poznanie intelektualne i jakiegoś szczególnego narzędzia wyrazu.

---

<sup>1</sup> Cyt. za: [Suzuki 1955, 48].

Tym narzędziem może stać się sztuka, gdyż „uwolnienie się od intelektualnego ujmowania rzeczywistości jest czynnikiem wyzwalamym dostrzeżenie piękna w akcie twórczym i jego realizację w kontemplacji estetycznej” [Szymańska 2002, 6]. Sztuka, podobnie jak zen, posiada ową „magiczną” zdolność przekazu poza słowami, z pomocą której odsłania niedostępne w inny sposób uniwersalne aspekty ludzkiego ducha. Poprzez artystę dokonuje istotowego wglądu w naturę rzeczy i całego wszechświata. Gdybyśmy chcieli (łamiąc tym samym, co prawda, wielokrotnie podkreślaną w zen zasadę, że to, co ważne, nie może zostać przedstawione przy użyciu pojęć i analiz) sformułować definicję oświecenia (jap. *satori* lub używane wymiennie *kenshō*), do którego osiągnięcia zmierza zen, to brzmiałaby ona bardzo podobnie. Jest ono właśnie czymś w rodzaju wewnętrznego postrzegania, intuicyjnego uchwycenia samej rzeczywistości: „podejście zen polega na wniknięciu wprost do samego przedmiotu i widzenia go jakby od wewnątrz. Znać kwiat to stać się kwiatem, być kwiatem, kwitnąć jak kwiat i radować się słońcem oraz deszczem. Kiedy się to dokonuje, kwiat mówi do mnie, a ja znam wszystkie jego sekrety, wszystkie jego radości, wszystkie jego udręki – wszystkie drgnienia jego wewnętrznego życia. Nie tylko to: wraz z moją wiedzą o kwiecie poznaję wszystkie sekrety wszechświata, włączając w to wszystkie sekrety mojej własnej jaźni, które wymykały mi się przez całe życie, ponieważ byłem dwoma: tym, który dąży i przedmiotem, do którego dążyłem” [Suzuki 1995, 23]. Znikają zatem wszelkie rozróżnienia, którymi się posługiwaliśmy, dualizm przedmiotu i podmiotu, poznawanego i poznającego. Dzięki temu uzyskujemy nowy punkt widzenia, pozwalający nam zobaczyć świat takim, jakim on jest, w swej „takości” (sansk. *tathata*), nie zapośredniczony przez to, co abstrakcyjne i pojęciowe. Świat konkretny i rzeczywisty, a nie będący wytworem umysłu. Dotykamy tajemnicy życia, a jak twierdzi cytowany już D. T. Suzuki, w *Zen and Japanese Culture*, książce poświęconej zagadnieniu kulturotwórczej roli zen, duchowa bliskość zen i sztuki wiąże się właśnie z tym, iż: „tajemnice życia wnikają głęboko w strukturę sztuki. A sztuka ukazuje je w najbardziej głęboki i twórczy sposób, poruszając nas aż do głębi naszego istnienia. Największe dzieła sztuki, czy jeśli chodzi o malarstwo, muzykę, rzeźbę, czy też poezję, posiadają niezmiennie tę właściwość – coś zbliżającego je do Boga. Artysta w

momencie, gdy jego twórczość sięga wyżyn, staje się przedstawicielem twórcy. Ten wyjątkowy moment w życiu artysty, używając terminologii zen, to doświadczenie *satori*” [Suzuki 1973, 219].

*Satori*, niedostępne poprzez nauczanie w tradycyjnym słowa tego znaczeniu, wykorzystuje swoją własną metodę, dzięki której dotyka tajemnic w nas obecnych, a wymykających się rozumowi. Życie, mówi Suzuki, jest pełne tajemnic, a wszędzie tam gdzie pojawia się odczucie tajemniczości pojawia się też, w ten, czy inny sposób, zen. Artyści określają to mianem *shin-in* lub *ki-in*, czyli duchowego rytmu, którego podejmowanie konstytuuje *satori*. Wiedza, jaką oferuje nam intelekt, nie daje wglądu w naturę rzeczywistości, nie pozwala dostrzec znaczenia życia i piękna rzeczy wokół nas. A jest to konieczne, aby stać się mistrzem czy też artystą: „Każda sztuka ma swoją tajemnicę, swój „duchowy rytm”, swoje *myō*, jak zwą to Japończycy [...]. Prawdziwy artysta, taki jak mistrz zen, jest jedynym, który wie jak docenić *myō* rzeczy. Czasami *myō* nazywane bywa *yūgen* lub *gemmyō* [...]. Każde wielkie dzieło sztuki zawiera w sobie *yūgen*, dzięki czemu dostrzegamy przebłysk tego, co wieczne w świecie bezustannych przemian: przenikamy tajemnice Rzeczywistości” [tamże, 210]. Wyrażając się poprzez sztukę, *satori*, stwarza dzieła pulsujące duchowym rytmem – *shin-in*, emanujące tajemniczością – *myō* i pozwalające zrozumieć, czy może raczej odczuć to, co niezgłębione – *yūgen*. W ten sposób zen „pomaga ludziom Japonii wejść w kontakt z obecnością tajemniczego, twórczego impulsu we wszystkich dziedzinach sztuki” [tamże, 221].

Zen często „przemawia” głosem sztuki, co najlepiej widać obcując z dziełami artystów czerpiących zeń inspiracje. Cechuje je przede wszystkim prostota, skromność, a nawet swego rodzaju niedoskonałość. Jest to sztuka bardzo oszczędna w środkach wyrazu, wystarczy wspomnieć poezję *haiku*, będącą chyba najlepszym przykładem uchwycenia intuicji zen. Jakże trafnie, te zaledwie parę linijek, oddaje chwilę, w której dostrzegamy wewnętrzną prawdę rzeczy, dokonujemy wglądu w naturę rzeczywistości. Jest ona niczym błysk niosący ze sobą moment zrozumienia, tak jak to było z poetą Bashō, którego najbardziej znane i chyba najchętniej cytowane w ogóle, *haiku* o żabie wskakującej do starego stawu, jest zapisem takiej właśnie ulotnej wizji.

Pod wpływem idei zen rozwijało się również malarstwo monochromatyczne zwane *sumi-e*, przeniesione do Japonii z Chin w XIII wieku. Używany do malowania, czarny tusz, doskonale wpasowywał się w estetyczną wrażliwość zen, preferującą to, co „zimne, zwiędłe i samotne” [Varley 2006, 130], a swobodnie prowadzony pędzelek stawał się świetnym narzędziem do wyrażania tak charakterystycznej dla zen niewymuszonej, naturalnej spontaniczności. To, co w tych obrazach uderza najbardziej to unikanie symetrii, brak regularnych kształtów, cechujących zazwyczaj pieczołowite kompozycje chińskich malarzy z okresu dynastii Song. W skrótowej i uproszczonej formie, prezentowały one wizje wszechświata jako nierozzerwalnej całości, którą tworzy przyroda, ale również i człowiek.

Upodobania estetyczne, których głównym wyróżnikiem była symbolika i skrótowość, znajdowały również odzwierciedlenie w kompozycjach ogrodowych. Należy przy tym wspomnieć, iż jest to dziedzina sztuki, na którą malarstwo tuszowe wywarło ogromny wpływ. Najbardziej odpowiadające duchowi zen ogrody, to nie realistyczne w każdym calu imitacje krajobrazowe charakteryzujące się bogactwem i różnorodnością formy, a *karesansui* – ogrody suchego krajobrazu i *sekitei* – ogrody kamienne (najsłynniejsze z nich to: Ryōanji i Daisen in, w Kioto). Główne elementy tego typu ogrodów, porażających wręcz swą ascetyczną prostotą i niezwykłym, jakby „milczącym” pięknem, stanowią głazy, kamienie, piasek i żwir. Mają one sugerować, a nie przedstawiać, natomiast interpretacja symboli opiera się na intuicji tego, który je ogląda.

Naturalna prostota to także cecha *chanoyou* (dosłownie oznacza to: „wrzątek na herbatę”), czyli ceremonii picia herbaty (w Japonii powszechnie używa się terminów *sadō* lub *chadō* – „droga herbaty”), która stanowi rozwinięcie rytuału zen. Wszystko, co odnosi się do drogi zen, znajduje również zastosowanie w *chadō*, gdyż droga herbaty jest po prostu próbą zrozumienia zen w praktyce. Jeżeli natomiast nie przestrzega się w życiu codziennym dyscypliny zen, czynność parzenia i podawania herbaty staje się tylko pustą formą, niewiele znaczącym gestem – znika tak istotny dla *chadō* aspekt etyczny.

Dzieła sztuki zen prezentują świat opisany w sposób, z jednej strony, niezwykle skrótowy, wręcz minimalistyczny, z drugiej zaś, wyczerpujący i mówiący bardzo wiele o

naturze tego świata – zmiennego i nietrwałego, ale jedyne, który jest nam rzeczywiście dany. Są skoncentrowane na tym, co „tu i teraz”, starając się uchwycić dynamiczny aspekt podlegającej nieustannym przemianom rzeczywistości. Sztuka ta charakteryzuje się pewną „szorstkością”, czasami jest niemal prymitywna i bezceremonialna w traktowaniu formy. Chętnie posługuje się ironią, żartem, a nawet szyderstwem. Ale taka właśnie powinna być, aby móc dobrze oddać ów specyficzny klimat zen, na który składają się: prostota i bezpośredniość przekazu, intensywność doświadczenia i spontaniczność ekspresji. Jednocześnie, na co zwraca uwagę Beata Szymańska w jednym ze swych artykułów poświęconych zagadnieniom związanym z filozofią zen, ma ona w sobie „pełną powagę, płynącą ze świadomości, że w tym właśnie ulotnym, krótkim momencie tworzenia ujawnia się prawda rzeczywistości” [Szymańska 1990, 80].

Prawdy tej szukać należy w świecie naszych codziennych doświadczeń – tak brzmi jeden z ważniejszych postulatów zen. Oświecenie, choć często nagłe i niespodziewane, jest czymś całkowicie naturalnym i zupełnie oczywistym. Można je osiągnąć w każdych okolicznościach, wykonując najprostsze i najzwyklejsze czynności. Pod warunkiem, że poświęca się im należyłą uwagę, nie koncentrując się zarazem na końcowym rezultacie. Odpowiednie skupienie jest niezwykle istotne, ale umysł nie powinien kierować się na nic konkretnego. Zen najbardziej ceni sobie naturalne, spontaniczne, a przede wszystkim niewymuszone działanie, wolne od jakichkolwiek rozważań, zamiarów i celów. Posługując się językiem zen, można ująć to tak: „kiedy jesteś głodny – jedz, kiedy jesteś zmęczony – śpij” [Suzuki 1992, 92]. Natomiast w chwili, gdy pojawia się refleksja, już nie jemy jedząc ani śpiąc nie śpimy, pojęcia na powrót odgradzają nas od realnego świata. Odchodzimy od tego, czym zen jest ze swej natury – czystego doświadczenia. A Alan W. Watts dodaje: „Doskonałe przebudzenie nie kłóci się ze sprawami powszedniego życia [...]. Pełnia zen to sztuka bycia w pełni i po prostu człowiekiem” [Watts 2003, 108]. Mimo, że w momencie przebudzenia, zmianie ulega stan świadomości, to osoba oświecona nadal pozostaje zanurzona w zwykłej, codziennej rzeczywistości – w niej żyje i działa. Ch’ing-jüan ujmuje to tak: „Zanim przez trzydzieści lat studiowałem Zen, góry były dla mnie górami, a woda –

wodą. Gdy zacząłem już coś rozumieć, góry przestały być dla mnie górami, a woda – wodą. Ale teraz dotarłem już do samego sedna i jestem uspokojony. Bo góry są znów górami, a woda znowu jest wodą”<sup>2</sup>.

Tak więc, to codzienność stanowi źródło, z którego nieustannie czerpie artysta. Umożliwia skupienie pozwalające nam zrozumieć prawdziwy, pozawerbalny świat, takim jakim jest. „Ona właśnie jest inspiracją sztuki zen – surowej i oszczędnej. To obraz przedstawiający tylko jeden kwiat, jednego ptaka na gałęzi, poezja haiku, sztuka użytkowa, w której oszczędność formy i zachowanie jej przypadkowej niedoskonałości tworzy dzieła, będące rezultatem ogromnego skupienia i nagłego zrozumienia istoty tego, co stanowi treść dzieła” [Szymańska 1990, 80]. Dlatego też ono samo dużo mówi na temat artysty, który je tworzył. Ze sposobu namalowania, ułożenia kwiatów, czy skomponowania strof, szczególnie dobrze odczytać można jego stan świadomości.

Specyfika tej sztuki wiąże się również z tym, iż nie miała ona służyć rozrywce lub być jedynie czczym popisem umiejętności i talentu. Powstawała w różnych okolicznościach, ale zawsze stanowiła przekaz doświadczenia zen twórcy. Jej celem, chociaż zen bardzo nie lubi tego typu określeń, był głównie swego rodzaju duchowy trening. Zresztą, podstawowe zasady charakteryzujące praktykę zen – w tym długoletnie ćwiczenia pod okiem mistrza, znajdowały zastosowanie w prawie każdej ze sztuk nim zainspirowanych – czy weźmiemy pod uwagę *chadō*, sztukę ogrodnictwa, czy którąkolwiek ze sztuk walki. Przekonał się o tym Eugen Herrigel, filozof niemiecki, który aby zrozumieć zen, spędził kilka lat w Japonii ucząc się sztuki łucznictwa u wybitnego mistrza imieniem Kenzo Awa. Owocem tych doświadczeń jest wspomniana już we wstępie książka *Zen w sztuce łucznictwa*, zawierająca bardzo przystępny (zwłaszcza dla zachodniego odbiorcy) opis praktyki, której się podjął. Praktyki długiej i mozolnej, minęło bowiem prawie pięć lat, nim opanował prawidłowy sposób zwalniania cięciwy i pojął, że: „Powodzenie zależy od tego, czy strzelec wyzbędzie się dążeń i zatrze wszelki ślad własnej osoby. Zewnętrzne wykonanie strzału nastąpić musi automatycznie – tak by intelekt niczego już nie musiał kontrolować ani rozważać” [Herrliger 1987, 52]. Osiągnięcie tego wymagało nie tylko ciężkiego treningu i nieustannych ćwiczeń, ale co

---

<sup>2</sup> Cyt. za: [Watts 1979, 215].



najważniejsze, zaprzestania jakiegokolwiek wysiłku w tym kierunku, innymi słowy „działania w niedziałaniu” jak określiłaby to znana taoistyczna zasada – *wuwei*. Analogicznie wygląda to w przypadku nauki posługiwania się mieczem (*kendo*), ale i pędzelkiem w malarstwie bądź kaligrafii. Zgłębiając tajniki którejkolwiek ze sztuk zen należy pamiętać przede wszystkim o tym, że nie istnieje żaden cel do osiągnięcia i że – cytując ponownie Alana W. Wattsa – „cały sekret wszystkich sztuk Dalekiego Wschodu tkwi bardziej w samym ich praktykowaniu niż w ich wytworach. Prawdziwą jednak radość daje to, co pojawia się nieoczekiwanie podczas praktyki – podobnie jak podczas podróży radością napawa nas nie tyle dotarcie do zamierzonego miejsca, ile nieprzewidziane zdarzenia, które zaskakują nas po drodze” [Watts 2003, 237].

W języku japońskim, w odniesieniu do prawie każdego zawodu czy rzemiosła, używa się słów zawierających komponent *-dō*, który oznacza tyle, co: droga, umiejętność, sposób lub sztuka. Mówi się więc np. o *chadō*, czyli drodze herbaty, *kadō* – drodze kwiatów, czy *bushidō* – drodze wojownika. *Dō* może być rozumiane jako szczególna metoda, ułatwiająca przyswojenie zasad zen lub sięgając głębiej – jako droga, której zwieńczenie stanowi właśnie *satori*. Tak też wydaje się to pojmować Toyo Izutsu pisząc, iż: „*Dō* w sferze sztuki oznacza drogę prowadzącą do duchowego oświecenia poprzez sztukę”<sup>3</sup>. Zen, programowo antyintelektualny i pragmatyczny, wyraża się najlepiej właśnie poprzez sztukę, dzięki której mamy szansę dotrzeć do prawdy wymykającej się filozofii. Ale sztuka nie stanowi jedynie uzupełnienia filozofii – podążając „drogą sztuki” (*geidō*) podążamy jednocześnie „drogą zen”, jako że ze swej natury jest ona z nią tożsama.

### Estetyka zen

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

---

<sup>3</sup> Cyt. za: [Cox 2005, 51].

poglądem, iż: „pojęcie piękna w Japonii jest niewyjaśnialne, że lepiej pozostawić pojęcie niewyjaśnionym niż przedstawić je niewłaściwie. Próbuując określić istotę piękna słowami lub objaśnić ją jakimś terminem, tracimy naturalne rozumienie i intuicyjne odczucie jego natury” [Ching-Yu 2006, 63]. Niemniej jednak wydaje się możliwym wskazanie na pewne trwałe inklinacje estetyczne, niezależne od socjohistorycznego kontekstu, a potrzebne do tego, aby w pełni zrozumieć i uświadomić sobie powody, dla których ideały estetyczne propagowane przez zen, tak głęboko wrosły w kulturę tego kraju i stanowią po dziś dzień jej niezwykle istotną część. Wyśmienity znawca i badacz Japonii, Donald Keene, za kluczowe dla tamtejszej estetyki uznaje następujące cechy:

- **sugestię** – jako element rozwijający i uruchamiający wyobraźnię, kładący nacisk na wieloznaczność natury zjawisk i doświadczeń, pozwalający dostrzec, że istnieje coś poza tym co nam bliskie i oczywiste
- **nieregularność** – jako odchodzenie od symetrii i regularności, które ograniczają moc oddziaływania sugestii
- **prostotę** – jako zasadę estetyczną zalecaną bardziej niż nadmiar, umożliwiającą uzyskanie pożądanego efektu artystycznego poprzez wykorzystanie skromnych i oszczędnych środków
- **nietrwałość** – jako nieodzowny składnik piękna przypominający o naturalnym przemijaniu wszystkiego [Keene 2006, 51-61].

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

to dążenie do radowania się życiem i naturą [...] życie zaczyna się wówczas od utożsamienia własnego 'ja' z twórczym i artystycznym duchem Natury. Człowiek fūgi odnajduje przyjaciół w kwiatach, w kamieniach i wodzie, w deszczu i księżycu" [Suzuki 1973, 257-8]<sup>4</sup>. Otaczający nas świat jest pełen piękna, którego zwykle nie dostrzegamy, a które możemy odkryć dzięki utożsamieniu się z naturą. A sztuka pomaga człowiekowi uświadomić sobie ten fakt.

Jak już zostało wspomniane, koncepcja piękna, zawsze jest uzależniona od „klimatu” epoki, w której się rodzi. Warto więc zwrócić uwagę na tło historyczne i ideowe, które nadało wyraz sztuce owych czasów. W okresie Kamakura (1185-1333), kiedy to na terenie Japonii pojawia się i przeżywa rozkwit zen, na skutek zawirowań politycznych i licznych wojen wewnętrznych i zewnętrznych, uprzywilejowaną pozycję zyskuje klasa wojowników (samurajów), która przez następne kilkaset lat będzie współtworzyć i kształtować nie tylko życie polityczne, ale i kulturalne tego kraju, zgodnie ze swoimi potrzebami. Bardzo ważną rolę odegrał tutaj system feudalny, który nałożył na społeczeństwo sieć wzajemnych powinności, określających na nowo rodzaj relacji między ludźmi, zarówno w sferze politycznej, ekonomicznej jak i militarnej, uzależniających wasala od suwerena, poddanego od pana, a przede wszystkim żołnierza od wodza. „Symbolem okresu Kamakura jest miecz; bohaterem – wojownik, samuraj; ewangelią życia – niepisany kodeks postępowania, określane dużo później nazwą *busi-do*”, pisze Zofia Alberowa w *O sztuce Japonii* [1983, 77]. Rzeczywiście, życie tej klasy charakteryzowała niezwykła surowość i prostota obyczajów, bezwzględne posłuszeństwo wobec dowódcy i pogarda wobec śmierci, a za naczelną wartość uznawano honor. Kładziono nacisk na ćwiczenie silnej woli, samokontroli i wyrabianie zimnej krwi. Dlatego też zen, ze względu na swój praktyczny charakter, znaczenie, jakie przywiązywał do samodyscypliny i opanowania, a także niechęć do wiedzy zawartej w pismach i w ogóle do tworzenia jakiegokolwiek metafizyki, szybko zyskał uznanie i popularność wśród tej klasy, nie ceniącej zbyt wiele ezoterycznych nauk ortodoksyjnego buddyzmu. Głosząc, iż prawdę można poznać intuicyjnie, niekoniecznie przy udziale intelektu, za to w prostym i zwyczajnym życiu, zaspokajał i odpowiadał na potrzeby

---

<sup>4</sup> Cyt za: [Szymańska 2000, 219-220].

duchowe wojownika. Należy mieć jednak świadomość, że wzorzec samuraja, jako bohatera bez skazy, szlachetnego i surowego wojownika jest nieco wyidealizowany i istniał raczej w literaturze, teatrze i ludowej tradycji, niż w rzeczywistości. A zen, choć wpłynął w sposób istotny na styl życia tej klasy, to zainteresowanie wzbudzał raczej wśród przywódców niż zwykłych żołnierzy. Surowość i prostota nie dotyczyły wyłącznie sfery obyczajowej – stały się również dominującymi ideałami w dziedzinie sztuki. Wiązało się to z odrzuceniem wszelkiej ostentacji, przepychu i dążeniem do osiągnięcia efektów artystycznych przy pomocy bardzo skromnych środków. Sztuce, pisze cytowana już Zofia Alberowa, „stawiano podobne wymagania, co życiu; piękno było równoznaczne z prostotą kształtów, surową oszczędnością barw, linii, słów. Za barbaryzm uważano przepych, ostentację i tani sentymentalizm. Kolory winny być przyciszone, motywy zdobnicze skromne, przejęte z przyrody [...]” [tamże, 78]. Wrażliwość na piękno natury była w tych czasach niezwykle ceniona, ponieważ „w sposób doskonały wyrażała ona jakość prostoty rozumianej tu jako naturalność” [Sosnowski 2004, 1, 134].

Jak widać główne koncepcje estetyczne tamtych czasów kształtowały się w zgodzie z etyką wojownika, a przede wszystkim w duchu zen, dlatego nie da przeprowadzić się ich analizy nie znając kontekstu filozoficzno – kulturowego. Należy również pamiętać o tym, iż Japończycy bardzo cenili sobie wieloznaczność, dlatego też pojęcia, które będą w dalszej części omawiane, nigdy nie zostały w pełni zdefiniowane i opisane. Dodatkową trudność może stanowić fakt, że mają one podobny zakres znaczeniowy, dotyczą podobnych odczuć, choć oczywiście różnią się pod wieloma względami. Bardzo trafnym wydaje się tu następujące stwierdzenie Marka Majorowskiego: „Zawsze istnieje, stosunkowo duży margines subiektywnego rozumienia i odczytania wartości piękna we wszystkim, co nas otacza” [Majorowski 2007, 18].

Do kluczowych kategorii estetycznych związanych z buddyzmem zen należą zatem:

- **wabi**
- **sabi**

- *aware*
- *yūgen*

Jednocześnie określają one cztery podstawowe nastroje składające się na *fū-ryū*, czyli coś, co można przetłumaczyć jako ogólny stan „ducha zen”, przenikający sztukę, ale obecny również w najprostszycy czynnościach zwykłego, codziennego życia. *Fū* oznacza „wiatr”, *ryū* zaś – „płynąć”, „unosić się”, co jak twierdzi Shohitsu Sen XV, wielki mistrz *chadō* szkoły Urasenke, sugeruje, że „nasz duch powinien płynąć przez życie na podobieństwo wiatru, którego tchnienie przenika całą przyrodę. Tego rodzaju utożsamienie się z naturą wpływa siłą rzeczy na stan naszego umysłu, który zyskuje odrębną, obiektywną jakość. Cuda przyrody nie pozbawiają nas równowagi emocjonalnej; oceniamy je w ramach naturalnego biegu” [Shoshitsu 1997, 67].

Pierwsze dwa terminy wymienione powyżej, *wabi* i *sabi*, w zasadzie powinno się omawiać razem, ze względu na zbliżony cel ekspresji estetycznej, a co za tym idzie, kłopot ze zróżnicowaniem (zazwyczaj dokonuje się tego poprzez wskazanie konkretnych przykładów) i częste mylenie tych pojęć, które w istocie stanowią po prostu dwa aspekty postrzeganej natury. Zarówno *wabi*, jak i *sabi* odnoszą się w pewien sposób do „ubóstwa” i płynącej zeń prostoty, surowości, ale i samotności. Owo „ubóstwo”, na co zwraca uwagę D. T. Suzuki [1973, 296], należy rozumieć jako szczególny, bo o zabarwieniu etyczno-estetycznym, aspekt pustki (sansk. *śunjata*), której koncepcja jest jedną z ważniejszych dla buddyzmu zen i której echa silnie wybrzmiewają w całej sztuce japońskiej od poezji poczynając, na malarstwie i ogrodach kończąc. „W najprostszym wymiarze – pisze Beata Szymańska – jest to właściwy buddyjskim klasztorom zakaz posiadania czegokolwiek, poza niezbędnymi przedmiotami. Jest to zalecenie etyczne, choć ma także swój wymiar mistyczny, który dla skrótu myślowego można by oddać Eckhartowskim pojęciem ‘ogołocenia’ czy ‘opustoszenia’ duszy. [...] Z drugiej strony, owo opustoszenie, ogołocenie, także osamotnienie, to szczególny walor estetyczny, określaný przez nie dające się przełożyć terminy *wabi* i *sabi*” [Szymańska 2005, 221].

*Wabi* odnosi się więc przede wszystkim do życia opartego na ubóstwie i prostocie, życia w samotności i opuszczeniu. To „stan umysłu, który należałoby opisać

jako umiar, prostotę i pokorę” [Shoshitsu 1997, 73], ale także podstawowa zasada estetyczna sztuki herbaty, która uzyskała doskonały kształt w postaci *wabicha* (herbata niedostatku), koncepcji wprowadzonej przez Muratę Jukō i Sen-no Rikyū, a polegającej na poszukiwaniu duchowego zadowolenia w niedostatku materialnym. Natomiast *sabi* tłumaczone również jako „samotność”, „opuszczenie”, jest pojęciem bardziej jednostkowym, mającym odniesienie do konkretnych obiektów. Wyraża się w preferowaniu tego, co niedoskonałe, archaiczne, przygaszone – wystarczy spojrzeć na dobór utensyliów używanych w ceremonii herbaty. Dostrzega wartość estetyczną w elementach takich jak starość, chłód, odrętwienie, czyli we wszystkim, co uznać możemy za przeciwieństwo wiosny, ciepła, ożywienia. *Sabi* to również kluczowa zasada stylu *haikai*, którą przyjął i rozwinął Bashō i jego szkoła.

Nie łatwo rozgraniczyć i oddzielić od siebie te kategorie, dlatego często można spotkać się ze zbitką pojęciową *wabi-sabi* lub też z ich zamiennym stosowaniem. Cytowany już tutaj wielokrotnie D. T. Suzuki zauważa jednak, że *wabi* zdaje się być bardziej adekwatnym określeniem w odniesieniu do pewnego sposobu życia czy postawy życiowej związanej z akceptacją wartości takich, jak prostota, ubóstwo, pokora, podczas gdy *sabi* wiąże się raczej z estetycznymi walorami przedmiotów. Co nie zmienia faktu, iż aspekt estetyczny zawierają oba te terminy, w innym przypadku bowiem „ubóstwo stałoby się po prostu biedą, a samotność – mizantropią czy aspołecznym nastawieniem” [tamże, 284]. Z kolei Leonard Koren w opracowaniu poświęconym temu zagadnieniu, *Wabi-Sabi. For Artists, Designers, Poets and Philosophers*, proponuje uznać *wabi* za odnoszące się do drogi duchowej, tego, co wewnętrzne i subiektywne, do idei filozoficznych i do aspektu przestrzennego, w odróżnieniu do *sabi*, które kojarzy się bardziej z przedmiotami materialnymi, sztuką i literaturą, z tym, co zewnętrzne i obiektywne, z pewnymi ideałami estetycznymi, a także z kategorią czasu [Koren 1994, 23].

Subtelne różnice pomiędzy tymi kategoriami estetycznymi najłatwiej chyba wychwycić w malarstwie i poezji. Ich nośnikiem staje się nastrój zawarty w krajobrazie, a zwłaszcza w tych jego elementach, które sugerują przemijanie i nietrwałość otaczającego świata (może to być uschnięta gałąź, samotna skała czy rozpadająca się

chruściana chata). I tak, jako na idealnie odzwierciedlające ducha *wabi*, często wskazuje się dwa wiersze, które ponoć cenił sobie bardzo sam Sen-no Rikyū. Pierwszy z nich, autorstwa Fujiwara no Teika (1162-1241) porusza surowością i prostotą kreślonego obrazu, dzięki której odkryte zostaje nieoczekiwane piękno „takości” tkwiące w tym, co zwykłe i pospolite:

„Patrzę dokoła;  
ani kwiatów,  
ani złotych jesiennych liści.  
Tylko kryta strzechą chata  
stoi samotnie na wybrzeżu.  
Jesienna szarość”<sup>5</sup>

Drugi, autorstwa Fujiwara Iyetaka (1158-1237), sięga jeszcze głębiej, gdyż ukazuje nie tyle nastrój, który pragnie przekazać artysta, ale życie samo w sobie:

„Tym, którzy tęsknią  
za wiosennymi kwiatami,  
Pokaż młodą trawę,  
wyzierającą spod śniegu”<sup>6</sup>

Natomiast cicha i przejmująca samotność *sabi*, wywołana pięknem otaczającej przyrody, emanuje ze słynnego *haiku* Bashō, które powstało, gdy odwiedzał on klasztor na wzgórzu Ryūshaku-ji:

„Cisza  
lita skała nabrzmiała  
wołaniem cykad” [Żuławska-Umeda 2006, 131]

Zaś charakterystyczne dla *sabi* upodobanie do tego, co okryte patyną czasu,

<sup>5</sup> Cyt. za: [Shoshitsu 1997, 73-4].

<sup>6</sup> Cyt. za: [Shoshitsu 1997, 74].

podniszczone i wyblakłe, znajdujemy w innym jego *haiku* również będącym owocem tej wyprawy:

„Zapach chryzantem  
i ci wszyscy antyczni buddowie  
w Nara”<sup>7</sup>

Kolejna ważna dla estetyki zen para pojęć to *aware* i *yūgen*. Co prawda, pierwsze z nich było podstawową kategorią estetyczną przede wszystkim w okresie Heian (794-1192) czyli w okresie kultury dworskiej, ale to prawdopodobnie właśnie zeń wywodzi się, tak charakterystyczna dla nowej epoki, koncepcja *yūgen*, łącząca w sobie zarówno dworskie jak i samurajskie ideały piękna. Aby więc móc ją w pełni zrozumieć, warto najpierw zastanowić się nad znaczeniem samego terminu *aware*.

W najprostszym sensie to coś w rodzaju wykrzyknika „Ach!”, kładącego nacisk na bezpośrednie doznanie emocjonalne, a wyrażającego zdumienie, zdziwienie. Jako przymiotnik, w odniesieniu do rzeczy wywołujących wzruszenie i poruszenie, bardzo często pojawiał się dziełach literatury klasycznej i znaczył wtedy tyle, co „wzruszający”, „smutny”. Natomiast, jeśli występował we frazie *mono-no aware*, tłumaczyło się go, w zależności od kontekstu, bądź jako „patoś rzeczy”, bądź „melancholia”, „urok chwili”, ale także na wiele innych sposobów, mieszczących w sobie szeroką gamę odcieni emocjonalnych, od pogodnych, po skrajnie pesymistyczne. Wybitny japonista Ivan Morris ujmuje to tak: „Wrażliwego obserwatora doprowadza do łez piękno przyrody lub jego ucieleśnienie w sztuce [...] nie tylko dlatego, że samo w sobie jest tak wzruszające, ale dlatego, że w obliczu tego piękna człowiek ze szczególną ostrością uświadamia sobie efemeryczny charakter wszystkiego, co żyje na tym świecie” [Morris 1973, 191]. Zaś Alan W. Watts terminem *aware* określa chwilę „wywołującą jeszcze intensywniejsze, nostalgiczne uczucie smutku związane z jesienią i stopniowym zanikaniem świata” [Watts 2003, 220]. Ale, pisze dalej „to niezupełnie smutek i nie całkiem nostalgia w zwykłym znaczeniu tęsknoty za ukochaną przeszłością. *Aware* jest

---

<sup>7</sup> Cyt.za: [Ching-Yu 2006, 69].



echem tego, co przeminęło, i tego, co kochaliśmy, które nadaje mu brzmienie tak samo, jak katedra nadaje brzmienie chórowi, i bez którego byłby on znacznie uboższy” [tamże, 225]. A za najlepszą jego ilustrację posłużyć mogą tu następujące strofy:

„Nikt nie mieszka przy murze Fuha;  
Drewniana przybudówka się rozpadła;  
Pozostał jedynie  
Jesienny wiatr”<sup>8</sup>

Do pewnego rodzaju sposobu przeżywania i odczuwania świata odnosi się także druga ze wspomnianych koncepcji, podstawowa kategoria estetyczna średniowiecza, czyli *yūgen*. Jednak o ile istotą *aware* jest wrażliwość na piękno, zwłaszcza to ulotne i nietrwałe, wzbudzające zachwyt, ale jednocześnie smutek i melancholię płynącą ze świadomości przemijania, to *yūgen* („tajemna głębia”) dociera jeszcze dalej – jak pisze Mikołaj Melanowicz – „oznacza coś więcej niż wzruszenie się na widok piękna przemijającego, a mianowicie oznacza przenikanie tajemnicy przemijania i spojrzenie w głąb – a także w dal – poza ten moment tu i teraz, oznacza wniknięcie w tajemnicze i niewidzialne regiony bytu, oznacza zbliżenie się ku regionom, w których mogły się znajdować wartości trwałe i piękne” [Melanowicz 1994, 1, 257]. Niewątpliwie *yūgen* jest pojęciem nastroczającym najwięcej problemów, jeśli chodzi o definiowanie, na co wskazuje już sama jego etymologia – powstało ono przecież z połączenia wyrazów *yū* i *gen*, oznaczających dosłownie „dalekie, zamglone i głębokie” i „dalekie”, „ciemne”. Wyraża ono jedyny w swoim rodzaju nastrój tajemniczości przenikający rzeczywistość, który nie sposób ująć w słowa, ale który doskonale może przekazywać sztuka (poezja, malarstwo, teatr, jak również *chanoyu* i sztuka ogrodów), ponieważ jedynie artyście udaje się go uchwycić i dostrzec w otaczającym nas świecie – przede wszystkim w naturze. *Yūgen*, jak twierdzi Toshihiko Izutsu, „to nie tylko estetyczny wzorzec, czy ideał, lecz także wskazanie na rzeczywistość istotnie doświadczaną przez poetów i artystów w chwili skupienia na tym szczególnym aspekcie świata zjawiskowego” [Izutsu 2006, 72]. Jednak większość ludzi nie jest w stanie ani tego zaobserwować ani odczuć,

---

<sup>8</sup> Cyt. za: [Watts 2003, 225].

zauważa mnich Shōtetsu: „*Yūgen* może być uchwycone przez umysł, ale nie może być wyrażone słowami. Jego charakter może być zasugerowany przez widok przejrzystej chmury zakrywającej księżyc lub jesiennej mgły spowijającej czerwone liście na zboczu góry. Jeśliby spytać, gdzie w tych widokach kryje się *yūgen*, nie ma odpowiedzi i nic dziwnego, że ktoś, kto nie rozumie tej prawdy, będzie wolał widok doskonale czystego, bezchmurnego nieba. Niemożliwe jest wytłumaczenie, na czym polega urok, czy też zadziwiająca natura *yūgen*”<sup>9</sup>. Żadne objaśnienia nie oddadzą jego sensu, można starać się zrozumieć go podążając za głosem intuicji, ale każda próba opisu jest z góry skazana na porażkę. Pozwólmy zatem „mówić” sztuce – oto wiersz ze zbioru *Zenrin* wybrany przez Alana W. Watts, jako przykład *yūgen* właśnie:

„Wiatr cichnie, nieruchomieją kwiaty;  
Krzyk ptaka, górską ciszę się pogłębia”<sup>10</sup>

Podsumowując, *yūgen*, jako kategoria estetyczna mieściło w sobie takie pojęcia jak prostota, spokój, subtelność, a także sugestywność i symbolizm nastrojowy. Z drugiej strony, w tych niespokojnych czasach obfitujących w zamieszki i wojny, stanowił swego rodzaju drogę do odkrywania tego, co wieczne i trwałe, nie tylko w sferze sztuki, ale i w zmieniającym się nieustannie świecie – i to wydaje się kluczowe, jeśli idzie o jego sens.

## Konkluzja

Niewątpliwie buddyzm zen wpłynął w znaczący sposób na rozwój kultury średniowiecznej Japonii. Wiele dziedzin sztuki czerpiących zeń inspirację, jak choćby te omawiane pokrótce w niniejszym artykule, stało się jej ważnymi elementami, bez których trudno ją sobie dzisiaj w ogóle wyobrazić. To zen i charakterystyczny dlań

---

<sup>9</sup> Cyt. za: [Keene 2006, 54].

<sup>10</sup> Cyt. za: [Watts 2003, 226].

stosunek do świata kształtował smak artystyczny tamtej epoki, kierującej się takimi wartościami estetycznymi jak prostota, oszczędność i preferującej to, co stare, zniszczone i niedoskonałe. Jednocześnie sztuka, ze względu na swą specyfikę – przede wszystkim zdolność przekazu niewerbalnego – stała się niejako „narzędziem” pomocnym w uchwyceniu istoty zen, gdyż czasem to, co wymyka się językowi, może zostać zobrazowane. To, że dane jest nam poznawać zen również poprzez sztukę, to wielka szansa, umożliwiająca dostrzeżenie tego, co słowa przesłaniają, umożliwiająca po prostu jego bezpośrednie zrozumienie. Droga sztuki jest bowiem niczym innym, jak jedną z wielu możliwości zgłębiania zen w praktyce, która jeżeli podążać nią właściwie, prowadzi do duchowego oświecenia.

#### **BIBLIOGRAFIA:**

- Alberowa, Z. (1983), *O sztuce Japonii*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Ching-Yu, Ch. (2006), *Ogólne pojęcie piękna*, przeł. B. Romanowski, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska. Antologia*, t.1, Kraków: Universitas.
- Cox, R. A. (2005), *The zen arts. An Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan*, New York: RoutledgeCurzon.
- Herrliger, E. (1987), *Zen w sztuce łucznictwa*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa: Pusty Obłok.
- Izutsu, T. (2006), *Metafizyczne tło teorii nō. Analiza „dziewięciu etapów Zeamięgo”*, przeł. M. Jakubczak, [w:] K. Wilkoszewska (red.), dz. cyt.
- Keene, D. (2006), *Estetyka japońska*, przeł. K. Gucałski, [w:] K. Wilkoszewska (red.), dz. cyt.
- Kore, L. (1994), *Wabi – Sabi. For Artists, Designers, Poets and Philosophers*, Berkeley, California: Stone Bridge Press.
- Majorowski, M. (2007), *Ogród japoński po polsku*, Warszawa: Bellona.
- Melanowicz, M. (1994), *Literatura japońska*, t. 1, Warszawa: PWN.
- Morris, I. (1973), *Świat Księcia Promienistego*, przeł. T. Szafar, Warszawa: PIW.

- Shibayama, Z. (1998), *Milczenie kwiatu. Eseje zen*, przeł. B., D. Stobieccy, Kraków: Wydawnictwo A.
- Shoshitsu, Sen XV, (1997), *Smak herbaty, smak zen*, przeł. M. Godyń, Łódź: Ravi.
- Sosnowski, L. (2004), *Ogrody Japonii – kultura i style*, [w:] L. Sosnowski, A. I. Wójcik (red.), *Ogrody – zwierciadła kultury*, t. 1: *Wschód*, Kraków: Universitas.
- Suzuki, D. T. (1955), *Studies in zen*, London: Delta Book.
- Suzuki, D. T. (1973), *Zen and Japanese Culture*, Princeton: University Press.
- Suzuki, D. T. (1992), *Wprowadzenie do buddyzmu zen*, przeł. M., A. Grabowscy, Warszawa: Przedświt.
- Suzuki, D. T. (1995), *Wykłady o buddyzmie zen*, [w:] E. Fromm, D. T. Suzuki, R. De Martino, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, przeł. M. Macko, Poznań: Rebis.
- Szymańska, B. (1990), *O nierozumiejącym nierozumieniu*, [w:] F. Chmielowski (red.), *Estetyka a hermeneutyka*, Kraków: Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szymańska, B. (2005), *Człowiek i natura w sztuce zen*, [w:] M. Gołaszewska (red.), *Poznanie i doznanie. Eseje z estetyki ekologii*, Kraków: Universitas.
- Szymańska, B. (2002), *Haiku i literatura polska przełomu XIX i XX w. O estetycznej wartości nastroju*, [w:] „Estetyka i krytyka”, 1 (2), (2002).
- Varley, P. (2006), *Kultura japońska*, przeł. M. Komorowska, Kraków: Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Watts, A. W. (1979), *Smak zenu*, przeł. A. Hoffman, [w:] „Znak”, 297 (1979).
- Watts, A. W. (2003), *Droga zen*, przeł. S. Musielak, Poznań: Rebis.
- Żuławska-Umeda, A. (przeł.), (2006), *Haiku*, Bielsko-Biała: ELAY.