MICHAŁ WITEK

ŻYCIE KAMIENI: *GONGSHI* (供石) — CHIŃSKIE „KAMIENIE DUCHA" W KONTEKŚCIE PYTAŃ O SPRAWSTWA RZECZY

Kamienie i skały zawsze zajmowały szczególną pozycję w kulturze Chin. Ta swoista „litofilia", czy też „petrofilia" nie tylko wyróżnia Chiny, ale i wykracza poza spotykane w innych częściach świata konteksty. Od czasów neolitycznych kamienie, a szczególnie jadeit i nefryt zajmowały centralne miejsce w chińskiej symbolice religijnej i rzemiośle. Charakterystyczna jest również pasja, jaką Chińczycy darzą kamienie, które nie poddano żadnej obróbce — niejako „wzięte z natury" i wykazujące niezwykłe naturalne właściwości. Kamienie stanowią unikatowy przykład rzeczy wyróżnionych ontycznie i funkcjonujących w bardzo złożonym kontekście kulturowym, powstałym pod ich wpływem. Jest to szczególnie widoczne w relacjach pomiędzy kamieniami a gromadzącymi je kolekcjonerami. Oczywiście unikatowa, złożona relacja między człowiekiem a rzeczami jest podstawą każdej kolekcji, w tym wypadku mamy jednak do czynienia z wieloma koncepcjami i praktykami niemającymi odpowiedników poza granicami Chin. Celem niniejszego tekstu było przyjrzenie się złożonemu problemowi „życia" kamieni ducha w kontekście szerszych rozważań nad nie-antropocentrycznym sprawstwem rzeczy. W podjętej próbie naszkicowania portretu antropomorficznego konstruktu „żywych" kamieni zastosowałem narzędzia proponowane zarówno w ramach studiów nad „nową materialnością", jak i odwołałem się do klasycznej, chińskiej filozofii i estetyki. Podstawowym narzędziem teoretycznym umożliwiającym wyjście poza europocentryczną perspektywę pojęciową była teoria przedstawiona przez Alfreda Gella w jego ostatniej pracy *Art and Agency*. Wprowadzone przez Gella narzędzia i koncepcje, określane często zbiorczo jako: „uniwersalna antropologia rzeczy", umożliwiły przyjrzenie się kamieniom ducha bez wikłania ich w teoretyczne konteksty europejskiej historii sztuki i sytuowania ich w pozycji „dzieł". Sam problem sprawstwa rzeczy w kulturach pozaeuropejskich jest stosunkowo rzadko podejmowany i dlatego zasługuje na głębsze zbadanie.

Już teksty pochodzące z okresu panowania dynastii Han (206 p.n.e.-220 n.e.) zawierają wzmianki o „dziwnych kamieniach" (*guaishi*, 怪石), które miały być podarunkami dla mitycznych władców i mieć magiczne właściwości. Początkowo kamienie stanowiły głównie element ogrodów, często będąc ich centralną częścią. W tej formie — masywnej, a niekiedy nawet monumentalnej *guaishi* wpisywały się w idee miniaturyzacji krajobrazu i odwzorowywania natury leżące

u podstaw tradycyjnej chińskiej sztuki ogrodów (Parkes, 2007: 76–77). W późniejszych epokach fascynacja „przedziwną" naturą kamieni rozkwitła przede wszystkim wśród tzw. uczonych-literatów (*wenren*, 文人)[1], którzy stanowili intelektualną i polityczną elitę cesarskich Chin (Hay, 1985: 38). W okresie panowania dynastii Tang (618–907 n.e.), a szczególnie w okresie Song (960-1279 n.e.) kamienie (przeważnie znacznie mniejszych rozmiarów) stały się ważnymi elementami gabinetów uczonych oraz obiektami kolekcjonerskimi. Okresy panowania tych dwóch, wielkich dynastii charakteryzował rozkwit gospodarczy i stabilność polityczna, sprzyjająca rozwojowi elitarnych form kultury i sztuki. Wprowadzenie systemu egzaminów państwowych za panowania cesarzowej Wu z dyn. Tang (624–705 n.e.) doprowadziło do konsolidacji i dalszej elitaryzacji uczonych-literatów jako warstwy społecznej — swoistej administracyjnej arystokracji cesarstwa. W okresie Song narodził się natomiast neokonfucjanizm, który przyczynił się do intelektualnej rewitalizacji i poszerzenia zakresu dociekań filozoficznych w łonie konfucjanizmu poprzez inkorporację pewnych idei i terminów taoistycznych, przy jednoczesnym porzuceniu ich metafizycznych inklinacji. Rozwój elitarnej kultury uczonych-literatów i otwarcie na taoistyczne dociekania dotyczące natury, spowodowały wzrost zainteresowania „dziwnymi kamieniami" jako obiektami kolekcjonerskimi. Gromadzono przede wszystkim kamienie, które pod wpływem naturalnych procesów erozji uzyskiwały ciekawe właściwości (formę, teksturę, perforacje) i wykazywały potencjał dalszych przemian (naturalnych, niekiedy wspomaganych przez człowieka; Parkes, 2007: 77). Narodziny kultury kolekcjonowania i podziwiania kamieni wiążą się ściśle z rozwojem dyskursu filozoficznego dotyczącego ich estetyki i natury, a także praktyk podziwiania i „obcowania" z nimi. Za dynastii Song słynni literaci tacy jak Mi Fu (1051–1107), czy Su Shi (1037–1101) zaczęli poświęcać kamieniom obszerne eseje. Już w XII wieku uczony Du Wan skompilował pierwszy obszerny katalog kolekcjonerski *Yunlin shipu* (云林石谱), zawierający również rozważania nad estetyką i naturą „dziwnych kamieni" (Hay, 1985: 42). W dziele tym można doszukać się pierwszego podziału skał gromadzonych przez uczonych–literatów na dwie podstawowe kategorie: skały ogrodowe i tzw. kamienie ducha. W dziele Du Wana uderza jednak niejednorodność terminologiczna: posługiwał się on wieloma synonimicznymi określeniami stosowanymi w owym czasie, takimi jak: *qishi* (奇石) i *guaishi* (怪石), które przetłumaczyć można jako: „fantastyczne skały".

[1] Innym często stosowanym określniem jest: *shi dafu*, 士大夫 –określenie odnoszące się do uczonych piastujących urzędy w administracji cesarskiej. Nikiedy stosuje się także określenia *shenshi* 绅士, lub *jinshen* 缙绅 — dotyczą one warstwy społecznej w okresie cesarstwa, z której rekrutowała się większość uczonych- literatów. W języku angielskim częstym określeniem jest „scholar-gentry". W polsce określenie to jest popularen e i wywodzi się z polskiego przekładu książki Johna K. Firebanka: Historia Chin: Nowe spojżenie, przekład: Teresa Lechowska i Zbigeniew Słupski, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996. Tłumacze posługują się tam pojęciem „chińskiej gentry".

Słowa: *qi*, *guai* oznaczają „niezwykłe" lub „dziwne", mogą także implikować konteksty takie jak: „interesujący", „wspaniały" i „specjalny". Słownictwo tego rodzaju sugeruje skupienie na kształcie i fizycznych właściwościach kamieni i traktowanie ich w początkowej fazie jako swego rodzaju kuriozów — rzadkich. niezwykłych i cennych artefaktów (Hu, 2002: 34–35; Liu, 2007:114). Wraz ze stopniowym wykształcaniem się dyskursu filozoficznego poświęconego kamieniom w okresie Ming (1368–1644) i Qing (1636–1912), zaczynają pojawiać się określenia takie jak *lingshi* (灵石) — „kamienie duchowe" (chociaż termin prawdopodobnie jest derywatem nazwy *Lingbishi*, a zatem „kamienie *Lingbi*" — odniesienie do geograficznego pochodzenia najsłynniejszych kamieni). Innym termin, który wszedł wówczas do użytku i do dziś pozostaje najczęściej używanym określeniem, jest słowo *gongshi* (供石), zazwyczaj tłumaczony również jako: „kamienie duchowe". Współcześni autorzy wyróżniają czasami skały ogrodowe jako: *yuanlin lifeng* (园林李峰) i skały uczonego jako: *wenfang yashi* (文房雅石). Kamienie, które gromadzone były w gabinetach uczonych i najczęściej stanowiły składniki kolekcji, niekiedy nazywane są również *wenshi* (文石), co dosłownie oznacza: „skały/kamienie literackie", lub „skały/kamienie uczonego" (Hu, 2002: 42). Podobnie jak w wypadku nazewnictwa, również słownictwo używane do opisu estetyki *gongshi* jest bardzo obszerne i odzwierciedla fascynację, jaką naturalne właściwości skał wzbudzały w kolekcjonerach i koneserach. Du Wan wyróżnił cztery, główne kryteria estetyczne: kształt, jakość (substancja), kolor i tekstura. Kategorie te nie odnosiły się zazwyczaj do cech będących skutkiem działalności człowieka, ale wynikających z natury danego okazu. Poszczególne kamienie były niekiedy poddawane pewnym ostrożnym ingerencjom mającym na celu wyostrzenie lub wydobycie poszczególnych cech. Jednak ingerencje tego rodzaju często wpływały na obniżenie wartości kamienia poprzez zmianę jego „naturalnej niezwykłości". Zdarzało się, że kamienie były zmieniane do tego stopnia, że stawały się w istocie rzeźbami. Tego rodzaju twórczość była (zgodnie z chińską tradycją) całkowicie anonimowa, nie wpływając na dany kamień w jego dalszym funkcjonowaniu jako *gongshi* (poprzez asocjację dzieła z twórcą). Kamienie takie nadal postrzegane były jako „naturalne", choć ich wartość bywała kwestionowana.

Aby właściwie zrozumieć unikatowość i złożoność kamieni ducha w dawnych Chinach najpierw należy przyjrzeć się, w jaki sposób czytano je w kategoriach estetycznych. Najważniejszą z nich był „kształt" (*xing,* 形) — pojęcie to odnosiło się do ogólnego pokroju danej skały, który wyznaczał jej zasadniczy kierunek jako *gongshi*, lub jako kamienia ogrodowego. Na ogół przyjmowano, że skały ciemnego koloru posiadają bardziej zawiłe, lekkie i zmysłowe kształty, podczas gdy skały o jasnym kolorze charakteryzowały się masywną, monumentalną formą. Kształt powinien pozostać niezmieniony, stanowił on o unikatowości danego kamienia i zazwyczaj był najsil-

niej związany z naturalnością, której doszukiwano się w *gongshi*. Często stosowano także podkategorię *Shou* (瘦) dosłownie: „cienki" lub „szczupły" chodziło o skały zorientowane pionowo, o eleganckich i smukłych proporcjach. Najwyżej ceniono tzw. „czterostronne formy" (*simian*, 四面), czyli takie, które umożliwiały podziwianie okazu ze wszystkich stron, za każdym razem ujawniając nowe, intrygujące elementy. Wspomniane już XII–wieczne dzieło *Yunlin Shipu* wzmiankuje rzadkość występowania kamieni, które można podziwiać z czterech stron — występują raz, lub dwa razy na sto okazów (Mowry, 2015: 12). Kolejna kategoria to: „jakość" (*zhi*, 质) odnosi się do wszystkich fizycznych właściwości kamienia. Na podstawie tejże kategorii wyróżniano dodatkowe cechy cech, takie jak: gęstość (*hou*, 厚), twardość (*ren*, 韧), przykładowo słynne wapienie *Lingbi*, i *Ying* były uważane za gęste i zwarte, charakteryzowano je także jako bardzo twarde, co stwierdzano poprzez kolejną cechę: „dźwięczność" *sheng* (声; chodziło o dźwięk wydawany przez kamień przy uderzeniu). Z kolei wapienie *Taihu*, czy kamienie *Shoushan* uważano za miękkie, przezroczyste i lekkie (Mowry, 2015: 11–12). Kategoria „koloru" (*se,* 色) odnosi się do naturalnego zabarwienia skały — koneserzy najwyżej cenili skały charakteryzujące się: „głębokim, czystym, jednorodnym i pięknym kolorem". Skały dzielono ogólnie na jasne i ciemne, jednak wiele zawierało minerały, które nadawały im niezwykłe kolory i wzory (Mowry, 2015: 12). „Tekstura" (*wen,*纹) odnosi się szerokiej gamy cech powierzchniowych, takich jak: perforacje, żłobienia, otwory, pęknięcia, wgłębienia, prążkowania, rowkowania itp. Wspominane już słynne wapienie *Lingbi* i *Ying* zazwyczaj były głęboko pomarszczone, charakteryzowały się także osobliwymi perforacjami. Często stosowaną do opisu tekstury podkategorią było pojęcie: *run* (润, „wilgotność" lub „gładkość"). Od czasów dynastii Song koneserzy i kolekcjonerzy preferowali błyszczące i gładkie powierzchnie, niżej ceniono bardziej matowe kamienie określano jako: *gan* (干) „suche". Dla opisu dużej ilości zagłębień i otworów często stosowano słowo: *tou* (透; „przezroczysty" lub „przenikalny"). Cechę tą ceniono szczególnie, ponieważ perforacje uwalniały skałę od jej naturalnej masywności, wprowadzały iluzje ruchu i lekkości, które dynamizowały formę. Niekiedy dla opisu skał o wyjątkowo dużej ilości otworów i wgłębień, układających się w fantastyczne wzory i niezwykłe kombinacje posługiwano się także pojęciem *linglong* (玲珑), które można przetłumaczyć jako „zgrabny" (Mowry, 2015). Ze względu na przedstawione powyżej cechy wyróżniano ogromną różnorodność naturalnie występujących typów kamieni, które określano najczęściej zgodnie z ich pochodzeniem geograficznym, lub ze względu na charakterystyczne „intrygujące" właściwości, np. kolory przywodzące na myśl kwiaty, wzory podobne do smoków, charakterystyczne prążki przypominające wodę czy ogień (Hu, 2002: 34–35; Liu, 2007: 25–28).

W późniejszych epokach, szczególnie za rządów dynastii Ming i Qing lista kategorii estetycznych składających się na kanon *gongshi* uległa dalszemu rozbudowaniu i komplikacji. Wpływowi uczeni i kolekcjonerzy dodawali własne pojęcia, co pokazuje, że poszczególni koneserzy często uważali powszechnie przyjęte terminy za niewystarczające i nieodpowiadające ich własnej percepcji. Szczególnie istotne wydaje się przesunięcie akcentu na temporalny wymiar egzystencji kamieni — ich historię. Z tego źródła wynikały kategorie takie jak: *Jiu* (旧), dosłownie „stary", za pomocą której wyróżniano kamienie, które były zupełnie naturalne i pozbawione rzemieślniczej ingerencji człowieka. Później pojawiła się także precyzyjniejsza kategoria: „starożytności" (*Gu*, 古), odnosiła się ona do tych kamieni, które nie tylko były „stare" i naturalne, ale nabrały również odpowiedniego charakteru, historii i przez to kulturowego wyrafinowania (Mowry, 2015: 13). Kategorię tę należy uznać za najbardziej charakterystyczną dla swoistej „tożsamości" *gongshi*, która już wówczas była szczególnie ważna w wymiarze kolekcjonerskim. Dalszym rozwinięciem koncepcji „starożytności" było pojęcie: *Wenya* (文雅), które można przetłumaczyć jako „literacką elegancję". Ta enigmatyczna koncepcja odnosiła się do specyficznej kulturowej wartości, jakiej *gongshi* nabierały w przestrzeni pracowni uczonego. Chodzi tu o wysoko cenione elementy powściągliwości i wyrafinowania, które kamienie wprowadzały do gabinetu, nie tylko w wymiarze estetycznym, ale przede wszystkim „duchowym". Wreszcie, niektóre kamienie określano mianem *Jue* (绝), („niezrównany", „niezrównany", „doskonały") termin ten dotyczył rzadkich skał, w przypadku których unikalne połączenie walorów estetycznych i cech nabytych wraz z ich kulturową egzystencją jako *gongshi*, czyniły z nich obiekty o najwyższej wartości i statusie. Warto zauważyć, że *gongshi*, uważano za „przedmioty samodzielne", co oznacza, że w przestrzeni gabinetu lub ogrodu zajmowały szczególne miejsce — wystawiane były pojedynczo na biurku lub stole, starano się je wyróżnić (Mowry, 2015; Hu, 2002: 34). W późniejszym okresie, szczególnie cenne okazy umieszczane były na odpowiednich meblach i ustawiane bezpośrednio na podłodze. W czasach dynastii Ming kolekcjonerzy zaczęli wystawiać swoje okazy na pięknie wykonanych drewnianych stojakach (*zuozi,* 座子). Podobnie jak rama w tradycyjnym malarstwie europejskim, stojak wyróżniał dany kamień jako obiekt wyjątkowy. Postumenty te determinowały także orientację przestrzenną skały, co wpływało na postrzeganie jej przez widza: zamontowana pionowo, mogła przypominać gibką postać ludzką; poziomo sugerować górski krajobraz lub most nad strumieniem (Mowry, 2015: 11). Ujawnia się tutaj niezwykle ważny składnik chińskiej tradycji estetycznej widoczny niemal we wszystkich dziedzinach sztuki, mianowicie: sugestywność (*anshi*, 暗示)[2]. Stanowiła ona kluczowy

[2] Termin ten jest rozmaicie tłumaczony, jako: „sugestywność", „wieloznaczność", „metaforyczność", „dwuznaczność". W kulturze uczonych-literatów pojęcio to jest silnie związane z koncepcją *hanxu* (含蓄) — „wyrafino-

element twórczości artystycznej (szczególnie malarstwa) i bywała najwyżej cenioną właściwością, wyróżniającą artyzm dzieł. Jedną z podstawowych cech *gongshi* w przestrzeni gabinetu czy ogrodu było ewokowanie natury, a niekiedy również rozmaitych fantazmatów. Szczególnie ważną rolę odgrywała tutaj sugestia gór i górskiego krajobrazu. Mimo że niezwykle ważną kategorią pozostawała „naturalność" (*ziran,* 自然), nierzadko abstrakcyjne formy kamieni mogły przywoływać różne obrazy, takie jak smoki, feniksy, kwitnące rośliny, postacie ludzkie. Podobnie jak malarstwo tuszowe, podziwianie *gongshi* mogło stanowić pewną formę mentalnej „ucieczki" do natury w wyobraźni odbiorcy (Liu, 2007: 78).

Ewolucja tradycji estetycznej *gongshi* w dawnych Chinach wskazuje na wyraźną zmianę w postrzeganiu kamieni. W każdej kolejnej epoce kanon estetyczny początkowo skupiony na ewaluacji cech fizycznych ulegał poszerzeniu o coraz bardziej enigmatyczne i skomplikowane kategorie, które zmierzały do opisu *gongshi* jako obiektów o szczególnym kulturowym statusie. Akcent stopniowo przesuwany był z recepcji kamieni jako naturaliów — obiektów czysto kolekcjonerskich, ku przedmiotom, które posiadają swoją historię i złożoną „tożsamość". Warto przy tym zauważyć, że tradycja ta nie ewoluowała w izolacji, ale w powiązaniu z dziedzinami sztuki ważnymi w środowisku uczonych–literatów, szczególnie malarstwem i poezją. Dyskurs dotyczący kamieni ducha zapożyczał i rozwijał wiele terminów ze słowników malarstwa i kaligrafii, jednocześnie wyraźnie oddalając się od ich pierwotnych znaczeń (Mowry, 2015: 13). Z czasem *gongshi* same stawały się również inspiracją dla artystów, a szczególnie malarzy, na których wspomniana „sugestywność" kamieni wpływała niekiedy silniej niż bezpośrednie doświadczenie. W Chinach istnieje wiele przykładów podobnie oddziałujących przedmiotów — rytualne brązy, jadeity, nefryty oraz kompozycje *penjing* (zminiaturyzowane krajobrazy składające się zarówno z kamieni, jak i miniaturyzowanych roślin). Wszystkie te obiekty mogły zdaniem koneserów, kolekcjonerów i artystów posiadać szczególny rodzaj osobowości i sprawstwa — poprzez wpływ jaki wywierały na ludzi, z którymi wchodziły w interakcje. Szczególnie fascynowano się widocznym w nich upływem czasu, który akcentowano we wspomnianych kategoriach: *wenya, jue,* i *gu*. *Gongshi* zdawały się wieczne, a jednak poddawały się upływowi czasu i nabierały nowych cech. W pewnym sensie starzały się podobnie jak żywe istoty, ale nie ulegały zużyciu ani zniszczeniu. Na przestrzeni długiego czasu swojego istnienia przechodziły z rąk do rąk, z kolekcji do kolekcji, inspirując kolejnych artystów i uczonych w rezultacie zyskując „tożsamość" — swoją własną biografię czytelną dla ludzi uzbrojonych w określoną widzę. Wydrążone i perforowane skały postrzegane były jako przykłady dy-

wanej powściągliwości", która realizowana była w wielu dziedzinach życia, nie tylko w sztuce. Zob.: Gu M. D., *Aesthetic Suggestiveness in Chinese Thought: A Sym-phony of Metaphysics and Aesthetics*, "Philosophy East and West"2003, nr. 4.; Li Z., The Chinese Aesthetic Tradition, Honolulu 2010.

namicznych procesów transformacyjnych zachodzących w naturze. Podobnie jak malarskie kompozycje pejzażowe oraz ogrody, przedmioty te reprezentowały mikrokosmos natury, nad którym uczony mógł medytować w obrębie swojego gabinetu lub ogrodu. Z czasem dyskurs filozoficzny otaczający *gongshi* stawał się coraz bardziej metafizyczny, a kamieniom przypisywano nawet posiadanie świadomości i otaczano je czcią (zwłaszcza te, które osiągnęły sędziwy wiek). Często nazywano je, używając określeń takich jak: „starszy brat", „przyjaciel", „mistrz" lub nadawano im odpowiednie imiona i podziwiano ich „osobowość" i „charakter" (Hu, 2002: 61). Te nienamacalne i nieobserwowalne konstrukty uważano za cechy poszczególnych okazów i ceniono często wyżej niż ich walory fizyczne i estetyczne.

Kluczowa dla zrozumienia kulturowej ewolucji kamieni ducha jest holistyczna natura chińskiej filozofii, widoczna szczególnie w myśli taoistycznej. Taoizm nie wyznaczał wyraźnej granicy pomiędzy materią ożywioną i nieożywioną. Ludzie, flora i fauna podobnie, jak materia uznawana w Europie za martwą postrzegane były jako konfiguracje energii *qi* (气). Koncepcja ta stanowi fundament taoistycznej kosmologii i skutkuje postrzeganiem wszystkich rzeczy jako elementów *Dao* (道)[3], określanego na wiele różnych sposobów (jako że samo dao jest niemożliwe do określenia i pojęcia) między innymi poprzez koncepcję: *da ziran* (大自然) — „natury" (Parkes, 2007: 78, Little, Eichmann, 2000). Wcześniej wspominałem już o *ziran* — „naturalności", którą traktowano jako ważną kategorię estetyczną opisującą *gongshi*. O samych kamieniach często mówiono jako o „splotach energii", będących takimi samymi częściami „natury" (*Dao*) jak wszystkie inne zorganizowane skupiska energii (w tym ludzie i zwierzęta). W tym kontekście kamienie postrzegane bywały jako „kości ziemi" — naturalny element ogromnej ożywionej całości. Skały o niezwykłych kształtach, rozmiarach czy właściwościach uważano za szczególne rezerwuary energii życiowej, a obcowanie z nimi miało w tradycji taoistycznej nie tylko wymiar estetyczny, ale również mistyczny, a nawet fizyczny (jako że doszukiwano się w nich także leczniczych właściwości; Parkes, 2007: 81). Kamienie i ludzie uważani byli zatem za równorzędne elementy wszechświata, komplementarne względem siebie w niekończącym się cyklu przemian. *Gongshi* służył niekiedy jako egzemplifikacja tego naturalnego ładu — stanowiły one mikrokosmos sam w sobie, a kontemplowanie ich (na wielu różnych poziomach) mogło być źródłem głębszego zrozumienia makrokosmosu i tym samym zbliżenia się do *Dao* („rozpłynięcia się w naturze", jedności z *Dao* — soteriologiczny ideał w taoizmie). Również konfucjanizm, mimo iż pragmatyczny i stroniący od metafizycznych dywagacji, wykształcił podejścia sprzyjające antropomorfizacji kamieni ducha.

[3] Słowo *Dao* oznacza dosłownie: „drogę" albo „ścieżkę. W konbtekście Taoistycznym jest to kluczowy termin odnoszący się do ninazwalnego, niokreślonego, nieuchwytnego źródła/zaasady wszechrzeczy, ale również metody działania. Zob: Feng Y., *Krótka historia filozofii chińskiej*, Warszawa: PWN, 2001

W konfucjanizmie przedmioty (szczególnie obiekty sztuki) postrzegane były jako posiadające cechy moralne analogiczne do cnót ludzkich — na przykład pionowość bambusa lub sosny, przeciwstawiających się burzliwemu wiatrowi, była wzorem dla prawości i sprawiedliwości, jaką powinien prezentować uczony piastujący urząd. Konfucjanizm nie odróżniał kategorii estetycznych od etycznych, wobec czego łatwo było określić interesujące i piękne skały jako „cnotliwe", lub „przenoszące cnotę" (Shusterman, 2009: 20). W tym sensie podobnie jak w wypadku taoistycznej koncepcji przepływów *qi* przebywanie w „towarzystwie" *gongshi*, obcowanie z nimi było działaniem mającym także wymiar moralny — będąc formą samodoskonalenia wpływało na ludzką „cnotliwość" (Parkes, 2007: 84–85).

Niejednorodność i wieloznaczność terminów oraz praktyk składających się zarówno na dyskurs estetyczny, jak i kulturę otaczającą *gongshi* (szczególnie w późniejszej formie) są w dużej mierze wynikiem postępującego indywidualizowania i zawężenia procesu obcowania z nimi. Indywidualna relacja konesera/kolekcjonera i jego kamieni była źródłem doświadczeń i przemyśleń, które nie miały charakteru wyłącznie uniwersalnego (wynikającego z zasad określonych paradygmatem kulturowym/estetycznym i dzielonych z innymi uczestnikami tego samego dyskursu — innymi kolekcjonerami/koneserami), ale przede wszystkim osobisty. Tego rodzaju relacje pomiędzy ludźmi i przedmiotami o szczególnym/wyróżnionym statusie są właściwym źródłem, które będę analizować w kontekście problemów „życia" i „tożsamości" kamieni ducha. W zrozumieniu tych enigmatycznych pojęć pomocna może okazać się koncepcja „kulturowej biografii rzeczy" zaproponowana przez Igora Kopytoffa. Istotna wydaje się tutaj zwłaszcza kwestia „stadiów życia" przedmiotów — postrzeganie istnienia przedmiotów w kontekście wieloetapowej egzystencji oraz ich zdolności do transformacji wraz z upływem czasu (Kopytoff, 2005: 249–250). Podejście to jest użyteczne, ponieważ wyrasta z obserwacji przyrównującej życie człowieka uwikłanego w kulturę do kulturowo naznaczonej egzystencji rzeczy. W tym sensie „życie" staje się procesem głównie historycznym i dotyczy tak samo ludzi, jak i materii nieożywionej (Kobiałka, 2015: 44). Ewa Domańska celnie ujmuje kwestię biografii rzeczy, pisząc:

> „[…] Rzecz może mieć także swoją biografię, która stanowi ciekawe pole badawcze w ramach nowej kultury materialnej. W biograficznym podejściu rzeczy mają materialną tożsamość (*material identity*), a czasami mają wiele tożsamości, które zmieniają się w czasie i wraz ze zmianą kontekstu; mają swoje „życie", które zaczyna się od punktu *A*, a kończy na *B;* w tym życiu coś im się przydarza" (Domańska, 2008: 14).

Ujęcie biograficzne umożliwia zdaniem Kopytoffa ukazanie szerszych sądów estetycznych, kulturowych, historycznych, politycznych, a także przekonań i wartości kształtujących ludzkie postawy wobec przedmiotów (Kopytoff, 2005). W tym wypadku „biografia" i „tożsamość" ka-

mieni ducha ukazuje fundamentalne różnice dzielące chińskie i europejskie postrzeganie kultury materialnej. Zwrot ku rzeczom i nowa materialność, które stosunkowo niedawno stały się obiektem szerszych analiz na Zachodzie, były w pewnych elementach od dawna obecne w monistycznych rozważaniach chińskiej filozofii.

Pytania o nie-antropocentrycznych charakter „życia" kamieni wydają się bardzo kuszące. Nastręczają jednak pewnych trudności, związanych z samymi kategoriami antropocentryczności i nie-antropocentryczności oraz skomplikowanymi relacjami pomiędzy nimi. Antropocentryzm można definiować jako: zhierarchizowany pogląd na strukturę rzeczywistości, w którym człowiek zajmuje wyróżniona, nadrzędną pozycję w stosunku do wszystkich innych elementów. Podejście takie sankcjonuje i uzasadnia dominację człowieka w świecie i jego unikalne sprawstwo (Domańska, 2008: 12). Nie-antropocentryczność będzie zatem kategorią wykraczającą poza ramy tej hierarchii, a nie przeciwną do niej. Każdy układ, w którym dokonane zostanie określone „wyróżnienie" w stosunku do bytów nieludzkich, można nazwać nie-antropocentrycznym. „Wyróżnienie", o którym tutaj mowa odnoszę do koncepcji wprowadzonych przez Martina Haideggera w „Pytaniu o rzeczy", gdzie rozważa on „jedność bycia" — a zatem nie negując wyróżnionej pozycji człowieka, otwiera drogę do pytań o „sprawstwo", lub „istotę" innego bycia (Hoły–Łuczaj, 2013: 109–110). Warto przy tym pamiętać, że rozważania nad antropocentryzmem i nie-antropocentrycznością są fundamentalnie obce taoistycznej filozofii, która (jak już wspomniałem wyżej) odrzuca tego rodzaju podziały. Do pewnego stopnia można się ich jednak doszukiwać w hierarchicznym ładzie konfucjanizmu, w którym podreślana jest moralność i praktykowanie cnót w celu samodoskonalenia. Powierzchownie patrząc, wyklucza to sprawstwo inne niż ludzkie. Jednak wspomniana „pragmatyczna etyka" konfucjanizmu, przypisując przedmiotom wartość moralną, kładzie nacisk na postrzeganie człowieka w kontekście środowiska materialnego, w którym żyje — to ono jest źródłem energii i katalizatorem moralnego działania. W rezultacie różne środowiska i obcowanie z różnymi przedmiotami kształtuje człowieka w różny sposób. Nie można być człowiekiem cywilizowanym, tym bardziej uczonym konfucjańskim, żyjąc poza odpowiednią kulturą materialną, a co za tym idzie poza stosownym środowiskiem moralnym, słowem: eleganckie i cnotliwe życie wymaga otaczania się elegancją i cnotą (Shusterman, 2009: 25). Ten pogląd, nazywany niekiedy „pragmatycznym pluralizmem" można uznać za zwrot ku nie-antropocentrycznemu aspektowi ludzkiej egzystencji. Biorąc jednak pod uwagę przedstawione argumenty, należy rozważyć, czy rozróżnienie na antropocentryczne i nie-antropocentryczne jest nam tutaj rzeczywiście niezbędne. Rozważania tego rodzaju wykraczają daleko poza ramy niniejszego teksu, jednak sądzę, że warto zadać pytanie, czy stosowanie tych kategorii na gruncie chińskim jest rzeczywiście zasadne?

Zarówno na gruncie zachodnim, jak i wschodnim kluczowym elementem wyróżniania statusu ontycznego rzeczy wydaje być antropomorfizacja, toteż od tego zjawiska należy zacząć właściwe dociekania. Nadanie przedmiotom cech ludzkich jest wyrazem postrzegania rzeczy jako odrębnego bytu; jak pisze Ewa Domańska:

> „[…] Wszystkie ludzkie konstrukty są antropomorfizatami, […] nie ma ucieczki od poznawania świata w sposób ludzki i personifikacja rzeczy jest nieunikniona" (Domańska, 2008: 18).

Upodmiotowienie rzeczy będące źródłem szczególnego statusu, jaki kamienie ducha posiadają w kulturze chińskiej, jest uzależnione od aktorów ludzkich uczestniczących w tym specyficznym dyskursie. E. Domańska słusznie zauważa, że:

> „[…] Paradoksalnie jednak upodmiotowione przedmioty dzielą los tych innych, którzy nie mogą wypowiadać się sami (zmarłych, kobiet, dzieci, mniejszości, pokonanych itd.). To ludzie wypowiadają się w ich imieniu — i oczywiście nie może być inaczej — a to znaczy, że dyskurs rzeczy zawsze będzie wmontowany w nasz, ludzki dyskurs" (Domańska, 2008: 13).

Autorka pokazuje tutaj, jak antropocentryczność i nie-antropocentryczność nieuchronnie są w siebie zawikłane i wzajemnie od siebie zależą. Myśląc o statusie kamieni ducha w stosunku do ludzi, warto przytoczyć również dokonane przez M. Haideggera rozróżnienia między „rzeczą" a „przedmiotem". Dokonując tego podziału, przypisał on „rzeczom" możliwość posiadania własnej podmiotowości, odróżniając je tym samym od „przedmiotów", które są zależne od człowieka i biernie mu podporządkowane. Zjawiska nie-antropocentryczne odnoszą się zatem do rzeczy i mają charakter dynamicznym, angażujący byty nieludzkie w działaniu i zakładając ich sprawstwo na równi z innymi uczestnikami relacji (Hoły–Łuczaj, 2013: 105–107). W ten właśnie sposób nie-antropocentryczność widzi także Bruno Latour w swojej teorii „aktora–sieci". Akcentuje on złożoność relacji między aktorami ludzkimi i nieludzkimi oraz ich wzajemną komplementarność w tworzeniu działania. Intencjonalność charakteryzująca działanie człowieka nie jest jego zdaniem warunkiem sprawstwa, a postrzeganie działania wyłącznie w tej kategorii, stanowi poważne zawężenie pola (Latour, 2010). Niezwykle wpływowa i elastyczna koncepcja Latoura pokazuje, że często ścisły podział na żywe i martwe (szczególnie w dziadzinach takich jak sztuka) wpływał na ignorowanie relacji, na które kategorie te nie miały w istocie żadnego wpływu.

„Sprawstwo" *gongshi* może być zatem rozpatrywana jako właściwość relacyjna — zachodząca w polu relacji społecznych i nieistniejąca poza nimi. W tym kontekście nasuwa się odwołanie do elementów koncepcji sztuki zaproponowanych przez Alfreda Gella, szczególnie tych wyłożonych

w jego ostatniej pracy: *Art and Agency*. Pisał on o rzeczach jako uczestnikach relacji społecznych, które:

> „[…] Uosabiają intencje, przenoszą sprawstwo i produkują rezultaty w polu relacji społecznych, w których są zakorzenione." (Leach, 2007: 167–168).

W tym kontekście rzeczy (obiekty sztuki, celowo nie używam słowa „dzieło") nie powinny być rozpatrywane wyłącznie w kategoriach estetycznych, ale przede wszystkim „lokalizowane" w polu relacji, które wytwarzają. Rzeczy wywierają wielopoziomowy wpływ na ludzi i w ten sposób stają się „sprawcami", mówiąc językiem Latoura: „działają". Teoria Gella jest skomplikowana, wprowadza jednak kilka bardzo użytecznych narzędzi, które mogą posłużyć do zanalizowania złożonego problemu „życia" i co za tym idzie sprawstwa kamieni ducha. Podobnie jak Latour, Gell czyni jasnym założenie, że agens działający w polu relacji nie musi być ożywiony. Jedynym kryterium niezbędnym dla zaistnienia sprawstwa jest możliwość uprzyczynowienia abdukcji znaczeń u innych aktorów. Termin myślenia abdukcyjnego zaczerpnął Gell bezpośrednio z filozofii Charlesa Pircea i oznacza on proces tworzenia najbardziej prawdopodobnych wyjaśnień dla pewnego zbioru faktów. Abdukcja zachodzi zawsze w kierunku przeciwnym do dedukcji, w tym sensie abdukcja jest procesem wyjaśniania tego, co jest już znane poprzez wprowadzenie jednego elementu jako najbardziej prawdopodobnego wyjaśnienia dla innych (Sober, 2013: 28). W koncepcji Gella inicjatorem abdukcji może być jakikolwiek przedmiot, jednak jej odbiorcą może być jedynie aktor posiadający świadomość i intelekt. Cytując Gella:

> „[…] Sprawstwo przypada tym agensom, którzy są postrzegani jako inicjujący przyczynowe następstwa szczególnego typu, tzn. zdarzenia uprzyczynowione przez akty mentalne, lub wolitywne, a także intencjonalne, nie zaś tylko jako powiązanie fizycznych zdarzeń" (Gell, 1998, [za:] Kawalce, 2016: 110).

Rezultatem takiego myślenia jest wyróżnienie przez Gella dwóch rodzajów sprawstwa: świadomego i podmiotowego (agensów takich nazywa prymarnymi) oraz nieświadomego (agensów takich nazywa sekundarnymi). Agensem sekundarnym jest zazwyczaj artefakt lub dzieło. Agensy prymarne mogą inicjować działania dzięki posiadaniu intencji i woli, natomiast agensy sekundarne służą jako elementy dookreślające owe działania. Sprawstwo jest dla Gella rodzajem relacji przyczynowo skutkowej, której uczestnikami są agensy prymarne wykazujące się intencjonalnym działaniem, a w relacjach pomiędzy nimi pośredniczą określone artefakty, nazywane przez Gella indeksami (Kawalec, 2016: 110–111). Relacje tego rodzaju tworzą złożoną sieć powiązań (*nexus*). Założenie tej teorii jest zatem fundamentalnie antropocentryczne: sztuka jest formą aktywności intencjonalnej i sprawczej łączącej ludzi na poziomie mentalnym, poprzez artefakty jako fizyczne

manifestacje ich sprawstwa. Istotnym elementem tego założenia jest zmienność i dynamika tych relacji, które mają charakter mierzenia się z problemem — wyzwaniem dla możliwości poznawczych odbiorcy. Gell interesował się szczególnie tymi obszarami sztuki, które można by określić jako „awangardowe", a zatem wymagające złożonej interpretacji. W kontekście *gongshi* znamienne wydaje się stosowanie przez niego pojęcia „dziwności", która jest źródłem „oczarowania" — rozumianego jako stan mentalny przyczyniający się do inicjowania abdukcji (Kawalec, 2016: 111; Gell, 1998: 23-25). Należy jednak zaznaczyć, że doszukiwanie się dociekań dotyczących nie-antropocentrycznych aspektów sztuki w myśli Gella wydaje się zbędne. Mówił on oczywiście o nie-antropocentrycznym sprawstwie, ukuł również termin „samowystarczalności" (*self–sufficient agents*) jednak zawsze traktował to sprawstwo jako podporządkowane ludzkiej intencji w polu relacji społecznych. Koncepcje te były dla niego narzędziami, a nie obiektami szerszych analiz (Gell, 1998, 72).

Co się jednak stanie, jeśli używając narzędzi zaproponowanych przez Gella, wkroczymy w przestrzeń relacji wykluczających pojedynczego twórcę (agensa prymarnego) i zastąpimy go rzeczą o rozbudowanym indeksie wynikającym z działania wielu różnych sprawców? W ten sposób można powiązać koncepcję kulturowej biografii *gongshi*, na którą składa się ich złożone „życie" i całość ich kulturowej historii (biografia wg. Kopytoffa) z dynamicznym, relacyjnym podejściem proponowanym przez Gella. Jeśli nie-antropocentryczne jest w sposób nieunikniony uwikłane w antropocentryczne, należy zadać sobie pytanie, o czym myślimy, kiedy zastanawiamy się nad „inną" naturą kamieni ducha? Odpowiedź kryje się moim zdaniem we wspomnianej personifikacji, jaka jest źródłem przyrównywania ich bycia do „życia". Sprawstwo *gongshi* jest nieuchronnie konstruktem i odbiciem ludzkiego sprawstwa — idąc za Gellem — *gongshi* same nie mogą inicjować działania ani działać intencjonalnie, jednak inspirują intencjonalne sprawstwo agensów prymarnych (którzy postrzegają je jako posiadające sprawstwo i personifikują relację z nimi), przez co same stają się sprawcze. W *Art and Agency* Gell pisze:

> „[…] Zwierzęta i przedmioty materialne mogą mieć umysły i intencje, które im przypisujemy, ale zawsze w szczątkowym znaczeniu ludzkich umysłów, ponieważ mamy dostęp ze środka jedynie do ludzkich umysłów, a w rzeczywistości tylko do tych, które są nasze własne" (Gell, 1998, [za:] Kawalec, 2016: 112).

Istnienie *gongshi* nie jest wynikiem intencjonalnego, zamierzonego działania twórcy, który stara się przekazać określoną treść potencjalnemu odbiorcy dzieła, lub wytwarza rzemieślniczy obiekt wyłącznie dla uzyskania określonego efektu estetycznego. Kamienie są obiektami wziętymi bezpośrednio z natury i w pewnym sensie pozostają „nieudomowione". Obcowanie z nimi jest działaniem, które inicjuje agens prymarny, a kamień pełni w tym układzie funkcję zarówno indeksu

— poprzez uprzyczynowienie abdukcji, jak i drugiego agensa — będącego źródłem przekazu. Gdyby w grę wchodził tu twórca, abdukcja byłaby procesem „oczarowania" odbiorcy, który próbuje rozszyfrować dzieło i intencję artysty (Kawalec, 2016: 107). W tym wypadku jednak proces abdukcji skupia się na samym indeksie, na który składają się estetyczne i „biograficzne" (kulturowe) elementy przypisywane rzeczy. Skutkiem tego rodzaju interakcji mogą być np. fantazmaty ewokowane przez kształt i strukturę kamienia, refleksje nad naturą, czy nawet złożone wizje wynikające z sugestii górskiego krajobrazu. Każdy agens prymarny wchodzący w taką relację z określonym okazem *gongshi* będzie doświadczał jego sprawstwa w sposób zindywidualizowany i osobisty, jako że abdukcja będzie tutaj refleksem jego własnej mentalności i sposobu, w jaki personifikuje on kamień, z którym obcuje. W tym kontekście łatwiej zrozumieć, dlaczego *gongshi* były traktowane jako obiekt służące medytacji i tak często inspirowały artystów, którzy woleli w nich właśnie szukać pewnych wizji natury niż podejmować próby uchwycenia jej rzeczywistego obrazu.

Opierając się na teroii Gella, kamienie ducha można uznać za swoiste „obiekty sztuki", które powstają nie w wyniku aktywności twórczej pojedynczego sprawcy, ale są wypadkową ogromnej ilości interakcji, które złożyły się na ich „indeks". Obrastając historią, stając się inspiracją dla twórców, wchodząc w skład słynnych kolekcji, wreszcie będąc obiektem analiz i rozważań filozoficznych, *gongshi* zyskują swoja kulturową biografię, która składa się na ich sprawstwo. Walory wizualne i estetyczne są w tym procesie znacznie mniej istotne (jako bierne), niż zdolność do otwierania pól interakcji z aktywnym, prymarnym odbiorcą (np. poprzez niezwykły kształt, nazwę sugerująca określoną święta górę i historię, w której opisywano dany okaz jako niezwykły obiekt). W tym sensie wraca również wspomniana konfucjańska cnota, ponieważ to właśnie połączenie kulturowej biografii i walorów estetycznych determinuje kamień jako przedmiot odpowiedni dla przestrzeni pracowni uczonego — wywierający na niego umoralniający i rozwijający wpływ. Można uznać to za kolejne pole interakcji i kolejny typ inicjowanej abdukcji, tym razem istotniejszy z konfucjańskiego punktu widzenia. Jednak obcowanie z kamieniami ducha nie wymaga zdolności podziwiania ich i czytania w kontekstach właściwych chińskiej kulturze, oczywiście mogą one być pomocne, ale *gongshi* są obiektami przekraczającymi ścisłe granice estetyki i kategorii „dzieł". Do zaistnienia abdukcji wystarczy właściwie sama wyobraźnia agensa prymarnego i jego przekonanie o niezwykłości obiektu, z jakim ma do czynienia (mówiąc językiem Gella: „oczarowanie" rzeczą). Zastosowanie teorii Gella jest bardzo interesującym rozwiązaniem również dlatego, że odrzucał on zupełnie klasycznie rozumianą estetykę i pojęcie „dzieła sztuki", traktując je jako europocentryczne konstrukty, które poważnie ograniczają zakres myślenia o sztuce. Cytując samego autora:

„[…] Przedmiot ustanowiony jako dzieło sztuki staje się obiektem sztuki wyłącznie z punktu widzenia teorii i może jedynie być dyskutowany w terminach i parametrach teorii sztuki, która jest podobnie «wybrana»" (Gell, 1998, [za:] Kawalec, 2016: 107).

To wyjście poza europocentryczny kontekst stanowi niezwykle istotny wkład w antropologię sztuki, która w pewnym sensie obarczona i spętana własnym dziedzictwem, często bywa bezsilna wobec problemów wykraczających poza jej sztywne ramy. W europejskim kontekście *gongshi* trudno analizować jako dzieła sztuki, nie przystają one do żadnej definicji, szczególnie jeśli przyjmiemy nieantropocentryczną perspektywę. Gell proponuje koncepcję niemal uniwersalnej antropologii rzeczy, przypisując rolę i cechy indeksu przedmiotom również spoza tradycyjnie pojętej „sfery sztuki". Ważne były dla niego nie kryteria teoretyczne, a jedynie „intencja" twórcza, która towarzyszy działaniu. Jak można się spodziewać, koncepcja ta była silnie krytykowana przez historyków i teoretyków sztuki, którzy nie mogli pogodzić się z ogromem repozytorium przedmiotów jakie można w ten sposób analizować. Podejście to wydaje się jednak słuszne z punktu widzenia studiów nad rzeczami. W przypadku kamieni ducha trudno rozstrzygnąć kwestię ich kategoryzacji jako formy sztuki, rzemiosła, aktywności performatywnej, czy praktyki kulturowej, dla taoistów kolekcjonowanie i obcowanie z kamieniami mogło mieć nawet wymiar praktyki religijnej. Traktowanie kamieni ducha jako dzieł sztuki zawęża złożoność relacji i powoduje, że nieuchronnie staja się one po prostu „skałami o dziwnych kształtach", lub „rzeźbami abstrakcyjnymi". Gellowskie poszerzenie pola dociekań i poluzowanie ścisłości terminów, silnie krytykowane w łonie historii i torii sztuki, zachęca do kreatywnego zastosowania go w badaniach „innej" materialności.

Wróćmy jednak do fundamentalnego problemu „życia" kamieni, jak należy go rozumieć w kontekście przedstawionych rozważań? Określanie *Gongshi* jako „abstrakcyjnych dzieł sztuki" często spotykane w zachodnich publikacjach z pewnością jest uproszczeniem, szczególnie jeśli będziemy rozumieli dzieło jako „intencjonalne działanie twórcy". Nie są one również biernymi przedmiotami, naturaliami grodzonymi jako ozdoby czy kurioza. Ich kulturowa biografia, przypisywany im status i opisana powyżej sprawstwo zdecydowanie każą traktować je jako wyjątkową kategorię Haideggerowskich rzeczy. Kluczem do zrozumienia złożoności „żywych" kamieni jest także ich zdolność do zachowania niezależności mimo uzależnienia od antropomorfizacji i intencjonalnego działania człowieka. Bruno Latour między innymi skały wymienia wśród „przedmiotów opornych", a zatem niepoddających się łatwo ludzkiej ingerencji. O podmiotowości tego rodzaju pisze jako o „niepodporządkowanej", „niezdyscyplinowanej", takiej, „która będzie stawiała własne warunki" nie zaś podporządkowywała się woli i zamysłom człowieka (Latour, 2000: 17–19). W kontekście kamieni ducha owa „oporność" widoczna jest przede wszystkim w ich unikatowości. Przykładem może być fakt, że nie można ich kopiować, kopie natomiast były i pozo-

stają w Chinach niezwykle cenioną formą sztuki, zbliżająca kopistę (lub kolekcjonera) do ideału mistrza. Każdy kamień mógł stanowić inspirację dla kopistów, jednak odtworzenie procesów transformacyjnych, które doprowadziły do powstania oryginału, było niemożliwe. Nawet jeśli dany kamień był fizycznie zmieniany, proces ten nie mógł mieć wpływu na wszystkie z wymienionych wyżej podstawowych kategorii estetycznych, według których go oceniano. Można było wpłynąć na jego kształt, jednak nie można całkowicie zmienić jego koloru, tekstury czy układu naturalnych perforacji. Kamień pozostawał „oporny" wobec ludzkiej chęci modyfikowania jego naturalnych cech. W idealnych warunkach *gongshi* wiodą etapowe „życie", starzeją się podobnie jak ludzie — czas i warunki naturalne wpływają na zmiany w ich wyglądzie. Zjawiska te zachodzą w ciągu wielu lat, wymykając się ludzkiej percepcji. Antropomorficzny konstrukt „życia" kamieni, zawsze jest sumą unikatowych elementów składających się na każdy okaz i splotem unikatowych relacji, jakie kamienie wytwarzają z obcującymi z nimi ludźmi. Jest jak odcisk palca — rezultat procesu, którego nie można odtworzyć, ani sfalsyfikować. Należy jednak pamiętać, że „życie" to istnieje przede wszystkim jako refleks ludzkiej mentalności skłonnej doszukiwać się znaczeń i głębi w pozornie monolitycznej formie skały.

„Żywotność" *gongshi* jest doskonale widoczna także w długiej drodze, jaką przebyły one poza granicami Chin i ramami kultury uczonych–literatów. Stosunkowo wcześnie trafiły do Japonii i Korei, gdzie szybko wykształciły się rodzime tradycje kolekcjonowania i obcowania z nimi. Wzajemne podobieństwo tych dyskursów można łatwo tłumaczyć wspólnym dziedzictwem kulturowym, jakie dzielą ze sobą kraje konfucjańskiego kręgu cywilizacyjnego. W XX w. jednak *gongshi* znalazły również szerokie uznanie na Zachodzie, szczególnie w USA. Analizując liczne materiały na temat amerykańskich kamieni ducha, uwagę zwraca zbieżność doświadczeń, jakie opisują ludzie z Zachodu niekoniecznie przecież obcujący z *gongshi* zgodnie z pełną wiedzą na temat wszystkich niuansów chińskiej kultury i filozofii. Wydaje się, że opisany mechanizm relacyjnej sprawstwa wspartej kulturową biografią sprawdza się niezależnie od kontekstu kulturowego, co potwierdzałoby słuszność uniwersalistycznych założeń Gella. Kamienie ducha żyją zatem w nas, w naszym własnym sprawstwie, odbitym od nich i wzmocnionym ich „biografią". Wszyscy jesteśmy w jakimś stopniu wrażliwi na ich piękno i złożoność, wszyscy także potrafimy zanurzyć się w świecie własnego umysłu w „towarzystwie" tych niezwykłych przedmiotów.

Literatura:

Domańska, E. 2008, Humanistyka nie–antropocetryczna a studia nad rzeczami, „Kultura Współczesna" 3(57), Warszawa, s. 9–21

Feng Y., 2001, Krótka historia filozofii chińskiej, Warszawa: PWN

Gell A., 1998, Art and Agency: An Anthropological Theory, Oxford: Oxford University Press

Gu M. D., 2003, Aesthetic Suggestiveness in Chinese Thought: A Sym-phony of Metaphysics and Aesthetics, "Philosophy East and West" 53(4), s. 490-513

Hay, J. 1985, Kernels of Energy, Bones of Earth: The Rock in Chinese Art. New York: China Institute in America

Hoły–Łuczaj, M., 2013, Heideggerowski zwrot ku rzeczom: jedność bycia i nie–antropocentryczna filozofia człowieka. „Acta Universitis Lodziensis: Folia Philospohica" 26, Łódź, s. 95–110

Hu, K. 2002, Scholar's Rocks in Ancient China, Connecticut: Weatherhill, Inc. Turnbull

Kawalec, A., 2016, Sztuka sprawstwa. Antropologiczny wymiar działania/oddziaływania artystycznego, „Przegląd Filozoficzny — Nowa Seria R 25" 2 (98), Warszawa, s. 103–112

Kobiałka, D. 2015. Biografia rzeczy jako sposób interpretowania roli i znaczenia dziedzictwa, [w:] M. Kępski [red.], Z rzeką w tle. Biografia Śluzy Katedralnej/Framed by the River. The Biography of the Cathedral Lock, Poznań, ss. 44–49

Kopytoff, I., (2005) Kulturowa biografia rzeczy. Utowarowienie jako proces, [w:] M. Kempny, E. Nowicka [red.], Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN

Latour B., 2000, When Things Strike Back: A Possible Contribution of „Science Studies" to the Social Sciences, „British Journal of Sociology" 51(1), London

Latour B., 2010, Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora–sieci, [tłum.] A. Derra, K. Arbiszewski, Kraków: Universitas

Leach J., 2007, Differentiation and Encompassment: A Critique of Alfred Geel's Theory of The Abduction of Creativity, [w:] Henare A., Holbraad M., Wastell S. [red.], Thinking through Things: Theorising Artefacts Ethnographically, New York: Routledge

Li Z., 2010, The Chinese Aesthetic Tradition, Honolulu

Little, S., Eichman, S., 2000, Taoism and the arts of China. Chicago: Art Institute of Chicago Press

Liu D., (2007), Complete Collection and Appreciation of Chinese Fantastic Stones. Changchun: Ji Lin Publishing Co., Ltd.,

Mowry, D. R., 2007, Beyond White Clouds — A Collection of Scholar's Rocks, [w:] Beyond White Clouds — A Collection of Scholar's Rocks from Private Collection. Hong Kong: Christie's Publications

Parkes, G., 2007, Thinking Rocks, Living Stones: Reflections on Chinese Lithophilia, Diogenes 207, New York: Sage Publications

Sober, E., 2013, Core Questions in Philosophy: A Text with Readings. Boston: Pearson Education

Shusterman, R., 2009, Pragmatist Aesthetics and Confucianism, „Journal of Aesthetic Education" 43(1), Chicago: University of Illinois Press, s. 18–29