

## Anna Wójcik: Ogrody chińskie: Bramy ogrodu – bramy percepcji

### **Abstract: Chinese Gardens: Garden Gates – Gates of Perception.**

How we can bring our awareness back to nature? Chinese philosophies have much to say about our relationship with nature. They believed that people need for close contact with beautiful landscapes. In my text, I analyze some Chinese aesthetic concepts which have been used in the design of Chinese urban gardens.

**Keywords:** Philosophy Of Garden, Chinese Garden, Aesthetics Of Chinese Garden, The Relationship Between Art And Nature.

---

### **Wejść w krajobraz.**

Rozważania dotyczące relacji wielkomiejskiej kultury artystycznej i ogrodów konfucjańskich uczonych, czyli przyrody ujętej w estetycznie dojrzałe, dopracowane formy, zaczniemy od przedstawienia metafory „wejścia w namalowany krajobraz”. Była powszechnie znana artystom kręgu konfucjańskiego i chętnie przytaczana w tworzonej przez nich literaturze klasycznej i pismach filozoficznych. Inspirowała ich myślenie o sztuce i ogrodach w taki sposób, że można powiedzieć, iż dla środowiska kultury artystycznej Państwa Środka była czymś na kształt mitu założycielskiego. Przedstawiona jest w niej postać legendarnego kaligrafa i malarza, którego dzieła znane są jedynie z opowieści o fascynacji, jaką wzbudzały w tych, którzy mieli szczęście je oglądać i ze zwojów, które są kopiami kopii jego kompozycji. On sam jest uważany za postać historyczną i kojarzony jest z osobą Wu Daozi (吴道子) (ok.685-758), którego późniejsi artyści i znawcy sztuki monochromatycznych krajobrazów na zwojach jedwabiu określali mianem największego „mędrca malarstwa” przewyższającego wszystkich tych, którzy „byli przed nim i przyszli po nim”<sup>1</sup>. Samą tę metaforę Przemysław Trzeciak opisuje tak:

„Gdy ogląda się takie pejzaże jak [te znad rzeki] Xiao Xiang, można uwierzyć chińskiej opowieści o tym, jak Wu Daozi [...] odszedł z tego świata. Cesarz wezwał pewnego razu artystę, by namalował obraz na ścianie jednej z komnat pałacu. Malarz pracował za kotarą, nie chcąc, by mu przeszkadzano, i dopiero gdy ukończył, w obecności władcy odstąpił malowidło. Przed widzami pojawił się ogromny pejzaż, wyniosłe góry, lasy, obłoki na nieobjętym niebie, ożywionym przelotem ptaków. «Spójrzcie – zawołał malarz – w tej grocie u podnóża góry mieszka duch!». Klasnął w dłonie i otwór pieczary odstąpił się. Wu Daozi zagłębił

---

<sup>1</sup> Jullien *The Great Image Has No Form, On the Nonobject through Painting*, tłum. z języka francuskiego J.M. Todd, The University of Chicago Press, Chicago 2009, s. 71.

się w mrok, otwór się zamknął i zanim cesarz zdołał wyrzec słowo czy zrobić gest, wszystko znikło i przed nimi była znów pusta, biała ściana. Już nigdy więcej nie widziano Wu Daozi<sup>2</sup>.

W innej wersji tej opowieści mówi się o tym, jak władca nie potrafił skorzystać z zaproszenia do wspólnej wędrówki w głąb górskiego krajobrazu. Gdy ukazało się wejście do grotty, malarz zaprosił cesarza, by wszedł wraz z nim w namalowany na ścianie pejzaż. Cesarz ruszył w kierunku obrazu, lecz nie zdołał tego zaproszenia zrealizować, ponieważ wejście zamknęło się za malarzem, a obraz zniknął ze ściany.

W myśli filozoficznej, do której nawiązują twórcy tuszowych pejzaży i miejskich ogrodów, mamy jeszcze jeden mit, którego bohaterem jest Laozi (? VI w. p.n.e.) na wpół legendarny twórca daoizmu – szkoły filozoficznej, do której nawiązywali chińscy artyści. Opowiadano o nim, że gdy postanowił odejść z polityki i porzucić prestiżowe stanowisko kierownika księżęcej biblioteki, udał się w góry, by zamieszkać z dala od cywilizacji. Ostatnim, który go widział był żołnierz odbywający swą służbę w strażnicy położonej na przełęczy. Na jego prośbę filozof miał napisać traktat zatytułowany *Księga dao i de*. Strażnik opowiadał później, jak Laozi wstąpiwszy na górską ścieżkę, ruszył przed siebie, po czym zniknął za zakrętem drogi. Odtąd już nikt nigdy go nie widział.

Mit wejścia w krajobraz, bezpowrotnie; tak, żeby nie musieć już nigdy wracać, stał się jednym z najpotężniejszych obrazów, z których czerpała życiodajne siły duchowa kultura Chin.

Dlatego nie powinno nas dziwić, że w najstarszym, klasycznym chińskim podręczniku poświęconym sztuce tworzenia ogrodów (*Yuanye* 园冶), który został opracowany przez Ji Cheng (1579 – ?), tak wiele miejsca wciąż poświęca się konieczności odpowiedniego powiązania przyrody, filozofii i sztuki. Bowiem w ramach tego systemu myślenia formy naturalne, malarstwo i poezja oraz studia filozoficzne razem składają się na określony sposób projektowania ogrodu. A on sam jest traktowany jak wieczne zaproszenie do „wejścia w krajobraz” i ma być zaprojektowany tak, by stwarzać liczne okazje do odnawiania więzi ludzi z przyrodą. Więzy, którą cywilizacja stale osłabia czy wręcz – jak to widzą daoistyczni krytycy cywilizacji – niszczy. Dlatego stworzenie kompozycji ogrodowej, w której byłyby rośliny i architektura, a zabrakłoby odniesień do wielkich i uznanych arcydzieł sztuk „tuszu i pędzla”, byłoby w tym kręgu kulturowym czymś całkowicie niezrozumiałym. Wszak, jak o tym pisał Ji Cheng, wchodząc do ogrodu: „Radujemy się winem i podnosimy puchary, czujemy się razem niczym kanclerz rezydujący w górach. Mieszkanie z dala od świata było już opisane. [...] Oddalamy myśli o karierze i życiu powszednim, czujemy się, jak byśmy kroczyli wśród pejzaży malarskich. Z zacienionych lasów niesie się śpiew wilgi, w dolinach górskich słyhać

---

<sup>2</sup> P. Trzeciak *Idea i tusz. Malarstwo w kręgu buddyźmu chan/zen*, Wydawnictwo Pruszyński i S-ka, Warszawa 2002, s. 55.

pieśni drwali. Wiatr rodzi się w cieniu lasów, jest tak, jakbyśmy cofnęli się do czasów Fuxi [czyli mitycznego założyciela cywilizacji chińskiej]”<sup>3</sup>.

W cytowanym fragmencie i śpiew wilgi w zacienionym lesie, i pieśni drwali odbijające się echem w górskich dolinach przywołują w pamięci czytających tekst wykształconych chińskich estetów konkretne utwory poetyckie. Przywołują twórczość kolejnych poetów, których wiersze się w tych obrazach odbijają. Chińscy filozofowie już u zarania dziejów myśli uczyli bowiem, że krajobraz – to, co widzimy zwracając się w stronę przyrody – nie powstaje w umyśle patrzącego jako wynik biernego rejestrowania danych zmysłowych. Ich zdaniem, inaczej niż zakładał to Arystoteles, percepcja nie jest bierna. W kręgu kultury zachodniej filozofowie długo podzielali przekonanie Stagiryty o spontanicznej naturze postrzegania. Pierwszymi, którzy przełamali owo zachodnie podejście do poznania zmysłowego byli osiemnastowieczni empiryści brytyjscy (John Locke, Dawid Hume, George Berkeley). W XX wieku dodatkowo to odejście od Arystotelesa zostało wzmocnione między innymi przez recepcję pism starożytnych filozofów wschodniego kręgu kulturowego.

W Chinach już w VI wieku p.n.e., gdy powstawały pierwsze szkoły filozoficzne i tworzyły się zręby cywilizacji Kraju Środka, napotykamy w najstarszym opracowaniu myśli daoistycznej, w traktacie zatytułowanym *Księga dao i de* (*Daodejing* 道德经), na krytykę negatywnego wpływu form kultury na percepcję – nie tylko zmysłową. Zgodnie z poglądem wyrażonym w tej księdze, nie potrafimy biernie „gapić się” na świat, ponieważ język oraz systemy wartości – zarówno tych etycznych, jak i artystycznych – uniemożliwiają nam to. Z całego nieprzebranego bogactwa nieokreśloności świata wychwytyjemy poznawczo jedynie to, na co mamy nazwy. To znaczy to, co ma określoną (mniej lub bardziej) formę, kształt, treść. Tym samym również i przyroda nie jest dostępna człowiekowi w czymś na kształt „pierwotnego doświadczenia” o charakterze jedynie zmysłowym. Dla starożytnych chińskich filozofów „zmysłowo dostępny” oznaczało „kulturowo określony” nawet na poziomie najbardziej „pierwotnych” danych zmysłowych, ponieważ pierwotnym kontekstem egzystencjalnym, w którym ludzie rodzą się, dojrzewają i doświadczają jest kultura. Ta, w której są nazwy określonych kolorów (w tej chińskiej było pięć kolorów podstawowych), dźwięków (w chińskiej też wyróżniono pięć podstawowych), itd.: „Pięć kolorów czyni ludzkie oczy ślepyimi, pięć dźwięków czyni ludzkie uszy głuchymi, pięć smaków powoduje, że ludzkie usta tracą smak”<sup>4</sup>...

Dlatego według chińskich filozofów, pierwotnie człowiek ma do czynienia nie z przyrodą, lecz z „przyrodą”. Każdy z nas doświadcza przyrody nie biernie, lecz

---

<sup>3</sup> Ji Cheng *O tworzeniu ogrodów*, tłum. M. Jacoby, w zbiorze *Estetyka chińska* red. A. Zemanek, seria wydawnicza *Estetyki świata* pod redakcją K. Wilkoszewskiej, Wyd. Universitas Kraków 2007, s. 305.

<sup>4</sup> Laozi *Księga dao i de z komentarzami Wang Bi*, tłum. A. I. Wójcik, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego Kraków 2006, s. 43.

refleksyjnie, w sposób przefiltrowany przez doświadczenia życiowe i zdobyte wykształcenie, przez zapamiętane obrazy, kontemplowane w przeszłości a stworzone ręką artysty pejzaże i poprzez poetyckie nastroje ogarniające umysł na „widok” oglądanego krajobrazu<sup>5</sup>. Kody danej kultury umożliwiają zaistnienie widoku w „pierwotnej percepcji zmysłowej”, ponieważ człowiek jest zarówno twórcą form kultury, jak i częścią natury. Ponownie oddajmy głos Ji Cheng: „Fantastyczne altany i niezwykle wieże *xie* powinny wśród zieleni tworzyć czerwone i purpurowe plamy. Pawilony *ge* o kilku piętrach mają jakby wychodzić sponad chmur. Znikać i znów się pojawiać bez końca, zapraszając do siebie wieczną wiosnę. Poza balustradami przesuwiają się chmury, płynące wody są niczym lustro, w którym obmywają się kolory gór i gdzie przychodzi odgłos krzyku żurawia. Widok przypomina miejsce, gdzie żyją nieśmiertelni, jest niczym naturalny pejzaż malarski. Umysł wyzwala się z tęsknoty za widokami lasów i strumieni, a radość rozprzestrzenia się na cały ogród. Gdy zrozumiemy, na czym krajobraz ten polega, będziemy mogli go stworzyć, a trwać on będzie wiecznie”<sup>6</sup>.

### Artystyczne ogrody miejskie.

Idea wiecznotrwałych krajobrazów najpełniej została zrealizowana w czasach, w których żył i tworzył Wu Daozi, czyli czasach panowania dynastii Tang (618-907). W tamtych czasach w dynamicznie rozwijających się ośrodkach miejskich cesarskich Chin takich jak Suzhou, Yangzhou czy Nanjing, powstawały miejskie ogrody uczonych i urzędników konfucjańskich, którzy w swoich bibliotekach umieszczali na półkach zwoje traktatów filozoficznych Laozi, Konfucjusza i ich następców oraz kolekcjonowali artystyczne, monochromatyczne malarstwo określane przez nich mianem krajobrazowego (*shanshuihua* 山水畫). Owe biblioteki i gabinety wydzielali nie jako pomieszczenia należące do głównych budynków mieszkalnych, ale budowali je w przylegających do nich ogrodach – jako integralną część przestrzeni natury.

Na małych działkach, w ciasnej zabudowie miejskiej projektowane były – przez nich samych lub przez zaproszonych do współpracy artystów – górskie krajobrazy przywołujące wspomnienia wędrówek w dzikich, oszałamiająco bezkresnych przestrzeniach przyrody. Ich właściciele i twórcy byli wysokiej rangi urzędnikami. Będąc przedstawicielami administracji cesarskiej byli czynnie (mniej lub bardziej) zaangażowani w ówczesne życie polityczne. Równocześnie należeli do elity artystycznej Państwa Środka. Byli wykształconymi humanistami,

---

<sup>5</sup> Z obszernym przeglądem koncepcji kulturowego zapośredniczenia krajobrazów przyrodniczych możemy się zapoznać w dwu znakomitych monografiach. Jedna z nich prezentuje myśl zachodnią (Beata Frydryczak *Krajobraz. Od estetyki picturesques do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznań 2013), w drugiej mamy przegląd stanowisk przyjmowanych przez filozofów i estetyków japońskich (Maria Korusiewicz *Cień wiśni. Natura w kulturze japońskiej. Doi, Saito, Kagawa-Fox*, Wyd. Universitas Kraków 2014).

<sup>6</sup> Tamże, s. 303.

politykami i wyrafinowanymi estetami. Ich ogrody zakładane w miastach, które były silnymi, wpływowymi ośrodkami władzy społeczno-politycznej, stawały się niezwykle miejscami „odejścia od cywilizacji”, „porzucenia urzędu”, „opuszczenia miasta”. Miały przywoływać doświadczenie innego niż polityczne rodzaju władztwa – mocy i swobody umysłu rezonującego ożywcze siły górskich krajobrazów. W projektowanych przez nich założeniach przestrzennych przyroda i wysoka kultura artystyczna wzajem się dopełniały i intensyfikowały doświadczenia ludzi umiejących „wchodzić w krajobraz”, potrafiących „odejść, by zagubić się w pejzażu”. Filozofia sztuki, którą kierowali się zakładając owe ogrody, inspirowała projektantów do tworzenia duchowych miejsc umożliwiających tym, którzy do nich wstępowali, doznanie niczym nieskrępowanej swobody, jaką daje wąż się bez celu w poruszająco pięknych okolicznościach przyrody.

Niezmiernie ważną rolę w tych projektach odgrywały pewne koncepcje artystyczne. Na jedną z nich składały się kategorie filozoficzne „beztroskiej wędrówki” (*xiao yaoyou* 逍遥游) i „bezużytecznego działania” (*wuyong* 无用), które były kluczowe w myśli daoistycznego filozofa Zhuangzi (ok.399-295 p.n.e). Inną była artystyczna koncepcja duchowego rezonansu *qi* (气), czyli rezonansu sił żywotnych przyrody i umysłu, która była formułowana między innymi w traktatach estetycznych związanych z tuszowym malarstwem krajobrazowym i poezją klasyczną. Trzecią, o najbardziej metafizycznej proweniencji była koncepcja „nieokreśloności” (*dan* 淡)<sup>7</sup>. Przyjrzymy się bliżej tej ostatniej kategorii, ponieważ moim zdaniem, zawarta w niej wizja wzajemnej relacji kultury i natury stwarza ciekawą perspektywę dla współczesnych działań zmierzających do estetycznego aktywowania przestrzeni wielkich miast XXI wieku.

### **Ogród i estetyczna koncepcja nieokreśloności.**

W chińskiej filozofii krajobrazu, której źródła odnajdujemy w naukach myślicieli konfucjańskich i daoistycznych, przyroda jest częścią kultury – jest jedną z jej form jako „przyroda” – i zarazem kultura jest częścią przyrody. Za tą tezą kryje się przekonanie o jedności świata jako żywej całości. Przekonanie to było podzielane przez wszystkich chińskich myślicieli, którzy na wiele sposobów doprecyzowywali konsekwencje zeń wynikające, nie widząc przy tym potrzeby jego kontestowania. Dlatego poezja, malarstwo krajobrazowe były postrzegane przez twórców jako takie, które nie naśladują form naturalnych, lecz są równie jak i one ożywcze (rezonans *qi*). Ogrody literatów, konfucjańskich uczonych miały zaspokajać potrzebę przebywania w przestrzeniach inspirujących twórców w najgłębszym tego słowa znaczeniu. Przestrzeniach, które choć były zakładane w miastach, miały umożliwiać jego porzucenie, odwrócenie się od obowiązków po

---

<sup>7</sup> O tych koncepcjach szerzej pisałam w mojej książce zatytułowanej *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego. Źródła klasyczne okresu przedhanowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego Kraków 2010.

to, by w chwili „zapomnienia” (*wang* 忘) zwrócić się ku źródłom życia i twórczości. Jeszcze raz sięgnijmy do *Księgi ogrodów* Ji Cheng:

„Samotnik układa wiersze w chacie pośród sosen. Natchniony pustelnik gra na cytrze w bambusowym zagajniku. Świeżo kwitną lotosy, których kwiaty opierają się lekko o nefrytową zieleń liści. Naprzeciw bambusów skręca strumień, tam właśnie jest miejsce, gdzie można patrzeć na pływające ryby. Góry spowite są w chmury, tajemnicze. Patrząc na owe chmury, wydaje się, że spływają w dół na balustradę, o którą się opieramy. Tafla wody pokryta jest jakby rybią łuską, a powietrze jest rześkie, niczym po krótkiej drzemce”<sup>8</sup>.

Zgodnie z tą filozofią natchniony „pustelnik” i „samotnik”, który na co dzień jest mniej lub bardziej sprawnym i wpływowym członkiem zurbanizowanej wspólnoty, może w chwilach kontemplacji przyrody w odpowiednio zaprojektowanym ogrodzie, doznać przyjemności estetycznej, która również jest tu traktowana jako forma duchowego doświadczenia ontologicznego, które odnawia umysł i ciało. I przyroda, i kultura mogą, a właściwie bardziej poprawne było by stwierdzenie, że powinny, być ożywcze (*qi* 气).

Człowiek potrzebuje przyrody dla ożywienia umysłu i zarazem kultury, która w najgłębszy sposób udostępnia mu tę przyrodę. Koncepcja artystyczna nieustannie wyraża się w parze pojęć przeciwnych, jakimi w chińskiej filozofii są kategorie uczucia (*qing* 情) i krajobrazu (*jing* 景). Dlatego Ji Cheng pisał w swoim traktacie o zakładaniu ogrodów: „Poprzez kontakt z krajobrazem rodzą się odczucia, z których można [dowolnie] czerpać”<sup>9</sup>.

W czasach dynastii Tang opracowane zostały zasady estetyczne, które miały kierować projektowaniem zieleni w taki sposób, by powstawały widoki ożywiające ciało i duszę. Spośród nich cztery były najważniejsze:

1. Zasada powściągliwości (*gugao* 孤高), która dotyczyła uczuć, jakie rodzą się w umyśle<sup>10</sup> patrzącego. Kompozycja winna ewokować uczucia nieokreślonego smutku, osamotnienia, melancholii, lecz nie powinny one być przytłaczające i destrukcyjne w swym natężeniu.
2. Zasada minimalizmu (*jianjie* 简洁) odnosiła się do elementów, które składały się na kompozycję. Powinno ich być nie więcej niż to jest niezbędne, by pobudzić wyobraźnię patrzącego i przywoływać artystyczne skojarzenia z poezją i tuszowym malarstwem. Barokowy nadmiar zdobień, wątków i szczegółów był tu wykluczony.
3. Zasada czystej elegancji (*ya* 雅) odnosiła się do „smaku literatury”, czyli do wykształcenia twórców i publiczności, które miało prowadzić do dojrzałości i wyrobienia estetycznego gustu zarówno po stronie artystów, jak

---

<sup>8</sup> Tamże s. 305.

<sup>9</sup> Tamże s. 306.

<sup>10</sup> W chińskiej filozofii umysł *xin* to intelekt i serce – jak *logos* w starożytnej myśli greckiej przed Platonem i Arystotelesem.

i odbiorców ich sztuki. Prowadziło to nieraz do przeestetyzowania i zbytniego wyrafinowania. Czemu miała zapobiegać ostatnia z zasad.

4. Zasada surowej nieokreśloności (*pingdan* 平淡)<sup>11</sup> pokazywała, że samo wykształcenie będzie tylko ogładą, jeśli nie będzie w relacji do pierwotnego, nieokreślonego, surowego, bo nieukształtowanego źródła rzeczywistości czyli *dao* (道). Ta zasada odnosi się do tego, co jest poza jakąkolwiek formą kultury, ale jest udostępniane przez poruszenie zmysłów umykającym wrażeniem smaku, dźwięku, zapachu, dotyku, widoku.

François Jullien próbował zilustrować owo zanikanie zmysłowej określoności formy analizując jeden z bardziej znanych wierszy nawiązujący do poematu Tao Yuanming (365-427). Poematu, który w kulturze chińskiej stał się niedoścignutym wzorem realizacji zasady surowej nieokreśloności. Jullien pisał:

*„Ostatni wers [»Ale puste góry okryły opadłe liście:/Czy potrafię odnaleźć ślady jego kroków?«] stanowi powtórzenie słów cytowanego już poety nieokreśloności (Tao Tuanminga): »Cisza wszędzie, nigdzie śladu kroków«, ale tutaj motyw ten jest prowadzony tak, by mógł w sposób bardziej uchwytny zmysłowo, ukazać się sam ruch zanikania. [...] Teraz widzimy wyraźnie, że poczucie nieobecności nie jest wyrażane od razu i w całości: pojawia się ono stopniowo, powoli stajemy się go świadomi. [...] Ten wiersz dokonuje w nas przemiany. Lecz to »poza«, do którego nas wzywa, nie jest metafizyczne. Nie ma innego świata niż ten tutaj, ale ten świat (jedyne, jaki istnieje) jest oczyszczony ze swej nieprzejrzystości, wyzwolony ze swego realizmu, odzyskuje swoją pierwotną świeżość. Dlatego też wyraża go nieokreśloność, a poezja do niego prowadzi”<sup>12</sup>.*

Poezja w ogrodzie, przywołana nazwą altany, czy fragmentem wiersza wykaligrafowanego na panelu ściennym, staje się w takim momencie otwierającym się wejściem do pieczary z mity o Wu Daozi. Kto potrafi być twórcą lub czytelnikiem czy widzem (artysta i wrażliwy odbiorca jego sztuki tworzą tu parę przeciwieństw wzajem się dopełniając) na tyle, na ile potrafi, może odpowiedzieć na zaproszenie i wejść z krajobraz, czyli ruszyć do źródeł, drogą prowadzącą do *dao*. Dlatego ogród, jak traktat filozoficzny, może stać się początkiem duchowej podróży.

- Ponieważ to poezja i sztuka krajobrazu prowadzi tego, kto się wychował w mieście, w cywilizowanym świecie do natury, zatem

---

<sup>11</sup> Zhao, Qingquan *Penjing: World of Wonderment. A Journey Exploring an Ancient Chinese Art and Its History, Cultural Background, and Aesthetics*, tłum. K.Albert, Venus Communications Athens 1997, s. 52-53.

<sup>12</sup> F. Jullien *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*, tłum. B. Szymańska, A. Śpiewak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego Kraków 2006, s. 92-93.

wyjść trzeba nie od przyrody, lecz od kultury. Po to, by dotrzeć do swego zagubionego odniesienia do przyrody, które objawia się „tęsknotą za znalezieniem się na łonie natury”. Według i daoistów, i konfucjanistów człowiek tęskni, ponieważ jako cywilizowany nie przestaje być częścią natury. Dlatego w niej może się odnawiać fizycznie, emocjonalnie i duchowo.

- Bramy dostępu, percepcji są w formach kultury, zwłaszcza artystycznej. Otwierając je wchodzi się w doświadczenie odzyskanej i ożywczej jedności człowieka, kultury i przyrody.
- Daje to estetyczne, czyli zmysłowe i zarazem poznawcze duchowe „doświadczenie źródłowe” Dalej jest milczenie i nieokreśloność form.

W Krakowie, który jest jednym z europejskich miast literatury, może warto byłoby pomyśleć nad wzbogaceniem zieleni miejskiej – parków i ogrodów – w „literackie bramy percepcji” prowadzące do odnowienia więzi z naturą. Mogłyby one przyjąć formę instalacji, które wprowadzałyby poezję do parków na przykład poprzez nazwy parków zaczerpnięte z literatury ( a nie jedynie imienia...), lub fragmenty poematów wykute na tablicach, które umieszczone w zieleni naprzeciwko ławki, pozwalałyby na chwilę „wejść w krajobraz”. Zwróćmy uwagę na to, że wśród polskich poetów mamy takich, którzy przez chińskich estetów z pewnością byłiby określani mianem mistrzów nieokreśloności. Nie tylko Bolesław Leśmian, ale i Wisława Szymborska – mogliby zaprosić krakowian do duchowego świata ukrytego w świecie sztuki.