

BEATA SZYMAŃSKA

HAIKU I LITERATURA POLSKA PRZEŁOMU

XIX I XX W.

O ESTETYCZNEJ WARTOŚCI NASTROJU

Pojęcie nastroju, jako kategoria estetyczna, stosowane jest zarówno do oceny dzieł sztuki, jak i do, określanych jako „piękne”, elementów natury, szczególnie krajobrazu, rzeczywistego i przedstawianego w malarstwie oraz poezji. Celem artykułu nie jest analiza pojęcia^{1} – ten problem był wielokrotnie rozpatrywany – lecz porównanie jego funkcjonowania w dwóch odległych estetykach: w związanej z buddyzmem estetyce Japonii, (zwłaszcza w poezji haiku) i w europejskiej estetyce przełomu XIX i XX wieku. W obu widać niezwykle podobieństwo w rozumieniu kategorii estetycznej nastroju. Literatura będzie ilustracją przedstawionych analiz: w części „europejskiej” będą to wypowiedzi twórców i teoretyków sztuki epoki tzw. „antypozytywistycznego przełomu” w Polsce^{2}, gdyż tu „nastrojowość” była szczególnie mocno akcentowana w malarstwie i w poezji. W części japońskiej materiału porównawczego dostarcza poezja, w której realizowane są charakterystyczne kategorie: *wabi*, *sabi*, a także *jūgen* i *aware*. To one pozwalają na wskazanie, obok niewątpliwych podobieństw, pewnych szczególnych walorów jakościowych występujących tylko w estetyce japońskiej, które nie są uznawane za jakości estetycznie walentne w estetyce europejskiej, jak „opustoszenie” czy „samotność”.

Można się zastanawiać nad celowością porównywania ze sobą tak pozornie odmiennych estetyk i nad tym, czy wolno stosować do nich współczesną aparaturę pojęciową. Można też spytać, jaki w ogóle pożytek może przynieść porównywanie ze sobą tak odległych prądów kulturowych. W moim przekonaniu jest to przede wszystkim właśnie „pokonywanie odległości”, odrzucenie ciągle jeszcze funkcjonującego w myśli Zachodu przekonania o niezrozumiałości i nieprzekładalności filozoficznej i estetycznej myśli Wschodu. Co prawda, odczytywanie jednej kultury poprzez pojęcia właściwe kulturze innej może prowadzić do mylnych interpretacji, jednak obecnie możemy być przekonani, iż tego rodzaju pomyłki szybko zostaną usunięte dzięki temu, iż informacja o pozaeuropejskiej sztuce dociera do nas z samego serca tamtych kultur, od wywodzących się z nich kompetentnych i rozumiejących badaczy.

Dalej, trzeba uzasadnić, dlaczego to właśnie niezbyt dziś lubiana literatura antypozytywistycznego przełomu staje się tu wybranym składnikiem analogii. O takim właśnie zestawieniu – estetyki wywodzącej się z inspiracji zen i estetyki

antypozytywistycznego przełomu decyduje fakt pewnej „wspólnoty filozoficznej”, to, że podobne przesłanki filozoficzne stanowią w obu przypadkach uzasadnienie tez odnoszących się do wartości estetycznych. I – paradoksalnie – chociaż twórcy końca XIX wieku odwoływali się raczej do religijnej i filozoficznej myśli Indii, podczas gdy estetyka (choć nie sztuka) japońska nie była im znana, to przeprowadzenie tutaj podobnej paraleli poprzez odwołanie się do sztuki Indii byłoby niemożliwe, z powodu zupełnie innego estetycznego przesłania całej indyjskiej sztuki.

Jest więc w tym przypadku odwołania się do tak różnych obszarów próba zobaczenia problemów naszej kultury w nowym świetle, dorzucenia czegoś, co bez popatrzenia na te „obce” sposoby ujmowania zagadnień byłoby niedostrzegalne. Zarazem spojrzenie z perspektywy naszej współczesnej świadomości teoretycznej na problemy innych kultur może także w nich odsłonić coś, co było w nich zawarte tylko *implicite* lub dopowiedzieć do nich coś, co pozwoli uzyskać zupełnie nowy, odkrywczy punkt widzenia. Co ciekawe, na celowość przeprowadzania tego typu porównań zwrócili uwagę współcześni filozofowie japońscy, a o owocności takiego podejścia świadczą rezultaty badawcze słynnej „szkoły z Kioto” i jej dzisiejszych kontynuatorów.

Oczywiście takie podejście wymaga dokładnych badań i z konieczności musiałoby zająć znacznie więcej miejsca. Chcę więc tutaj przedstawić tylko kilka uwag będących częścią obszerniejszych rozważań.

W swoich pracach poświęconych wartościom estetycznym Roman Ingarden stawia pytanie o rolę i specyficzne własności jakości estetycznie walentnych. Do takich jakości zalicza m.in. „jakości emocjonalne”. W dalszej klasyfikacji mówi on o jakościach bezwarunkowo wartościowych i jakościach warunkowo wartościowych estetycznie, w zależności od tego, czy są one estetycznie wartościowe bez względu na to, czy pojawiają się w zestawie z innymi wartościami występującymi w danym dziele sztuki, czy też, występując w innych kontekstach, są one estetycznie obojętne i dopiero w zestawie z

innymi wartościami estetycznymi „same nabywają niejako wartościowości estetycznej”^{3}. Do tych drugich Ingarden zalicza takie cechy, jak smutek, radość itp., dotyczy to więc rozważanych przeze mnie jakości. Tak istotna, jak się okaże w dalszym ciągu tych rozważań, jakość jak smutek, jeśli jest przeżyciem psychicznym wywołanym określonymi zdarzeniami życiowymi, jest estetycznie obojętny. Jednak smutek wywołany przez namalowany krajobraz czy melancholijny nastrój wiersza jest jakością estetycznie wartościową.

Wymieniam tu równorzędnie dwa różne przedmioty możliwej estetycznej kontemplacji: krajobraz i dzieło krajobraz przedstawiające. Wiąże się to z faktem, iż w dalszym toku tych rozważań mowa będzie przede wszystkim o tekstach zawierających opisy przyrody. Tak się bowiem składa, iż właśnie opisy przyrody, lub przynajmniej operowanie pewnymi jej elementami, stanowią niemal wyłączny temat cytowanej tu poezji japońskiej, a także tam, gdzie szczególnie wyraźnie uwidocznia się rola nastroju w poezji antypozytywistycznego przełomu, ma się do czynienia z opisem przyrody. Ciągłe jednak pojawia się tu pewna trudność znana w estetyce od dawna, ale definitywnie nie usunięta. Jest to pytanie o wartości estetyczne czegoś, co nie jest artefaktem – przede wszystkim chodzi tu o tzw. piękno natury. Kwestia ta była wielokrotnie przedmiotem dyskusji, zwłaszcza w obrębie estetyki niemieckiej. W Polsce na różne aspekty tego zagadnienia zwracał uwagę m.in. Stanisław Ossowski.

Sprawy tej nie mogę w tym miejscu podjąć, warto jednak uwzględnić pewne, ważne dla przeprowadzanej tu analogii kwestie. Przede wszystkim dyskusje toczyły się wokół samego pojęcia „natury”. Jeśli uzna się, iż są to wszystkie przedmioty (i ich zestawy) nie wytworzone przez człowieka, wówczas pozostaje otwarte pytanie o krajobraz celowo „przetworzony”, a więc przede wszystkim tak ważny w estetyce japońskiej ogród. Inną nierozstrzygniętą kwestią jest pytanie o to, czy możliwa jest estetyczna kontemplacja dzieł przyrody bez uprzednio wyrobionej zdolności do kontemplacji sztuki. Problem

uprości się dopiero wtedy, gdy będzie się miało do czynienia z przyrodą jako tematem dzieła sztuki – obrazem czy opisem poetyckim. Także jednak i wtedy trudno przesądzić, czy to pierwotne doznanie estetyczne artysty kontemplującego przedmioty natury stanowi istotną wartość estetyczną przedstawienia, czy też wcześniejsza wizja artystyczna pozwoliła dostrzec w krajobrazie ukryte w nim poprzednio i nie dla każdego dostrzegalne piękno. W skrajnym ujęciu może to przyjąć formę stwierdzenia, iż „podobieństwo, które, jak nam się wydaje dostrzegamy między obrazem a naturą, nie wynika z faktu, że nasza percepcja natury naśladuje percepcję sztuki, lecz z faktu, że nasza percepcja natury naśladuje percepcję sztuki” {4}. (Ponadto samo wyodrębnienie elementów przedstawianego krajobrazu jest już częścią kreacji artystycznej. Być może są to różne rodzaje piękna, a może po prostu nie da się ściśle rozgraniczyć tych elementów.)

Interesujące uwagi na ten temat można znaleźć w książce Janiny Makoty *W kręgu wartości*. Przedstawiając różne pojawiające się w estetyce stanowiska w tym sporze, autorka przywołuje tu stwierdzenie Rogera Caillois, iż skoro człowiek jest integralną częścią przyrody, to nie tyle przyroda jest modelem dla sztuki, ile sztuka stanowi szczególny przypadek przyrody {5}. Dla estetyki japońskiej tego rodzaju stanowisko jest zupełnie oczywiste.

W każdym razie przykłady, do jakich się odwołam w dalszym ciągu tych rozważań będą odsyłać do takich poglądów, w których uznaje się estetyczne walory tworów nie będących dziełami sztuki. Uprzytomnijmy sobie bowiem, iż niemal zawsze tam, gdzie mówi się o nastroju pojawi się wątek estetycznej kontemplacji samej Natury: w estetyce Romantyzmu, a potem modernistycznego przełomu w Europie oraz w interesującej mnie w tym momencie estetyce Japonii.

Z całą tą sprawą wiąże się jeszcze jeden istotny problem. Dotyczy on pytania o sposób istnienia tego rodzaju wartości, jak wartości emocjonalne. Spór wokół tego problemu ma dość dawną historię i wiązał się z dyskutowaną

niegdyś koncepcją „wzucia” sięgającą jeszcze poglądów Theodora Lippsa, Johanna Volkelta, po Edytę Stein i wreszcie Husserla. Rozważana przede wszystkim w odniesieniu do poznawania cudzych stanów psychicznych, kwestia ta jest również istotna dla przedstawianego tu zagadnienia estetycznego. Chodzi bowiem o to, czy rozpoznając jakiś rodzaj nastroju: smutek czy pogodę krajobrazu, niepokój czy gniew wyrażony w wierszu, projektuję w tym momencie własny stan psychiczny, czy też mam do czynienia z pewną obiektywnie istniejącą wartością. Oczywiście pejzaż czy wiersz sam nie doznaje uczucia (jak to jest w przypadku człowieka, którego stan psychiczny rozpoznaję), chodzi jednak o to, czy można wskazać na jakiś obiektywnie istniejący zestaw cech, które będą wywoływać dane uczucie u każdego trafnie konkretyzującego dzieło sztuki czy też kontemplującego krajobraz odbiorcy. Jak wskazuje na to Ingarden, jakości emocjonalne, w każdym razie niektóre z nich, są immanentną cechą przedmiotu estetycznego, o czym świadczyć może fakt, iż stan emocjonalny odbiorcy jest niezgodny z jakościami emocjonalnymi dzieła. Może nawet – dodajmy – zdarzyć się tak, iż w ogóle nie będzie miało miejsca przeżycie estetyczne, wówczas, gdy rozbieżność między emocjami odbiorcy a tymi zawartymi w dziele będzie zbyt duża. Człowiek przeżywający głęboki smutek może np. być niezdolny do odebrania dzieła o nastroju pogodnym.

Właśnie takie stanowisko, choć nie często formułowane *explicite*, uznające, iż jakości emocjonalne nie są czymś jedynie subiektywnym będzie się pojawiać we wszystkich analizowanych w dalszym ciągu tego artykułu koncepcjach. Nawet jeśli, jak to wynika z przesłania filozoficznego buddyzmu zen oddziałującego na poezję *haiku*, przyjmuje się, iż ostatecznie zarówno świat, jak i poznający go podmiot ma charakter zjawiskowy, to jednak i wtedy piękno nie jest swobodną i całkowicie dowolną projekcją umysłu, lecz odkrywaniem tego, co zawarte jest w jedynym dostępnym poznaniu zmysłowemu świecie. To nie znaczy, że rozstrzygnięty tu zostaje sygnalizowany wcześniej problem piękna przyrody. Raczej jest to kwestia szczególnego jej

oglądu, takiego, który pozwoli w jej elementach powszechnie uznanych za nijakie, pospolite czy wręcz brzydkie dostrzec i przekształcić w dzieło sztuki ukrytą możliwość piękna. Sądzę, iż w odniesieniu do sztuki przełomu XIX i XX wieku dobrze sformułował takie stanowisko Edward Abramowski pisząc: „Właściwa praca artysty zasadza się tylko na zatrzymaniu czynności intelektu, na wyswobodzeniu danej rzeczy od umysłowości; i gdzie tylko to może być uskutecznione, tam zjawia się piękno. Każdy przeto moment życiowy służyć może za przedmiot dla działalności artystycznej, gdyż o pięknie jego decyduje nie treść, którą w sobie zawiera, lecz sposób, w jaki nań patrzymy. Nawet pospolitość życia zdolna jest ujawnić piękno, jeżeli staniemy do niej w stosunku kontemplacji”{6}. Myślę że każdy poeta *waka* z głębokim namysłem przeczytałby te słowa.

Ta wypowiedź, a jest ona charakterystyczna dla całego antypozytywistycznego przełomu, prowadzi do wniosku, iż uwolnienie się od intelektualnego ujmowania rzeczywistości jest czynnikiem wyzwalamym dostrzeżenie piękna w akcie twórczym i jego realizację w kontemplacji estetycznej.

Także sposób przekazu nie jest obojętny. „Jeżeli drogą intelektualną przekazujemy ludziom pewien moment życia [...] natenczas sztuki nie ma. Dzieło sztuki wyraża tylko nastrój tego momentu, jego prawdę uczuciową [...] Gdzie bowiem spod uchylonego rąbka intelektualizmu przeziiera uczuciowe oblicze przeżywanej chwili – tam zjawia się piękno” pisze tenże Abramowski{7}. A Ignacy Matuszewski stwierdza:

„Nieokreśloność i mglistość stanowi [...] jedną z cech poezji nastrojowej, która właśnie dlatego, że wstępując w ślady muzyki budzi nie jasne i wyraźne, a zatem ograniczone uczucia i myśli, lecz rozwiewne i niezdecydowane, ale sięgające głębiej i szerzej, nazywa się <nastrojową>”{8}.

Podobnych wypowiedzi można by przytoczyć bardzo wiele, bowiem okres przełomu XIX i XX wieku odznaczał się ogromną samoświadomością

artystyczną i wydał wiele programów. A postulat „sugerowania uczuć”, rola wyrażania *état d'âme*, nastrój jako istotny element dzieła sztuki, to zasadnicze przesłania programowe tego okresu. Znakomicie ukazała ten problem Maria Podraza Kwiatkowska w swoich pracach poświęconych tej epoce. Postulat stawiany sztuce i twórcom: *faire sentir* – „dać odczuć” stanowi zarazem wskazówki, w jaki sposób dzieło sztuki może takie zadanie wypełnić – wiąże się to z rolą sugerowania zamiast mówienia wprost, stosowania symboli zamiast bezpośredniego opisu. Cała ta koncepcja odczuwania stoi zresztą u podstaw symbolizmu. Jak pisał w swojej kiedyś bardzo znanej książce *Logika uczuć* Theodule Ribot o symbolistach: „Ich opisy osób, krajobrazów, zdarzeń są tylko szkicami o rysunku możliwie zatartym, unikającym wszystkiego, co jest określeniem; oddają one tylko zmienne dyspozycje, chwilowe syntezy, rozwiewający się szereg stanów duszy, wrażeń nie powiązanych ze sobą spojeniami logicznymi” {9}. I – jeśli chcemy uwypuklić ukazaną za chwilę analogię – zacytujmy Marię Podrazę Kwiatkowską, która zwraca uwagę na to, że „aluzyjność, niedokończenie, niedomówienia, półtony, brak precyzji [...] słowo i milczenie nie stanowią tu jakości przeciwstawnych, współlistnieją zgodnie i łączą się we wspólnym działaniu” {10}.

W zasadzie nie przesądza się tu tego, czy jakieś określone uczucie bardziej niż inne nadaje się do spełnienia takiej roli, można jednak zauważyć, że dominują tu takie rodzaje doznań, które bywały określane jako „mgliste”, „niejasne”, jak melancholia, zaduma.

„Lubię barwy przymglone, miękkie i spłowiałe,
 Blade tęcze, rzucone w gotyckie arkady –
 I przesiany przez liście lubię promień błady,
 Którym słońce ozłaca tумы spustoszałe”
 (Kazimiera Zawistowska, „Lubię barwy przymglone”) {11}

Częściej jednak jest to szarość, mroczność, smutek.

„Gasnące słońce blaski swe kładło
 Na lilie wodne i fal zwierciadło;
 I blade lilie w nadbrzeżnej trzcinie

Jaśniały smutnie na fal głębinie”.
(Paul Verlaine w wierszu z cyklu „Krajobrazy smutne” {12})

I jeszcze dwa cytaty, z literatury polskiej

„W wieczornym mroku, we mgle szarej,
Idzie przez łąki i moczary,
Po trzęsawiskach i rozłogach,
Po zapomnianych dawno drogach,
Zaduma polna, osmętница...
Idzie po polach, smutek sieje,
Jako szron biały do księżycy...”

(Jan Kasprówicz, „Na Anioł Pański” {13})

„Przedzachodowa pora cicha.
Cienie się długie kładą.
I dzień odchodzi sposepniały,
Twarz odwracając bladą.
Żałośnie wiatr po kępach wzdycha.
Z nadwodnych łóz gromadą
Wierzby się trwożnie rozszeptaly
O nocnym ciemnym biesie.
Tumanem wstaje pył na roli -
Wiatru go skrzydło niesie -
Po drodze pustej mknie powoli,
Gubi się w ciemnym lesie”.

„(Maria Markowska, „Melodie śmierci” {14})

Oczywiście z pór roku jesień najstosowniej wyraża młodopolską melancholię.

„Skończyło się lato i jesień zabija motyle swych tchem,
Skończyło się lato i szronem zwarzone padają kwiaty,
Pachnie Zadusznym Dniem...”

(Maryla Wolska, „Symfonia jesienna” {15})

(Opiewające jesień polskie wiersze są, trzeba przyznać, dość dalekie od słynnych strof „Chanson d’ automne” Paula Verlaine’a.) Jesień, mgła, deszcz, ciemny staw, melancholia, cisza – literatura tego okresu buduje obrazy tworzące nieokreśloną atmosferę smutku, przemijania, nietrwałości rzeczy. Dla porządku dodajmy - bywa też sugerowany stan radości, beztroski, szczęśliwego uniesienia, zawsze jednak chodziło o oddanie pewnego nastroju. Cytowany

wyżej fragment wiersza o motywach jesiennych, to jeden z bardzo wielu tekstów, w których nastrój oddawany jest poprzez porę roku, często ona sama stanowi tytuł, a w każdym razie temat wiersza. „Poezją pór roku i poezją kwiatów„, nazwał poezję polskiego modernizmu Kazimierz Wyka wskazując przy tym na trudności uniknięcia przy tym banału. Jednak wiele utworów „poezji pór roku” wcale banalna nie jest. Jesień nie zawsze wyraża smutek, wiosna sugeruje nastrój rozpaczy.

„Cóż jest smutnego boleśniej
Od ziemi, która ze zimy wstaje?
Chyba serce, gdy z bólu odtaje,
Bez złud, iż czas je uwieśni ?”
(Władysław Orkan, „Z martwej roztoki „)

Kazimierz Wyka cytowany przez siebie ten fragment wiersza Orkana{16} określa jako „zgrzyt”, jednak częste zamienne przestawienie oczekiwanych tradycyjnie doznań na widok wiosny i jesieni, a takich oksymoronowych ujęć wcale nie jest mało, może szczególnie silnie oddziaływać właśnie przez kontrast wobec nastawienia odbiorcy. Tak wyrażony nastrój pełni funkcję czysto estetyczną i kieruje uwagę nie tyle na osobliwy stan duszy poety, co właśnie na sam opisywany przedmiot. Pory roku zawsze wskazujące przecież na związek człowieka z przyrodą, pozwalają poprzez takie ich emocjonalne ukazywanie na uchwycenie samej rzeczywistości, samej natury, przez modernistów akurat postrzeganej dość pesymistycznie. One to ugruntowują poprzez ich odczucie ut racońą jedność ze światem. Miriam Przesmycki cytując Maeterlincka wręcz twierdził, że: „Cztery pory roku są czterema regularnymi myślami ziemi; są to jedyne jej myśli, jakie zrozumieliśmy dotychczas”{17}.

Przejdźmy obecnie do kilku problemów należących do estetyki japońskiej, których powstanie można przypisać okresowi japońskiego średniowiecza, ale ich rozwinięcie to także XVII - XVIII wiek.

Pisząc o problemach związanych z kulturą pozaeuropejską trzeba przede wszystkim uporać się z trudnością wynikłą z tego, iż mówi się tu o kulturze i

filozofii w Europie, a zwłaszcza w Polsce ciągle jeszcze niezbyt znanych. Równocześnie jednak wyjaśnianie wszystkich istotnych dla tych rozważań pojęć powodowałoby nie tylko nadmierne rozszerzenie tekstu, ale także dla pewnej grupy czytelników mogłoby to sprawiać wrażenie pisania *ab ovo* o sprawach znanych i wielokrotnie referowanych i dyskutowanych. Dysponujemy bowiem obszerną literaturą anglojęzyczną, pisaną zarówno przez badaczy zachodnich, jak i przez uczonych wywodzących się – w naszym przypadku – z Japonii. Umożliwia to stosunkowo łatwe dotarcie do podstawowych kwestii, tak więc sytuacja pod tym względem wygląda zupełnie inaczej niż było to jeszcze dwadzieścia lat temu{18}. Duże zainteresowanie dla poezji japońskiej zaowocowało licznymi przekładami na różne języki europejskie, niewielki, ale świetnie opracowany wybór wierszy ukazał się w języku polskim{19}. Także czytanie oryginałów wobec coraz lepszej znajomości języków dużych krajów azjatyckich, jak również wydawanie tekstów w transkrypcji ułatwiającej ich odczytanie powoduje, iż powszechny kiedyś zarzut ich nieprzetłumaczalności (w każdym razie bez utraty ich niezwykle istotnych właściwości) stracił w znacznym stopniu swoje uzasadnienie. Wszystko to pozwala, jak sądzę na niezwykle skrótkowe przypomnienie najważniejszych spraw.

Filozoficznym przesłaniem sztuki, o jakiej będzie tu mowa, jest buddyzm, a przede wszystkim buddyzm zen. Sztuka wywodząca się z jego inspiracji stanowi dla badacza Zachodu niezmiennie frapujący przykład tego, w jaki sposób idee filozoficzne przekładają się na język artystyczny i problem ten doczekał się obszernej literatury zarówno w Japonii, jak i – współcześnie - w Europie. Dla naszych dalszych rozważań trzeba koniecznie przypomnieć, iż w buddyzmie zen istotne jest stwierdzenie iż to, co jest istotą rzeczywistości nie może być przedmiotem poznania dyskursywnego, nie może także zostać wyrażone w słowach. Wszystkie znane przekazy pochodzące (lub tylko przypisywane) od dawnych mistrzów zen, cała technika *koanów*, rola pozawerbalnego przekazu – wszystko to wynika z przekonania, iż prawda może

ujawnić się tylko poprzez jakiś szczególny rodzaj poznania, a jej zakomunikowanie wymaga szczególnego języka. Celem zen jest przecież *satori*, nagły wgląd w istotę rzeczy stanowiący ukoronowanie „drogi zen”. Jego rezultat nie może zostać przekazany w bezpośredniej słownej relacji, ale może zostać zobrazowany. Już w tym miejscu można wskazać na zbieżność między zen a sztuką^{20}. Tylko metaforyczny przekaz może wyrazić to, co niewyrażalne, a kontemplacja artysty, to przecież właśnie wgląd w istotę tego, co ma być przedstawione. Metaforyczny język sztuki może, jak się wydaje, często powiedzieć więcej na temat właściwej zen wizji świata niż dokonane to zostało w filozoficznych traktatach mistrzów zen. Sztuka jest więc swego rodzaju przekazem tego, co wymyka się filozofii. Analogia do europejskiego przełomu XIX i XX wieku narzuca się sama. Przeświadczenie o tym, iż jedynie milczeniem można adekwatnie oddać to, co stanowi istotę bytu wyrażali francuscy poeci tego okresu, przede wszystkim Maurycy Maeterlinck, także w Polsce tego rodzaju poglądy głosili i krytycy i twórcy tego okresu. Towarzyszy temu przekonanie, iż odwołujący się do symboli i oddziaływujący na emocje język sztuki jest jedynym sprawnym środkiem przekazu. (Tego rodzaju przekonanie sformułował już filozoficzny patron antypozytywistycznego przełomu Artur Schopenhauer).

Ale w estetyce Japonii nie tylko o sztukę tu chodzi - podobnie estetyczną rolę pełni przyroda, która stanowiąc przedmiot estetycznej kontemplacji, również zawiera w sobie pewne przesłanie – nie wahajmy się tu powiedzieć – metafizycznej^{21}. Sytuacja taka nie zmieniła się do dziś – wystarczy popatrzeć na przyświątynne ogrody w Kioto czy aleje drzew wiśniowych w małych i dużych miastach, drzew, których kwitnienie stanie się świętem dla wszystkich mieszkańców. Droga sztuki - *geido* jest dostępna dla wszystkich.

Podziwianie księżyca w pełni (*tsukimi* – święto księżyca w pełni), zbiorowe oglądanie kwitnących śliw jest czymś oczywistym, od najdawniejszych czasów po dzień dzisiejszy. Pytanie o to, czy dzieła natury

posiadają walor estetyczny, pytanie powtarzające się w dyskusjach o pięknie na gruncie estetyki europejskiej, w odniesieniu do kultury japońskiej jest pozbawione sensu. Właśnie zwrócenie się w stronę Natury pozwala na odnalezienie istoty piękna. Poeta, który chce coś osiągnąć „niech duszą swoją głęboko wnuknie w pejzaż, a tęsknotę i samotność, jakie będzie cierpiał sypiając po górskich schroniskach i przydrożnych karczmach zamieni w ziarno, z którego wyrośnie potem ciekawa opowieść. Niech jego myśli wypełni świadomość, że stanowi jedno z Naturą” – pisał największy z poetów haiku Matsuo Bashō (1644 -1694){22}.

Tak więc poeta „stanowi jedno z Naturą” – oto istotne przeświadczenie buddyźmu zen: „Wszystko – kwiaty, trawa, góry ocean, ziemia i rzeki – to ciało i duch pierwotnego umysłu Buddy”{23} – pisał filozof, ale i poeta zen, mistrz Dōgen (1200 –1253) w swoim wielkim traktacie „Shōbōgenzo”. Poetom antypozytywistycznego przełomu takie stwierdzenie byłoby bardzo miłe. Przekonanie o jedności człowieka i całości bytu powtarzane było przez nich nieustannie. Jego filozoficzne uzasadnienia nawiązują do różnych źródeł, od Schopenhauera, Carlyle’a, Swedenborga i jego teorię korespondencji, po pomysły zaczerpnięte z myśli Indii – ostatecznie więc do buddyźmu. Jednak niezależnie od tego, do jakiej koncepcji odwołuje się estetyka modernizmu, jedność rzeczywistości zgodnie opiewają poeci i rozważają krytycy literaccy. Słynne Miriamowskie sformułowanie teorii korespondencji trafnie pozwala wskazać na ten szczególny sposób, w jaki artysta postrzega świat. „Świat przedstawia mu się jako byt jeden, całkowity, nierozzerwalny, powszechny, w którym wszystkie [...] dziedziny są odwiecznie i na wieki powiązane ze sobą, w nieustannej znajdują się korespondencji. [...]Związek ten i harmonię utrzymuje między nimi wspólny wszystkim bez wyjątku, rzeczywistą wszystkich istotę stanowiący i wszystkie do jednej sprowadzający całości pierwiastek Nieskończoności. On to stanowi prawdziwą, bo wiekiustą, nieśmiertelną treść równie natury organicznej i nieorganicznej, jak człowieka”{24}.

Wróćmy jednak do poezji japońskiej, dla której również ważne jest przekonanie o całkowitej jedności rzeczywistości. To przekonanie umocnione jest dodatkowo stanowiącym ważne źródło filozofii zen, taoizmem, w którym Tao, to zasada i początek wszystkiego i zarazem cała rzeczywistość, to „Wielkie Jedno” *Daiji*.

Ale rozpoznanie tej prawdy dla ludzi zen nie jest jeszcze oświeceniem. Dopiero uświadomienie sobie, czym jest owo „wszystko”, to prawdziwe *satori*. A jest to pustka.

Pomijam tu całą skomplikowaną buddyjską ontologię pustki. Trzeba jedynie pamiętać o tym, że teoria pustki znalazła swój wyraz w sztuce Japonii, podobnie jak buddyjskie przekonanie o nietrwałości rzeczy, o nieustannej zmienności świata, co daje człowiekowi poczucie przemijania, ulotności chwili.

„Do czegoż mógłbym porównać ten świat ?
Światło księżyca
zatrzymane w kropli rosy
strząśniętej z dzioba żurawia”.
(Tak pisał Dogen {25}).

Właśnie te doznania będą stanowić o szczególnym nastroju poezji. Zanim do tego przejdę, chcę przypomnieć, iż buddyjski wątek przemijania świadomie przetwarzali poeci Młodej Polski, zwłaszcza zafascynowany Wschodem Antoni Lange.

„Śmierć się zmienia w nieśmiertelność,
Życie - w śmierci doskonałość,
W trwanie - przemian niepodzielność,
A najtrwalszą jest nietrwałość”.
(„Rozmyślania” {26}).

Lange nawiązywał tu do myśli Indii, jednak taka wizja świata może odnosić się do każdej szkoły buddyjskiej. Estetyka Japonii rozpoznanie nietrwałości świata uznaje za istotny moment poetyckiego natchnienia. Pojawia się w niej pewna szczególna wartość estetyczna - *wabi*.

Za najbliższy odpowiednik tego terminu, zgodnie uznawanego za nie przekładalny można by – idąc tu za wielkim popularyzatorem buddyzmu zen na Zachodzie D.T. Suzukim – przyjąć „ubóstwo” (choć nie jest to przekład dosłowny). Oczywiście w najprostszym wymiarze 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 oddać Eckhartowskim pojęciem „ogółacania” czy „opustoszenia” duszy. Przetworzone na dzieło sztuki owo „ubóstwo”, to stały motyw wierszy tworzonych przez mnichów - poetów zen, którzy właśnie poprzez własne doświadczenie biedy uzyskują estetyczny wgląd w nieoczekiwane ujawnione piękno. To – posługując się dla skrótu motywem jednego z wierszy - dziurawy dach, przez który swobodnie wpływa światło księżyca. *Wabi* oznacza także osamotnienie, opuszczenie przez ludzi (Suzuki próbując bliżej określić pojęcie *wabi* odwołuje się do jego pierwotnego, słownikowego znaczenia – „przebywanie poza kręgiem towarzyskim”), co bywa też oznaczane innym, choć znaczeniowo bliskim pojęciem, także charakterystycznym dla japońskiej estetyki: *sabi*.

Te dwa tak istotne dla estetyki Japonii, bliskie duchowi zen pojęcia mają trudne do ścisłego wyznaczenia zakresy znaczeniowe i na ogół są różnicowane poprzez odwołanie się do przykładów. Obydwa te terminy w jakiś sposób odnoszą się do samotności, ale także do prostoty i do, jak mówi Suzuki, „estetycznego ascetyzmu”.

Sabi to wartość estetyczna bardzo ważna w *chanoyu*, ceremonii herbaty i oznacza prostotę, archaiczność, niedoskonałość. Mistrz *chanoyu* kieruje się nią przy doborze utensyliów pojawiających się w ceremonii herbaty – kociołka, miseczek, mieszadełek. Może wyrażać się niekiedy w bardzo wyrafinowanych technikach „postarzania” przedmiotu. *Sabi*, powtórzmy znowu za Suzukim, to odnajdywanie jakości estetycznie wartościowych w takich elementach, jak starość (zarówno przedmiotów, jak i ludzi”), chłód, odrętwienie, wszystko, co

stanowi przeciwieństwo wobec „ciepła, jasności, wiosny, ożywienia”, to uczucie, jakie wywodzi się z ubóstwa i braku, ale zawsze uczucie estetyczne. Suzuki cytuje tu stwierdzenie jednego z mistrzów *chanoyu*: *sabi* to, co „obiektywnie jest negowane, ale subiektywnie aprobowane” {27}. W jednym ze współczesnych opracowań tego problemu {28} pojawiają się propozycje przyjęcia, iż *wabi* odnosi się do: drogi duchowej, tego, co subiektywne, do idei filozoficznych, do aspektu przestrzennego, natomiast *sabi* do przedmiotów materialnych, do tego, co obiektywne, do wzorców estetycznych, do tego, co wiąże się z czasem. Jak widać, znaczeniowe oddzielenie od siebie obu tych terminów wcale nie jest łatwe i ostatecznie często pojawia się zbitka pojęciowa *wabi-sabi*.

Pewne zróżnicowanie terminów *sabi* i *wabi* dostrzega Suzuki w ich współczesnym stosowaniu. *Sabi* odnosi się bardziej do estetycznych walorów przedmiotów, podczas gdy *wabi* określa raczej postawę człowieka wobec życia, postawę w której akceptuje się prostotę i ubóstwo. Zawsze jednak – podkreśla Suzuki – są to terminy estetyczne. Gdyby ten estetyczny aspekt nie występował, ubóstwo oznaczałoby po prostu biedę, a samotność mizantropię czy aspołeczne nastawienie. Jest w tym zawarty równocześnie aspekt przemijania, nietrwałości tak charakterystyczny dla buddyzmu, a tu stający się jakością estetyczną. Zarówno *wabi*, jak i *sabi* jest zawarte w krajobrazie, w tak chętnie przedstawianych motywach jesiennego deszczu, opuszczonego domu, samotnej góry; w malarstwie i poezji te właśnie elementy krajobrazu stają się treścią utworu wyrażającego nastrój *wabi* lub *sabi*. Oba te nastroje przenikają poezję japońską, zwłaszcza jej klasyczne formy, jakimi są *waka* i *haiku*.

Nie ma tu, jak sądzę, potrzeby analizowania ich formalnej struktury, są to już sprawy dość dobrze (także w Polsce) znane. Można jedynie przypomnieć, że *haiku*, krótki siedemnastosylabowy wiersz o strukturze sylab 5 +7 +5 wywodzi się z wcześniejszej formy - „pieśni wiązanej” *renga*, a tę z kolei poprzedza znacznie starsza forma poetycka *waka*, która (w swej krótkiej wersji - *tanka*) jest

utworem 31 sylabowym. To przypomnienie jest niezbędne, ponieważ trzeba tu będzie zwrócić uwagę na pewne istotne pozaformalne różnice pomiędzy poezją *waka* a *haiku*. Obie te formy są to krótkie wypowiedzi poetyckie, obie wyrażają nastrój związany z obserwacją czy raczej przeżywaniem natury.

Także sama struktura wypowiedzi jest charakterystyczna poprzez swoją pozorną alogiczność; zwłaszcza w *haiku* często sprawia to wrażenie całkowicie swobodnych skojarzeń, a układ słów jest taki, iż wiersz staje się niejednoznaczny. Te trudności znają dobrze tłumacze *haiku*, każde jednoznaczne odczytanie odbiera utworowi to, co dla niego jest tak istotne – odwzorowanie niejasnej, nielogicznej natury samej rzeczywistości. Ta charakterystyczna dla *haiku* skrótowość, swoboda kojarzeń, to zapewne jeden z powodów, dla których zainteresowanie się nimi w Europie jest późne, nie obejmowała ich jeszcze dziewiętnastowieczna moda na japońszczyznę. Cechy te rozwinęły się dopiero w poezji dwudziestowiecznej (choć początek ich to właśnie omawiana tu poezja antypozytywistycznego przełomu), jednak wówczas straciła ona w jakimś stopniu swój wymiar metafizyczny, swoje ugruntowanie w filozoficznej wizji świata.

Jedna z cech wyróżniających *haiku*, to element w gruncie rzeczy jeszcze formalny. *Haiku* musi zawierać w sobie *kigo* – określenia wskazujące na porę roku. Nie muszą to być wskazania bezpośrednie, istnieje cały zestaw symboli o znaczeniu kulturowo ustalonym odnoszące się właśnie do pór roku, jednak gatunek *haiku* zawsze takiego określenia wymaga. *Haiku* wyraża związek człowieka z naturą, a natura zawsze zmienia się stosownie do pór roku.

„Pierwszy dzień roku !
A myślę o jesieni
Smętnym zmierzchaniu”
(Bashō {29})

„Staw w środku lasu
lód
pewnie jest tu gruby?”

(Shiki)

„Jesienny wiatr
Potrąca stracha na wróble
I leci dalej”

(Buson)

„Na wiosnę odchodzę
Krzyk ptaka
W rybich oczach łzy”

(Bashō{30})

Pory roku, tak ważne w *haiku*, to symbol przemijania, nietrwałości rzeczy, a także symbol podobnego losu całej przyrody i człowieka. Ale również *waka* za swój temat obiera przyrodę. Także i tu pojawiają się obrazy jesieni i wiosny, księżyca i topniejących śniegów. Konstruowanie nastroju w obu tych formach poetyckich na pierwszy rzut oka odbywa się podobnie. Jednak istnieją zasadnicze wewnętrzne różnice między tym podejściem, jakie reprezentuje poeta *waka* i tym właściwym dla *haiku*. Oczywiście niewprawny czytelnik wierszy obu tych gatunków nie rozpozna subtelnej różnicy w budowaniu nastroju przy użyciu podobnych elementów treści utworów, jednak dla znawców było to oczywiste. Teoretyczne rozważania wielkich twórców *waka* pozwalają na zrozumienie sedna problemu. Także znacznie późniejsze *haiku* miało niemal natychmiast swoich teoretyków. Z kolei współcześni estetycy japońscy dokonują analiz tych kwestii już w terminach zrozumiałych dla czytelnika Zachodu i publikują przekłady starych traktatów estetycznych, dając czytelnikowi Zachodu możliwość zapoznania się z teorią dawnej japońskiej poezji.

Można więc obecnie spróbować wskazać na pewne różnice, między *waka* a *haiku*, te mianowicie, które są istotne dla zasadniczego tematu tych rozważań: estetycznej roli nastroju. W gruncie rzecz dotyczą one nieco innego pojmowania samej istoty twórczości, co z kolei wiąże się z różnym rozumieniem roli umysłu.

Z dużym uproszczeniem można by powiedzieć, iż *haiku*, to poezja tworzona w postawie „bez umysłu”, podczas gdy twórcy prawdziwie natchnionych *waka* preferują postawę „z umysłem”. Sprawa ta wymaga pewnych wyjaśnień, chociaż dla czytelnika znającego buddyjskie pojęcie umysłu, a zwłaszcza koncepcję umysłu w buddyzmie zen powinno to być dość zrozumiałe. Przeciwstawienie postawy „z umysłem” - *uxin* i „bez umysłu” - *wuxin* pojawiło się u samych początków chińskiego buddyzmu chan w sporze między północną i południową szkołą. W buddyzmie chan przeważała koncepcja *uxin*, jednak sam problem miał swoją kontynuację w późniejszych rozważaniach nad naturą umysłu.

Samo pojęcie „umysł” japońskie *kokoro*, sino-japońskie *shin* obejmuje znaczeniowo, podobnie jak chińskie pojęcie *xin*, zarówno „serce”, jak i umysł, a więc wszystkie akty świadomości, takie, jak myśli i uczucia (także myślenie i doznania nieświadome). Jednak w pewnym węższym sensie „umysł” (w buddyzmie powie się „pierwotny umysł”) sam nie zawiera żadnych treści, jest całkowicie „czysty”. Doprowadzenie własnego umysłu do stanu owej pierwotnej czystości jest celem zarówno medytacji i w ogóle drogi zen, jak i warunkiem prawdziwej dobrej twórczości. W teorii poezji odnoszącej się do *waka* przyjmuje się, iż umysł jest pobudzany przez bodźce płynące z zewnątrz, tworząc myśli i uczucia, a dalej „słowa” stanowiące poetyckie tworzywo. W akcie twórczym idzie jednak o to, aby proces „wypływania” myśli i uczuć z umysłu dokonywał się całkowicie spontanicznie, bez próby świadomego wpływania na nie. (Jeszcze raz przypomnijmy sobie cytowane wcześniej wypowiedzi Abramowskiego !). Wtedy tym, co odzwierciedli się w poezji będzie już czysty umysł, pierwotne źródło zarówno wszelkiej twórczości, jak i podmiotowości. Będzie to poezja *ushin* „z umysłem”. Wzorcowe *waka* powinno jako końcowy rezultat takiego procesu stanowić idealne wyważenie między zewnętrznym wyrazem, „słowami”, a stanem pobudzonego umysłu. Zawsze jednak „umysł” jest ważniejszy. Wspaniały twórca poezji *waka* Fujiwara no

Teika w swoim traktacie teoretycznym pisze, iż wprowadzie ideał *waka*, to równowaga między *kotoba* - słowem a *kokoro* - umysłem, lecz jeśli miałby wybierać między utworem niezbyt udanym ze względu na słowną ekspresję, a takim, który byłby niedoskonały ze względu na *kokoro*, zawsze wybrałby ten pierwszy {31}.

Szczególne znaczenie w poezji *waka* zostaje przypisane uczuciom (*jō*). Zawierają się one w *kokoro* jeszcze przed wszelką werbalizacją i są w pewnym sensie bliższe „czystemu umysłowi” niż „słowa”. To właśnie *jō* zabarwia emocjonalnie „naturę” stanowiącą przedmiot opisu, powodując, iż opis ten wyraża stan umysłu poety, płynący z jego najgłębszych źródeł. Uczucie nigdy w pełni nie da się uchwycić słowami, jest go „więcej” niż słowa, co wyrażane jest terminem *yojō*. Tak więc, opis natury jest jedynie oddaniem tego, co w słowach nieuchwytnie, nastroju, który poeta odczuwa i sugeruje jedynie; czegoś, co najlepiej byłoby nazwać tak lubianym przez estetykę przełomu XIX i XX wieku, wspomnianym już poprzednio terminem *état d'âme*. Użyłam tu terminu „sugeruje”, nie „symbolizuje”, bowiem ważny w okresie antypozytywistycznego przełomu termin najlepiej oddaje fakt, iż nie chodzi tu o ukryte znaczenie, do jakiego odsyła opis czy element jakiegoś opisu, lecz właśnie o zdolność do oddania i przekazanie odbiorcy tego nieuchwytnego „nastrojania duszy”, emocjonalnego zabarwienia umysłu, jakie pojawia się w momencie tworzenia.

Wracając do związanych z tym komentarzy estetyki japońskiej, odwołajmy się do przykładów. Oto dwa wiersze. Autorem pierwszego, jest Fujiwara Teika (1162-1241), a drugiego Fujiwara Iyetaka (1158-1237).

„Kiedym dotarł
do tej rybackiej wioski
późnym jesiennym dniem
nie dostrzegłem ani kwiatów
ani rdzawych liści klonu”

„Tym którzy tęsknią do wiśni okrytych kwiatem
jakże chciałbym pokazać wiosnę
która przeziara poprzez zielone źdźbła
w pokrytej śniegiem górskiej wiosce”

Obydwa te utwory zamieszcza Daisetz Teitaro Suzuki w swojej książce poświęconej związkowi między zen a kultura japońska {32}, jako najczystszy przykład *wabi*. Jest to jednak zestawienie znacznie starsze, pochodzi z jednej z tak chętnie układanych antologii poezji, a komentarz do nich napisał Sen no Rikyu. Jak widać, jest to zestawienie dla tradycji japońskiej oczywiste. Suzuki zauważa, że zwłaszcza ten drugi utwór wyraża coś więcej niż tylko ukazanie budzącego się życia w pokrytej śniegiem ziemi, i nie tylko nastrój, jaki chce oddać artysta, ale samo życie. „Można nazwać to mistycznym doznaniem artysty” – konkluduje {33}.

Dobitniej problem ten został ukazany poprzez wskazanie na różnice między *waka* a *haiku*, różnice pozaformalne. Estetyczny ideał *haiku* przedstawia się odmiennie, bo też stoi za nim nieco inna koncepcja umysłu i relacji podmiot poznający – rzeczywistość. Tu wpływ buddyzmu zen, którego wyrazicielem w poezji był wielki poeta haiku Matsuo Bashō wydaje się niewątpliwy. Podobnie jak w całym buddyzmie przyjmuje się, iż „pierwotny umysł” jest całkowicie „czysty”, ale mocniej podkreśla się fakt, iż owa „czystość”, to pustka, to „nie-umysł” - *mushin*. Poeta rozpoczyna akt twórczy nie od skupienia się na treści własnego umysłu, lecz, jak to zaleca zen, od całkowitego „opróżnienia umysłu” i zwrócenia się na zewnątrz, w czujnej, niezaangażowanej obecności. Właśnie wtedy świat zewnętrzny ukazuje się w swoim pełnym uposażeniu jakościowym, przejawiając właściwy sobie nastrój. To nie stan umysłu twórcy zostaje więc wyrażony w postawie *mushin*, lecz – paradoksalnie - psychiczny stan rzeczywistości, jest to nastrój wyrażany przez rzeczywistość w jakiś sposób wobec poety zewnętrzną.

Szczególnie cenne dla znalezienia odpowiedzi na pytania, czy nastrój, uczucie ewokowane przez dzieło sztuki czy natury to tylko stan psychiczny twórcy lub odbiorcy, czy są to jakieś elementy istniejące niezależnie od człowieka, sąrozważania Makoto Ueda poświęcone poezji Bashō i pojęciu *sabi*. Stwierdza on, iż wyrażający samotność termin ten oznacza „bezosobową atmosferę, w przeciwieństwie do rozpacz czy smutku, które są emocjami człowieka” {34}. Smutek jest doznaniem związanym nierozzerwalnie z losem człowieka, jego sytuacją egzystencjalną. Jednak istnieje możliwość ucieczki od niego. Jest to depersonalizacja, przekształcenie go w bezosobowy nastrój samotności. Samotność (*sabishi*) nie jest więc smutna, przeciwnie, to jej rozpoznanie przynosi pociechę w smutku. Wyraża to zacytowany przez autora wiersz średniowiecznego poety Saigyō (1118- 1190):

(Tohu hito mo omoiteataru yamazato no sabishisa nakuba samotnie” {35}.	„Chyba nikt już nie przybędzie Do tego miasteczka w górach Byłoby to doprawdy smutne Gdyby nie to, że żyje się tu sumiukaramashi)
--	--

Dodajmy tu jeszcze jeden wiersz, haiku Bashō, gdzie w podobnym kontekście występuje słowo *sabishi* „samotność”.

(Uki ware o sabishigarase yo kankodori)	„Smutek jest we mnie Zmień go w samotność Kukułko” {36}
---	---

Oczywiście uzyskanie stanu „bezemocjonalności” nie jest czymś naturalnym, jest to możliwe tylko przez moment, jedną chwilę, którą zapewne nazwalibyśmy właśnie chwilą natchnienia, i ten jeden ulotny moment musi zostać zapisany w poetyckiej notatce, w *haiku*. Jest to więc rozpoznanie już nie własnego stanu psychicznego, lecz wejście w samą istotę przedmiotu, w jego, jeśli tak można powiedzieć, stan emocjonalny. Nawet tam, gdzie w wierszu

pojawia się postać ludzka - może to być także sam poeta - nie mówi się o jej uczuciach, raczej ona sama stanowi tylko element krajobrazu.

„Zimny księżyc
idę samotny
skrzywienie mostu”
(Taigi)

„Stary człowiek przy świątyni
rąbie drzewo
zimowe światło księżyca”
(Buson)

„Zimowa samotność
Świat w jednym kolorze
Słysząc tylko wiatr”
(Bashō)

Także „samotność” nie odnosi się teraz do opisu subiektywnych doznań, lecz do samego krajobrazu. W swoich *haiku*, Bashō rzadko używa wprawdzie terminu *sabi*, lecz pojawia się u niego wspomniany już termin „*sabishi*” „samotność”. Oto przykład wiersza, w którym to właśnie sam krajobraz ową samotność zawiera bez względu na to, czy jakiś podmiot potrafi ją rozpoznać i wyrazić:

(*Sabishisa ya
hana no atari no
asunarō*)

„Samotność
pośród kwitnący wiśni
cyprys”

Następuje tu więc przenikanie się filozoficznego przesłania i pewnego stanu emocjonalnego doświadczanego przez artystę, ale zawartego w krajobrazie. Być może, choć jest to tylko niedoskonale przylegająca analogia, można by tu – znowu - przywołać charakterystyczne dla sztuki przełomu XIX i XX wieku pojęcie *état d'âme* – właśnie takie przenikanie się „stanu duszy” artysty i krajobrazu. Ów nastrój posiada swoje dodatkowe aspekty jest to *aware*,

co Alan Watts próbuje określić jako „jeszcze intensywniejsze, nostalgiczne uczucie smutku związane z jesienią i stopniowym zanikaniem świata” {37} oraz *yūgen* – odczucie tajemniczości świata czy tylko chwili, jaką artysta chce wyrazić w dziele. Zatrzymajmy się przez chwilę nad tym pojęciem.

Jest to, jak sędzę, jeszcze jedna cecha tak istotna dla japońskiej artystycznej wizji natury, którą da się przedstawić bez konieczności analizowania i wyjaśniania jej na rozlicznych przykładach, jak to dotychczas czyniono. *Yūgen* odzwierciedla przekonanie, a raczej doznanie, iż zewnętrzna, dostępna zmysłowej obserwacji rzeczywistość jest przeniknięta tajemnicą, którą artysta niekiedy potrafi dostrzec i wyrazić. Powstało wiele rozpraw, w których usiłuje się przybliżyć europejskiemu odbiorcy znaczenie tego pojęcia, przede wszystkim poprzez odwołanie się do przykładów. Ale przecież my to wszystko już wiemy. Choć niewątpliwie artystyczna realizacja *yūgen* przynależy całkowicie do kultury Japonii, to jednak można to wyrazić odwołując się do twórczości i wypowiedzi teoretycznych Stefana Mallarmé czy Maurycego Maeterlincka, także wielu polskich poetów głosiło na przełomie wieków, iż zadaniem sztuki jest „wyrażać niewyraźalne”. Owo jak pisali francuscy symboliści, *je ne sais quoi* przebijające przez oglądany krajobraz, drzewo, kwiat, lot ptaka, to przekaz symbolicznego języka sztuki, która - i tylko ona - potrafi je wyrazić.

Yūgen, „mroczne, ciemne, niewyraźalne”, ten szczególny nastrój tajemnicy, ma swój potrójny aspekt – zawiera go przyroda, odczuwa go artysta, przekazuje dzieło sztuki. Jest to nastrój, który przenika każde naprawdę wielkie dzieło. To dzięki niemu „dostrzegamy w świecie nieustannych przemian rozbłysk tego, co wieczne, przenikamy tajemnice Rzeczywistości” {38}. O ile *aware* to raczej doznanie smutku wobec przemijania świata, *yūgen* jest doznaniem, jakie powstaje po przekroczeniu świata zmiany i nietrwałości i jest dostrzeżeniem, że coś się za nim kryje. Niekiedy właśnie *yūgen* bywał uznawany za najwyższą wartość {39}.

Tak więc mamy tu sytuację, gdzie natura sama zawiera w sobie przekaz, sugeruje coś, co jest w niej ukryte, a co oko artysty dostrzega. Natura stanowi inspirację dla sztuki nie jako dowolna treść, dla której artysta ma odnaleźć właściwą formę, ale jako pewna informacja, którą dzieło sztuki w symboliczny sposób ma przekazać.

Jak widać, nie można tu ściśle oddzielić tego, co należy do twórcy, co do świata przedstawianego – przyrody, a co do dzieła sztuki. Jest to całkowicie zgodne z omówionym już poglądem, iż twórca i rzeczywistość są jednym, poglądem tak często głoszonym przez twórców antypozytywistycznego przełomu. Wyrażano to w dziełach europejskiego symbolizmu różnymi środkami artystycznymi, już samo posłużenie się symbolem często było uzasadniane ową pierwotną jednością. Jednym z takich środków wyrazu stosowanym zwłaszcza przez niektórych twórców francuskich, ale także i w Polsce, było odwoływanie się do synestezji. Jest to występowanie zamienne wrażeń zmysłowych, zwłaszcza wzrokowych i słuchowych: słyszenie barwy, widzenie dźwięku. Literacko realizował to m.in. Baudelaire, stosowne teorie dodawali mistycyzujący krytycy literaccy, także i psychologowie. Pisali o tym w Niemczech Carl du Prel, we Francji Paul Souriau, a całą teorię związaną z synestezją przedstawił też René Ghil. Pierwotny całościowy odbiór świata – sądzono - został później rozbity na poszczególne doznania zmysłowe, jednak artysta, który widzi świat lepiej, potrafi przywrócić ową utraconą jedność percepcji, przy czym zasadą łączącą jest tu „pokrewieństwo uczuciowe”, pewien wspólny nastrój. Jest to szczególne doznanie tajemnicy Rzeczywistości, tajemnicy, której istnienie odsłania sztuka, ale także kontemplacja estetyczna dzieł przyrody.

„O tajemnicze wpływy i przesnucia!
Powinowactwa barwy i uczucia,
Światła i duszy, głębokie, otchłanne,
Jako praźródło jedności w przedranne
Świty istnienia!”

(Leopold Staff „Hymn do barw” {40}).

To właśnie stanowi zasadę porządkującą czy może raczej ujednolicającą w wierszu: „pokrewieństwo nastrojów”, podczas gdy utrzymanie ścisłych związków logicznych byłoby odejściem od możliwości bezpośredniego przekazu poetyckiego tak doznawanej rzeczywistości. Jak wiadomo, właśnie wtedy pojawia się w poezji zasada wolnych skojarzeń, odejście od linearnego toku wywodu na rzecz atmosfery, nastroju, stanu duszy artysty,

Właśnie w tym czasie poezja zaczyna też odchodzić od bezpośredniego wyrażania uczuć na rzecz ich tylko sugerowania czy oddawania poprzez symbol. Jest tu jednak jeszcze coś więcej. Znakomicie uchwycił to wielki znawca polskiego modernizmu Kazimierz Wyka, choć, jak się wydaje, nikt później tym problemem się nie zajmował. Dla naszych rozważań jest to spostrzeżenie niezwykle istotne. „Nowa i znamienita jest inna odmiana bezpośredniości, ta, która dając wzruszenie, stara się je poszerzyć poza podmiot wzruszenia, stara się je uczynić nie tyle stanem przeżycia indywidualnego, ile doprowadzić do jakiegoś psychizmu, do wzruszenia powszechnego przez swą bezosobowość. Zamiast bezpośredniości deklaracyjnej i egotycznej, bezpośredniość przyciszona i przybierająca pozory nie wynurzeń indywidualnych, ale jak gdyby stwierdzania stanów roztopionych w otoczeniu, zabarwiających je w sposób jak gdyby niezależny od bardzo przecież egotycznego źródła tych stanów. Wzruszeniowość modernizmu jest, żeby tak rzec wibrująca. Z chwilą kiedy strunie głównej, zamkniętej w duszy poety, odpowiedzą struny rzeczywistości, wówczas drganie pierwsze zostanie powstrzymane, by ludzi przekonaniem, że to rzeczywistość sama przepojona jest wibracją pożądaną przez poetów” {41}. Jeszcze raz powtórzmy: to bardzo ważna wypowiedź. Ale wypowiedź zbyt ostrożna, pełna owych „jak gdyby”, „ludzi przekonaniem”. Tymczasem można by wskazać na wiele poetyckich wypowiedzi, wskazujących na to, że tak właśnie jest naprawdę, że taka jest

rzeczywistość. „Nie tylko człowiek, lecz natura cała żyje duchowo, myśli, czuje i w ciągłej z człowiekiem, przyjaznej lub nieprzyjaznej, pozostaje komunii” pisał Miriam Przesmycki {42}.

Smutek, melancholia, osamotnienie, to cechy samego opisywanego świata, który tak właśnie przejawia się poecie. To świat ukazuje zawarty „w sobie” nastrój.

Na bardzo podobne zjawisko zwracają uwagę badacze poezji japońskiej, przede wszystkim twórczości Bashō. Makoto Ueda dokonuje analizy kilku *haiku* tego autora, wskazując na szczególną konstrukcję, powiązanie pozorne odległych skojarzeń poprzez takie zamienne doznania zmysłowe. Oto przykłady:

„Ich zapach jest bielszy
Niż kwiaty brzoskwiń:
Narcyzy”

„Nad wieczornym morzem
Biały krzyk
Dzikiej gęsi”

„Cebula
Umyta bielą
Jaka jest chłodna!” {43}

Makoto Ueda przywołuje tu europejskie pojęcie synestezji, proponując zastosować je w interpretacji tego rodzaju zabiegów literackich poezji japońskiej. Nie przedstawiając samych założeń tej powstałej w Europie koncepcji, wskazuje na uzasadniające ją przesłanie filozoficzne niezwykle podobne do tego, które stoi za europejską teorią symbolizmu. W przytoczonych wierszach Bashō powtarza się biel, która wyraża zapach, dźwięk – wrażenie chłodu, oddając doznanie świata jako całości, bez rozbijania go na odrębne dane zmysłowe, jak to miałyby miejsce w opisie naukowym. Zarazem jednak Ueda

wskazuje na pewne różnice w wizji świata. Francuscy symboliści stosowali synestezję dla zaszokowania odbiorcy, a opisywane jakości zmysłowe wiązały się z wyszukаныmi zapachami i kolorami: zapachy ambry, piżma, niezwykle kwiatów, wszystko, co niezwykle, wręcz dekadentkie. Natomiast Bashō pisze tu o codziennych elementach rzeczywistości, kwiatach często spotykanych, o powszechnie w Japonii występujących ptakach, a nawet o pospolitej cebuli, o wszystkim, co zwyczajne, proste naturalne i codzienne, co prowadzi „z powrotem do natury”, co tworzy prawdziwe *sabi*.

Warto tu zauważyć, że tego typu pochwała codzienności jest czytelna dla tych, którzy pamiętają o zasadniczym przesłaniu buddyizmu zen: oświecenie, *satori* polega na początkowym postrzeżeniu rzeczywistości jako całkowicie odmienionej – „trawa przestaje być zielona, a niebo niebieskie”, ale człowiek oświecony widzi znowu że „trawa jest zielona, a niebo niebieskie”. Zapewne to miał na myśli Hattori Dohō, kiedy pisał, że jego mistrz Bashō radził poetom haiku: „Osiągnij najwyższe oświecenie i wróć do świata zwykłych ludzi” {44}. Oświecenie, to proste czynności i zwyczajne doznania „Kiedy jesteś głodny - jedz kiedy jesteś śpiący śpij”. Bashō, który często marzył o tym, aby zostać mnichem buddyjskim w owej zwyczajności dostrzegał niewątpliwie istotę poetyckiego wglądu, bliskiego oświeceniu.

Jest prawdą, iż francuscy moderniści dalecy byli od prostoty codzienności, nie pociągały ich rzeczy pospolite i zgrzebne. Ale, zauważmy, w Polsce było nieco inaczej. Można odnaleźć wiele znakomitych utworów, w których nastrój jest budowany z takich właśnie zwyczajnych elementów. Są to ubogie chaty polskiej wsi, cały zielnik polnych kwiatów i ziół, czasem tak pospolitych, że ich nazwy nie są powszechnie znane, drzewa najczęściej w Polsce spotykane. Kazimierz Wyka wymienia cały zestaw takich roślin egzotycznych przez nieistnienie w poezji dotychczasowej - jest to poezja „ostów, maków, dziewanny, podbiału, żarnowca [...] a w dalszej konsekwencji badyli przydrożnych, tarnin, trzciny, wierzb, brzoź” {45}.

Jedna z najciekawszych poetek Młodej Polski Bronisława Ostrowska bardzo często wymienia w swoich wierszach takie właśnie często rosnące w otoczeniu polskiej wsi kwiaty:

„Bogdajem była jako krzaki głógów
W słonecznym złocie,
Albo wykwitła wśród pustych rozłogów
Jako stokrocie [...]
Bogdajem była dziewczanna tą złotą,
Słońca pieśczętą,
Albo wrosła jak kwiecie kąkolu
We szczerym polu” { 46}.

Wszystko to mogłoby skłaniać do przeprowadzenia dość osobliwej analogii, zasługującej na odrębną uwagę, w każdym razie, jak się wydaje literatura polska od Kochanowskiego i Reja, poprzez Mickiewiczowskie wynoszenie brzozy ponad cyprysy, a ogrodów warzywnych ponad włoskie krajobrazy, zawsze była chętna do szukania piękna właśnie w powszednim krajobrazie. Związana niemalże od swoich początków ze wsią, polska poezja chętnie sławiła prostotę, uroki zwyczajności, dostrzegała piękno w ubóstwie. O ile trudno wskazać na wybitną poezję dworską, nie powstał też żaden wielki epos rycerski, najpiękniejsze polskie liryki sławią urodę życia małych dworów wiejskich, czy po prostu wiejskich chat, skąd najczęściej wywodzili się polscy twórcy. Jan Kasprówicz pisał :

„Chaty rzędem na piaszczystych wzgórkach;
Za chatami krępy sad wiśniowy;
Wierzby siwe poschylały głowy
Przy stodołach, przy niskich obórkach” {47}.

Obecnie chcę przejść do zasadniczych wniosków – do ukazania, iż tego rodzaju analogie pozwalają na uogólnienia istotne dla pewnych istotnych cech sztuki.

Trzeba więc postawić sobie pytanie: dlaczego jakości emocjonalne stanowią tak istotny składnik sztuki? Nie wynika to przecież z generalnej

akceptacji dla emocjonalnej strony człowieka, w każdym razie nie w Japonii, gdzie buddyzm zen, raczej nakłania człowieka do uwalniania się zarówno od myślenia, jak i emocji. Z kolei z akceptacji w estetyce modernizmu uczuć jako drogi poznawania jeszcze nie wynika ich pozytywna ocena estetyczna.

Otóż tym, co łączy wszystkie tego rodzaju wypowiedzi (a sądzę, iż dałoby się to zastosować także do sztuki Romantyzmu) jest w gruncie rzeczy podobna koncepcja ontologiczna, podobna, choć wywodząca się z rozmaitych źródeł. Jest to omówione już przekonanie o ukrytej naturze prawdziwej rzeczywistości, i o faktycznej tożsamości człowieka i całości bytu. Wiedza o owej prawdziwej naturze świata jest człowiekowi jakoś dana od początku, a w jej ujawnianiu pomocne jest to, co najpierwotniejsze, więc najbliższe „prawdziwemu ja” – uczucie. Im bardziej z kolei indywidualne uczucie będzie depersonalizowane, im bardziej zmieni się w bezosobowy nastrój projektowany, czy też dosłownie odczytany ze świata zewnętrznego, tym bardziej wartościowa estetycznie staje się sfera emocjonalności. Zapewne w myśli europejskiej najbardziej przejmująco wyraził to stopniowe obiektywizowanie się uczucia, jego odrywanie się od podmiotu poznającego i krystalizowanie w dziele sztuki Artur Schopenhauer w trzeciej księdze swojego *opus magnum*, księdze poświęconej muzyce. Uznając same swoje wywody za ciemne i trudne do uzasadnienia, ukazuje, jak w języku muzyki wyrażone zostaje w końcu samo tylko czyste, wyabstrahowane uczucie.

Popatrzmy teraz na sprawę od strony przeżycia estetycznego. Także tu ważne jest przeświadczenie, iż dostępny zmysłowemu poznaniu świat jest zjawiskiem, „zasłoną Mai”, poza którą kryje się rzeczywistość prawdziwa, wszystko jedno, czy przyjmie się, że istotą świata jest wola, Absolut, czy pustka; „Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna [...] ukrywa za zmysłowymi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne pozazmysłowe horyzonty”{48}. Jeszcze raz podkreślmy – nie chodzi tu jedynie o akt poznawczy, lecz właśnie przeżycie, doznanie, uczucie. Żaden z tych terminów

nie jest precyzyjny i może najlepiej określił to Stanisław Ignacy Witkiewicz, mówiąc o „uczuciu metafizycznym”. Do tej sprawy jeszcze powrócę.

Dla artysty przełomu antypozytywistycznego jest rzeczą oczywistą, że dotrzeć do owego „pierwiastka nieskończoności” nie można na drodze poznawczej innej niż poznanie poza-intelektualne, a Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, to filozoficzni patroni ich artystyczno-filozoficznych manifestów.

Artysta, jak powie Schopenhauer „objawia najgłębszą istotę świata i wypowiada najgłębszą prawdę w języku, którego jego rozum nie pojmuje, tak jak uśpione medium informuje o rzeczach, o których na jawie nie ma pojęcia” {49}. Odbiorca również realizuje zamysł artysty na poziomie poza-intelektualnym. Właśnie uczucie, przeżycie może doprowadzić do współ-uchwycenia tej rzeczywistości.

W swojej książce *O dziele literackim* Roman Ingarden pisze o szczególnym rodzaju jakości – są to jakości metafizyczne. Jakości te nie przynależą do przedmiotów, nie są też jednak czymś całkowicie subiektywnym. Pojawiają się w pewnych sytuacjach życiowych, które je ujawniają „jakby jakaś szczególna ich atmosfera, unosząca się nad nimi i otaczająca rzeczy i ludzi uczestniczących w tych sytuacjach, atmosfera, która wszystko przenika i światłem swym wszystko rozświecła” {50}.

W życiu codziennym są one wywoływane przez jakieś zdarzenie niezwykle lub całkiem zwyczajne. Podobnie sądził Stanisław Ignacy Witkiewicz, twórca w gruncie rzeczy jeszcze po części młodopolski. I – znowu gdzie indziej i kiedy indziej - tak właśnie twierdzi się w buddyzmie zen.

Jakości metafizyczne pełnią szczególną rolę w dziele literackim. Dzieło sztuki literackiej – pisze Ingarden - osiąga swój szczyt w objawianiu jakości metafizycznych {51}. Ewokowane są one poprzez warstwę przedmiotów przedstawionych i wiążą się z ich szczególnym nie realnym, a tylko intencjonalnym sposobem istnienia. One same mają właśnie taki czysto

intencjonalny charakter, co powoduje, iż ich konkretyzacja zyskuje wartość estetyczną.

Ingarden analizuje wartości metafizyczne w ich estetycznym aspekcie w odniesieniu do dzieła literackiego. Stanisław Ignacy Witkiewicz przypisuje taką możliwość także innym gatunkom sztuki, a także walorom krajobrazu, co jak sądzę, można by dalej rozwinąć wskazując na fakt, iż krajobraz oglądany w postawie estetycznej spełnia szereg warunków stawianych dziełom sztuki. Także więc estetyczna kontemplacja krajobrazu może ukazać Tajemnicę Istnienia.

Na „metafizyczne” znaczenie poezji japońskiej zwracano uwagę niemal od początku jej powstania. Daisetz Teitaro Suzuki poświęcił temu cytowaną w tym artykule odrębną książkę *Zen i kultura Japonii*. On sam za istotne uznaje stwierdzenie, iż związek między zen a japońską koncepcją sztuki wyraża się w tym, iż „tajemnice życia wnikają głęboko w strukturę sztuki” {52}. Właśnie dlatego, że „sztuka ukazuje te tajemnice w najbardziej głęboki i twórczy sposób, może poruszać nas aż do głębi naszego istnienia” {53}. Z kolei zen „pomaga ludziom Japonii wejść w kontakt z obecnością tajemniczego twórczego impulsu we wszystkich rodzajach sztuki” {54}.

Jak widać, tworzy się tu oddziaływanie wzajemne – szczególny rodzaj doznań, szczególny nastrój wyrażony w sztuce pozwala dostrzec w rzeczywistości to, co w niej zazwyczaj jest zakryte, a twórczy kontakt z tym, co sama rzeczywistość przejawia, z jej „nastrojem”, z jej „jakościami metafizycznymi”, pozwala artyście przekazać innym, to, co udało mu się zrozumieć, przekazać poprzez stworzenie pola uczuciowego podobnego do tego, jakie wcześniej na niego oddziaływało.

Oczywiście, istnieje zasadnicza różnica w sposobie wyrażania nastroju. Mimo znacznego podobieństwa w teoretycznym podkreśleniu faktu iż to, co niewyraźne nie może być określane bezpośrednio, lecz tylko sugerowane, przekazywane poprzez obraz, realizacja tych postulatów zawiera się w

odmiennej poetyce. Poezja japońska jest oszczędna w środkach wyrazu, powściągliwa, perfekcyjnie lakoniczna. Poezja młodopolska jest – w każdym razie dla dzisiejszego czytelnika – emocjonalna do przesady, często przegadana, nienaturalna i w gruncie rzeczy jakoś już nieczytelna, poza utworami kilku najwybitniejszych poetów. Bezpośrednie zestawianie ze sobą tekstów podobnych w nastroju, lecz odmiennych w formie mocno to uwydatnia. Poezja japońska, nawet w tłumaczeniach na języki europejskie nie traci swojej tendencji do unikania przymiotników, i zastępowania ich rzeczownikami, stosowania obrazów przyrody i codziennego świata zamiast wymieniania własnych doznań, co bliższe jest duchowi współczesnej poezji europejskiej. Ostatecznie można stwierdzić, iż o ile obecnie poezja japońska, zwłaszcza poezja *haiku* cieszy się coraz większym zainteresowaniem czytelników Zachodu, poezja przełomu XIX i XX wieku pozostaje tylko (poza wspomnianymi już wyjątkami) w szkolnych podręcznikach. Być może jednak, to właśnie ona przygotowała nas do tego, aby w obecnym odczytaniu poezja japońska mogła zachować swój prawdziwy przekaz, ukazać, poza pięknym ujęciem zdarzeń i widoków tego świata, swój nastrój i swoją głębię.

Beata Szymańska – email: szymanb@grodzki.phils.uj.edu.pl

PRZYPISY

1. Pojęciem nastroju zajmowałam się obszernie w książce *Mistycy i pesymiści, przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu* Wrocław-Kraków 1991.
2. Używam zamiennie terminów „modernizm”, „przełom antypozytywistyczny” i „Młoda Polska”, bo chociaż sprawą nazwy zajmowało się wielu badaczy tego okresu, to jednak nie wyróżnił się żaden termin powszechnie akceptowany. Czasem posługuję się też określeniem „literatura przełomu XIX i XX wieku”.
3. R. Ingarden *Studia z estetyki* t. III Warszawa 1970 s. 284.
4. Th. McEvelley „Patrząc na przepływające obłoki” B. Szymańska (tł.) w: *Estetyka w świecie* M. Gołaszewska (red.) Kraków 1991 s 179.
5. J. Makota *W kręgu wartości. Zagadnienia estetyki, etyki i filozofii człowieka* Kraków 1999 s. 116.
6. E. Abramowski „Co to jest sztuka?” w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski* Maria Podraza-Kwiatkowska (red.) Wrocław-Warszawa-Kraków 1977 s. 217.
7. Tamże, s. 212-13.
8. I. Matuszewski „Słowacki i nowa sztuka” cyt. za: *Programy i dyskusje...* wyd. cyt. s. 416.
9. Cytat za: M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm i symbolika w Młodej Polsce. Teoria i praktyka* Kraków 1975 s. 105.

10. Tamże, s. 112.
11. K. Zawistowska „Lubię barwy przymglone” w: *Poetki Młodej Polski* J. Z. Jakubowski (oprac.) Warszawa 1963 s. 65.
12. P. Verlaine „Wieczór” M.D. (tł.) w: *Wybór poezji* A. Drzewiecka (oprac.) Warszawa-Wrocław -Kraków 1980 s. 13.
13. J. Kasprówic „Na Anioł Pański” w: *Młoda Polska. Wybór poezji* T. Żeleński (Boy) (oprac.) Wrocław 1947 s. 40.
14. M. Markowska „Melodie śmierci” w: *Poetki Młodej Polski* wyd. cyt. s. 143.
15. M. Wolska „Symfonia jesienna” w: *Antologia poezji Młodej Polski* wyd. cyt. s. 250.
16. K. Wyka *Modernizm polski* Kraków 1968 s. 230.
17. Z. Przesmycki (Miriam) „Maurycy Maeterlinck” w: *Wybór pism krytycznych* t. I, E. Korzeniewska (oprac.) Kraków 1967 s. 292.
18. *Estetyka japońska* K. Wilkoszewska (red.) Kraków 2001.
19. *Haiku* A. Żuławska-Umeda (tł.) Warszawa 1983.
20. Daisetz Teitaro Suzuki *Zen and Japanese Culture* Princenton 1973.
21. O relacji między sztuką a naturą w buddyzmie zen pisałam obszerniej w artykule „Człowiek i natura w sztuce zen” w: *Poznanie i doznanie. Eseje z estetyki ekologii* Kraków 2000.
22. M. Basho *Dziennik podróży do Sarashina* w: J.M. Basho *Z podróźnej sakwy* A. Żuławska-Umeda (tł.) Warszawa 1994 s. 14.
23. Dogen, Shobogenzo, Kobusshin. Przekład wg: Dogen *The Eye and Treasury of the True Law. A Complete English Translation of Dogen Zenji's Shobogenzo* by K. Nishiyama and J. Stevens, Tokyo t. I, 1975 s. 33.
24. Z. Przesmycki (Miriam) *Wybór pism...* wyd. cyt. s. 290.
25. Cyt. za: S. Heine *A Blade of Grass, Japanese Poetry and Aesthetics in Dogen Zen* New York, Bern, Paris 1989.
26. A. Lange *Rozmyślenia i inne wiersze* J. Pradecki (oprac.) Warszawa 1979 s. 57.
27. Daisetz Teitaro Suzuki *Zen and Japanese...* wyd. cyt. s. 285.
28. L. Koren *Wabi-Sabi. For Artists, Designers Poets and Philosophers* Berkeley 1994.
29. *Literatura japońska* M. Melanowicz (tł.) t. I, Warszawa 1994 s. 370.
30. Jeżeli nie podano inaczej, przekładów dokonałam sama, ponieważ czasem, jeśli nawet były one tłumaczone na język polski (i to znakomicie), to dla celów tego tekstu zależało mi bardziej na dokładności przekładu, niż na zachowaniu ilości sylab. Wiersze pochodzą z różnych antologii, podających oryginały japońskie. Przy tłumaczeniu tych tekstów korzystałam z pomocy pani Wioletty Laskowskiej, której w tym miejscu pragnę gorąco podziękować.
31. Fujiwara Teika „Maigetsushō” w: *Toshihiko and Toyo Isutsu, The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan* Hague, Boston, London 1981 s. 85.
32. Daisetz Teitaro Suzuki *Zen and Japanese...* wyd. cyt. s. 25.
33. Tamże, s. 25.
34. Makoto Ueda *Literary and Art Theories in Japan* Michigan 1991 s. 150.
35. Tamże, s. 151.
36. Ten wiersz pięknie przetłumaczyła Agnieszka Żuławska-Umeda we wspomnianym zbiorze *Haiku*, chodzi mi tu jednak o wyraźniejsze zaakcentowanie motywu samotności.
37. A. Watts *Droga Zen* S. Musielak (tł.) Poznań 1997 s. 220.
38. Daisetz Teitaro Suzuki *Zen and Japanese...* wyd. cyt. s. 220.
39. O *yūgen* a także innych wymienionych w tekście nastrojach pisał m.in. M. Melanowicz w swojej *Literaturze japońskiej* (Warszawa 1994, t. I).
40. L. Staff *Wybór wierszy* M. Jastrun (oprac.) Wrocław-Warszawa-Kraków 1985, s. 145-6.
41. K. Wyka *Modernizm...* wyd. cyt. s. 227-8.
42. Z. Przesmycki (Miriam) „Maurycy Maeterlinck” wyd. cyt. s. 291.
43. Makoto Ueda *Literary and Art* wyd. cyt. s. 163.
44. Tamże, s. 148.
45. K. Wyka *Modernizm* wyd. cyt. s. 232.
46. B. Ostrowska „Bodajem była” w: *Poetki Młodej Polski...* wyd. cyt. s. 416.
47. J. Kasprówic „Z chałupy” w: *Antologia poezji* wyd. cyt. s. 96.
48. M. Przesmycki, „Maurycy Maeterlinck” wyd. cyt. s. 306.
49. A. Schopenhauer *Świat jako wola i przedstawienie* t. I, J. Garewicz (tł.) Warszawa 1994 s. 402.
50. R. Ingarden *O dziele literackim* Warszawa 1960 s. 368.
51. Tamże, s. 371.
52. Daisetz Teitaro Suzuki *Zen and Japanese...* wyd. cyt. s. 219.
53. Tamże.
54. Tamże, s. 219.