

Estetyka i Krytyka 6(1/2004)

AGNIESZKA ŻAULAWSKA-UMEDA

WARTOŚCI ESTETYCZNE W POETYCE HAIKAI

SZKOŁY BASHŌ

Działalność ³Matsuo Bashō (1644–1694) przypada na drugą połowę XVII wieku. Warto ten okres choćby pokrótce omówić, aby wspomóc nasze wyobrażenie o Świecie, w jakim przyszło działać temu wielkiemu nauczycielowi poezji oraz poznać podłoże filozoficzne, z którego wyprowadził on szczególne zasady estetyczne, według których tworzył, nauczał, a przede wszystkim żył.

Panującą za rządów trzeciego shoguna, Tokugawy Iemitsu ideologią był neokonfucjanizm, obraz świata, zawierający elementy myśli taoistycznej, filozofii buddyjskiej, szczególnie *zen*, oraz moralności konfucjańskiej. Obejmował nie tylko religię czy sprawy administracji państwowej, ale także gospodarkę, rzemiosło, sztukę i literaturę, sięgając głęboko w intymne życie obywateli wszystkich stanów – arystokracji (z dworem cesarskim na czele), samurajów, mieszczan i chłopów. Jako system filozoficzny przyjął neokonfucjanizm dualistyczne widzenie świata i zasadę jego wiecznego stwarzania się pod wpływem dwoistej przyczyny wszystkich rzeczy. Ta filozofia zakłada istnienie energii (ducha *ki*), jako pierwotnej siły rodzącej każdy element wszechświata. Z potęgi tego działania powstają dwie, przeciwne sobie siły natury – żeńska *yin* i męska *yang*, z których połączenia rodzi się pięć żywiołów, czyli pięć kategorii, a te klasyfikują “dziesięć tysięcy rzeczy”², czyli wszystkie – od gwiazd i stron świata po ciało ludzkie, od pór roku po barwy i tony, od przymiotów etycznych po kształty i formy estetyczne.

Mimo totalitarnego charakteru tego systemu, kultura mieszczańska przeżywała swój rozkwit. Przypada on na siedemnastolecie zwane erą genroku, kiedy to w Japonii panował piąty shōgun Tokugawa Tsunayoshi. Nazwa tej ery dotyczy całej ówczesnej kultury, której rozwój rozpoczął się w zachodniej Japonii, w kipiącej mieszczańskim dynamizmem Osace i zachowującym arystokratyczną tradycję Kioto. Następnie wielkim płomieniem ogarnął stolicę Edo, jej życie literackie, szkoły filozoficzne, teatr, sztuki piękne i rzemiosło. Towarzyszyło temu ożywienie gospodarki, budowa dróg, rozbudowa miast i ogólny wzrost poziomu życia. Wiemy z historii, że to wszystko było okupione życiem obywateli, którzy w myśl ideologii ciałem i duszą podlegali przełożonym stojącym na licznych szczeblach

³ Artykuł został wygłoszony na sesji Międzynarodowej Konferencji Haiku, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 4 października 2003.

hierarchii społecznej i administracyjnej. Posiadacz wielkich dóbr, popadłszy w niełaski, w jednej chwili mógł stać się nędzarzem, i odwrotnie – biedak oddany pod opiekę bogatemu panu, robił karierę polityczną.

Dlatego znakiem tego czasu stało się przedstawianie świata, jako “ulotnego i zmiennego” (jap. *ukiyo*), pociągającego swym pięknem, od którego jednak odwracali się w poszukiwaniu samotności i wartości duchowych nieliczni twórcy, a wśród nich interesujący nas Matsuo Bashō. Dla innych zaś ten “złudny świat” był sprzyjającym środowiskiem, w którym rozkwitało ich pisarstwo. Przykładem tych drugich może być poeta i pisarz Ihara Saikaku (1642-1693), autor nowel obyczajowych, a wcześniej poeta *haikai*. Z tego świata całymi garściami czerpał wielki adaptator ulicznych, karczemnych, stołecznych i prowincjonalnych plotek, dramaturg i reżyser teatru lalek *jōruri* oraz teatru *kabuki*, Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), który po mistrzowsku potrafił splecać strzępy różnych niekompletnych informacji w jedną fikcyjną, artystyczną całość. Podobnie wslawił się malarz, a raczej drzeworytnik Hishikawa Moronobu (1618-1694). On to, zapatrzony w barwny mieszczański tłum, pierwszy spopularyzował *ukiyoe* - “obrazki z przemijającego świata”.

Centrum tego świata, które stało się natchnieniem dla środowiska malarzy, artystów, literatów, dla całej ówczesnej cyganerii³ (nie mówiąc już o różnych awanturkach, nieudacznikach, różnego autoramentu szumowinach) mieściło się w Yoshiwara⁴ – otoczonej murami dzielnicy cielesnych uciech i hazardowych gier. Dzielnica ta, odgradzona od reszty miasta Edo, stała się państwem w państwie, w którym życie kurtyzan, ich panów i ich służących regulowały określone zasady prawne i obyczajowe. Tam toczyła się najostrejsza walka między obowiązkiem absolutnej lojalności społecznej a namiętnościami ludzkich serc. Ta walka była ulubionym tematem twórców ówczesnej prozy, dramatu i sztuki drzeworytniczej.

Zarówno ci, którzy natchnienie czerpali ze złudnego świata, jak i inni, którzy od złudnych rozrywek chcieli się wyzwolić, byli zwiastunami nowej epoki. Charakteryzowała ją nie tylko różnorodność i barwność zjawisk, ale i wielkie kontrasty w obrębie środowiska, które ją tworzyło. I tak, równoległe do teatru *nō* i klasycznej pieśni japońskiej *waka*, które nadal kultywowała arystokracja dworska, rozwijała się romantyczna literatura samurajska, pełna nostalgii za - niepotrzebną już nikomu - etyką średniowiecznego wasala. A tuż obok funkcjonowały – mieszczański teatr *kabuki* i mieszczańska proza obyczajowa, odzwierciedlające nową rzeczywistość. W malarstwie również toczyły się dwa, nie przenikające się wzajemnie nurty. Pierwszy, to masowo rozprowadzane drzeworyty *ukiyoe*, malujące na gorąco sceny z życia ulicy, a traktowane jak reklamy lub reportaże. W dzisiejszych czasach na pewno byłyby nazwane pop-artem, a sto lat temu stały się źródłem natchnień dla impresjonistów Europy. Drugim jest poważne, klasyczne malarstwo tuszem *sumie* – barwne, zwane “szkołą południową” (*nanga*), albo czarne, w którym od samego obrazu, ważniejszą rolę pełniła biała, pusta przestrzeń. Takiej przestrzeni w swoim pełnym symboliki malarstwie *zenga*, poszukiwali mnisi buddyjskich szkół zenistycznych, albo poeci *haikai*, którzy wkomponowywali w ową przestrzeń kaligraficznie zapisane strofy i ilustracje *haiga*. Był to oszczędny w wyrazie, a jednocześnie zaskakujący realizmem sposób przedstawiania pojedynczych elementów świata, stojący na pograniczu malarstwa i kaligrafii.

Ten rodzaj malarstwa miał swoich odbiorców wśród poetów i artystów, którzy wyzwolili się z ram podziałów społecznych i wiedli życie na uboczu świata (jap. *inja*).

Nazywano ich “szaleńcami”, nieprzystającymi do oficjalnych norm (jap. *fūkyō no hito*).

Podobne dwa nurty obserwować możemy w poezji. Pierwszy, mieszczański, który upodobał sobie *haikai* satyryczne⁵, a który do dziś żyje w literaturze japońskiej jako jedna z form *haiku* obyczajowego, zwanego *senryū*. Drugi nurt zastrzeżony był tylko dla obdarzonych szczególną wrażliwością poetycką – ujawnił się w szkole stworzonej przez Matsuo Bashō, która nie rezygnując z tej wrażliwości, zaprawionej poczuciem humoru, stworzyła nowe, odwołujące się do świata duchowego zasady poetyki.

Śledząc dzieje Życia Matsuo Bashō, o którym można powiedzieć, iż był wielkim moralistą, a szczególnie ostatnie jego dziesięciolecie, można zauważyć etapy, które wyznaczają pewne szczególne kategorie piękna. Kategorie te Bashō wprowadzał do swego nauczania stopniowo i przywiązywał do nich wielką wagę. Nie tylko odkrywał piękno w otaczającym go Świecie, a dokonawszy odkrycia, nie tylko zapisywał je w swojej poezji i prozie, ale nim żył.

Oznacza to, iż wartości estetyczne, których nauczał w swojej szkole i stosował w twórczości jako figury poetyckie, stanowiły dla niego jedno z zasadami etycznymi, według których kształtował swoją postawę życiową. Dlatego też, szkoła ta była traktowana przez współczesnych jak awangarda, a jej mistrz jak geniusz, albo ten, który pierwszy miał odwagę odstąpić od niektórych skostniałych już, często zbanalizowanych zasad poezji japońskiej.

Najważniejsze wartości estetyczne, charakteryzujące poetykę szkoły *shōfū*, zostaną uporządkowane poniżej, według ich cech stałych i zmiennych.

1. Pierwsze z nich, Bashō przejął dla swojej poetyki z literatury klasycznej i dlatego będzie można zaliczyć je do **wartości stałych (*fueki*)**. W treści swojej w zasadzie pozostały niezmienione od czasów średniowiecza, a dokładniej od wieku czternastego, kiedy to dwaj wspaniali poeci i teoretycy poezji, arystokrata Nijō Yoshimoto i niewiadomego pochodzenia mnich Kyūsaï⁶ ustalili zasady współkompozycji klasycznej pieśni *renga*. A więc będzie to

sabi

“piękno duchowej izolacji”⁷, oderwania lub osamotnienia, jak “samotny może być czarnozielony cyprys wśród ukwieconych drzew wiśni”;

shiori

“piękno, jako wynik zaakceptowania straty”⁸, szczególnie utraty wcześniejszej świetności, zgoda na bezradność i słabość;

wabi

“piękno duchowego ubóstwa”, niedokończenia, jak piękna może być swoją niedoskonałością wyszczerbiona czarka do herbaty, którą nad inne przedkładali japońscy esteci, albo rozdarty, biały papier w oknie starego, japońskiego domu – piękniejszy niż cały, bo przez takie rozdarcie z większym zachwytem ogląda się księżyc;

aware

“piękno rodzące się z umiejętności współodczuwania lub wczucia”⁹, która pozwala poecie “zjednoczyć się z opisywaną sosną” i z jej pozycji “rozumieć” świat, a zdolność ta łączy się z odkrywaniem prostych prawd;

yūgen

“piękno, które kryje w sobie aspekt przemijania”, jak dopatrzenie się w “bezlistnej gałązce kwitnącej śliwy wszystkich jej postaci, jakie przybierze w ciągu zmieniających się pór roku, a więc ją samą zmieniającą się w czasie”.

Do stałych wartości estetycznych można także zaliczyć figury stylistyczne. Są to: *tatoe*, porównania lub aluzje oraz podobna do nich sztuka *honkadori*, cytowania. Zręczne ich stosowanie świadczyło o znajomości poezji klasycznej i pozwalało przywołać tematy, obrazy, czy nastroje zawarte w całym utworze, skąd cytaty pochodził. Dalej *mugon*, przemilczenie¹⁰, *kakekotoba*, “klamra”¹¹, słowo, spinające jednym swoim brzmieniem dwa odległe znaczenia, jak most dwa brzegi rzeki, *engo*, czyli różnorodne słowa lub morfemy, kojarzące się z podobną treścią i *makurakotoba*, słowa-atrybuty, nadające następującym po nich wyrażeniom szczególną wartość semantyczną¹².

W szkole Bashō zdolność przeżywania piękna w całej różnorodności jego aspektów osiągnęła apogeum. Cechowało tę zdolność bardzo delikatne i wyrafinowane poczucie humoru, po japońsku *tawamure*, albo *kokkei*, które wyrażało się - pochodzącym z trwałej świadomości przemijania - dystansem wobec rzeczywistości oraz umiejętnością spoglądania na tę rzeczywistość z “przymrużeniem oka”. Jednocześnie pomagał ów “żart” w rozumieniu terminu *haikai*, który najprościej można tłumaczyć jako “poczucie humoru”. Chodzi tu o wrażliwość na zabawne sytuacje, czy obrazy wywołane wzajemną relacją człowieka i Natury, lub dwóch jej elementów.

2. **Wartości estetyczne nowe, zmienne**, którym Bashō nadał kategorię *ryūkō*, wolności, płynności i progresu:

fūkyō

jest to postawa etyczna człowieka wolnego, który z własnego wyboru godzi się, aby świat nazwał go “szaleńcem gwałtownym i zmieniającym miejsce jak wiatr”¹³. Pragnie być niezależny od wszelkich “układów”, nawet za cenę tułaczki;

fūga no makoto

najogólniej rzecz biorąc, termin ten dotyczy adekwatności postaw życiowych do obranych wartości estetycznych¹⁴. Chodzi o to, aby prawdą (*makoto*)¹⁵ codziennego życia świadczyć o pięknie formy, którą jest słowo w poezji, pociągnięcie pędzlem w malarstwie, czy harmonia dźwięków w muzyce (*ga*).

kyojitsu

tutaj chodzi o pustkę i iluzję uczuć, za którymi dopiero kryje się rzeczywistość *haikai*. Wobec tego, oba te elementy - nietrwałe uczucia oraz realizm - są na równi potrzebne najpierw autorowi, a potem odbiorcy;

omomi

dosłownie ciężar, a w literaturze “ciężar gatunkowy”, określający styl lub treść utworu. Dla Bashō mógł być to “ciężar gatunkowy” poezji klasycznej, pewien “patos” minionego czasu.

karumi

to lekkość w sposobie wyrazu i treści. Termin z dziedziny estetyki stosowany w okresie Edo, nie tylko w literaturze, ale także w malarstwie i innych sztukach pięknych. Dotyczył jednak przede wszystkim gatunków *renga* i *haikai*. W 1689 roku, Bashō zapytany przez uczniów, co myśli o lekkości *haikai*, powiedział, że czyni ona formę wyrazu danej strofy oraz związki anaforyczne i kataforyczne między strofami “przejrzystymi jak płytki, czysty potok płynący po piaszczystym dnie”¹⁶.

Szkoła Bashō.

“Treścią” szkoły byli uczniowie, a nauczyciel traktował ich w sposób bardzo indywidualny, szanował i akceptował w zupełności ich różnorodną wrażliwość na

piękno, niezależnie od tego, czy miał do czynienia z uczniem początkującym, czy bardzo już zaawansowanym.

Taka relacja między mistrzem a uczniem, w ogólnie przyjętym w Japonii konfucjańskim wzorcu szkoły, nie była zwyczajna. Nie można więc się dziwić, że niekiedy rodziło się w sercach starszych uczniów uczucie zazdrości, które kazało im odrzucić nauki Bashō. Ukazywanie - mimo wielu trudności - jemu tylko właściwej postawy etycznej było dla tego nauczyciela ważniejsze, niż narzucanie własnej wizji sztuki poetyckiej.

Paradoksem też było to, że zachowując godność i ciesząc się niezmiennym szacunkiem, nazywał siebie "starym żebrakiem"¹⁷. Chciał wyrazić w tym przewisku postawę nauczyciela proszącego swoich uczniów o prawdę i o otwarcie przed nim serc. A także cierpliwe oczekiwanie na to, aby dojrzała w nich właściwa poetom wrażliwość i spostrzegawczość ("uważność"). Zawsze był gotów dostosować swoją naukę do ich odczuć estetycznych i sposobów wyrazu, co wypływało z jego umiłowania zmian. Takie poglądy musiały odbierać uczniom poczucie bezpieczeństwa, i pewność, że są na dobrej drodze do osiągnięcia wyżyn poetyckich. Tym samym musiały budzić ich sprzeciw. Obok więc uczucia zazdrości, sprzeciw mógł być drugą przyczyną rezygnowania adeptów ze szkoły.

Jedną z konsekwencji wyboru "Życia w drodze", jakiego nigdyś dokonał Matsuo Bashō, jest to, że współrzędnych geograficznych dla jego szkoły wyznaczyć nie możemy – tworzyła się bowiem tam, gdzie aktualnie przebywał jej założyciel. W istocie, formował ją dialog pomiędzy nauczycielem a uczniem, raz dotyczący teorii, innym razem będący krytyką strofy początkującego poety, jeszcze innym razem - wspólną twórczością poetycką.

Adept szkoły musiał spełniać sześć warunków. Były to:

- 1). zręczność wypowiedzi literackiej¹⁸;
- 2). głębokie postanowienie oddania się temu gatunkowi poezji i wszystkiemu, co styl *haikai* za sobą pociągał¹⁹;
- 3). odpowiedni wiek;
- 4). wolny czas;
- 5). pewien dostatek, który pozwalał przeżyć dzień tylko dla poezji;
- 6). dobra orientacja w klasycznych tekstach japońskich i chińskich²⁰.

Obowiązującymi zatem dyscyplinami było pogłębianie wiedzy w zakresie poezji chińskiej z czasów panowania dynastii T'ang²¹ oraz w zakresie średniowiecznej literatury japońskiej. Następnie ćwiczenie poetyki *haikai*, przy jednoczesnym wdrażaniu właściwych jej wartości estetycznych i reguł etycznych dotyczących życia codziennego²².

Spotkania poetyckie, *renku no za*

Można je nazwać "dysputami" poetyckimi²³ i były dla uczniów prawdziwym doświadczeniem twórczym, w którym znajdowała swój wyraz nauka Bashō.

W nowatorskiej szkole Bashō, współtwórczość poetycka *haikai no renku*, wykracza poza ściany salonu *za*, by w codzienności realizować szczególne postawy etyczne. Bashō, jako mistrz domaga się od swoich uczniów zmiany w sposobie patrzenia na świat, a więc i na drugiego człowieka. Mimo różnic osobowości, postawy te wzajemnie się uzupełniają i tworzą nową całość, która wprowadza ład we wspólne "bycie" i we wspólną twórczość współautorów *renku*.

Różnice osobowości wyraźnie odczuwalne są w przypadku osoby Mistrza i

Gospodarza spotkania poetyckiego. Na przykład w stosunku do szybko przemijającej chwili teraźniejszej. Z powodu tych właśnie różnic w postawach etycznych i estetycznych, wyraźniej widocznych w każdym wypadku, gdy strofy mistrza i gospodarza spotykają się ze sobą, można za Sørenem Kierkegaardem pierwszego nazywać "człowiekiem etycznym", drugiego zaś "estetą".²⁴ Nie jest to oczywiście regułą.

Zasady współkompozycji

W szkole Bashō, najbardziej ulubionym i celebrowanym metrum *haikai* była pełna forma klasycznego *kasen*, czyli trzydziestosześciostrofowego poematu *renku* opatrzonego wprowadzeniem prozą (jap. *kotobagaki*). Przeważnie ten sam poeta układa wprowadzający komentarz i strofę rozpoczynającą. Ma ta strofa charakter szczególnie poprzez swoją niezależność, ponieważ jako jedyna odnosi się do dnia dzisiejszego i chwili teraźniejszej. Tę ważną cechę nadają jej dwa słowa, które, zgodnie z regulaminem²⁵, powinny być użyte przez autora *hokku*, czyli w danym wypadku Mistrza. Jedno z nich, tak zwane *kigo*, wskazuje o jakiej porze roku utwór jest komponowany, drugie – *kireji*, czyli sylaba "ucinająca", przybiera formę różnego rodzaju partykuł lub końcówek fleksyjnych. "Przecina" strofę w miejscu, w którym można by oczekiwać dokładniejszego opisu sytuacji, a więc dodatkowych słów, do czego jednak *haikai*, jako gatunek poetycki, nie może dopuścić. Ważną funkcją *kireji* jest pewne zawieszenie głosu, które poprzedza. Ta chwila ciszy wprowadza odbiorcę (słuchacza) do duchowego współuczestnictwa w akcji tworzenia *hokku*. Jeżeli zaś bezpośrednim odbiorcą jest autor strofy następnej - pozwala na rozwinięcie dialogu.

Para dialogowa

Pierwsza parę tworzy Mistrz z Gospodarzem, który komponuje dopełniającą strofę drugą (*wakiku*) i oddaje w niej cześć Mistrzowi. Poprzez uczestnictwo kolejnych poetów, stopniowo powstają dwustrofy będące wynikiem dialogu, z tym, że druga strofa bywa nie tylko odpowiedzią i uzupełnieniem pierwszej, ale też inspiracją i wezwaniem do uczestnictwa w dialogu dla następnego poety. Można zatem mówić o poetyckiej formie dialogu, albo o fuzjach wzajemnych replik między dwoma poetami, które przyczyniają się do budowania nierozzerwalnej całości kompozycyjnej utworu.

Zachodzi wyraźna relacja między zespołem a dziełem, przez ów zespół tworzonym, a przy tym odczuwa się wielką dynamikę, z jaką dzieło jest budowane. Można więc mówić o dynamice struktury, która zmienia się wraz z biegiem strof, o żywotności tego gatunku poezji, która ma pewną wartość nawet dla nas, jego dzisiejszych odbiorców.

Zmiany następują w trzech częściach, których wspólna nazwa brzmi *jo-ha-kyū*²⁶. Stanowią one nie tylko istotny element struktury *renku*, ale w równie istotny sposób wiążą się z zapisem graficznym²⁷ utworu.

Melodia wrażeń, (inaczej: nurt napięcia emocjonalnego), którą dyktują te trzy części utworu, powinna być zgodna z oddechem. Jest to zasada obowiązująca w technice kompozycji artystycznej i to nie tylko poetyckiej, ale także muzycznej, dramaturgicznej, powieściowej, a nawet w sztuce układania kwiatów, kaligrafii, czy serwowania herbaty.

Ogniwa (*tsukeai*)

Oprócz *jo-ha-kyū*, zwartość struktury poematu dialogowego tworzą **ogniwa**²⁸ łączące ze sobą kolejne strofy utworu. Ogniwo, które lepiej nazywać “połączeniem międzystrofowym”, jest niby motor wyzwalający strofę *tsukeku* – następującą i nadaje bieg całej współkompozycji. Właśnie ze względu na nastrój, charakter i główny temat *tsukeku*, Bashō wyróżnił trzy kategorie ogniwi łączących strofę poprzedzającą ze strofą następującą.

Tsukeai podlegało pewnym przeobrażeniom, paralelnym do zasad poetyki, które do gatunku współkompozycji poetyckiej²⁹ wprowadzane były przez szkoły, będące awangardą w kolejnych okresach historycznych. Zasady poetyki zaś, przyjęte w danej szkole, wyznaczały stopień precyzji, albo raczej stopień trudności (abstrakcji) połączeń międzystrofowych. Te właśnie cechy – Bashō, a później jego uczniowie – ujęli w pewne kategorie, które poniżej zostaną opisane.

I tak, w średniowiecznej, współkomponowanej pieśni *renga*, za czasów Nijō Yoshimoto (1320–1388), w późniejszych strofach *haikai no renku* Arakidy Moritake (1473–1549), aż po czasy szkoły *teimon* Matsunagi Teitoku (1571–1653), najczęściej używane *tsukeai* mieściły się w kategorii zewnętrznej warstwy słowa. Nazywane były *kotobazuke* (“przez słowo”) albo *monozuke* (“przez konkret”). Jest to, mówiąc najogólniej, kategoria połączeń konkretnych, odnajdywanych w formie wyrazu. W szkole *danrin*, Nishiyama Sōina (1605–1682) używano już nieco bardziej złożonych ogniwi, które obejmowała kategoria *kokorozuke* (“przez sens”). Tę kategorię można określić jako “intencjonalną”, a poeta miał odkryć ją w ogólnym sensie strofy.

Bashō zaś, w tej dziedzinie postąpił naprzód, wykładając uczniom, iż ogniwo jest tym kunsztowniejsze, im bardziej nieuchwytnie, niebezpośrednie i abstrakcyjne. W swojej więc szkole, stworzył nową kategorię połączeń, którą nazwał ogólnie *nioizuke*, “przez zapach (intuicję)”, a w ramach tej kategorii operował takimi pojęciami, jak *hibikizuke*, “przez echo”; *omokagezuke*, “przez wspomnienie postaci” (lub “cień postaci”); *utsurizuke*, “przez odbicie”³⁰ oraz *kuraizuke*, “przez nadanie wartości”.

I tak, *hibikizuke* wydaje się być spotęgowaniem lub powiększeniem nastroju strofy poprzedzającej, jak delikatny błękit nieba o poranku, który “wybucha” jesienną ultramaryną nieboskłonu odbijającego się w wodach jeziora.

Omokagezuke można określić jako wspomnienie osoby, znak lub ślad jej obecności, jej cień. Na przykład, gdy w strofie poprzedzającej mowa jest o przebywaniu w szałasie, a w następnej o kompilowaniu zbioru poezji, japoński poeta *haikai* szkoły Bashō widzi między wierszami postać Średniowiecznego poety, mistrza *renga* Iio Sōgi (1421–1502).

Kiedy dana atmosfera w całości zostaje przeniesiona do strofy następnej, można mówić o *utsurizuke*. Na przykład nieśmiałość, będąca przymiotem dobrze wychowanej arystokratki, podkreślona zostaje w strofie następnej delikatnością szaty lub pięknem długich, czarnych włosów.

Kuraizuke, dosłownie połączenie “poprzez nadanie rangi”, poeta realizuje, kiedy nadaje większą wartość estetyczną lub moralną sytuacji opisanej w strofie poprzedniej. Na przykład autor tej strofy mówi o szybko mijającym czasie w pustelni nad brzegiem morza. A wtedy autor następnej “podnosi” niejako wartość etyczną samotnego życia, poprzez skierowanie uwagi owego “pustelnika” na rzeczy, które go otaczają, na zmiany (starzenie się), którym podlegają. Jakby zachwycenie się drobnymi nawet “elementami” świata postawione zostaje wyżej w hierarchii wartości, niż

cierpienie spowodowane przemijaniem czasu.

Różnice istoty tych powiązań nie tylko nam wydają się prawie niemożliwe do uchwycenia. Poeci współczesni Bashō, a nawet jego uczniowie rozróżniali je z trudem, ale tym bardziej brzmiały w ich uszach jak wyzwanie i potęgowały aurę tajemniczości, czy mistycyzmu, jaka spowijała szkołę. Były dla nich szczytem wrażliwości poetyckiej. I rzeczywiście, takiej subtelnosci już nigdy potem poezja japońska nie osiągnęła³¹.

W ramach próby przyjrzenia się poetyce szkoły shōmon, ze świadomością, iż przekład polski i nawet głębsza analiza w pełni jej nie oddadzą, podaję część wstępną *jo*, utworu *kasen* z ostatniego okresu życia poety.

Utwór z roku 1694

Gatunek: *goginkasen*, czyli “trzydziestosześcioletni utwór skomponowany przez pięciu poetów”.

Zespół autorów

Mistrz: Matsuo Bashō

(autor strof: 1, 6, 11, 16, 21, 24, 29),

Gospodarz: Suganuma Kyokusui

(autor strof: 2, 7, 12, 17, 22, 27, 32),

Sekretarz: □□ Gakō

(autor strof: 3, 8, 15, 18, 23, 28, 33, 36),

Poeci szeregowi:

Kagami Shikō (autor *kotobagaki* i strof: 5, 10, 13, 20, 25, 30, 35),

Hirose Izen (autor strof: 4, 9, 14, 19, 26, 31, 34),

Miejsce spotkania: Dom Suganumy nad Jeziorem Biwa

Czas: *genrokushichinen rokugatsu jūrokunichi*.

Pisane 16 czerwca 1694 roku.

Wieczór, 16 czerwca 1694 roku. Bashō, duch niespokojny, mimo choroby i słabej kondycji, od początku maja wędrował między rodzinnym Ueno, Kyōto, a miastem Nagoya, gdzie niegdyś, w 1684 roku witany z miłością i szacunkiem, teraz – opuszczony przez dawnych uczniów takich, jak Yasui czy Kakei – czuł się nieswojo i obco. W połowie czerwca, chory Bashō wyrwał się spod opieki Kyoraia, swego ucznia i przyjaciela z Kyōto, by przejść ku Zeze, jak nazywano teren opodal miasta Ōtsu, u wybrzeży jeziora Biwa.

Hokku, strofa rozpoczynająca, Autor: Bashō

- a) *natsu no yo ya*
- b) *kuzurete akeshi*
- c) *hiyashimono*

To letnia noc?!

Już pękła jej zasłona

Wszystko jest chłodne

Bashō, mistrz spotkania poetyckiego, zadaje do rozważenia to, co aktualnie dzieje się w przyrodzie. To nic, że więzi między uczestnikami współkompozycji są nitki (jak wspomina Shikō we wstępie). Popatrzmy na świat przed nami – ileż cudów niesie nam natura! One staną nam się pokarmem i orzeźwią nas. Przebudzą naszą uwagę i umiejętność obserwacji, oczyszczą

z ociężałości i skrepowania sobą nawzajem. Tu i teraz szukajmy inspiracji.

W ostatnim okresie Życia, Bashō pragnął *haikai* prostego, raczej postrzegającego cuda natury, niż refleksyjnego i filozoficznego. A na pewno chciał obudzić taką postawę wobec świata w swoich uczniach. Trzeźwość patrzenia i wykorzystywanie darów – tutaj i teraz.

Tsukeai:

Nie jest to jeszcze regularne połączenie międzystrofowe, bo zamiast strofy poprzedzającej, Bashō dostał do rozważenia wprowadzenie prozą.

Ponieważ Shikō w sposób kategoryczny mówi o “dzisiejszym wieczorze”, Bashō przechodzi do nocy – do letniej nocy – ale *jak westionuje*. Należy przedstawić to przejście – najpierw w języku japońskim, następnie podać jego interpretację:

koyoi wa → natsu no yo ya,

Ten wieczór (czyli ludzie, wydarzenia, refleksje, plany na przyszłość – wszystko to jest nieważne, bo tego już nie ma...) → czy to noc jest darem? Nie, darem jest świt, chwila teraźniejsza, orzeźwienie umysłu i buddyjskie przebudzenie.

Dary letniego świtu w sposób “spotęgowany” są następstwem nocy: *hibikizuke*

Parafraza pogłębiona:

Co to za noc, ta letnia, krótka noc!? Oto już świat, który przed nami się roztacza zmienił swoją scenerię – nic nie jest jak przed paroma godzinami. Pękła zasłona nocy, pierwszy brzask pozwolił zobaczyć świat. Uczynił go wyraźnym i zrozumiałym. Ożywił tysiące darów – wystarczy patrzeć przebudzonymi oczami i czerpać bez końca z ożywiających wszystko i orzeźwiających cudów Natury.

Wakiku, strofa druga uzupełniająca. Autor: Kyokusui

- a) *Tsuyu wa harari to*
- b) *hasu no ensaki*⁴

- a) *tsuyu wa harari to*: niedookreślenie, spowodowane brakiem czasownika, który w tej frazie zastąpiony został onomatopeją *harari to*, wyobrażającą ciche spadanie czegoś bardzo lekkiego i w dużej ilości. A więc mowa jest o wielu kroplach rosy, które spadają bezgłośnie. (b) *hasu no ensaki*: lotosy, które rosną bardzo blisko pomostu *engawa*. Innymi słowy, można wyobrazić sobie dom położony nad brzegiem jeziora.

*tuż pod werandą blisko
lotos oblane rosą*

Kyokusui, gospodarz domu i spotkania poetyckiego *za* podejmuje w swojej strofie uzupełniającej temat zaproponowany przez Bashō. Ponieważ Mistrz, w pewnym sensie odsunął, jako już nieaktualny czas krótkiej, przemijającej nocy, wołając o otwarcie oczu na cuda Natury budzącego się właśnie poranka, Kyokusui, Gospodarz, podjął wezwanie w sposób bardzo bezpośredni – wskazał najbliższy chłodny obiekt, niezwykle orzeźwiający widok lotosów unoszących się na wodzie, tuż przy pomoście ciągnącym się wzdłuż ściany domu zwróconej ku ogrodowi. Obraz lotosów, z których cichą kaskadą spadają krople rosy.

⁴ *En* albo *engawa*, to element architektoniczny japońskiego domu. Rodzaj pomostu lub wąskiej werandy, biegnącej wzdłuż ściany budynku, skierowanej na ogród wewnętrzny. *Ensaki*, to miejsce tego ogrodu, położone najbliżej krawędzi pomostu *engawa*.

Tsukeai:

hiyashimono → *tsuyu*

wszystko, co rozbudzające i orzeźwiające → rosa w kwiatach lotosu.

Tutaj można zauważyć proste uzupełnienie *hokku*. Pierwsza w polu widzenia rzecz świeża, rozbudzająca i wywołująca uczucie rzeźkości (*hiyashimono*), została skonkretyzowana w zmysłowym doświadczeniu kaskady rosy oblewającej kwiat lotosu.

Kwiaty całe w porannej rosie są widocznym przedstawieniem treści “tego, co świeże”: *kokorozuke*.

Gospodarz chce być bardzo skrupulatny i bez dalekich dygresji, w sposób prosty wskazać Świat, który widać najbliżej. Pełen szacunku wobec GoŚcia, którym jest mistrz Bashō, “rozŚciela” ten pełen ŚwieżoŚci obraz u jego stóp:

Mówisz Mistrzu o tym, co otwiera nam oczy, przynosi świeżość spojrzenia i orzeźwienie umysłu o letnim poranku? Nie musimy daleko szukać - patrz, tuż u naszych stóp ścielą się kwiaty lotosu. Unoszą się na wodzie zlewane błyszczącymi kroplami rosy.

Daisanku, strofa trzecia. Autor: Gakō

- a) *uguisu wa*
- b) *itsu zo no hodo ni*
- c) *ne o irete*

(a) *uguisu wa*: a słowik; (b) *itsu zo no hodo ni*: jak zwykle, jak zwykle to bywa, ale też: jak kiedyś, dawniej; (c) *ne o irete*: włącza swój głos (swój trzel do skarbnicy środków przebudzających, niosących świeżość i orzeźwienie).

***I oto słowik
jak zwykle to bywało
włączył swój trzel***

Gakō dodaje swoje przedstawienie – tym razem audiowizualne – orzeźwiających elementów przyrody. Dopowiada (reagując na nieco mechaniczną odpowiedź Kyokusui) rzecz pozornie oczywistą, że wśród niosących orzeźwienie cudów przyrody, nie można pominąć trelu słowika, który tradycyjnie (również w klasycznej literaturze) śpiewa póki trwa rzeński poranek, lub wieczorny chłód.

Tsukeai:

tsuyu → *uguisu no ne*

poranna rosa → trzel słowika

Ta strofa nawiązuje do poprzedniej podobnym doznaniem ożywczej rzeźkości w trelu słowika, ale odbieranym zmysłem słuchu, podczas gdy obraz zroszonego wodą lotosu działa na zmysł wzroku.

Oba obrazy związane są z tą samą świeżością poranka, lecz inaczej umotywowane: *kokorozuke*

Wśród zjawisk Natury, które przynoszą nam przebudzające do nowego spojrzenia doświadczenie, nie może zabraknąć słowika, który - jak to zwykle bywało w klasyce – dołącza o poranku swój orzeźwiający trzel...

Daiyonku, strofa czwarta. Autor: Izen

- a) *Furuki kawago ni*
b) *hōgu oshikomu*

(a) *furuki kawago ni*: w starym pudle, plecionym z bambusowego łyka
(b) *hōgu oshikomu*: jest wepchnięte to, co niepotrzebne (grafemika słowa *hōgu* □□ wyraża powrót do tego, co dawne, stare. Przenośnie: co kłóci się z nowo przyjętymi zasadami); wtłoczone na siłę, z powodu dużego już nagromadzenia tych rzeczy w pudle.

**Schować do starej skrzyni
Powroty do przeszłości**

Izen, wierny uczeń Bashō, zawsze akceptuje zmieniające się poglądy swego mistrza. “Słowik dołącza swój trel”? To wszystko było w klasycznej poezji! To, co nam teraz niepotrzebne, co dla poezji szkoły Bashō jest nieaktualne, wrzucmy do starej skrzyni.

Tsukeai:

ne o irete → *hōgu oshikomu*

włącza (dosł. wkłada) trel, (który jest dźwiękiem świeżym, nowym i ożywiającym umysł) → wkłada (dosł. wpycha) to, co niepotrzebne, ponieważ jest powrotem do “starego”.

Łączy tę strofę z poprzednią pewna gra słów zawarta w semantyce i grafemicznej postaci dwóch czasowników: *komu*, “wtłaczać” oraz *iru*, “wkładać; włączać”. Czynność “włączania” tego, co nowe i świeże, wyzwala inną, przeciwstawną czynność – “wtłaczania” do zbioru rzeczy nieaktualnych wszystkiego, co jest przejawem chęci powrotu do “starego”, do przebrzmiałych już w szkole Bashō, wartości estetycznych.

Izen porusza tu niezmiernie ważną rzecz: pewną zależność – przyjęcie tego, co nowe, odświeżające umysły zgromadzonych poetów i wprowadzające nowe zasady do poetyki szkoły, uwarunkowane jest odrzuceniem wszelkich tendencji powrotu do wartości dawnych.

Powiązanie ze strofą poprzedzającą zachodzi “przez ustalenie hierarchii wartości”, a więc *kuraizuke*.

Dla naszej poezji teraz, dla odświeżenia jej poetyki, a nam – dla otwarcia oczu na piękno nowe - warunkiem jest oczyszczenie tej poezji z tonów przebrzmiałych, ze wszelkich tendencji powrotu do starych wartości estetycznych. Trzeba je wyłowić i odłożyć do lamusa.

Daigoku, strofa piąta. Autor: Shikō

- a) *Tsukikage no*
b) *yuki mo chikayoru*
c) *kumo no iro*

(a) *tsukikage no*: księżycowa poświata, (miejsce) oświetlone księżycową poświatą. Partykuła *-no*, która odnosi się do całej następnej frazy (b)+(c), a szczególnie

do (c), pełni jeszcze jedną funkcję. Wypełnia niedookreślenie, którego powodem jest brak orzeczenia, co pozwoliło utworzyć wyrażenie porównawcze.

(b)+(c) *yuki mo chikayoru kumo no iro*: kolor chmur, [który jest tak czysty], że aż przybliża (nasuwa) [wyobrażenie] śniegu. *Kumo* (chmura)⁵, w literaturze japońskiej kojarzy się z tym, co niejasne, zaciemnione i mętne (na przykład: mowa) oraz z tym, co wysoko pod niebem. *Yuki* (śnieg)⁶ zaś, z tym, co czyste i jasne, wyraźne, bo bliskie, w zasięgu ręki i tuż pod stopami.

***W świetle księżyca
przypomni czystość śniegu
skłębienie chmur***

Autor strofy, Shikō, jako poeta opisuje zjawisko, które w określonych warunkach zmienia wygląd Świata. Co powoduje, że Świat staje się czysty a wrażenie odnawiania (ożywiania) zupełnie konkretne? Takim cudem jest księżycowa poświata – ona srebrzy każdą rzecz, na którą pada, nadając jej świeżość bliską białemu śniegowi. To jeszcze jeden sposób na otwarcie oczu i nowy sposób widzenia poezji i świata. W nowym świetle, którego źródłem jest księżyc, tworzą się sprzyjające okoliczności, aby poeci mogli “przejrzeć”. Innymi słowy, to co mętne, niezrozumiałe i trudno osiągalne, okazuje się wyraźne, jasne, orzeźwiający i w zasięgu ręki.

Tsukeai:

hōgu oshikomu → *sukikage no yuki mo chikayoru kumo no iro*

wyrzucać to, co stare i nieprzydatne → w księżycowej poświacie, przy Mistrzu rzeczy wcześniej trudne i nieosiągalne nabierają jasności, stają się oczywiste - kolor chmur upodabnia się do bieli śniegu

W obu strofach, których połączenie jest w tej chwili pod obserwacją, użyto wypowiedzi o różnym planie wyrażania i treści, ale o wspólnym celu. Celem jest rozważenie, jak można oczyścić i odnowić poetykę w szkole Bashō. Po propozycji Izena, aby eliminować środki przebrzmiałe, stare, Shikō podaje swoją – mówi, że obecność mistrza rzuca takie światło, że staje się możliwe zobaczyć Świat w sposób całkowicie odmienny – wyraźnie i wprost.

Ponieważ sposób podany przez Shikō znacznie przewyższa artyzmem i postawą etyczną ten, który zaproponował Izena, a światło księżyca – lamus, o którym mowa w poprzedniej strofie, połączenie zalicza się do kategorii “przez nadanie wartości”: *kuraizuke*

W parafrazie pogłębionej, a więc na zakończenie badania, okazuje się, iż Shikō podpowiada więcej, niż początkowo zostało to wykazane. Mianowicie, jak poeta, uczeń szkoły *shōmon*, może całkowicie odnowić swój sposób widzenia świata, a co za tym idzie, sposób przedstawiania obiektu poetyckiego w *renku*.

Zobaczcie, co się dzieje, kiedy się zmienia światło, w jakim możemy ująć świat przedstawiony. Ono ma również wpływ na wybór obrazów, jakimi przedstawiamy treść

5 Ideogram (sinojap. *un*, jap. *kumo*) “chmury” ma obrazować skręconą i zgęstniałą parę wodną, a według wierzeń ludowych, ukrytego w niej i zwiniętego smoka, boga deszczu i wszelkich zasobów wodnych. Ideogram bliskoznaczny do “gadać, mamrotać niewyraźnie lub zawile” (sinojap. *un*, jap. *iu*). Kult *shintō* także miał w swoim panteonie bogów chmur, jakkolwiek rozpowszechnienie uprawy ryżu w Japonii przyczyniło się do przejścia z Chin wielu obrzędów kultowych związanych z nawadnianiem pól.

6 Ideogram (sinojap. *setsu*, jap. *yuki*) “śnieg”, to pod elementem “deszczu”, tańczące białe, lekkie pióra. Według japońskich wierzeń ludowych, śnieg jest szczęśliwą oznaką tego, że nowy rok będzie obfitował w plody rolne. Bo śnieg jest “jak biały ryż sypiący się z nieba”.

naszego utworu – już nie to, co niejasne, górnolotne, trudne jak “chmury”, ale to co czyste (białe), jasne, łatwo zrozumiałe, orzeźwiający i bliskie jak “śnieg”. Odnowa jest realna, bo nowym źródłem światła jest nie tyle poświęca księżycowa, ale obecność Mistrza, którego charyzma już nie pierwszy raz, porównana została do przyciągającej siły księżyca w pełni.

Dairokkume, strofa szósta. Autor: Bashō

- a) ***Shimōte zeni o***
- b) ***wakeru kagokaki***

(a) ***shimōte***: forma ta bierze się z połączenia czasownika *shimau* (kończyć wszelkie działanie, podsumowywać rok, porządkować) z końcówką imiesłowu uprzedniego *-te* (przy czym w starej pisowni, sąsiedztwo sylab *-a-* i *-u* często skraca się w wydłużoną samogłoskę *ō*). Znaczenia: Już rok się skończył, już koniec roku, już zamknął się rok – wszelkie obrachunki zamknęte, rok podsumowany. Przenośnie (dla wykorzystania w parafrazie pogłębionej): skończył się cały poprzedni okres, coś się dla nas skończyło.

(a)+(b) ***zeni o wakeru kagokaki***: tragarze (ryksiarze, kulisi)⁷, między których dzieli się wypłatę, lub którzy oddają długi, rozliczają cudze. Można się spytać, na co wydadzą otrzymane pieniądze – czy dla siebie, na swoje egoistyczne cele, czy też na oczyszczenie się z długów, w trosce o to, aby przywitać nowy rok, nie będąc ciężarem dla innych, “po bożemu”...

rok już podsumowany pensję dzielą kulisi

Bashō, jak zwykle występuje w roli nauczyciela “monitorującego” przebieg współkompozycji. Dobra jest wasza gorliwość szukania dróg odnowy – mówi Mistrz – ale może po prostu trzeba powiedzieć, że zakończony został poprzedni okres, który cechował poetykę naszej szkoły. Już do niego nie wracamy. Wszyscy wiemy, co dla nas, tu i teraz jest najważniejsze, bo obdarowani zostaliśmy i nowym światłem, i świeżością, i tym, co otwiera nam oczy, pozwalając widzieć świat inaczej. Ale co z tym zrobimy? Czy użyjemy tych dóbr na chwałę naszych egoizmów – jak prostacy kulisi, których ktoś pochwali, czy dla wspólnego oczyszczenia, w trosce o nową postawę etyczną, która pozwoli odbierać świat i poetykę wprost, z naiwnością dziecka? Jednocześnie pamiętajmy, że wszyscy - jak kulisi - niesiemy na barkach ciężar odpowiedzialności za pomyślny przebieg wspólnego tworzenia.

Tsukeai:

tsukikage no → *zeni o wakeru kagokaki*

w księżycowej poświęcie → postawa kulisów robiących rozrachunki

W poświęcie księżycowej – jak mówił Izen – może zmienić się wizja Świata. A Bashō powiada, że w nowym Świecie zmienić się może również postawa etyczna poety. Z egoistycznej – na

⁷ *Kagokaki*, tragarze, którzy dźwigają lektykę. Warto tu zacytować przysłowie, popularne w czasach Bashō: *kagokaki ga homereba yuki mo iyashimuru nari* – “Pochwalić kulisów, to nawet śniegiem pogardzą”. Rzuca to przysłowie jakieś światło na naturę takiego tragarza...

pragnienie oczyszczenia w trosce o wspólne dobro.

Poświata księżycowa (nowe światło, charyzma mistrza) oddziałuje “przez zapach” na postawę etyczną, uwrażliwiając sumienie: *nioizuke*

Wiele można odczytać z bashowego wyrażenia “zamknąć poprzedni okres” (*shimōte*). To jest jedna z trudniejszych strof, dla zrozumienia której, interpretator szuka pomocy w historii życia tego mistrza, a nawet w jego charakterologicznym wizerunku. “Zamknięcie tego, co było” i odnalezienie się w nowym świetle, o którym mówił Izen, musi zrodzić “nowego poetę”, który patrzy na nowo odkryte wartości z dziecinnym zdumieniem w oczach i ze zgodą. “Zamknięcie tego, co było” jest także równoznaczne z odrzuceniem w sobie “poety dojrzałego”, szanującego tylko taką poetykę, która jest zawila, głęboka i pełna zagadek.

Oto możemy przyjąć, że skończył się poprzedni, jakże długi okres poetyki naszej szkoły. Zróbmy rozrachunek, na ile udało nam się przyjąć dary tej chwili, “tutaj i teraz”. A jeżeli przyjęliśmy je – to co z nimi zrobimy? Czy potraktujemy je z góry, ze wzgardą, jak kulisi, z których drobna pochwała czyni pyszałków, a otrzymane dary zgarniają na własny użytek? Czy zmieni się nasza postawa etyczna na tyle, abyśmy zdolni byli spojrzeć na piękno nowej poetyki oczami dziecka, z jego naiwnością? A otrzymane dary użyli dla wspólnego dobra, bo przecież wspólnie dźwigamy ten utwór – właśnie tak, jak kulisi lektykę.

Strofa szósta zamyka część wstępną utworu. Można dokonać przeglądu kolejnych obrazów, jakie zostały przez Bashō wywołane, zarówno strofą rozpoczynającą, jak i delikatnie “zamkniętą”. Świadczą o tym również słowa, których Bashō w obu swoich strofach użył. To czasownik *akeshi* (w formie czasu przeszłego, dosł. zaczęła się otwierać – o nocy) z pierwszej, oraz czasownik *shimōte* (w formie łącznej, dosł. skończył się, zamknął się – o okresie poetyki szkoły) z szóstej strofy.

Do czego więc w istocie nawołuje mistrz? Nie noc jest tutaj ważna, mimo, że poświęcony jej został cały wstęp prozą. W *hokku*, którego autorem jest Bashō, czas nocy poddany został w wątpliwość. Słowo *akeshi* mówi o tym, że już pękła zasłona nocy, a przez “pęknięcie” zaczął sączyć się pierwszy blask poranka – i nastąpiło “nowe”. W ciemnościach nocy trzeba dźwigać brzemień wspomnień, tęsknoty i układać plany. O brzasku - wyłania się świat ze wszystkimi cudami Natury, które są na wyciągnięcie ręki. Są one “tu i teraz”, przynoszą doświadczenie świeżości, orzeźwienia, czyli tego, co nowe i mogą stać się ziarnem buddyjskiego przebudzenia ku zupełnie nowej postawie etycznej poety.

Agnieszka ŻuŁawska-Umeda e-mail: agnuz@poczta.onet.pl

2 Jap. *in'yō*, pięć żywiołów (kategorii) *gogyō*, dziesięć tysięcy rzeczy *banbutsu*. Por. Wolfram Eberhard, *Symbole chińskie. Słownik*, Universitas, Kraków 1996.

3 Porównanie z paryską bohemą z przełomu wieków nasuwa się tutaj nieodparcie i ułatwia wyobrażenie sobie artystycznego, szalonego świata, w którym ludzie lawirowali między obowiązkiem a namiętnością, między skrzętną pracą a “zakazanymi” uciechami życia.

4 Ta dzielnica powstała w 1617 roku, w pobliżu Nihonbashi, mostu na rzece Sumidagawa w Edo, gdzie skupiono w jednym rewirze wszystkie lokale służące uciechom cielesnym, jak domy publiczne, łaźnie i tak zwane “herbaciarnie”, które podejmowały klientów nie tylko herbatą. Władze shoguna, izolując ten “zakazany” rewir od reszty miasta, zamierzały nie dopuścić do masowej demoralizacji. Skutek był jednak odwrotny – to, co zakryte, stało się bardziej pociągające. o wielkim pożarze Edo w 1658 roku, Yoshiwara przeniesiona została na teren dzisiejszej dzielnicy Asakusa (wg. Takigawa Masajirō, *Yoshiwara no shiki, Cztery pory roku w Yoshiwara*, Seiabō, Tokio 1988).

5 Chodzi tu o dwie szkoły *haikai*: wcześniejszą *teimonha* i późniejszą *danrinha*.

6 Nijō Yoshimoto oraz Kyūsai (albo Gusai) zapisali się w historii literatury japońskiej jako współautorzy trzech dzieł poświęconych zasadom współkompozycji, które odtąd obowiązywały w szkołach poezji *renga* na terenie całego kraju. Są to: *Renrihishō (Tajemny spis zasad współkompozycji)* i *Tsukubamondō (Rozmowy w Tsukuba)*, oba dzieła z 1349 roku oraz *Rengashikimoku (Zasady wspólnej kompozycji)* z 1372 roku.

7 *sabi*. W japońskich opracowaniach, terminy takie jak *sabi*, *wabi* lub *aware* (a więc czysto japońskiego pochodzenia) zapisywane są najczęściej hiraganą z pominięciem ideogramu chińskiego, który nazbyt precyzuje znaczenie słowa. Jest to zgodne z japońską tradycją grafemiki, która różni się od chińskiej. Z tego zwyczaju i ja pozwolę sobie skorzystać.

8 *shiori*. Rzeczownik odsłowny, wieloznaczny: uginanie się (np. gałęzi pod ciężarem owoców, albo duchowe pod ciężarem zmartwień). Również wędnięcie, usychanie, kurczenie się, tracenie (sił, pewności siebie, zabezpieczeń, majątku).

9 To określenie, jako trafiające w samą istotę znaczenia, mimo że kulturowo odległe, zapożyczyłam z pracy Edith Stein, 1988

10 Jap. *mugon*. O przemilczeniu, jako o “niezauważonej przez gramatyków żywotnej części mowy” pisał Cyprian Kamil Norwid, ten szczególny “architekt” poetyki słowa. Sens “przemilczenia” w jego ujęciu, bardzo odpowiada estetyce “ciszy”, w której konkretyzuje się japońska strofa *haiku*, lub białej przestrzeni na rysunku tuszem. (Norwid, 1974, s. 60-62).

11 Jap. *kakokotoba*. Robert H. Brower i Earl Miner podają określenie *pivot-word*, ponieważ rzeczywiście słowo to staje się osią, wokół której ożywają dwa konteksty znaczeniowe. Np. *matsu*, odczytać można jako *sosna* (najczęściej samotna), lub jako czasownik *oczekiwać* (najczęściej osoby ukochanej (Kotański, 1961, s. 137-138).

12 Jap. *makurakotoba*; dosłownie słowa-poduszki, na których opiera się pełne znaczenie słów przez nie określanych. Brower i Miner tłumaczą termin *makurakotoba* jako atrybut, który kryje w sobie wątki z klasyki chińskiej lub japońskiej, związane z wyrażeniem określanym. (Kotański, 1961, s.133-137)

13 *fūkyō*, ideogram *fū*, to nie tylko gwałtowny wiatr, ale też, niewidzialny posłaniec bogów i przyczyna wykraczającego poza normy, dziwnego zachowania człowieka. Drugie z kolei słowo, *kyō* (szalenciec), wzmacnia tylko znaczenie pierwszego. Uległo ono zmianie w czasach panowania chińskiej dynastii Tang, kiedy to zaczęto odnosić je do człowieka oddanego poezji i wolnego od więzów, jakie nakładał niepokój o własną karierę. Za panowania dynastii Sung, Zhu xi, twórca neokonfucjanizmu, używa określenia *fūkyō*, jako charakterystycznej cechy niezależnych myślicieli, przedkładających samotną wędrówkę nad zgiełk dworskiego życia. Taką treść tych słów przejęli w średniowiecznej Japonii zbiegli ze świata intelektualisci, eremici pięciu klasztorów *zen (gozan no zenrin)*, a w okresie Edo – Bashō.

14 *fūga no makoto*. W poetyce chińskiej i klasycznej japońskiej, termin *fūga* oznaczał dwa style poezji – ludowej (*fū*) oraz arystokratycznej (*ga*). Dla intelektualistów okresu Edo – aryzm. Bashō nadał temu słowu nowe i znacznie szersze znaczenie, wychodzące poza estetykę poezji, a określające etyczną postawę odbiorcy, dzięki której ta poezja się konkretyzuje.

15 *makoto*?. Ideogram chiński składa się z dwóch elementów: słowa (mowy) i działania (czynów lub stawania się). Treścią więc jest zgodność mowy i czynów.

16 Jap. *asaki sunagawa o miru gotoku, ku no katachi, tsukegokoro tomo ni karoki nari, (Betsuzashiki), Salon w pawilonie*, red. Shizan.

17 Jap. *kojiki no okina*.

18 Jap. *ki*, dosł. “mieć dobre narzędzie” (tu: pióro, pędzel) i dobrze nim operować.

19 Jap. *shūshin*, dosł. “oddać się całym sercem”, mieć pasję.

20 *Choć nie żąda się* [od adepta] – pisał Kyoriku w *Haikaimondō, Rozmowach o haikai - aby był wielkim uczonym, to*

jednak [jego znajomość] *pism japońskich i chińskich nie może być uboga.*

21 Dynastia T'ang (618-907).

22 To w istotny sposób różniło szkołę *shōfū* od równoległe działających szkół *teimon* i *danrin*, z których pierwsza - ujmując rzecz w wielkim skrócie - nawiązywała do starożytności japońskiej, druga zaś do fantastycznej prozy chińskiej i japońskiej literatury mieszczańskiej (również do *ukiyo* i dramatów *kabuki*), lecz żadna z nich nie przenosiła zasad dotyczących poetyki na postawy życiowe, jak tego wymagał Bashō od siebie i od swoich uczniów.

23 Jest to jeszcze jedna próba oddania po polsku słowa *za* (dosł. siedzieć razem, ale nie beczynnienie, raczej twórczo, bez względu na charakter tej twórczości). Trzeba jednak odróżnić "dysputę poetycką", której owocem jest jeden, wspólny utwór *renku*, od "konkursu poetyckiego" (jap. *utaawase* lub *kuawase*), który kończy się wyborem najcelniejszej strofy. Inne propozycje tłumaczenia: "spotkanie panelowe", "salon poetycki", "posiad" (jak w gwarze góralskiej), "spotkanie poetów", "wspólne zasiadanie do twórczości poetyckiej" (AŻU, 1999, s.35-37). ?

24 Søren Kierkegaard, 1992, str.19: "[...] Dla **estety** chwila jest ważna: chodzi o chwilę obecną. Ale nie każda chwila jest *tą* właśnie chwilą; jedynie ta, która jest unikalna i nieporównywalna, porywająca i czarująca, i gdy dzięki niej przeżywa coś wspaniałego. Wszystkie inne są nieznośne, codzienne i trywialne. [...] **Człowiek etyczny** pragnie za to każdej chwili, trywialnej na równi z porywającą. Bo cudowność chwili nie wypływa z jej poruszającej zawartości, lecz wyłącznie stąd, iż została wybrana.[...]" (Wyróżnienia w tekście – AŻU).

25 Jap. *renku no shikimoku*, czyli punkty porządkujące poetykę *renku*. Należą do nich, oprócz tzw. "pól" dla zjawisk przyrody symbolizujących wiosnę i jesień (jap. *gekka no jōza*, dosł. "stałe pola dla księżyca i kwiatów wiśni") oraz dla miłości (*koi no ku*, strofy miłosne), przede wszystkim *kigo*, słowo kojarzące się z daną porą roku, i *kireji*, dosł. sylaba ucinająca, czyli powodująca zawieszenie głosu (Ogata, 1978; Nose, 1971; Satō, 1997; Kotarłowski, 1975, s. 8-9).

26 *Jo-ha-kyū*, spokojny wstęp, burzliwa różnorodność metaforycznych obrazów oraz nagle i podniosłe zakończenie.

27 Zapisu dokonywano oczywiście pędzlem i tuszem, stylem kaligraficznym zwanym "trawiastym" (jap. *sōsho*), według umownego podziału płaszczyzny stronicy, który odpowiada kolejnym złożeniom kartki papieru *kaishi*.

28 Jap. *tsukeai*. "Połączenie międzystrofowe" są najważniejszą cechą "poezji współkomponowanej", czyli poetyki *renku*.

29 "Współkompozycją poetycką" nazywam tutaj zarówno śreniowieczne *renga*, jak i siedemnastowieczne *renku*.

30 *nioizuke; hibikizuke; omokagezuke; utsurizuke*

31 Nawet u tak niezwykłych XVIII-wiecznych poetów, jak Yosa Buson (1716-1783), czy Kobayashi Issa (1763-1827), dzięki którym można mówić o renesansie szkoły *shōfū*, mimo wielkiej wrażliwości malarskiej u jednego, a u drugiego dziecięcej pokory, nie znajdziemy już tyle delikatności, tyle filozofii, muzyki i mistycyzmu.