

Toshihiko Izutsu

Haiku jako wydarzenie egzystencjalne

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (66), 191-202

2001

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Prezentacje

Toshihiko Izutsu

Haiku jako wydarzenie egzystencjalne¹

OD WAKA DO HAIKU

Pierwotnie *haiku* nazywano *hokku* – mianem początkowego wersu *renga*, poematu wiązanego, będącego historycznym pomostem między pierwiej wymienionym a *waka*. *Haiku* narodziło się z chwilą, gdy ów wers (*hokku*) uzyskał niezależność.

Właśnie dlatego *haiku* jest zbudowane z frazy (fraz) lub zdania, które zamyka się 17 sylabami, o wewnętrznym podziale 5-7-5, co formalnie stanowi ścisły odpowiednik pierwszej strofy *waka*.

Haiku jako utwór poetycki wyróżnia się niewielkimi rozmiarami i jest krótsze nawet od *waka*. W rezultacie znikomego rozmiaru zostaje sprowadzone do jednostki językowej, co ze swej strony sprzyja powstawaniu beczasowego, poetycko-językowego „pola”.

^{1/} Prezentowany tekst Toshihiko Izutsu dotyczący poezji *haiku* stanowi fragment przygotowywanej do druku antologii estetyki japońskiej, która ukaże się niebawem nakładem wydawnictwa „Universitas”, pod redakcją Krystyny Wilkoszewskiej. We wprowadzeniu do antologii czytamy: „Istnieje potrzeba głębszej refleksji nad znaczeniami zawartymi w terminologii estetyki japońskiej, porównania jej z aparatem pojęciowym estetyki europejskiej, wywodzącym się z greckich ideałów piękna i sztuki, oraz doboru odpowiednich terminów dla oddania specyfiki myśli estetycznej w Japonii. Styl *wabi*, wprowadzony w XV wieku gruntownie napiętnował estetykę japońską. Asymetria, bezforemność, niekompletność i niedoskonałość, jak również zamilowanie do wyblakłych, stłumionych i wygaszonych barw przeciwstawiają się europejskim ideom skończoności, dopełnienia i doskonałości. Estetyka ta nie zmierza do piękna nadziemskiego, lecz wyprowadza piękno z codzienności (sztuka herbaty, kompozycji kwiatowych, sztuka ogrodów); oparta na filozofii drogi (tao) nie szuka ostatecznego celu i spełnienia. Niepełność i niedoskonałość jako jakości estetyczne otwierają interesujące pole do badań w zakresie estetyki porównawczej”.

Prezentacje

Co więcej, nie inaczej niż w *waka*, Natura stanowi kluczowy czynnik *haiku*. Jest to Natura objawiająca się zarówno w obrazach składających się na nią rzeczy i zdażeń, jak i w formie *kigo* – słowa identyfikującego porę roku. Należy podkreślić, że *kigo* jest tu elementem koniecznym, gdyż wobec jego braku bezwzględnie żaden wiersz nie może rościć sobie pretensji do miana *haiku*.

A zatem między *haiku* a jego poprzednikiem *waka* daje się zaobserwować wiele ważnych, formalnych podobieństw. Toteż musi zadziwiać fakt, że w przeciwieństwie do wielowiekowego, spokojnego przekształcania się zewnętrznej, językowej formy *waka* w strukturę *haiku*, wewnętrzne rozdysponowanie i konfiguracja tego ostatniego doznały tymczasem gwałtownego przeobrażenia. Jeszcze bardziej zastanawia fakt, że owo przebiegające od wewnątrz przeistoczenie dokonało się ściśle według zasad i w granicach pierwotnego porządku formalnego, którego wewnętrzny, podstawowy schemat ukształtowany został wiele wieków wcześniej w obrębie sztuki *waka*. Miało to miejsce w czasach, gdy Fujiwara Teika ustanowił specyficzny związek *kokoro* (twórczej Podmiotowości) z *kotoba* (słowem). Przemiana, o której tu mowa, zmierzała początkowo w pozytywnym kierunku, by osiągnąwszy ostateczny kres tej drogi, obrać zwrot negatywny. Negatywny, gdyż skutkujący odwróceniem wspomnianego schematu w jego organicznej całości, i to w sposób owocujący ostatecznie tym, że pierwotna strukturalna rama pozostała nietknięta jedynie w sensie negatywnym.

Pozostawiając bez odpowiedzi pytanie o zasadniczą przyczynę takiego właśnie strukturalnego odwrócenia, zadowolimy się teraz podaniem jednego lub dwóch jego przykładów. Miejmy nadzieję, że tymczasowo rozjaśnią one zajmujące nas zjawisko. Pozytywna wartość *u-shin* (z umysłem) – kreatywnego modusu *waka* i takiejże postawy poety, jego twórcy – przechodzi w charakterystyczne dla *haiku* *mu-shin* (poza umysłem lub bez umysłu). A oto kolejny przykład: w *haiku* odpowiednikiem *yo-jō* (estetycznej pełni lub wysycenia) – kluczowej wartości estetycznej *waka* – staje się *yo-haku* (pusta lub czysta przestrzeń). *Yo-jō* to „stan umysłu”, pozytywnie aktualizowany w „polu” poetyckim pod postacią semantycznej nadwyżki ekspresji językowej. Natomiast *yo-haku* to – z punktu widzenia owej ekspresji – wciąż-jeszcze-niewyartykułowana totalność, sama w sobie będąca tylko pustym planem dla jego wystąpienia. *Yo-jō* i *yo-haku* konstytuują istotową wartość estetyczną *waka* i – odpowiednio – *haiku*.

Objasniając dyskutowane tu pozytywno-negatywne odwrócenie, współcześni krytycy i badacze literatury często twierdzą, że średniowieczna sztuka i myśl artystyczna „uległy zasadniczemu przekształceniu, przechodząc przez filtr *mu*, tj. niemości czy negatywności”.

W przypadku *waka* świat zewnętrzny to właśnie Natura, w pierwszym rzędzie rozumiana jako semantyczny „ewokator” lub rezonator i najważniejszy, konstytutywny element „pola” poetycko-językowego. Faktycznie jest to zaledwie uewnętrzniające rozwinięcie wewnętrznej artykulacji, tj. obrazów i idei. Owszem, w szczególnej, późniejszej formie „opisu-Natury”, ona sama zostaje usytuowana zewnętrznie, tj. jako przedmiot poznania. Fakt ten mimo wszystko nie uzasadnia

Izutsu Haiku jako wydarzenie egzystencjalne

wniosku, że w *waka* Natura stanowi byt w pełni niezależny od podmiotu poznającego. Albowiem poznawcza aktywność nie jest tu niczym innym, jak znowu tylko uzewnętrzniającym rozwinięciem aktywności wewnętrznej artykulacji. Tak czy inaczej, Natura w świecie *waka* to wyartykułowane „pole” o potrójnym znaczeniu: semantycznym, poznawczym i kontemplacyjnym.

W przypadku *haiku* jest zgoła odwrotnie. Natura – rzeczy i zdarzenia naturalne – uzyskuje status obiektywnej aktualności w centrum rzeczywistości empirycznej. Stąd jednak nie wynika, iżby było ono wyłącznie obiektywnym opisem konkretnie pojętej Natury. Sedno sprawy tkwi raczej w tym, że ona sama – ta wobec której staje i z którą ma do czynienia w swej twórczości poeta uprawiający *haiku* – jest suponowana jako istotowo empiryczna, obiektywna i aktualna. Mówiąc inaczej, dla twórczej aktywności *haiku* pierwszorzędne znaczenie ma doznawana aktualność poety w sytuacji dialektycznego spotkania z Naturą i obiektywnym, zewnętrznym światem. I właśnie ta doznawana aktualność poety *vis-à-vis* Natury w sposób konieczny zakłada jej zewnętrzne usytuowanie i obiektywną trwałość – tak, jakby była ona bytem o całkowitej, ontologicznej niezależności od podmiotu.

HAI-I – DUCH HAIKU

Skoro zasadne jest wrażenie, że najwyrazistsza i najistotniejsza cecha, odróżniająca *haiku* od *waka* i *renga*² (wiersza wiązanego), polega na szczególnej dialektyce spotkania podmiotu twórczego z zewnętrznym światem w jegoż twórczej aktywności, poprowadźmy dalszą analizę interesującego nas zjawiska poetyckiego, wychodząc od tej obserwacji. Cała idea, o którą teraz chodzi, najpełniej i najlepiej reprezentowana jest przez to, co technicznie określa się mianem *hai-i* (ducha *haiku*)³.

Jak już odnotowano, *haiku* to siedemnastosylabowy wiersz, formalnie zbliżony do pierwszej strofy *waka*, z tym zastrzeżeniem, że *haiku* musi zawierać *kigo* (słowo identyfikujące porę roku). Wszelako proste spełnienie tego formalnego wymogu nie musi – co zresztą często się zdarza – prowadzić do powstania autentycznego *haiku*. Dzieje się tak zawsze wtedy, gdy utworowi brak *hai-i* (ducha *haiku*).

Złożony z siedemnastu sylab wiersz o wewnętrznym podziale 5-7-5, choćby i zawierał *kigo* (słowo identyfikujące porę roku), wobec nieobecności *hai-i* nie jest i nie może być *haiku*. W najlepszym wypadku jest to wtedy niedoskonałe *waka*. Nie formalna struktura, lecz *hai-i*, duch *haiku*, czyni je tym, czym ma ono być zgodnie ze swą ideą. Doniosłość *hai-i* odślonił ostatecznie i całej pełni Bashō, który w powszechnym mniemaniu pozostaje najwybitniejszym przedstawicielem sztuki *haiku*, będąc zarazem twórcą jej dojrzałej teorii. Niezmienny nacisk kładziony na

2/ Patrz A. Nosé *Renku Geijutsu* (Charakter sztuki wiersza wiązanego), Tokyo 1943; także: Toshihiko i Toyo Izutsu: *Poezja i filozofia w Japonii*, s. 538-541.

3/ Szczegółowe objaśnienia kluczowych dla *haiku* terminów, w tym *hai-i* i *hai-gon* znaleźć można w: Riichi Kuriyama *Bashō-no Ihaikai Bi Ron* (Dociekania nad estetyką *haiku* Bashō), Tokyo 1971.

Prezentacje

znaczenie tego elementu znamionuje jego myśl na każdym etapie rozwoju. W rezultacie koncepcja *hai-i* stała się rdzeniem teorii Bashō, rdzeniem wyposażonym w wielorakie znaczenia i w organiczną elastyczność.

Idąc dalej, zauważamy, że zachodzi ścisły związek między *hai-i* a tym, co wyraża inny termin techniczny – *hai-gon* (*haikai*-słowo lub słowo ducha *haiku*) Mówiąc o *hai-i* i *hai-gon*, warto przypomnieć uwagę poczynioną przez Bashō, a zanotowaną przez Dohō Hattori, który był jednym z jego najwybitniejszych uczniów. Dohō powiada za swym mistrzem, że temat „wierzby w łagodnym wiosennym deszczu” to temat istotowo przynależny do świata *renga* (wiersza wiązane) – i to zarówno pod względem formy wyrazu, jak i wyrażanej treści. Świat *renga* z kolei harmonizuje swym poetyckim strojem z nastrojeniem *waka*, a dysonuje z *haiku*. Co innego, gdy chodzi o frazę „wrona dziobiąca błotniste go węża pośród ściółki”. Ta reprezentuje *haiku* w czysty sposób⁴.

Dzięki przypomnianej właśnie uwadze można łatwo dojść do wniosku, jak wielka przepaść oddziela *waka* od *haiku* – przepaść dotycząca tak doboru tematów, jak i sposobu ich wyrażania. Można też spostrzec, że twórca *waka*, czyniąc Naturę swym poetyckim tematem, ujmuje ją z dozą elegancji, nie stroni od szczypty estetycznego wyrafinowania, poddaje Naturę poetyckiemu przetworzeniu. Tymczasem przedstawienie Natury w *haiku* jawnie podkreśla związki z życiem codziennym, ociera się nawet o pospolitość. Przedstawiona interpretacja uwagi Bashō zapewne nie mija się z prawdą, o ile potraktować ją jako zgrzebny szkic powierzchniowych różnic między opisem natury w *haiku* a takimże opisem w *waka*. Czyha tu jednak na nas pułapka, prosta i tym bardziej groźna, niezrozumienia podstawowej, wewnętrznej struktury *haiku*.

Empiryczna obiektywność i zwyczajność codzienności, tak charakterystyczne dla ekspresji *haiku*, są jedynie wynikiem czy zewnętrznym efektem jegoż twórczej aktywności – efektem zgodnym z nakazami dyktowanymi przez wewnętrzną strukturę *haiku*. Żadna z dwóch wymienionych cech nie wskazuje na pierwotny, fundamentalny czynnik, który sam przez się przesądza o owej strukturze, w ramach której kształtuje się prawdziwa istota i duch omawianego zjawiska.

brzeg jeziora
pogodny i przejrzysty
w jesiennej wodzie

Taki tekst przytacza Buson Yosa⁵, by dać przykład wiersza o wątłym *hai-i* (duchu *haiku*), który z uwagi na swój poetycki strój i temperament mógłby doskonale funkcjonować jako pierwsza strona *waka*, ale nie jako *haiku*.

^{4/} W: *Shirozōshū* (Biała ksiąteczka), red. Nōichi Imoto, Tokyo 1975, s. 384.

^{5/} Y. Buson (1716-1784), znany poeta *haiku* i malarz. Najbardziej uderzającą cechą jego twórczości jest żywe piękno zmysłowości, pozostające w silnym kontraście z duchem *wabi*, charakterystycznym dla dzieł Bashō.

Izutsu Haiku jako wydarzenie egzystencjalne

Rzecz jasna, opis Natury w rozważanym utworze nie idealizuje jej i nie ucieka się do stereotypów. Zachowuje empiryczną konkretność. Słowa, takie jak: „jesienna woda”, „brzeg jeziora” obce są językowi *waka*. Na tle jego standardów musiałyby razić chropowatością i powszedniością. Więcej, słowa te przynajmniej o tyle mogą uchodzić za *haigon* (*haiku* – słowa), o ile cechuje je doza kolokwialnej przystępności, a zarazem literackiej nowości odległej od zbanalizowania na skutek zużycia w świecie języka *waka*. Mimo to rozważane *haiku*, choć z estetycznego punktu widzenia więcej niż poprawne, uchodzi za wadliwe jako takie właśnie z powodu swoistej anemii *hai-i* – ducha *haiku*.

Po pierwsze, o autentycznym *hai-i* można mówić wtedy, gdy wiąże się on najściślej ze sposobem egzystencjalnego uwikłania podmiotu twórczego w zewnętrzny świat Natury i w świat spraw ludzkich. Po drugie, gdy jest równie ściśle związany – choć związek to zarazem organiczny, jak i zagmatwany, nawet paradoksalny – z wewnętrzną, integralną strukturą *haiku*.

Skoro więc *hai-i* ma tak zasadnicze znaczenie dla *haiku*, może być rozpatrywane pod bardzo wieloma względami. I rzeczywiście, w dalszych rozważaniach będzie mowa o występujących tu odniesieniach do kilku kluczowych idei: *fueki* (niezmienności), *ryūkō* (ulotności) oraz *fūga-no-makoto* (autentyczności twórczości estetycznej).

Dynamika spotkania podmiotu z przedmiotem

Przede wszystkim zajmiemy się *hai-i* w kontekście specyficznego dla *haiku* problemu Natury. Dyskusja nad tym zagadnieniem odsłoni bowiem najważniejszą różnicę między *haiku* a *waka*.

Powodem, dla którego uważa się, że rozważanemu właśnie *haiku* brakuje *hai-i* – chociaż jest ono zadawalające pod względem obiektywno-opisowego a nie subiektywno-ekspresywnego przedstawienia Natury – jest praktyczna nieobecność dynamicznego momentu dialektyki spotkania kognitywno-kreatywnego podmiotu z nią samą.

W świecie *haiku* Natura – jak i świat ludzkich spraw – nie jest po prostu spostrzegana, rozpoznawana, opisywana. Poeta musi niejako przyłapać ją w jej dynamicznym momencie bezpośrednio doświadczanej aktualności. Musi ją ująć jako zjawiskowy dramat spotkania egzystencjalnej całości, którą jest kognitywno-kreatywny podmiot, ze światem zewnętrznym. Każde wydarzenie się takiego spotkania ma miejsce tylko raz, trwa przez ulotną chwilę, kończy się raz na zawsze i „znika bez śladu” pośród nicości – niezjawiskowej i nie wyartykułowanej całości.

Haiku jest dynamiczne ze swej istoty. Ale nie chodzi tu po prostu o dynamikę ruchu i bezruchu, które naprzemiennie występują w tej samej zjawiskowej przestrzeni. Podstawą dynamiki *haiku* są w równej mierze: obiektywnie rozpoznana ulotność zewnętrznego świata i ulotność poznającego go podmiotu. Wyrażając się ściślej, mamy tu do czynienia z momentem aktualizującym się w przemijającym spotkaniu ulotności podmiotu poznającego z ulotnością poznawanego przedmio-

Prezentacje

tu. Samo to spotkanie, dochodzące do skutku na gruncie zjawiskowej rzeczywistości, jest przejawem Nicości – nie wyartykułowanej całości, źródła [istnienia] tak poznającego podmiotu, jak i poznawanego przedmiotu. Przy tym i ów przedmiot, i sam podmiot cechuje identyczny rodzaj aktywności właściwej jej zjawiskowym przejawom. Wszystkie zjawiskowe rzeczy, zdarzenia i także podmioty poznania są istotowo, koniecznie mobilne, dynamiczne i funkcjonalne. Nie ma tu żadnych wyjątków.

W świecie *haiku* bezruch we właściwym znaczeniu słowa występuje tylko w wymiarze transcendentalnym.

stary staw
 Żaba wskakuje
Plusk wody

Oto słynne *haiku*, w którym na kontrastowym tle Nicości czy transcendentalnej ciszy zjawia się niepozorne wydarzenie Natury, niosąc na sobie niejako całe brzemie dynamiki poetyckiego utworu.

Zamierający plusk wody, sam w sobie pozbawiony estetycznego waloru, zostaje zauważony przez kognitywno-kreatywny podmiot, by dzięki temu doprowadzić do takiego spotkania Podmiotu z Przedmiotem, które w samym sercu zjawiskowego czasu i przestrzeni odsłania perspektywę metafizycznego „pola” wiecznego Teraz⁶.

Widać już jasno, że cała kognitywno-kreatywna aktywność *haiku* tego właśnie wymaga od poety, by jego aktywne doświadczenie było bez reszty przeniknięte ową swoistą, metafizyczną przytomnością. O nią tu chodzi, a nie po prostu o estetyczną wrażliwość.

Pod tym to względem *haiku* ostro odcina się od *waka*. *Waka* to świat *kokoro* (umysłu) i *kotoba* (słowa). *Haiku* jest wydarzeniem, które polega na dialektycznej konfrontacji poznającego podmiotu z zewnętrznym przedmiotem.

Twórcza aktywność *haiku* wyklucza najmniejszy rozziw między stanem umysłu a poznawczym aktem spostrzegania. Innymi słowy, jedno z drugim wiąże się tu całkowicie bezpośrednio, gdyż wszelkie pośrednictwo aktywności wewnętrznej artykulacji semantycznej ulega kompletnemu wyłączeniu. Ten stan umysłu, ta nie wyartykułowana, całkowicie utożsamiona z Nicością egzystencjalna całość jego Podmiotowości, natychmiast napotyka *hon-jō* – nie wyartykułowaną, egzystencjalną rzeczywistość Przedmiotu.

Dialektyczna odpowiedniość Podmiotu i Przedmiotu sama przez się urzeczywistnia „pole” przesycone pewnym rodzajem poznawczej Przytomności. Tam, w zjawiskowym *locus* rzeczonyj odpowiedniości, przedmiot ujawnia swe *hon-jō* w jego chwilowym uzjawiskowieniu, tj. w jednym, szczególnym symptomie (*bi*), który został wyłoniony z bezkresu innych możliwości.

^{6/} Patrz Kitarō Nishida *Nihon Bunka-no Mondai* (Zagadnienia kultury japońskiej), Tokyo 1940, s. 90.

Izutsu Haiku jako wydarzenie egzystencjalne

I właśnie to szczególne *bi* pobudza Podmiot. Odpowiadając wprost na takie pobudzenie, zostaje on zjawiskowo uaktywniony poprzez własną, zmysłową artykulację *bi* i jego bezpośrednie rozpoznanie.

Dynamiczne ujęcie *bi* i jego natychmiastowa deskryptywna ekspresja dopełniają procesu kreatywno-kognitywnego „wydarzenia”, jakim jest *haiku*. Ale cała ta procedura może być zrealizowana w sposób doskonały tylko wtedy, gdy w pełni współgra z „autentycznością twórczości estetycznej” – *fūga-no-makoto*.

FŪGA-NO-MAKOTO

„Autentyczność twórczości estetycznej”, *fūga-no-makoto*, wedle określenia Bashō, jest twórczym stanem umysłu. Stanem ustrukturalizowanym beznamiętnie i estetycznie zabarwionym. Jest pierwszorzędym czynnikiem, fundamentalnie określającym jakość i wartość kognitywno-kreatywnego wydarzenia *haiku*, jego estetycznego wyniku, i to określającym je jeszcze przed faktycznym podjęciem przez poetę aktywności twórczej.

Bashō uważał, że „autentyczność twórczości estetycznej”, *fūga-no-makoto*, stanowi strukturalny odpowiednik „autentyczności twórczości kosmicznej” – *zōka-no-makoto*.

Dzieło Natury składa się, zgodnie z częstym określeniem, z *mui-no-i* (czegoś zrobionego przez nic, co byłoby zrobione). Jej twórczość obywat się bez ja i bez podmiotu.

Bashō podkreślał, że estetyczno-egzystencjalna przytomność poety powinna współbrzmieć, a w ostatecznym rozrachunku utożsamiać się z kosmiczną Przytomnością twórczej Natury. Do takiego utożsamienia jako do ostatecznego celu winien nieustrudzenie dążyć poeta. A zatem „autentyczność twórczości estetycznej”, będąc artystycznym stanem umysłu, sama w sobie jest oceniana jako podstawa i źródło wszelkich, wyłaniających się z niej wartości estetycznych. Rzeczą poety jest zmierzać do niej z całym egzystencjalnym zaangażowaniem.

W tym sensie *haiku* należy także do „Drogi estetycznej” (*gei-doh*) jako jedna z jej pochodnych. Mając to na uwadze, Bashō zauważa: „Saygyō⁷ w *waka*, Sōgi⁸ w *renga*, Sesshū⁹ w malarstwie, Rikyū¹⁰ w sztuce herbaty – widać wspólną nić, która ich wiąże”¹¹. W tym kontekście przez „wspólną nić” rozumie się egzystencjalne poszukiwanie *fūga-no-makoto* – „autentyczności twórczości estetycznej”.

7/ Saigyō (1018-1090), słynny poeta-mnich. Spośród jego *waka* 94 zostało zaadoptowanych w *Shinkokin-shū*.

8/ Sōgi (1421-1502), czołowy przedstawiciel *renga*.

9/ Sesshū (1420-1506), malarz-mnich, którego dzieło reprezentuje szczytowe osiągnięcia monochromatycznego (czarno-białego) malarstwa Zen.

10/ Rikyū (***), mistrz ceremonii herbaty.

11/ Te słowa Bashō można znaleźć w jego *Oinokobumi*, zapisie jednej z jego podróży, datowanym na 1687-1688.

Prezentacje

Gdy w doskonałą jedność zlewają się „pola” „autentycznej twórczości kosmicznej” i „autentycznej twórczości estetycznej”, formując tym samym egzystencjalno-estetyczne „pole” twórczej Przytomności, wówczas Natura – taka jaką jest i sama przez się – staje się dla poety czymś estetycznie wartościowym.

Toteż w spojrzeniu poety podążającego za *fuga-no-makoto* „wszystko staje się kwiatem”, zaś w jego myśli „wszystko staje się księżycem”¹².

Kwiat i księżyc, empiryczne przedmioty ze świata natury, zostają ujęte przez poetę jako obiekty czysto poznawcze dzięki pozostającym w jego dyspozycji zmysłom i znaczeniom. Żadna inna modyfikacja nie ma tu miejsca. I oto uzyskują one – kwiat i księżyc – egzystencjalno-estetyczny sens i wartość. Sam akt poznania empirycznego, spełniony przez poetę, staje się w tymże momencie aktem poznania estetycznego.

Tak rozumiane *haiku* cechuje bezpośredni związek stanu umysłu z doznawaniem i spostrzeganiem zmysłowym. *Waka* natomiast odznacza się niezmiennym kojarzeniem stanu umysłu z wewnętrzną aktywnością semantycznej artykulacji.

Prostota, doczesność, a nawet pospolitość właściwej *haiku* ekspresji – w przeciwieństwie do wyrafinowanego, estetycznego idealizmu *waka* – zyskują ważne znaczenie tylko w obrębie tej strukturalnej ramy *haiku* jako egzystencjalno-estetyczne doświadczenie.

„Pozostawiając umysł w stanie kontemplacyjnej wzniosłości, poeta winien powrócić do tego, co doczesne, co jest mu dane w doświadczeniu jego własnej aktualności”. Byłoby wielkim nieporozumieniem interpretować słynne zdanie Bashō, akcentując treść jego początku, i uznając przeto, że doczesność danej w doświadczeniu aktualności, o której dalej jest mowa, to zło konieczne, towarzyszące umysłowi w stanie kontemplacyjnego uniesienia. Wszak z punktu widzenia *haiku* relacja między stanem umysłu a daną w doświadczeniu aktualnością nie może mieć tak jednostronnego, kauzalnego charakteru. Przeciwnie, musi tu występować związek wzajemny, dwustronny. „Wzniosłość” stanu umysłu ma swe wyłączne, strukturalne uprawomocnienie w jej zjawiskowym przejawie, którym jest tutaj „doczesność” danej w doświadczeniu aktualności. Ta ze swej strony jest niejako wzbudzana przez stan umysłu, ostatecznie zmierzając ku swej zjawiskowej rzeczywistości¹³.

FUEKI (NIEZMIENNOŚĆ) I RYŪKŌ (ULOTNOŚĆ)

Dana w doświadczeniu aktualność, którą konstytuuje zjawiskowe spotkanie poznającego podmiotu z poznawanym przedmiotem, jest sama w sobie wymiarem *ryūkō* – zjawiskiem ulotności. *Ryūkō* to jedna z najważniejszych idei opracowanych przez Bashō w ramach jego teorii *haiku*.

^{12/} Tamże.

^{13/} Patrz Toshihiko i Toyo Izutsu *Far eastern existentialism*, w: *The Personality of the Critic*, red. Joseph Strelka, Pensylwania 1973 s. 40-67.

Izutsu Haiku jako wydarzenie egzystencjalne

W bliskim związku z nią pozostaje inna, mianowicie – *fueki* (niezmienność). Wymiarem *fueki* jest niezjawiskowa beczasowość.

Należy pamiętać, że para idei: *fueki* oraz *ryūkō* jest systematycznie i jednocześnie stosowana do dwóch różnych, strukturalnych aspektów *haiku*: ontologicznego i stylistycznego. W kontekście ontologicznym *ryūkō* dosłownie oznacza zjawiskową ulotność, a *fueki* niezjawiskową niezmiennność. W kontekście stylistycznym *ryūkō* jest ulotną wariacyjnością, a *fueki* ustandaryzowaną normą estetyczną.

Jakkolwiek *fueki* i *ryūkō* stanowią parę idei komplementarnych i wzajemnie zrelatywizowanych, w *haiku* centralna rola przypada tej drugiej. Innymi słowy, w aspekcie ontologicznym na plan pierwszy wysuwa się zjawiskowa ulotność egzystencjalno-kognitywnej aktualności, a nie rzeczywistość noumenalna. Z kolei w aspekcie stylistycznym nacisk zostaje położony na ulotną, dynamiczną wariacyjność, nie zaś na ustandaryzowaną, estetyczną niezmiennność.

Okazuje się wszakże, iż charakterystyczne dla *haiku* i obejmujące tak ontologiczny, jak i stylistyczny aspekt przedkładanie *ryūkō* nad *fueki* opiera się na skomplikowanej podstawie zmiennych powiązań strukturalnych.

Ponieważ zaś z dwu wymienionych aspektów: stylistycznego i ontologicznego, ten ostatni konstytuuje podstawę dla pierwszego, dyskusję poświęconą ideom *fueki* i *ryūkō* rozpoczniemy od analizy ich ontologicznego znaczenia.

Jak już wyjaśniano, *fueki* i *ryūkō* współlistnieją we wzajemnej zależności i to takiej, że pierwsze stanowi metafizyczną podstawą drugiego jako swej zjawiskowości. Najważniejszą rzeczą jest teraz to, że w ramach takiej struktury estetyczna kreatywność *haiku* w sposób konieczny należy do wymiaru zjawiskowości (*ryūkō*). Należy do niego tak samo jak autonomiczny, spontaniczny rozwój Natury, z którym równa się pod względem charakteru zjawiskowej, kreatywnej artykulacji.

Ontologiczno-kreatywne „pole” zjawiskowości jako takie jest estetyczno-kreatywnym „polem” wydarzania się *haiku*. Konsekwentnie, w językowym „polu” *haiku* pozytywną formę zyskuje zjawiskowa ulotność (*ryūkō*), natomiast metafizycznej niezmienności nadany zostaje negatywny status ukrytej subsystemy jako tła dla *ryūkō*. Wszakże cała struktura *haiku* tym się odznacza, że im silniej wyeksponowany zostaje moment zjawiskowej ulotności, tym bardziej rośnie ukryty potencjał niezjawiskowej niezmienności (*fueki*). Dynamiczna intensywność i żywość wyrazu zjawiskowej ulotności w *haiku* sama przez się, choć tylko w pośredni sposób, przesuwa punkt ciężkości na negatywną obecność bezmiaru nie wyartykułowanej totalności, na tle której zjawiskowość jest zaledwie okruczem przemijającej ulotności.

Zwróćmy teraz uwagę na stylistyczny aspekt sprawy. Utożsamienie estetycznej twórczości w jej integralnej całości z egzystencjalną aktywnością podmiotu kreatywnego przesądza o charakterze następującej stylistycznej zasady: ekspresja *haiku* winna być utrzymana w tonacji, której dominantą jest tu fundamentalny, dynamiczny moment egzystencjalnej zjawiskowości (*ryūkō*) i stojące za tym: niepokój, zmiana, niestałość, ulotność, transformacja.

Prezentacje

Ta zasada musi się zgadzać i działać doskonale *pari passu* dynamicznych zmian zjawiskowego czasu i przestrzeni. W *haiku* stylistyczna „wariacyjność” musi być „wariacyjnością” w ścisłym znaczeniu *ryūkō* (zjawiskowej, egzystencjalnej ulotności). W żadnym zaś przypadku nie może być li tylko dodanym ornamentem. „Wariacyjność”, o którą tu chodzi, ma rangę istotowej gwarancji twórczości autentycznej. Autentyczności rozumianej jako głębokie zakorzenienie kreacji poetyckiej w zjawiskowej egzystencji poety *haiku*, która ze swej strony w pełni utożsamia się z ulotną zjawiskowością rzeczywistości.

Pochodząca od Bashō teoria *fueki* i *ryūkō* opiera się na strukturalnej odpowiedniości twórczości Natury i estetyczno-egzystencjalnej twórczości człowieka. Z tego powodu liczne fazy zjawiskowo-historycznego rozwoju ekspresywnych modi *haiku* należy uznawać, zgodnie z ich własnymi zasadami, za równie autentyczne i prawdziwe. Pod jednym wszakże warunkiem, że dana faza konstytuuje się jako etap wewnętrznego rozwoju estetycznej zjawiskowości. Jak każda cząstka estetyczno-egzystencjalnego doświadczenia nieodwołalnie przemija chwila za chwilą, tak też stylistyczne modi ekspresji *haiku* rozwijają się wraz z upływem czasu. I właśnie ów nacechowany ulotnością rozwój (*ryūkō*), wariacyjność sama w sobie, jest *haiku* rozumianym w kategoriach stylistycznych.

Mamy tu do czynienia z czynnikiem wyraźnie uzasadniającym i usprawiedliwiającym mocne twierdzenie teorii *haiku*, że wariacyjność jest istotnym czynnikiem jego stylistycznego aspektu.

Przy całej swej egzystencjalnej i moralnej surowości, dana przez Bashō teoria *ryūkō* jest – i to zarówno w stylistycznym aspekcie wariacyjności, jak i w ontologicznym aspekcie ulotności – silnym środkiem dostarczającym *haiku* jego *raison d'être* w konflikcie z *waka*, gdzie akcentuje się reprezentowany przez stan umysłu aspekt *fueki*, niezjawiskowej Subiektywności.

YO-HAKU (Pusta Przestrzeń) a poetyckie „pole” *haiku*

Ze swej istoty poetyckie „pole” *haiku* jest egzystencjalno-kognitywnym „polem” dialektycznego spotkania podmiotu z przedmiotem. Już samo kognitywno-egzystencjalne wydarzenie jako takie nieustannie tworzy poetyckie „pole” *haiku*. Każde dojście do skutku wspomnianego, dialektycznego spotkania urzeczywistnia rozjaśniającą odpowiedniość zjawiskowości podmiotu oraz przedmiotu. I kreatywno-kognitywny podmiot, i poznawany przedmiot odsłaniają wtedy własne zjawiskowe aspekty, ujawniają je sobie wzajemnie, chwila po chwili, w ich niewyczerpanej różnorodności. Pewne zjawiskowe strony kreatywno-kognitywnego podmiotu rzucają światło na niektóre strony poznawanego przedmiotu. Ten z kolei oświetla inne aspekty kognitywnego podmiotu i tak w nieskończoność. Każda faza owej rozjaśniającej zgodności tworzy potencjalne poetyckie „pole” samego wydarzenia. Podmiot poznający i przedmiot poznawany to tylko dwa konstytutywne bieguny „pola” energii zjawiskowego, egzystencjalnego wydarzenia. Próbą

Izutsu Haiku jako wydarzenie egzystencjalne

niejako dynamicznej i w swej dynamice dośrodkowej reprezentacji tegoż „pola” jest językowe „pole” *haiku*.

W poetyckim „polu” *haiku* dośrodkowa dynamika pozytywnego, językowego wyrazu sugeruje wyraziście istnienie *yo-haku* (pustej przestrzeni)¹⁴, nie wyrażonej totalności Natury i spraw ludzkich. W zjawiskowym czasie i przestrzeni niejako otacza on pozytywny region tego, co wyartykułowane, zapowiadając jednocześnie transcendentale tło nie wyartykułowanej Całości, z której wylania się wszystko, co zjawiskowe, i do której wszystko powraca, tracąc swój zjawiskowy wyraz.

W tym kontekście należy przypomnieć *yo-jō* obecne w *waka*. *Yo-jō*, jak pamiętamy, to estetyczna pełnia pozytywnie zaktualizowana w takimże wymiarze językowej ekspresji. W miarę odśrodkowego rozszerzania się semantyczno-asocjacyjnych związków między obrazami i ideami, pełnia estetyczna, niczym rozchodzące się kręgi wody, rozszerza swój wpływ we wszystkich kierunkach sieci semantycznej. Dzieje się tak aż po moment osiągnięcia – w ramach możliwości oferowanych przez zjawiskowo-semantyczną artykulację – ostatecznej granicy ekspansji kosmicznej.

Yo-jō jako estetyczna pełnia oraz językowe „pole” *waka* całkowicie stapiają się ze sobą, rozszerzając się, rezonując i odbijając echem. W przypadku *waka*, nieskończoność – to, co nierozpoznawalne – jest stale sytuowana w tym samym wymiarze, w tym samym rozszerzeniu „pola” semantycznego, jakkolwiek poza zasięgiem estetyczno-semantycznej artykulacji.

W przeciwieństwie do *yo-jō*, charakterystyczne dla *haiku yo-haku* istnieje negatywnie jako pusta przestrzeń, otaczająca pozytywną językową ekspresję. Sugeruje pozostałą, nie wyrażoną totalność zjawisk i odsyła do transcendentalego wymiaru pozazjawiskowej Całości. Konsekwencją tego szczególnego stanu rzeczy jest to, że pozazjawiskowa całość – to, co niepoznawalne – sytuuje się poza zasięgiem rozszerzeń horyzontu semantycznej artykulacji, że w sensie ontologicznym jest ona umiejscowiona w całkowicie innym wymiarze. Toteż jej obecność może być tylko markowana przez nieobecność zjawiskowej artykulacji.

Językowe „pole” *haiku* jest z istoty swej dośrodkowe, a nie odśrodkowe. Aktualizuje dynamicznie ognisko szczególnej, zjawiskowej artykulacji. To, co zjawiskowo wyartykułowane, występuje pośród potencjalnych napięć negatywności *yo-haku* – pustej przestrzeni.

Charakteryzując *haiku* i *waka* w terminach „pola” poetyckiego jako semantycznej przestrzeni, możemy przedstawić *waka* jako jednolitą i jednorodną przestrzeń wypełnioną pozytywnymi „postaciami”, obrazami i ideami, a pozbawioną jakichkolwiek luk. W *haiku* tymczasem trzeba widzieć przestrzeń, która zawiera zaledwie pojedynczy punkt pozytywnej „postaci”, zjawiskowego wydarzenia. Punkt taki ma magiczną moc przekształcania przestrzeni *simpliciter* w „pustą przestrzeń” –

^{14/} O estetycznej doniosłości „pustej przestrzeni” w sztuce japońskiej pisze Yusuke Yamaguchi: *Mu-no Geijutsu* (Sztuka nicości), Tokyo 1939.

Prezentacje

yo-haku – którą przenikają potencjalne napięcia, sugerujące obecność swego źródła, nie wyartykułowanej Całości.

Esej ten należy chyba zamknąć przykładami reprezentatywnych *waka* i *haiku* – po dwa w każdym przypadku – żywiąc nadzieję, że przekłady rzucą nowe światło na opisywany jedynie dotąd kontrast między dwoma rodzajami poezji japońskiej.

Waka 1:

głęboko w górach
gdy słycać jelenia żaloszny ryk
depcząc ubarwione opadłe klonu liście
jesieni czuć smak
smutkiem brzemienny

Waka 2:

w kojący wiosenny dzień
pod eterycznymi promieniami słońca
nieśmiertelne i ciche
o jak nieustannie opadają
płatki wiśni, trwożliwym drzeniem

Haiku 1:

cisza
spada na skały
cykad wołanie

Haiku 2:

ponad falami przyboju
rozciąga się Mleczna Droga
ku wyspie Sado

przeł. z języka angielskiego *Andrzej J. Nowak*