

**Szkice o języku, literaturze
i życiu duchowym Japonii**

**O POJEMNOŚCI SEMANTYCZNEJ WYBRANYCH
SŁÓW I WYRAŻEŃ W RÓŻNYCH KONTEKSTACH,
O ICH KONOTACJACH**

AGNIESZKA ŻUŁAWSKA-UMEDA¹
(Uniwersytet Warszawski)

Motto:

Ponad wszystkie wasze uroki,
Ty! Poezjo, i ty, Wymowo,
Jeden – wiecznie będzie wysoki:

Odpowiednie dać rzeczy – słowo!

Cyprian Kamil Norwid, *Ogólniki* (z *Vade-mecum*)²

Słowa kluczowe: homonimia – przemilczenie – przekład – poetyka milczenia –
japońska literatura okresu średniowiecza – Cyprian Kamil Norwid

Key words: homonymia – suppress – translation – poetics of silence – Japanese literature
of Middle Age – Japanese literature of Modern Age – Cyprian Kamil Norwid

Abstrakt: Agnieszka Żuławska-Umeda. O POJEMNOŚCI SEMANTYCZNEJ WYBRANYCH SŁÓW I WYRAŻEŃ W RÓŻNYCH KONTEKSTACH, O ICH KONOTACJACH. *PORÓWNIANIA* 18, 2016. T. XVIII. S. 23-43. ISSN 1733-165X. Można zastanowić się nad różnymi sposobami budowania wieloznaczności. Jednym sposobem będzie użycie homonimów, skojarzeń, sugestii, nawet cytatów. Drugim zaś odwrotnie – „nie mówienie”, czyli „przemilczenie”. Pierwszy wydaje się bardziej konkretny, wręcz słownikowy, drugi jedynie intuicyjny, wymykający się próbom naukowego opisu. Zarówno homonimiczna gra słów, czy przywoływanie dalekich skojarzeń

¹ E-mail Address: agzu2007@gmail

² Por. K. A. Jeżewski, *Cyprian Norwid a myśl i poetyka Kraju Środka*. Warszawa, 2011. S. 77.

i inne *ars poetica* wykorzystywane, jako ozdobnik w japońskiej literaturze pięknej, jak i przemilczenie pozwalają odbiorcy na wielorakie rozumienie skąpego obrazu. Fascynujące jest to, że Cyprian Kamil Norwid tworzył według podobnego klucza, nie tylko w aspekcie estetycznym, ale podnosił wartość milczenia, jako postawę etyczną. Podobny w tym był do japońskich twórców okresu średniowiecza (w. XII-XVI) i nowożytności (w. XVII-XIX). Poetyka milczenia uważanego za część mowy, przemilczenia, niedomówienia, paraboli, elipsy, znaku, dalekiej aluzji, tak charakterystycznych dla sztuki Norwida – jak pisze Krzysztof Andrzej Jeżewski – w zadziwiający sposób, bez modyfikacji opisuje także sztukę słowa w kontekstach japońskiej literatury. Wieloznaczność rodzi się z milczenia – może brzmieć to paradoksalnie, okazuje się jednak możliwe.

Abstract: Agnieszka Żuławska-Umeda. ON THE SEMANTIC CAPACITY OF CHOSEN WORDS AND EXPRESSIONS IN DIFFERENT CONTEXTS AND THEIR CONOTATIONS. *COMPARISONS* 18, 2016. Vol. XVIII. P. 23-43. ISSN 1733-165X. Many ways of building ambiguity can be enumerated. One of the ways is to use homonyms, associations, suggestions, or even quotes. Another way is „not to say anything” or „be silent about it”. The first way seems more concrete, even dictionary-like. The other is more intuitive and difficult to attempt to describe in a scientific manner. Both the homonymy-based language game or recalling distant associations as well as other *ars poetica* used as decorations in the Japanese literature or not saying something allow the reader to understand the simple image in a myriad of ways. It is fascinating that Cyprian Kamil Norwid created his works in the same style not only in the aesthetical aspect but he also raised the value of silence as an ethical basis. He was similar in this respect to the Japanese artists of the late Medieval period (XII-XVI c.) and the modernity (XVII-XIX century). The poetics of silence considered as part of speech, silence, understatement, parabole, ellipse, symbol, allusion, typical for Norwid – according to Krzysztof Andrzej Jeżewski – surprisingly, without modifications allow to describe Japanese literature. Ambiguity is born out of silence – although it may sound as a paradox, it turns out to be possible.

To zauroczenie Norwida prostym zdaniem, choć nie pozbawionym metafor, „nadaniem rzeczy odpowiedniego słowa”, aby, jak pisał „dając jej dostęp do rzeczy w istocie” (Jeżewski 77)³, współtworzyć świat, zbliża tego niezwykłego poety ku przesłaniu japońskiej poetyki. Fascynujące jest dążenie człowieka twórczego,

³ Podkreślenie moje, którego przyczynę zaraz wyjaśnię, idąc za komentarzem Jeżewskiego: [...] trzeba nazwać rzeczy, aby wydobyć je z nicości, aby dać im dostęp do istnienia. Poeta powtarza akt boski, kiedy Bóg udzielił pierwszemu człowiekowi mocy nazwania wszelkiej rzeczy [...]. Akt poetycki polega zatem na stworzeniu świata na nowo. Otóż wspólna etymologia polskiego rzeczownika *rzecz* i czasownika *rzec* odpowiada polisemii zawartej w japońskim wyrazie *koto*, które oznaczać może zarówno rzecz, sprawę, jak i mowę, słowo i działanie, a także przyjmuje słowotwórczą rolę w chińskim złożeniu dwóch ideogramów *jijitsu*, jako rzeczywistość (może dosłownie: „rzeczy istotę”), o której wiele w twórczości Norwida. O wieloznaczności słowa *rzecz* (łac. *res*) dla Norwida pisze Jeżewski dokładniej w dalszym ciągu komentarza. Pomaga on zrozumieć nam, Europejczykom wielowarstwowość w dalekowschodnim pojmowaniu świata, a więc i rozważaniu polisemii w poetyce japońskiej.

grafika, malarza, rzeźbiarza, kaligrafa, pisarza, a nade wszystko poety do szukania polisemii, obrazów wieloznacznych, które w sposób symboliczny, idiomatyczny rozszerzałyby, a nawet znosiły granice wyrazu i rozumienia. Sposób przekładania własnych uczuć na obrazy natury oraz uważność wobec świata zapisana skąpyimi słowami, które budzą wzruszenie – jak to dzieje się na przykład w *haiku* – staje się innym, bezpośrednim sposobem wyrazu, jakby szkicem rzeczywistości, nietracającym jednak nic ze swojej wieloznaczności.

Można zastanowić się nad różnymi sposobami budowania wieloznaczności. Jednym sposobem będzie użycie homonimów, skojarzeń, sugestii, nawet cytatów. Drugim zaś odwrotnie – „nie mówienie”, czyli „przemilczenie”. Pierwszy wydaje się bardziej konkretny, wręcz słownikowy, drugi jedynie intuicyjny, wymykający się próbom naukowego opisu (Jeżewski 77)⁴.

Zarówno homonimiczna gra słów (jap. *kakekotoba*)⁵ czy przywoływanie dalekich skojarzeń (jap. *engo*)⁶ i inne *ars poetica* wykorzystywane jako ozdobnik w japońskiej literaturze pięknej, jak i przemilczenie (jap. *yohaku* albo *mugon*)⁷, pozwalają odbiorcy na wielorakie rozumienie skąpego obrazu. Takiej sztuki poetyckiej nie spotkamy w poezji starojapońskiej z okresu Nara (710-784), ale na pewno już w pieśniach X-wiecznych ze zbioru *Kokinwakashū* (Zbioru pieśni dawnych i dzisiejszych, 905; Kotański 1961: 129-146)⁸. A więc będą to krótkie pieśni *tanka*⁹, poetycka

⁴ Por. Jeżewski 78 jako jeszcze jeden przykład odwoływania się Norwida do tzw. jedności przeciwieństw *in'yō*: [...] *poeta chce pogodzić podmiot z przedmiotem, jednostkę ze zbiorowością, [...], między wizją poetycką a opisem naukowym [...]*.

⁵ *Kakekotoba*, monofoniczne słowa „pomosty”, przerzucane między dalekimi znaczeniami – tak jak na przykład wyżej wyjaśnione *koto*.

⁶ *Engo* – skojarzenia powtarzane przez tradycję poetycką od czasów najdawniejszych utworów poetyckich, niesformalizowanych przyspiewów ludowych i modlitw pochodzących z okresu między V a VIII w., jakie znajdujemy w *Man'yōshū* (*Zbiór dziesięciu tysięcy liści*, ok. 759). Por.: W. Kotański (red. tłum.). *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961. S. 73-110.

⁷ *Yohaku* – biała płaszczyzna papieru, nie zapisana lub nie zarysowana, jakby dziewicza, nietknięta ręką kaligrafa w obawie przed „skalaniem” bieli kiepskim pociągnięciem pędzla. Stąd zwrot grzecznościowy, pokorne stwierdzenie: „*Yohaku o kegasu*, zbrukać biel papieru swoim tekstem”. Coś z tej postawy odnajdujemy w japońskiej mowie związanej. *Mugon*, „mówienie bez słów”, przemilczenie. Za: Tangi H. *Haku. Yohaku. Ma. Nihonteki reisei no kanōsei o saguru* (Czystość bieli. Pustka bez treści. Przestrzeń wolności – w poszukiwaniu obszarów duchowości japońskiej). Referat wygłoszony w macierzystym Uniwersytecie Sophia (Sophia Daigaku), w Towarzystwie Antropologicznym w Tokio (10.9.2011).

⁸ Przekładów pieśni z *Kokinwakashū* na język polski z japońskiego we fragmentach dokonali wcześniej Julian Adolf Świącicki i Kamil Seyfried w 30. latach XX w. Publikowane tylko we fragmentach w: A. Żuławska-Umeda (red.). *Poezja starojapońska*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1984. Z angielskiego Aleksander Janta-Polczyński w: *Godzina złotej kaczki*. Wielka Brytania, 1966.

⁹ Jedna z wielu odmian *waka*, „pieśni japońskiej”, nazwy, która między V a VI w. powstała dla rozróżnienia poezji japońskiej od wiersza chińskiego. *Tanka*, to jest „pieśń krótka” charakteryzuje się rytmem 5-7-5-7-7 i stała się „bazą”, z której wyrosły późniejsze odmiany (czy gatunki) modne w róż-

proza z różnych okresów literatury japońskiej – dworskiego (ze stolicą w Heian-kyō 794-1185), samurajskiego (ze stolicami w Kamakura i Muromachi 1185-1600) i mieszczańskiego (z ośrodkiem kulturowym w Osace i stolicą w Edo 1600-1868), poetyka dramatu *kabuki*¹⁰ i strofy *haikai*¹¹.

Aby pokazać warsztat przekładu i racje, dla których muszę odsłaniać głębokie znaczenia słów, czyli, jak napisałam w tytule, ich pojemność semantyczną, symboliczną, idiomatyczną wraz z konotacjami kulturowymi i historycznymi, zwykle wprowadzam cztery etapy pracy nad tekstem:

- 1) podaję tekst w oryginale (niestety z pominięciem przepięknego, kaligraficznego manuskryptu – a uważam, że i ten powinien zostać przedstawiony w procesie tłumaczenia z powodu uczuć autora, które ujawnia...). Tym razem jednak – ze względów technicznych – ujawnienie grafemiki japońskiej będzie niemożliwe. Ten punkt zatem pozostanie niezrealizowany.
- 2) transkrypcję łańcuską kontekstu, która pokaże lekcje poszczególnych słów,
- 3) analizę hermeneutyczną, czyli wyjaśnienia wyrazów i fraz oraz potrzebne komentarze
- 4) przekład literacki, uwzględniający koło hermeneutyczne i polisemie, o które nam chodzi. W przypadku „milczących” strof *haiku*, interpretacja pełni treści nie zostanie ujawniona w obszarze wyrażania. A to z powodu fundamentalnych zasad poetyki tego tekstu. Te zasady mają swoje korzenie w postawach etycznych kultury japońskiego średniowiecza, a może nawet wcześniejszego Heian. Wtedy bowiem powściągliwość w sposobie bycia i wyrażania uczuć wśród licznej społeczności mieszkańców cesarskiego dworu musiała stać się wartością moralną i artystyczną.

W *Słowniku terminów literackich* sposób opracowania hasła „polisemia” odpowiada duchowi literatury japońskiej i oddaje jej najgłębszą istotę, tłumacząc niejako zasadność wprowadzenia do zapisu tej literatury (oprócz istniejących dotąd chińskich piktogramów i ideogramów) fonetycznych sylabariuszy *kana*¹², które

nych okresach dziejów literatury japońskiej. Np. *Renga*, pieśń współkomponowana (XIV w.), *haikai no renga*, *renga* w przekornym stylu *haikai* (XVI w.) i wreszcie znane na świecie *haiku* (XVII w.).

¹⁰ Mieszczański teatr *kabuki*, który od swych początków ulicznej farsy osiągał niezwykłą popularność w XVII w. Wymieniam ten gatunek teatru, ponieważ jego rozwojowi przyświecała podobna do *haikai* idea, ukryta w treści czasownika *kabuku*: „stroić pozy” (lub *katamuku*, „odchyłać się od właściwego toru”), idea sprzeciwiania się normom, utartej obyczajowości, cenzurze i stereotypom, poszukiwania wolności w szaleństwie.

¹¹ Mam tu na myśli nie tylko pierwsze strofy (późniejsze *haiku*), ale wszystkie współkomponowane utwory w stylu *haikai* (jap. *haikai no renku*, lub w skrócie *haikai*)

¹² Chodzi o X wieczne japońskie teksty wyzwolone z „okowów logiki i precyzji” chińskiego pisma ideograficznego, by umożliwić tworzenie niejasnej (jap. *aimai*) i wieloznacznej sztuki literackiej. Znaki chińskie (pismo ideograficzne) dotarło na Archipelag Japoński między IV a VI wiekiem wraz z sutrami buddyjskimi, księgami kanonu konfucjańskiego, pismami filozofów taoistycznych i chińską poezją. Japończycy znaleźli się w sytuacji, w której musieli przystosować znaki-obrazy pisma języka

znacznie wzbogaciły sposób wyrazu w oralnej sferze języka. Bez nich polisemie nie osiągnęłyby takich głębokości znaczeń.

Jest to zatem „wieloznaczność słów, wyrażen, zdań lub innych składników wypowiedzi, zależna od zróżnicowania ich kontekstu oraz sytuacji użycia”. Aleksandra Okopień-Sławińska nazywa je „plastycznością znaczeniową znaków językowych, która zapewnia mowie możliwość tworzenia nieskończonej wielości informacji” (Itō 408). I dalej pisze, że „zdolność do zwielokrotniania znaczeń i wydobywania na jaw znaczeń nowych jest szczególnie kultywowana i potęgowana w języku poetyckim, zwłaszcza przez tworzenie metafor oraz celowe wprowadzanie słowa w konteksty, które – inaczej niż w mowie praktycznej – uruchamiają równocześnie różne jego warianty znaczeniowe i nie pozwalają na dokonanie między nimi eliminującego wyboru” (Itō 408). Będziemy śledzić, w jakim stopniu takie wyjaśnienie realizuje się w poetyce japońskiej, której szczególnie delikatny, a nawet ulotny charakter opiera się na mało uchwytnych wrażeniach i intuicji raczej niż pewności, co do wybranych znaczeń. Jak w poniższym wierszu polskim, nasyconym wieloznacznymi *kakekotoba*:

Stoi pod peruczką drzewa
Na wieczne rozsypanie śpiewa
Zgłoski po włosku po srebrzystym
I cienkim jak pajęcza wydzielina

Wisława Szymborska, *Koloratura* (Itō 408; cyt. za Okopień-Sławińska)

W dziejach poezji japońskiej znajdujemy krótką pieśń *tanka*, która najczęściej jest cytowana jako wybitnie polisemiczna. Jej autorem jest mnich Kisen Hōshi¹³, poeta jednej pieśni, a mimo to zaliczony w poczet Sześciu Mistrzów Poezji (jap. *Rokkasen*)¹⁴. Autor wstępu do antologii *Kokinwakashū*, traktującego o poetyce japońskiej napisanego sylabariuszem *kana*¹⁵, a równocześnie jej kompilator, poeta Ki no Tsurayuki (?868-945), skrytykował pieśń Kisen jako mało zrozumiałą:

pozycyjnego o składni S-V-O, jakim jest język chiński do swojego, aglutynacyjnego o składni S-O-V. Zabrało to im wiele setek lat. Por. Itō M. „O znaczeniu tekstów zapisywanych sylabariuszem – wokół pamiętników okresu Heian”. W *kręgu wartości kultury Japonii. W 140. Rocznicy urodzin Nishidy Kitarō (1870-1945)*. Red. Agnieszka Kozyra. Tłum. A. Żuławska-Umeda. Warszawa: WUW, 2013.

¹³ Kisen Hōshi (daty życia nie znane), mnich-poeta, który tworzył w latach 810-824. Pochodził z Otokuni w dawnej krainie Yamashiro (dziś południowa część merostwa kiotyjskiego). Wstąpił do klasztoru Daigozan, później zaś ukrył się przed światem w Ujiyama, willowej, arystokratycznej dzielnicy stołecznego Heian. O tym miejscu wyśpiewał pieśń – jedyną, jaka weszła do zbiorów poezji.

¹⁴ Byli to oprócz wymienionego już Kisen Hōshi, Ariwara no Narihira (825-880), Sōsei Henjō (816-890), Ōtomo Kuronushi (daty życia nieznane), Bunya Yasuhide (daty życia nieznane) i Ono no Komachi (daty życia nieznane).

¹⁵ W odróżnieniu od wstępu do tego samego Zbioru autorstwa Ki no Yoshimochi (? - ?919) napisanego *manā*, czyli po chińsku, w którym wychwala się piękno (*karei*) wyrazu poetyckiego Kisen, a jednocześnie gani u niego brak płynności i logiki obrazu.

„A wyraz poetycki Kisen z Ujiyamy jest ulotny i zamglony. Zaczyna swą pieśń wysoką nutą, a potem nie wiemy już nic... Innymi słowy, jakby chciał złożyć chmury o świątaniu [czyli wiosną], z oglądaniem pełni księżyca o jesiennej porze”¹⁶.

Waga io wa
Miyako no tatsumi
shika zo sumu
yo o Ujiyama to
hito wa iu nari¹⁷

Polisemie odkrywamy tu w każdym wyrazie. To ich wielość zapewne wywołała krytykę Tsurayukiego.

1. *Waga io*, to w zewnętrznej warstwie znaczeniowej: „mój szałas”. Ale wyrażenie „mój szałas” oznacza też mój dom, mój los, moją kondycję społeczną, moją samotność, moje odosobnienie, mój wybór, moje credo...

2. *Miyako no tatsumi*, to „południowo-wschodni kierunek od dworu cesarskiego”, czyli kierunek między dwoma astrologicznymi zwierzętami (smokiem i wężem), a zarazem czas w stolicy między godziną ósmą a dziesiątą przed południem. Ale też „smoki i węże” ze stołecznego miasta, czyli „grube ryby”, bardzo wysoko w hierarchii dworskiej postawione osoby.

3. *Shika zo sumu*, „takie oto osoby mieszkają [tutaj w Ujiyama]”, ale też, że właśnie w mojej okolicy mieszkają płochliwe sarny (*shika*), posłane przez bogów, których miłosne nawoływanie słychać dobrze, szczególnie pięknie jesienią.

4. *Yo o ujiyama to*, „ten świat, gdzie mój dom lub moje pokolenie zostanie nazwane górą *uji*”, górą na stokach której krzyżują się stałe ścieżki tych zwierząt, smoków, węży, czy saren. Ale też górą cierpienia tego świata, a może nawet cierpiącej krainy Yamato.

5. *Hito wa iu nari*, „tak mówią ludzie”, lub: „przynajmniej ludzie tak to moje miejsce nazywają”.

Moja samotność
Wśród smoków ze stolicy
Węży i saren
Wschodzi – świat ją nazywa
Górą cierpienia Uji

¹⁶ Zapis transkrypcją w oryginale: *Ujiyama no sō Kisen wa, kotoba kasuka ni shite, hajime o hari, tashika narazu. Iwaba, aki no tsuki o miru ni, akatsuki no kumo ni aeru ga gotoshi. Yomeru uta, ooku kikoeneba, kare kore o kayowashite, yokushirazu.*

¹⁷ Lekcja za: Saeki U. (red.). *Nihon Kotenbungaku Taikei. Kokinwakashū* (Wielki zbiór literatury klasycznej. Zbiór pieśni dawnych i dzisiejszych). Tōkyō: Iwanami Shoten, 1980. S. 101. Tłumaczenia tekstów literackich, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu (red.)

Hans Georg Gadamer (1900-2002) pisze tak:

Co zaś z innymi fenomenami, ku którym kieruje nas sam język? Mam tu na myśli na przykład *nieme zdziwienie* lub *niemy podziw*. Są sytuacje, o których możemy wręcz powiedzieć, że oto *odebrano nam mowę*. A coś odbiera nam mowę właśnie dlatego, że z tak ogromną siłą i w tak wyolbrzymionej postaci prezentuje się naszemu – ogarniającemu coraz więcej – spojrzeniu, iż nie wystarcza nam słów, by to opisać. Czy stwierdzenie, że również *odebranie mowy* jest przejawem języka, nie będzie zbyt śmiało? (Gadamer 6)

Jeżeli to stwierdzenie odniesiemy do literatury japońskiej – na pewno nie będzie zbyt śmiało. To właśnie bowiem, co nas w niej pociąga – szczególnie w poezji i eseistyce japońskiej, jest właśnie *przemilczeniem*. A w porównaniu z poetyką literatury naszego kręgu kulturowego – głębokim *milczeniem*. Nie tylko pociąga nas, ale odbiera nam mowę – w takim stopniu, jakby to było celem poetyckiej sztuki. „Niewymowność” znajduje jeszcze inny aspekt w estetyce japońskiej, a także w poetyce. Chodzi mi o japońską wartość estetyczną (a zarazem postawę etyczną) *wabi*¹⁸. Wskazuje ona piękno „ubogie”, także ubogie w słowa i obrazy, nie okazałe, nie doskonałe.

Doświadczam tego obecnie w szkole *haiku*, „polskiego *haiku*” – jak różna estetyka pociąga nas Polaków i nas Japończyków. Jak w polskim *haiku* Marty Chociłowskiej:

Przydrożny rów
pod ciekłą warstwą lodu
pierwsze kaczeńce

oraz w jego japońskiej interpretacji, więcej – w przekładzie kulturowym tej strofy, dokonany przez poetkę *haiku* tradycyjnej szkoły tokijskiej Kuzu, pani Seki Mokka:

Usukoori	Pod cienkim lodem
shita ni moeizuru	coś wyłazi, kielkuje
mono no miyu	już widać

Znika wyraźny obraz żółtych kaczeńców... Ten brak „definitywnego” obrazu, brak „wyraźnego piękna”, tworzenie piękna ukrytego, którego najważniejszą cechą jest dający nadzieję „brak” i „jeszcze nie”. Obraz, który dopiero „rozkwitnie”, tak niekiedy irytujący, nieciekawo dla Europejczyka, jest tutaj wezwaniem do przekroczenia granic komunikacji.

¹⁸ Por. B. Kubiak Ho-Chi. *Estetyka i sztuka japońska – wybrane zagadnienia*. Kraków: Universitas, 2009; K. Wilkoszewska. *Estetyka japońska*, t. I – *Antologia*, t. II – *Słowa i obrazy*, t. III – *Estetyka życia i piękno umierania*. Kraków: Universitas, 2005; A. Żuławska-Umeda. „Leksykografia wybranych kategorii piękna jako wyrazów poetyckich w Słowniku japońsko-polskim: aware, sabi, wabi, yūgen”. *Lexicographica Iapono-Polonica*, t. 1. Red. J. Pietrow, B. Wojciechowski. Warszawa: 2011. S. 119.

Uświadamiamy sobie, czytając *haiku* Kobayashiego Issy (1763-1827), że wszelka forma dokonaności jest już przemijaniem i oprócz „czułości”, niesie także cierpienie:

Ku no saba ya
sakura ga saku to
saita tote

1. *Ku* (w lekcji sinojapońskiej, zaś w rodzimej, na przykład czasownikowej: *kurushimu*), cierpieć, trudzić się, męczyć – i w sensie fizycznym i duchowym. Może w naszych uszach brzmi zbyt patetycznie, ale często w ustach Japończyka jest jedynym słowem, jakie wybiera, żeby opisać stan nie do wytrzymania.

2. *Shaba* lub *saba* (sansk. *sahā*), świat codziennych trosk i cierpienia, na którym przyszło nam żyć, ale który mamy znosić ze spokojem i cierpliwością. Lecz także świat przeciwstawiony miejscu, które w ogóle pozbawia nas wolności „bycia”, takie jak więzienie, niewola, absolutne poddanie się przełożonym, jak w wojsku lub w dzielnicach rozrywki (!) świat zwykłych ludzi, i zwykłej ludzkiej tęsknoty. Dla rozumienia poetyki tej strofy, każde z tych znaczeń jest dobre.

3. *Sakura*. Nazwa japońskiej wiśni zapisana została przez autora *hokku* sylabariuszem, a nie chińskim ideogramem). Wobec tego, skoro słowo zostało zanotowane tylko fonograficznie, trzeba spróbować podążyć za tokiem myślenia Autora słowa, szukać głębiej jego znaczenia: kobieta w ciąży. Cięża¹⁹.

Charakterystyczna dla tego poety jest pragmatyka jego niejawnych (ale nieujawnianych świadomie) wypowiedzi na temat tragizmu własnego życia. Pragmatyka, która mieści się w konwencji *wabi*, pewnej skromności wynikającej z wysoko społecznej postawy dążącej do „niezasmucania” odbiorcy.

Issa ożenił się w późno. Miał blisko pięćdziesiąt dwa lata. Dwudziestoosmioletnia żona Kiku (?-1823) rodziła dzieci, które umierały jedno po drugim: najstarszy syn, Chitarō żył miesiąc (1816); córka Sato przeżyła rok (1820-1821); drugi syn Ishitarō (ur. 1820) trzy miesiące; najmłodszy Kinsaburō żył najdłużej – niecałe dwa lata (3.1822-12.1823). Matka ubiegła go – odeszła pierwsza.

Haiku, o którym mowa pochodzi z dziennika *Umehokori hachiban nikki* (Kurz śliw – dziennik ósmy, 1819-1821), który powstał wkrótce po stracie pierwszych dwojga dzieci. Czy należy ujawniać to w przekładzie? Wydaje się, że nie. Smutek Issy jest przemilczeniem.

Ten świat cierpienia –
o wiśni... czy zakwitnie...?
– mówią: rozkwitła

¹⁹ Por. *Seiseihan. Nihonkokugo* (Japoński wielki słownik języka ojczystego) t. 2. Shōgakkan Kokugojiten Henshūbu (Dział Słowników Shōgakkan, red.). Tōkyō, 2006. S. 66.

Podobne uciekanie w wieloznaczność obrazu, w zatarte jego granice, w świadome pomniejszanie „kompetencji” poetyckiego podmiotu w obliczu natury odkrywam w uważnym spojrzeniu Sei Shōnagon (X/XI w.), którym zachwyca nas w swojej eseistyce *Makura no sōshi* (Zeszyty spod poduszki, ok. 1000 r.)²⁰.

Shinobitaru tokoro ni arite wa, natsu koso okashikere.

Imijiku mijikaki yoru no akenuru ni, tsuyu nezu narinu. Ya gate yorozu no tokoro akenagara areba, suzushiku miewatasaretaru. Nao ima sukoshi iu beki koto no areba, katami ni irae nado suru hodo ni, tada itaru ue yori, karasu no takaku nakite iku koso, keshō naru kokochi shite okashikere.

Mata, fuyu no yoru imijiu samuki ni, uzumore fushite kiku ni, kane no oto no, tada mono no soko naru yō ni kikoyuru, ito okashi. Tori no koe mo, hajime wa hane no uchi ni naku ga, kuchi o komenagara nakeba, imijiu mono fukaku tooki ga, akuru mama ni chikaku kikoyuru mo okashi²¹.

1. *Shinobitaru tokoro*, czasownik *shinobu* w swoim aspekcie dokonaności i pozycji określającej rzeczownik *tokoro* (miejsce lub czas) został tu zapisany hiraganą, z pominięciem ideogramu chińskiego. Można więc rozumieć go w dwójnasób: *shinobu*, jako ukrywanie uczuć, szczególnie uczucia miłości, nie poddawanie się cierpieniu, jako działanie w ukryciu. Ale w czasach, kiedy powstawały *Zeszyty* oraz współczesna im, wielka powieść Murasaki Shikibu pod tytułem *Genji monogatari* (Opowieść o księciu Genjim, 1008), właśnie stawał się modny pewien kod językowy. Czasownik *shinou*, który – jak podpowiadają elementy graficzne ideogramu – oznacza przeżywaną w ukryciu tęsknotę za ukochaną osobą lub za minionym czasem, coraz częściej bywał zastępowany fonetycznie obocznym *shinobu*. Dlaczego? Właśnie z powodu powściągliwości w wyrażaniu uczuć i stronienia od „sentymentalnej czułościowości”²². W takim razie wyrażenie *shinobitaru tokoro*

²⁰ Ponieważ dwa lata temu ukazał się długo wyczekiwany, polski przekład tego dzieła dokonany przez Agnieszkę Heuchert (*Zapiski spod wezglowia*. Warszawa 2013), czuję się w obowiązku wytłumaczyć, dlaczego używam w tytule słowa „poduszka”, a nie „wezglowie”. Słowo „poduszka” bowiem, zachowując wrażenie intymności, bliskości i tajemnicy, także jest polisemiczne. Odsyła nas jednocześnie do takich epitetów, symboli i konotacji, jak *makurakotoba*, czyli słowa niezbędne w tworzeniu poezji (a także *makuragoto*, rozmowy intymne, tajemnice powierzone tylko swojej poduszce, poduszeczce, jak w polskim „płakać w poduszkę”); *utamakura*, czyli dawne utwory poetyckie, lub ich poetka; *kusamakura*, poduszka z traw, czyli wędrowanie; *niimakura*, pierwsza miłosna noc i do wielu innych, które w swoim głównym członie semantycznym mówią o tym, co „zawsze jest na podorędziu” i za czym „zawsze się tęskni” (*Seiseihan Nihonkokugo*, 707).

²¹ W wersji Shōgakukan: Sei Shōnagon, *Makura no Sōshi*. Tłum. Matsuo Satoshi, Nagai Kazuko., Tōkyō: Shōgakukan 1974. S. 158-159.

²² Pewien paralelizm w zastępowaniu zbyt „górnolotnych” wyrażeni bardziej „przyziemnymi” możemy znaleźć w także w języku współczesnym – i to zapewne nie tylko w japońskim. Na przykład słowo *koishii*, co znaczy utęskniony, miły, ukochany, słowo pochodne od *koi*, eros, zapisywane ideogramem, którego części składowe oznaczają „przysięganie” i „serce”, czasem zastępowane jest neolo-

ni arite wa można rozumieć dwojako: a) być w takim miejscu, gdzie ktoś się ukrył, albo w sytuacji, w której ktoś skrywa przed światem uczucie miłości; b) znaleźć się w takich okolicznościach, w których można doświadczać pragnienia drugiej osoby, tęsknić za nią, ale też móc zachwycać się teraz jej pięknem (*Seiseihan Nihonkoku* „shinobu”).

Znaleźć się w pobliżu miejsca, które stało się kryjówką ich dwojga – właśnie latem. To budzi we mnie czułość.

Noc taka krótka, aż do świtu o spaniu nie ma mowy. Wreszcie przychodzi czas, gdy otwierają się wszystkie okna, a wiele par oczu spragnionych chłodu patrzy na okolice. „No chodź, bądź jeszcze przy mnie, muszę ci coś powiedzieć”. W tej chwili, wysoko nad swoją kryjówką słyszą krakanie kruka. Dwa serca biją mocno, że schadzka się wydała. Jakże to zabawne.

To znów, w zimową noc – zimno okropnie, więc chowam się pod kołdrę.

Słyszę, że biją w dzwon, a dźwięk jego dochodzi jakby z głębokości – bardzo mnie wzrusza. Podobnie z głosami ptaków. Najpierw słyszę ich głosy, zanurzone w puchu, tym bardziej, że kwilą z zamkniętymi dziobami – głęboko, refleksyjnie i jakby z oddali. A z brzaskiem – coraz wyraźniej, bliżej... Bardzo to niezwykłe.

Współodczuwanie, „wczucie się”, wrażenia zmysłowe, ale i „poza zmysłowe”, synestezja, symbolika – na tym budowana jest poetyka tej prozy. Można tu odnieść się do fenomenologii „wzucia się” – byłoby to skupienie, pragnienie „słuchania” zjawisk, które dzieją się poza podmiotem poetyckim, również we wnętrzu drugiego. Staje się to postawą ponadkulturową. Edyta Stein bada relacje między „ja” i światem zjawisk, między „ja” i drugim poprzez ten świat dla obu wspólny, między „elementami” człowieka-czystego „ja”:

w szczególności tym, jak czyste przeżycia konkretyzują się, ucieleśniają się w moim ciele, w mojej duszy i w moim duchu, np. w przeżyciowej relacji „ulegania”, jaka zachodzi między duszą a ciałem. Wczuwanie prowadzi do otwarcia świata wartości obiektu – „odczuwanego” człowieka „ja”; świata historii i kultury, w którym on myśli, czuje, działa. „Wczucie” jest bowiem odczuwaniem wartości, w których dana nam jest druga osoba²³.

Wydaje się, że w taki właśnie sposób – poprzez „wczuwanie” dochodzą do szczytu wrażliwości (i to niezależnie od rodzaju sztuki, jaką tworzą, ani od cza-

gizmem *henshii*. Słowo to pochodne od *hen*, czyli „inny”, „dziwny” zapisywane jest w takim wypadku podobnym ideogramem, w którym element „serce” zastąpiony zostaje ideogramem „ręce”.... Wolność w konstruowaniu znaków, charakterystyczna dla tekstów chińskich i dawnych japońskich również prowadzi do bogactwa wyrazów polisemicznych.

²³ Por. E. Stein. *O zagadnieniu wczucia*. (praca doktorska 1916, promotor: prof. Edmund Husserl) oraz R. Ingarden. *O badaniach filozoficznych Edith Stein*. Tłum. D. Gierulanka, J. Gierula. Kraków, 1988. Za: Anna Grzegorzczak. „Filozofia duchowa Edyty Stein” 2002. Web. 07.12.2005. <<http://karmel.pl/hagiografia/stein/sympozja/baza.php?id=18>>

sów) tacy poeci, jak Sei Shōnagon, Murasaki Shikibu (978?-1016?), Kamo no Chōmei (1155?-1216), mnich Yoshida Kenkō (1283-1350?), Zeami Motokiyo (1363?-1443?), Sen no Rikyū (1522-1591), Matsuo Bashō i wielu, wielu innych. Także nam współczesnych. Czy można powiedzieć, że dar drugiej osoby (albo inspirującej w przeszłości, albo współczesnego lub przyszłego odbiorcy) budzi w nich taki do niej szacunek, że wszelką „jednoznaczność” traktują jak nachalne ingerowanie w jej świat – najpierw duchowy (świat wrażliwości), a potem nawet fizyczny? Podobnego więc aktu dokonuje Sei – przywołując słowa z ukochanej lektury – z wiersza poety chińskiego Bo Qi Yi (jap. Haku Rakuten, 772-846) liczy, że jej czytelniczki „odczują” niepewną sugestię: może zatkać sobie uszy poduszką, żeby usłyszeć stłumiony głos dzwonu?²⁴:

Dzwonu Świątyni Posłańca Miłości
Do poduszki słucham przytulony
Śniegom na Przełęczu Kadzielnic
Przypatruję się unosząc zasłonę.

Niedawno w ramach lektury tekstów klasycznych czytaliśmy ze studentami II roku studiów magisterskich trudny do zrozumienia tekst – właśnie z powodu tak charakterystycznych dla literatury okresu Edo polisemii – dramat napisany przez Chikamatsu Monzaemona (1653-1724) pod tytułem *Horikawa namitsuzumi* (Gra na bębnie przy wtórze fal rzeki Horikawa, 1707; Chikamatsu 235). Ten tytuł, rozbudowany w charakterystyczny dla teatru lalkowego *ningyō jōruri* obraz, sam w sobie już zawiera wieloznaczności i podteksty, które stają się wyzwaniem dla tłumacza. Zaś wybrany przez mnie pierwszy akt mniej jest opisem rozgrywanej się rzeczywistości, a bardziej antycypuje akt drugi: *Tsuzumi ni nagusamu kokoro* (Szukanie pociechy w grze na bębnie).

„Horikawa namitsuzumi”
Jō no maki Chūdayū yashiki no dan
Harimono no ba

Rusu itsuma no omoi
Oku ni tsuzumi no keiko ga aru takai koe sassharu na. Shii shi shii shi to, harimono ni kaimaminozoku. Tsuzumi no te ni. Kokoro mo norite tsureai o. Uwa no sora naru koigoromo. Matsu ni uchikake wa hosu uchi ni. Kyoku mo owari no kakegoe. Yaa...

1. Horikawa, nazwa rzeki, nad brzegiem, której stał dom mistrza gry na bębnie, Miyaji Gensaemona, a której źródło zaczyna się w Kioto. Jej nurt łączy się z Kamogawą i płynie na zachód. Tytuł przenosi więc widza myślami do dworskiej stolicy.

²⁴ Nawiązanie do wiersza Hakurakutena pojawia się w Sei Shōnagon, *Makura no Sōshi*. Tłum. Matsuo Satoshi, Nagai Kazuko. Tōkyō: Shōgakukan 19. S. 427.

2. *Nami*, czyli fale, które – jak w każdej chyba kulturze symbolizują zmienność, dobro i zło, a w kontekście tej sztuki zapowiadają niestałość, burzliwy nastrój, rytmiczny odgłos przyboju, który jak dźwięk bębena – przyciąga i zaspakaja...

3. *Uwa no sora*, tu znowu zapis fonetyczny tego wyrażenia daje możliwość wielorakiego rozumienia tekstu. *Uwa*, jako oboczna forma *ue*, czyli „niebo nad nami”. Ale jest też możliwa lekcja *uba no sora*, to nieboskłon, który mamy próżną uciechą, *uwaki*, odwraca uwagę od tego, co najważniejsze, czyli od poczucia obowiązku (*giri*). Oba znaki sugerują pustkę, błędny przestwór, którym staje się miłosna szata (*ninjō*).

„Gra na bębenu przy wtórze fal rzeki Horikawa”
Część I Dworek Wielkiego Kantora Chūdayū
Scena rozwieszania prania

Akt I Tęsknota słomianej wdowy

Dochodzą z głębi domu / takty bębena / ktoś ćwicz głoś wysoki. / Cichutko cichutętko, / będę podglądać / przez szparę szat upranych. / Zobaczę grajka. / Pójdę za głosem serca / czekać na męża, / oto miłosna szata / naszym jest niebem / nim wyschnie na sosnowej / gałęzi jego kaftan. / Krzyk długi wieńczy utwór / aaaa...

A później rytm epicki 7-5-7 przejdzie w rytm 5-7-5-7-7 pieśni japońskiej, bo zaśpiewa kantor wysokim głosem frazę ze sztuki *nō* Zeami Motokiyo (daty 1363?-1443?), pt. *Matsukaze* (Wiatr w sosnach, XIV/XV w. data). Ta fraza jest z kolei cytatem krótkiej pieśni nieznanego poety z antologii *Kokinwakashū* Zabieg ten, zwany *honkadōri* poprzez użycie tylko pojedynczego słowa, czy frazy cytatu przywołuje całe utwory. W ten sposób Chikamatsu wplata w swoją XVIII-wieczną sztukę teatru lalkowego tę jedną z najslawniejszych sztuk XIV-wiecznego teatru *nō* (jap. *yōkyoku*) o dwóch siostrach, *Matsukaze* i *Murasame*, ukochanych zesłanego nad Zatokę Suma poety Ariwara no Yukihira (IX/X w.).

To przenikanie się czasów przeszłych z teraźniejszością i z przecuciem co do przyszłości staje się możliwe poprzez funkcje wieloznaczności wyrazów i fraz (cytatów *honkadōri*, prostych polisemii *kakekotoba*, skojarzeń, które mają swoje źródło w tradycji poetyckiej *engo* oraz przywoływanie wydarzeń z przeszłości, czyli *makurakotoba*). Bierzymy w tym udział jako medium, o ile – niejako wbrew logicznemu poszukiwaniu przyczyn i skutków – wybierzemy „intuicję” i „wczuwanie się”, podobnie, jak to zrobiła Sei Shōnagon, wsłuchując się w bicie dzwonów.

Utwór *Matsukaze* brzmi następująco (wersję w transkrypcji łacińskiej podaję w skrócie):

Waki kotoba:

„Kore wa shokoku ikken no sō nite sōrō. Ware imada Saikoku o mizu sōrō hodo ni. Kono tabi omoitachi Saikoku angya wo kokorozashite sōrō. Ara ureshi ya isogisōrō hodo ni. Kore wa haya tsu no kuni Suma no Ura to ka ya mōshi sōrō. Mata kore naru

isobe o mireba. Yō arige naru matsu no sōrō. Ikasama iware no naki koto wa sōrō maji. Kono atari no hito ni tazuneba ya to omoi sōrō”.

Waki. „Sate wa kono matsu wa. Inishie Matsukaze Murasame to te. Ninin no ama no kyūseki ka ya. Itamashi ya sono mi wa tochū ni uzumorenure domo. Na wa nokoru yo no shirushi to te. Kawaranu iro no matsu hitoki. Midori no aki o nokosu koto no awaresa yo. [...]”

Shite, tsure, issei.

„Shiyokumiguruma wazuka naru. Ukiyo ni mawaru hakanasa yo”.

Tsure:

„Nami koko moto ya Suma no Ura.”

Futari:

„Tsuki sae nurasu tamoto ka na” (Yokomichi)

1. *Suma no Ura*, wybrzeże i zatoka słynne z najpiękniejszych widoków jesiennego księżyca w pełni. Na mapie dzisiaj znajdziemy to miejsce nad zatoką Osaka w zachodniej części miasta Kobe. Ale konotacje kulturowe ma ta miejscowość bardzo bogate. Pełni rolę *utamakura*, odsyłając do pieśni z antologii *Man'yōshū* (pieśń nr 413, biesiadna, *utage ni utau uta*, autor Ōami no Kimi Hitonushi, daty życia nieznane); do rogatki, która tam była, a która jest przejściem między prowincjami, ale i przejściem mistycznym między dwoma światami; do białego piasku plaży i śpiewającego w sosnach wiatru, do bitwy pod Ichinotani (1184), a wobec tego do Yoshitsune, bohatera rodu Minamoto.

Cytuję tę pieśń, bo również na jej kanwie mógł powstać tekst tej sztuki:

Suma no ama no	Rybaczki z Suma
shioyakiginu no	co warzą sól w swych szatach
fujigoromo	z włókien wistarii
ma too ni shi areba	grubych – nie prędko męża
imada kinarezu	znajdą co przyjdzie nocą

2. *Yō arige naru matsu no sōrō*, widać, że ta sosna nie jest zwykłą sosną – zapowiedź tego, że i akcja sztuki i jej wartości estetyczne, spotkanie, miłość, czekanie i tęsknota – cała dramaturgia *Matsukaze* splatać się będzie wokół tego drzewa.

3. *Kawaranu iro no matsu hitoki. Midori no aki o nokosu koto no awaresa yo*, sosna wiecznie zielona (ale i niezmiennie zakochana – *kawaranu iro*), wśród kolorów jesieni (*aki*), ale i próżnej miłości (*aki*), jakże samotna i biedna, bo też wiecznie oczekująca (*matsu*) powrotu ukochanego.

4. *Shiyokumiguruma wazuka naru. Ukiyo ni mawaru hakanasa yo*, wózek z kadzią, a w kadzi solanka, koła wozu obracają się powoli jak kierat naszego życia, jak nasz los mizerny, gorycz bez sensu i celu.

Podaję tu przekład Jadwigi Rodowicz:

Na początku sztuki asystent sceniczny kōken wnosi prostą konstrukcję bambusową, do której przymocowana jest gałąź sosnowa, przedstawiająca samotną sosnę. Na niej umieszczono prostokątną karteczkę, tzw. fuda, z kilkoma wykaligrafowanymi znakami.

na pomost wchodzi mnich

MNICH:

Jestem wędrownym mnichem.
Podróżuję po kraju, ale nigdy jeszcze
nie byłem na zachód od stolicy.
Udam się więc tam, i w wędrowce
odprawię przepisane zakonne praktyki.

przechodzi do jōza²⁵,

Spieszyłem się więc i oto
jestem już w Suma, w okręgu Tsu²⁶.
Kamieniste tu zbocze, i widzę,
że rośnie na nim ogromna, niezwykła sosna.
Wprost niemożliwe, by się z nią nie wiązała
jakaś szczególna opowieść.
Zapytam kogoś, kto tu mieszka.

Zwraca się ku pomostowi po którym wchodzi mieszkaniec Sumy

Czyżby właśnie zbliżał się mieszkaniec Suma?
Słuchaj, jestem wędrownym mnichem.
Zobaczyłem, że tam, na zboczu
rośnie sosna, na której ktoś
powiesił kartkę z krótką kaligrafią.
Czy nic się tu o niej nie mówi?

MIESZKANIEC OKOLICY:

Ależ jak najbardziej. Dawno temu żył
w tej okolicy, na zesłaniu, radca dworu
Yukihira. Wówczas między nim i dwiema
kobietami zawiązała się wielka miłość.
Matsukaze – Wiatr w Sosnach
i Murasame – Przelotny Deszcz –
oto, jak brzmiały ich imiona.
Kartka wisi na pamiątkę po nich.
Jako przechodzień w żaden sposób nie jesteś
z nimi karmicznie związany,
ale skoro droga prowadzi cię tędy,
zmów modlitwę.

MNICH:

Bardzoś mnie łaskawie pouczył.

²⁵ Stałe miejsce na scenie teatru *nō*, na którym zasiada protagonista *shite* przed i po wypowiedzeniu swojej kwestii. Także aktor drugi ma swoje ustalone miejsce (*wakiza*).

²⁶ Mnich używa skróconej nazwy własnej Settsu – obecnie okolice między Kabe i Osaką.

Rzeczywiście jestem tylko przechodniem,
ale skoro jest tak, jak mówisz, udam się
ku sośnie i odmówię modlitwę za tych,
z którymi nic mnie nie wiąże.

MIESZKANIEC OKOLICY:

Gdybyś jeszcze czegoś potrzebował,
mów bez wahania.

MNICH:

Pozwolę sobie zwrócić się do ciebie
w razie potrzeby.

MIESZKANIEC:

Polecam się zatem.

wychodzi

MNICH:

przechodzi ku środkowi sceny
Zatem ta sosna jest śladem
po dawnych czasach –
i po dwóch kobietach żyjących
z darów morza, Matsukaze i Murasame...
Jakże nie czuć litości,
jeśli ich ciała od dawna
pogrzebane leżą w ziemi,
i pozostały po nich tylko imiona,
jak znaki na ziemi,²⁷
oraz ta pojedyncza sosna,
której niezmienną zieleń
zawsze widać w wielobarwnym listowiu jesieni?
Słowa sutry za ich dusze
i zaduma modlitewna
powodują, że krótki jesienny dzień
szybko zmienia się w wieczór.
Daleko stąd do wioski u podnóża gór.
Zatrzymam się może na noc
w małej solarni, blisko morza,
i tam doczekam świtu?

Asystent sceniczny kōken ustawia na scenie mały bambusowy wózek, rekwizyt przedstawiający wózek do przewożenia kadzi z solanką. Na scenie po pomoście (hashigakari) wchodzi dwie kobiety.

²⁷ Aluzja do wiersza chińskiego poety Bo Qi Yi (772-846).

MATSUKAZE, MURASAME:

na pomoście

Toczy się wóz z solanką
z trudem jak życie,
które nieodwracalnie mija.

MURASAME:

Zatokę Suma opływa słona fala,
lecz płynie nie tylko ona...

MATSUKAZE, MURASAME:

Bo przy księżycy słone
Płyną i nasze łzy (Rodowicz 95-98).

Matsuo Bashō, *Saganikki* (Dziennik pisany w Saga, rok 1691)²⁸

Co to był za rok dla Bashō w Japonii rodu Tokugawów? To był właśnie ten rok, w którym myśl neokonfucjańska (jap. *shushigaku*) została przez Tokugawę Tsunayoshiego (daty panowania 1680-1709), piątego sioguna prawnie ustanowiona oficjalną ideologią państwową, absolutnym fundamentem życia politycznego, gospodarczego, kulturalnego i codziennego. Miało to swoje konsekwencje w relacjach międzyludzkich, o czym możemy dowiedzieć się z historii, ale także doświadczyć dzisiaj.- raczej nie pamiętamy, czasopismo nie jest japonistyczne Otóż Bashō jesienią dwa lata wcześniej powraca ze swojej wyprawy po północno-wschodniej Japonii (*Oku no hosomichi*, marzec - październik 1689) do rodzinnego Ueno w dawnej prowincji Iga. A już w październiku w towarzystwie zaginionego, ofiarne za pożyczane pieniądze ratowanego, a teraz odnalezonego, ukochanego ucznia Yasomura Rotsū (1651-1739) dochodzi do Nary. W grudniu zatrzymuje się na krótko w domku Rakushisha pod Kioto, by niedługo w okolicy zwanej Zeze, nad brzegami jeziora Biwa powitać Nowy Rok 1690. Razem z wczesną wiosną wędruje po Zachodniej Japonii biorąc udział w spotkaniach poetyckich z uczniami. Od kwietnia do lipca mieszka „razem z duchami” (Genjūan) w użyczonym szałasie. Miesiąc później wydaje swój niezwykle dziennik pod tym samym tytułem (*Genjūan no ki, Zapiski z szałasu utudy*). Jesień spędza w rodzinnym domu, a koniec roku w miasteczku portowym Ōtsu, nad Jeziorem Biwa (inaczej zwanym Morzem Ōmi). Wczesna wiosna następnego roku 1691 zastaje go w domu rodzinnym, ale wraz z wydłużającym się dniem kieruje kroki do Saga pod Kioto, do szałasów Rakushisha, gdzie powstaje poetycki dziennik (*Saga nikki*, Dziennik pisany

²⁸ Por. Imoto N. et al. (red. i tłum.). „Matsuo Bashō shū 2. Kikō, nikkihen, haibunhen, renkuhen” (Matsuo Bashō. Dzieła: Zapiski z wędrówek, dzienniki, proza w stylu *haikai*, współkompozycje poetyckie). *Nihon koten bungaku zenshū* (Wszystkie dzieła japońskiej literatury klasycznej). Tōkyō, 1997. S. 147.

w Saga), pełen realiów codziennego życia, a zarazem odwołań do piękna wyrazu dawnych mistrzów, do *utamakura*, klasycznych pieśni, które zrodziły trwające do dzisiaj i tyle nam, tłumaczom przysparzające kłopotu *makurakotoba*, „poetyckie idiomy kulturowe”. Pełno w tym dzienniku treści kamuflowanych, ukrytych i wieloznacznych. Jest to jeszcze jeden tekst – inny od tekstów sprzed wędrowki „w głąb krainy sumienia” (jak można inaczej, sięgając głębszych warstw znaczeniowych, tłumaczyć tytuł *Oku no hosomichi*)²⁹.

Dziennik pisany w Saga obejmuje swoją treścią okres siedemnastu dni, między 18 kwietnia a 4 maja 1691 roku. Do naszych czasów przetrwały tylko trzy wierne kopie, lecz ani jeden autorski rękopis. Poniżej przytaczam jeden tylko fragment – zapiski z przyjazdu i pierwszego dnia pobytu w Saga. Jest to kilka zaledwie zdań, zwięzły opis codziennych wydarzeń, a jednak pełen treści świadczącej o samym autorze – o jego relacjach z uczniami, postawie etycznej, upodobaniach literackich, o jego wrażliwości na piękno.

Dziennik ten, jak większość eseistyki i literatury pamiętnikarskiej tego czasu, napisany jest w stylu *haibun*. Jest to styl poetyckiej prozy, który zaprasza nas, czytelników, do pewnej czujności wobec każdego słowa. Zarówno na płaszczyźnie graficznej, czyli języka pisanego, jak i fonetycznej (również melodycznej), czyli w swojej warstwie przekazu ustnego. Dlatego nawet w nazwach własnych można usłyszeć wieloznaczność.

Genroku yon shinpi uzuki jühachinichi Saga ni asobite Kyorai ga Rakushisha ni itaru. Bonchō tomo ni kitarite kure ni oyobite Miyako ni kaeru. Yo wa nao shibaraku todomu beki yue ni te, shōji tsuzukuri, mugurahiki kanaguri, shajū no katasumi hitoma naru tokoro fushido to sadamu. Tsukue hitotsu, suzuri, bunko, Haku shi shū, Honchō ichinin isshu, Yotsugi monogatari, Genji monogatari, Tosa nikki, Matsu no ha shū o oku. Narabi ni kara no makie kakitaru gojū no utsuwa ni samazama no kashi o mori, meishu ikko sakazuki o soetari. Yoru no fusuma, chōsai no monodomo, Miyako yori mochikitarite toboshikarazu. Wa ga hinsen o wasurete seikan ni tanoshimu. [...]

Ukifushi ya
Take no ko to naru
Hito no hate

1. *Genroku yon*, czwarty rok ery Genroku, czyli 1691, który rozpoczyna się w lutym. Nazwa ery, prawie zbiega się z latami „panowania” cesarza Higashiyamy (1687-1709 i mieści się w dłuższym okresie administracji wojskowej sioguna Tokugawy Tsunayoshiego (daty już podałam poprzednio). W historii kultury japońskiej jest to pierwsza połowa okresu rozkwitu kultury mieszczańskiej, z ośrodkami

²⁹ Por. A. Żuławska-Umeda. „Wokół Zapisków z szalasu uludy Matsuo Bashō, czyli o jego powrotach z wędrowek”. *W kręgu wartości kultury Japonii*. Red. A. Kozyra (red.). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013. S. 211-225.

w Kioto i Osace, czyli w zachodniej Japonii, w okolicach położonych blisko dworu cesarskiego, pozostających jeszcze pod silnym wpływem arystokratycznej, wysokiej kultury duchowej.

2. *Shinpi*, termin związany ze szczególnym układem nazw (kierunków świata, lat, miesięcy, dni i godzin) w podziale czasu według kalendarza chińskiego, który obowiązywał również w Japonii. *Shin* jest sino-japońską lekcją znaku barana (*hitsuji*), jednego z dwunastu astrologicznych zwierząt, czy „gałęzi”, odpowiadającemu kierunkowi południowo-wschodniemu i godzinie 14. *Hi*, także w lekcji sino-japońskiej, odpowiada jednemu z dziesięciu znaków kombinowanych z pięcioma żywiołami, tzw. „pni”: metalu spod młodszego brata.

3. *uzuki jūhachinichi*, osiemnasty dzień czwartego miesiąca, którego jedna z wielu tradycyjnych nazw związana jest z kwitnieniem o tej porze roku żylistka (łac. *deutia*, jap. *u no hana* lub *uzuki no hana*).

4. Saga, dzielnica (a kiedyś wioska) na północo-zachodzie od centrum Kioto. Miejsce znane z kwitnących wiśni, czerwonych klonów i zalesionego wzgórza Arashiyama.

- a. Wysoka góra o stromych zboczach.
- b. Pierwotna natura człowieka i prawdziwe jego pragnienia.
- c. Imię cesarza, panującego we wczesnym okresie Heian, erudyty, mistrza kaligrafii, poezji, znawcy literatury chińskiej (786-842).

5. *Saga ni asobite*, cieszyć się krajobrazem Saga, doświadczać wszelkich przyjemności związanych z tym miejscem, być w Saga, spędzać czas, ale też odkrywać siebie w obliczu świętych miejsc, licznych na stokach góry Arashiyama, wspominać to, czym wślawił się cesarz Saga, przechadzać się tam w cieniu jego majestatu, prowadząc rozmowy o sztuce...

6. Kyorai, pseudonim poetycki (czyli *haigō* o znaczeniu „ten, który odchodzi i przychodzi”) ucznia szkoły Mastuo Bashō, Mukai Kyoraia (1651-1704), urodzonego w Nagasaki, osiadłego w Saga pod Kioto, który służył swemu mistrzowi do końca jego życia. Znamy jego *Kyoraishō* (Zapiski), *Haikaimondō* (Rozmowy o *haikai*) i inne.

7. *Kyorai ga Rakushisha, Rakushisha* – tak nazwał Kyorai swój szalas – „Domek pod drzewem *kaki*, które zrzuca nam swoje owoce”.

8. ... *ni itaru*, rdzeń czasownika *ita-ru* = dochodzić (z partykułą *-ni*) do celu, do najdalszych zakątków, do doskonałości) jest tym samym, co w czasowniku *ita-su* (spełniać, doprowadzać do końca), lub w rzeczowniku odsłownym *ita-daki* (szczyt góry, kraniec możliwości, punkt najwyższy przyjmujący wszystko, apogeum).

9. *Bunko* itd. Dużo nam w tym miejscu Bashō powiedział o sobie. Co czytał? Czym karmił swoją twórczą pasję? Najpierw wymienia tomik poezji Bo Qi Yi³⁰.

³⁰ Tytuł po japońsku brzmi *Hakushi monjū* (Zbiór tekstów pana Bo) z IX wieku. Do Japonii sprowadzony w okresie Heian wywarł wielki wpływ na ówczesną poezję i prozę (por. S. 8-9).

Ta lektura uczy, jak pisać wiersze polityczne i moralizatorskie. Bashō jednak wprost tego stylu nie naśladował – woli stosować wieloznaczne kody. Dalej widzimy, że czyta *Ōkagami*³¹ (Wielkie zwierciadło), dworską *Genji monogatari* z całym jej światem wysoko-estetycznych doznań i relacji miłosnych, *Tosa nikki* (Dziennik z drogi powrotnej z Tosa do stolicy, 935)³², jako pierwszy dziennik podróży pisany *kaną*, czyli „pismem kobiecym”³³, mógł stać się dla Bashō wzorem wykorzystywania fonetyki, czyli w gruncie rzeczy polisemii w wyrazach poetyckich i prozatorskich. Także refleksja nad życiem wpleciona w wydarzenia „tu i teraz”, którą podejmuje autor *Dziennika*. Refleksja w piśmiennictwie Bashō skraca się do form *makura kotoba* lub innych rodzajów polisemicznych ozdobników poetyckich.

10. *ukifushi*, wyraz wieloznaczny, świadomie zapisany przez poetę sylabariuszem, a nie ideogramami. Można więc czytać to wyrażenie, jako miarę cierpienia, a miarę odmierzaną wraz z upływaniem życia, jak kolanka na pniu bambusowym (*fushi*), których przybywa wraz ze wzrostem drzewa. *Ukifushi*, to także przemijanie czasu (*uku*), ale już w pozycji leżącej (*fusu*), która oznacza, że bardziej się należy do tamtego świata, niż do pełnej smutku codzienności. A w tej strofie, która mówi o smutnym, niepewnym losie chińskiej piękności, konkubiny cesarza Yuán (panującego między 49 a 33 r.p.n.e.) z wczesnej dynastii Han – także śmierć. *Ukifushi* symbolizuje też niepewny los każdej kobiety, a szczególnie mieszkanki dzielnicy uciech tak nieodzownych w życiu mieszczan, artystów i poetów XVII i XVIII wiecznej Japonii. Jest to także *utakotoba*, nacechowany ozdobnik używany w pieśni japońskiej *waka*. Jako *engo*, słowo zwyczajowo wiążące ze sobą obrazy poetyckie, odnosi się do *take*, bambusa. Jak w pieśni nieznanego autora ze zbioru *Kokinwakashū*:

yo ni fureba	idziesz przez życie
koto no ha shigeki	w gęstwinie liści mowy
kuretaka no	jak w bambusowym
ukifushi goto ni	gaju ostatnią nutę
uguisu zo naku;	wyśpiewujący słowik ³⁴ ;

11. *Take no ko*, kiełek bambusa. Przysmak japońskiej kuchni, najchętniej spożywany na początku lata. Wydobywany spod ziemi jeszcze zanim ją przebiję – do

³¹ *Ōkagami*, opowieści historyczne o czasach rozkwitu dominacji rodu Fujiwarów na dworze Heian (między 850 a 1025 rokiem) spisane w formie dysputy między dwoma politykami żyjącymi u schyłku tego okresu. Inna nazwa: *Yotsugimonogatari* (Opowieść o naszym dziedzictwie).

³² *Tosanikki*, dziennik, w którym zesłany z dworu na prowincję poeta i teoretyk poezji Ki no Tsurayuki (daty życia są na początku artykułu) notuje swoje wrażenia refleksje z drogi powrotnej do stolicy.

³³ Ponieważ przyzwoity mężczyzna, a tym bardziej wysoki urzędnik (lub znaczący pisarz i poeta) powinien był w tych czasach posługiwać się tylko pismem i składnią chińską. Por. przyp. 13 oraz Itō M.

³⁴ *Kokinwakashū*. Tłum. i oprac. Ozawa Masako. Tōkyō: Shōgakusan, 1971. S. 357.

dziesiątego dnia od zawiązania się kielka. Symbol szybkiego wzrostu, nawiązujący do szybkiego dorastania dzieci, i przeciwnie – do „łatania dziur”, zarówno w starych ubraniach, jak i w codziennej walce o przeżycie.

Jest 4 rok ery Genroku, rok barana spod młodszego brata metalu, 18 dzień kwietnia, miesiąca kwitnienia żylisków.

Od rana bawię w Saga, u podnóża góry³⁵, w sąsiedztwie świątyni Daikakuji, z której sprawował rządy klasztorne cesarz Saga, poeta i kaligraf. Łąduję w domku Kyoraia, mego ucznia, tego, co to Odchodzi-To-Wraca, zgodnie ze swoim imieniem, w szałasie Rakushisha, co się tłumaczy Pod Persimonem Sypiącym Owocami. I tu znajduję cel drogi. Jest ze mną Bonchō, mój Prorok – dopiero po zmierzchu opuszcza mnie i wraca do Starej Stolicy. A ja – cóż, mam tu zatrzymać się na pewien czas. Łatam więc rozdarte shōji, wrywam chwasty w ogródku, a w domu szukam jakiegoś kąta, gdzie możnaby rozłożyć posłanie. Stolik, kamień do rozcierania tuszu, biblioteczka, a w niej Zbiór poezji Po Qu I, antologia naszych wierszy chińskich *Po jednym wierszu mistrzów, Wielkie zwierciadło – opowieść o naszym dziedzictwie, Opowieść o Księciu Genjim, Dziennik z Tosa* i pieśni japońskie w *Zbiorze Igiel Sosnowych*. A obok stawiam malowane laką w chińskie wzory pięciowarstwowe pudło na słodycze i przekąski, no, i butlę wybornej sake, dobrego ryżowego wina. A do kompletu – czarkę. Z miasta przyniesiono mi nocne okrycie i coś do jedzenia. Nie brakowało mi niczego. Zapomniałem o swoim ubóstwie i zanurzyłem się w ciszę.

[...]

Ból miarą życia
i bambusowym kielkiem
człowieczy kres

Poetyka milczenia uważanego za część mowy, przemilczenia, niedomówienia, paraboli, elipsy, znaku, dalekiej aluzji, tak charakterystycznych dla sztuki Norwida (za Jeżewski 62) – jak pisze Jeżewski – w zadziwiający sposób, bez modyfikacji opisuje także sztukę słowa w kontekstach japońskiej literatury. Wieloznaczność rodzi się z milczenia – może brzmi to paradoksalnie, jest jednak możliwe. Pod jednym warunkiem – stałego dążenia, by odpowiednie dać rzeczy – słowo.

BIBLIOGRAFIA

- Chikamatsu, Monzaemon. „Horikawa nami no tsutsumi”. *Nihonkotenbungaku Taikai. Chikamatsu Monzaemon shū*. Tōkyō: Iwanami Shoten.
- Gadamer, Hans-Georg. *Język i rozumienie*. Wybór, tłum. i posłowie Piotr Dehnel i Beata Sierocka. Warszawa: Aletheia, 2003.

³⁵ Zgodnie ze znaczeniem nazwy Saga – góruje nad tym miejscem Arashiyama.

- Głowiński, Michał et al. *Słownik terminów literackich* Wyd. III. Red. [Janusz Sławiński]. Wrocław: Ossolineum, 2000.
- Imoto, Nōichi et al (tłum.). „Matsuo Bashō shū 2. Kikō, nikkihen, haibunhen, renkuhen”. *Nihonkotenbungakuzenshū*. Tōkyō: Shōgakkan, 1997.
- Ingarden, Roman. *O badaniach filozoficznych Edith Stein*. Tłum. D. Gierulanka, J. Gierula. Kraków, 1988.
- Itō, Moriyuki. „O znaczeniu tekstów zapisywanych sylabariuszem – wokół pamiętników okresu Heian”. *W kręgu wartości kultury Japonii. W 140. Rocznicę urodzin Nishidy Kitarō (1870-1945)*. Red. Agnieszka Kozyra. Tłum. A. Żuławska-Umeda. Warszawa: WUW, 2013.
- Jeżewski, Krzysztof A. *Cyprian Norwid a myśl i poetyka Kraju Środka*. Warszawa: WUW, 2011.
- Kokinwakashū*. Tłum. i oprac. Ozawa Masako. Tōkyō: Shōgakukan, 1971. S. 357.
- Kotański, Wiesław (red. tłum.). *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961.
- Kubiak Ho-chi, Beata. *Estetyka i sztuka japońska – wybrane zagadnienia*. Kraków: Universitas, 2009.
- Rodowicz, Jadwiga. *Pięć ucieleń kobiety w teatrze nō*. Warszawa: Pusty obłok, 1993.
- Saeki, Umetomo (red.). *Nihon kotenbungaku Taikei. Kokinwakashū* (Wielki zbiór literatury klasycznej. Zbiór pieśni dawnych i dzisiejszych). Tōkyō: Iwanami shoten, 1980.
- Się, Shōnagon. *Makura no Sōshi*. Tłum. Matsuo Satoshi, Nagai Kazuko. Tōkyō: Shōgakukan 1974. S. 158-159.
- Się, Shōnagon. „Makura no Sōshi”. *Nihonkotenbungaku Taikei* Rozdz. 73. Tōkyō: Iwanami shoten. *Seiseihan. Nihonkokugo daijiten* (Wielki słownik języka ojczystego). Tōkyō: 2006.
- Stein, Edyta. *O zagadnieniu wczucia*. (praca doktorska 1916, promotor: prof. Edmund Husserl).
- Tangi, Hirokazu. *Haku. Yohaku. Ma. Nihonteki reisei no kanōsei o saguru* (Czystość bieli. Pustka bez treści. Przestrzeń wolności – w poszukiwaniu obszarów duchowości japońskiej). Referat wygłoszony w macierzystym Sophia University, w Towarzystwie Antropologicznym. Tōkyō (10.9.2011).
- Wilkoszewska, Krystyna. *Estetyka japońska, t. I – Antologia, t. II – Słowa i obrazy, t. III – Estetyka życia i piękno umierania*. Kraków: Universitas 2005.
- Yokomichi, Mario (red.). „Matsukaze” (Wiatr w sosnach). *Nihonkotenbungaku Taikei, t. 1 „Zeami Motokiyo”*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1981.
- Yokomichi, Mario (red.). „Yōkyokushū” (Wybór dramatów nō). *Nihonkotenbungaku Taikei, t. 1 „Zeami Motokiyo”*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1981.
- Żuławska-Umeda, Agnieszka (red.). *Poezja starojapońska*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1984.
- Żuławska-Umeda, Agnieszka. „Leksykografia wybranych kategorii piękna jako wyrazów poetyckich w Słowniku japońsko-polskim: aware, sabi, wabi, yūgen”. *Lexicographica Iapono-Polonica, t. 1*. Red. Jarosław Pietrow et al. Warszawa: wyd. nakładem Wydziału Polonistyki UW, 2011.
- Żuławska-Umeda, Agnieszka. „Wokół Zapisków z szalasu uludy Matsuo Bashō, czyli o jego powrotach z wędrówek”. *W kręgu wartości kultury Japonii*. Red. Agnieszka Kozyra. Warszawa: WUW, 2013.

Źródło elektroniczne

- Grzegorzczuk, Anna. „Filozofia duchowa Edyty Stein” 2002. Web. 07.12.2005. <<http://karmel.pl/hagiografia/stein/sympozja/baza.php?id=18>>

