

Wstęp

Dla przybysza z Europy może być zaskakujące, jak bardzo żywa jest nadal tradycja poezji klasycznej w Japonii. Jej stosunkowo krótka forma, zwana *tanka*, czyli dosłownie „krótka pieśń”, składa się z trzydziestu jeden zgłosek. Oto przykład takiej pieśni:

<i>yū sareba</i> (5 zgłosek)	Wieczorną porą
<i>nobe no akikaze</i> (7)	jesienny wiatr z pól i łąk
<i>mi ni shimite</i> (5)	przeszywa na wskroś –
<i>uzura naku nari</i> (7)	Przepiórka zawodzi smętnie
<i>Fukakusa no sato</i> (7)	skryta w trawie w Fukakusa ¹

Choć pieśń *tanka* powstała około VIII wieku, także dziś – trzynaście wieków później – powstają nowe wiersze, a w japońskiej telewizji można oglądać cykliczne programy poświęcone nauce i udoskonalaniu kompozycji tego rodzaju. Organizowane są także ogólnokrajowe konkursy krótkiej pieśni, na które zjeżdżają miłośnicy tej formy z najodleglejszych krańców Japonii. Kilka razy w roku można wziąć udział w wielogodzinnych „maratonach krótkiej pieśni”, w których widzowie telewizyjni przesyłają do programu swoje wiersze faksem, e-mailem lub za pomocą telefonu komórkowego. Na koniec każdego „maratonu” wybrana zostaje przez ekspertów najlepsza krótka pieśń, a wiadomość o wygranej i autorze pieśni ukazuje się w lokalnej gazecie i jest uznawana za prestiżowe wyróżnienie.

Do tradycji klasycznej poezji wiele wniósł Fujiwara Shunzei, japoński poeta i krytyk żyjący w XII wieku². Pochodził z arystokratycznego rodu

¹ *Senzai wakashū* (Zbiór tysiąclecia pieśni japońskich), [w:] *Shin nihon koten bungaku taikai* (Nowy zbiór dzieł japońskiej literatury klasycznej, dalej jako SNKTB), red. Satake Akihiro, Iwanami Shoten, t. 10, Tōkyō 2003, wiersz nr 259, s. 84. Tłumaczenie własne.

² Imię ‘Shunzei’ można również odczytać jako: Toshinari. Żył w latach 1114-1204. Zob. noty biograficzne w *Aneksie III*.

Fujiwara, swego czasu jednego z najsilniejszych politycznie rodów w Japonii, z którego wywodzi się także wielu podziwianych do dziś artystów. Ze względu na swoje pochodzenie Shunzei pełnił na dworze cesarskim funkcje urzędnicze, choć jego kariera polityczna nigdy nie pochłonęła go całkowicie³. Poza pełnieniem obowiązków na dworze zajmował się głównie komponowaniem poezji, pisanem traktatów krytycznoliterackich, kompilowaniem antologii poezji opracowywanych na polecenie cesarza, a także często pełnił funkcje arbitra w konkursach poetyckich. To właśnie Shunzei nadał nowe znaczenie estetycznej kategorii 'tajemnej głębi', po japońsku *yūgen*, i jako pierwszy zastosował ją w poezji.

Czy można w ogóle traktować 'tajemną głębię' *yūgen* jako pojęcie z zakresu estetyki? Odwołanie się do japońskich opracowań na ten temat prowadzi do wniosku, że można. Sugerują to już same tytuły pozycji, takich jak *Estetyka piękna tajemnej głębi*⁴ czy *Studia nad pięknem tajemnej głębi*⁵. Czy jednak słuszność mają japońscy badacze twierdząc, że *yūgen* należy do sfery estetyki? Czy 'tajemna głębia' *yūgen* rzeczywiście spełnia kryteria wartości estetycznej? Trzeba przy tym mieć na uwadze, że rozpatrując tego typu pytania, wprowadzamy termin z teorii sztuki Wschodu na tereny badawcze estetyki jako dziedziny filozofii europejskiej. Łączymy zatem dwa różne światy: kulturę Wschodu, gdzie zaznacza się niedualistyczny sposób myślenia, charakteryzujący się zanikiem dystansu między podmiotem a przedmiotem poznania, oraz kulturę Zachodu, dla której podział na podmiot i przedmiot ma wręcz podstawowe znaczenie jako punkt wyjścia dla wszelkich rozważań naukowych. Mając na uwadze tego typu trudności związane z badaniami interkulturowymi, rozważmy pokrótce kwestię słuszności rozpatrywania 'tajemnej głębi' jako wartości estetycznej w naszym, zachodnim rozumieniu.

A zatem, czy 'tajemna głębia' *yūgen* rzeczywiście spełnia kryteria wartości estetycznej? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należałoby najpierw określić, czym właściwie jest wartość estetyczna. Wstępne rozważania na ten temat wykazują, że pojęcie wartości estetycznej funkcjonuje jako bardzo ogólne (piękno jako nadrzędna wartość estetyczna) oraz w ujęciu kategorialnym – gdy mówimy o różnych wartościach estetycznych (czyli o odmianach piękna)⁶. *Yūgen* w niniejszym opracowaniu traktowane jest

³ Najwyższym tytułem, jaki otrzymał, był tytuł urzędnika odpowiedzialnego za kontrolowanie urzędów lewej strony Kioto trzeciej rangi pierwszego stopnia. Pełnił także funkcję gubernatora w różnych prowincjach.

⁴ Kusanagi Masao, *Yūgenbi no bigaku (Estetyka piękna tajemnej głębi)*, Hanawashobō, Tokio 1973.

⁵ Akabane Manabu, *Yūgenbi no tankyū (Studia nad pięknem tajemnej głębi)*, Shimizukōbundō, Tokio 1988.

⁶ Por. Maria Gołaszewska, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1984, s. 342, 351-372.

właśnie jako jedna z odmian piękna. Warto przy tym zauważyć, że do XIX wieku w Japonii nie rozpatrywano abstrakcyjnego pojęcia piękna, lecz analizowano różne jego rodzaje – a *yūgen* uważano za jedno z nich.

Zdefiniowanie pojęcia wartości estetycznej nie jest zadaniem łatwym, nie można bowiem bliżej opisać pojęcia wartości estetycznej bez rozstrzygnięcia m.in. kwestii aksjologicznych. Wartości estetyczne bywają więc ujmowane jako coś istniejącego obiektywnie, całkowicie niezależnie od człowieka (tzw. obiektywizm wartości), albo coś, co jest wytworem człowieka bądź wspólnoty (tzw. subiektywizm wartości). To tylko jeden z przykładów przeciwieństw, jakie zarysowały się w historycznym rozwoju tego zagadnienia.

Przy próbach bardziej precyzyjnego określenia wartości estetycznej należałoby odpowiedzieć na trzy zasadnicze pytania, a mianowicie:

1. W jaki sposób powstaje wartość estetyczna? (pytanie o jej genezę)
2. W jaki sposób istnieje wartość estetyczna? (pytanie o związek wartości estetycznej z dziełem sztuki)
3. Jak jest poznawana wartość estetyczna? (pytanie o związek wartości estetycznej z rzeczywistością realną, o sposób jej odbioru)

Sformułowanie tych pytań pozwala dostrzec trzy elementy, które muszą zostać poddane analizie w celu zdefiniowania wartości estetycznej: 1) dzieło sztuki (w przypadku *yūgen*: utwór poetycki); 2) proces twórczy, w wyniku którego powstaje dzieło sztuki; 3) proces odbioru dzieła sztuki, czyli doświadczenie wartości estetycznej przez odbiorcę. Maria Gołaszewska podaje bardzo ogólną definicję wartości estetycznej, stwierdzając, że „wartość estetyczna jest tym, co wyznacza zarówno proces odbioru, jak i proces twórczy, ona jest także racją bytu dzieła sztuki. Jest tym momentem, który pozwala ująć jednolicie wszystkie wymienione wyżej, tak rozmaite zagadnienia interesujące estetykę”⁷.

Na potrzeby tego opracowania najbardziej odpowiednia jest definicja Romana Ingardena, który twierdził, że wartość estetyczna jest obiektywna, tkwi w przedmiocie (czyli dziele sztuki), ale do jej dostrzeżenia potrzebna jest percepcja ze strony podmiotu (czyli odbiorcy dzieła sztuki): wartość estetyczna pojawia się w dziele sztuki o tyle, o ile zostanie dostrzeżona, o ile dzieło zostało przeżyte na płaszczyźnie estetycznej i skonkretyzowane⁸. Na tej podstawie przyjmuję, że ‘tajemna głębia’ *yūgen* jest wartością estetyczną, gdyż jest wartością wyrażaną w dziele sztuki poetyckiej, z którą odbiorca obcuje w przeżyciu estetycznym.

Analiza pojęcia *yūgen* w poezji japońskiej ma pomóc w znalezieniu odpowiedzi na pytanie, gdzie konkretnie sytuuje się ‘tajemna głębia’ jako

⁷ Ibidem, s. 27.

⁸ Ibidem, s. 379-381.

wartość estetyczna – w utworze poetyckim, w procesach jego tworzenia czy też jego odbioru?

Wielu badaczy zwraca uwagę na to, że dwunastowieczna poezja japońska znacząco różni się od poezji powstałej wcześniej w tym kraju. Zagadnienie owej odmienności było dotychczas ujmowane najczęściej w kontekście zastosowania nowej skomplikowanej techniki polegającej na konstruowaniu wielowarstwowych aluzji odnoszących się do dawnej poezji japońskiej, a także chińskiej. Zawarte w wierszu nawiązania do wcześniej powstałych utworów dawały czytelnikowi poczucie ciągłości w literaturze, tym samym wymagając od niego odpowiedniego stopnia odczytania.

Opracowanie moje ma na celu ukazanie innej, równie istotnej przyczyny zmian w stylu i treści poezji, a mianowicie wpływu doktryny buddyjskiej szkoły tendai. Tendai jest szkołą buddyzmu ezoterycznego, należąca do nurtu buddyzmu Wielkiego Wozu⁹. Powstała w Chinach około VI wieku, a do Japonii jej nauki zostały przeniesione w IX wieku. Aby ukazać, na czym polegała 'tajemna głębia' w poezji japońskiej, przedstawię twórczość Fujiwary Shunzeia, a także wiersze innych poetów, którzy znali doktrynę tendai i powoływali się na nią, takich jak syn Shunzeia, Fujiwara Teika (1162-1241)¹⁰, wędrowny mnich-poeta Saigyō (1118-1190)¹¹, Jakuren (ok. 1139-1202)¹² czy Jien (1155-1225)¹³. Zdecydowałam się przywołać twórczość tych właśnie poetów, gdyż ich poglądy i twórczość przyczyniły się do ukształtowania estetyki *yūgen*. Omówione także zostaną najważniejsze religijne pojęcia i teorie szkoły tendai, które wywarły duży wpływ na poezję Japonii w XII wieku. Warto tu zauważyć, że badania nad wpływem nauk szkoły tendai na estetykę *yūgen* są podejściem nowatorskim ze względu na to, że w dotychczasowych opracowaniach najczęściej wykazywane były związki *yūgen* z inną buddyjską szkołą – buddyzmem zen. Odnajdywanie związków *yūgen* z zen stało się możliwe głównie za sprawą analizy kategorii *yūgen* w jej późniejszym znaczeniu z XIV-XV wieku. W tym okresie 'tajemna głębia' nabrała innych niż w XII wieku znaczeń: w teatrze *nō* za sprawą wybitnego dramaturgisty, aktora i teoretyka *nō* Zeami (1364-1444)¹⁴ *yūgen* zaczęło oznaczać tajemne piękno

⁹ Buddyzm Wielkiego Wozu (sanskryt. *mahāyāna*; chiń. *dacheng*; jap. *daijō*) jest nurtem buddyzmu, który wykształcił się w Indiach między I wiekiem p.n.e. a I wiekiem n.e. Ideałem, do którego dążą zwolennicy Wielkiego Wozu, jest bodhisattwa, „istota oświecona”, dla której – w przeciwieństwie do zwolenników buddyzmu Małego Wozu – ostatecznym celem nie jest własne oświecenie, ale zbawienie innych istot.

¹⁰ Fujiwara Teika, zob. noty biograficzne w *Aneksie III*.

¹¹ Saigyō, zob. noty biograficzne w *Aneksie III*.

¹² Jakuren, zob. noty biograficzne w *Aneksie III*.

¹³ Jien, zob. noty biograficzne w *Aneksie III*.

¹⁴ Zeami, zob. noty biograficzne w *Aneksie III*.

charakteryzujące się dostojnością i sugestywnością, a także łagodnością, wyciszeniem i opanowaniem¹⁵; również poeta okresu Muromachi, Shinkei (1406-1475)¹⁶, poprzez *yūgen* rozumiał piękno spokoju, osamotnienia i chłodu¹⁷. W ten sposób kategoria ta przybliżyła się do koncepcji *sabi* (osamotnienie, starzenie się, smutek), będącej podstawową zasadą estetyczną formy poetyckiej *haikai*¹⁸, przyjętą przez Matsuo Bashō (1644-1694)¹⁹, a także sztuki parzenia herbaty (jap. *sadō*), gdzie panują zasady prostoty i stonowania. Te wartości są wspólne dla medytacyjnego odłamu buddyzmu, jakim jest zen. Choć wpływowi buddyzmu zen trudno zaprzeczyć, postaram się wykazać, że estetyka *yūgen* w swoim pierwotnym znaczeniu czerpała głównie z tradycji tendai, zaś wpływ zen odnosi się do późniejszego okresu. Problem związków *yūgen* z naukami mistrzów zen zasługuje na oddzielną wyczerpującą analizę, w związku z czym w tym opracowaniu pewne problemy zostaną jedynie zasygnalizowane w rozdziale pierwszym.

W mojej pracy zajmę się dwoma istotnymi problemami badawczymi, ujmując je w kontekście poetyki Fujiwary Shunzeia. Pierwszym z nich jest kwestia wpływu myśli filozoficznej buddyjskiej szkoły tendai na ‘tajemną głębię’. Moim zdaniem, filozofia ta miała bezpośredni wpływ na kształtującą się w XII wieku estetykę literacką, stając się fundamentem dla nowej głębi w poezji, propagowanej przez Fujiwarę Shunzeia i wyrażającej się najpełniej w głoszonym przez niego ideale poetyckim ‘tajemnej głębi’. Głównym tematem książki będzie zatem próba interpretacji zjawiska ‘tajemnej głębi’ w poezji Fujiwary Shunzeia jako rezultatu przeniknięcia do sfery sztuki pewnych buddyjskich koncepcji wywodzących się ze szkoły tendai. W tym celu ukazane zostaną związki estetycznej kategorii *yūgen* z medytacją szkoły tendai zwaną *shikan*, czyli praktyką religijną ‘wyciszenia i kontemplacji’, mającą prowadzić do uchwycenia istoty rzeczywistości.

Drugim ważnym problemem jest weryfikacja spotykanych czasem w literaturze zachodniej interpretacji poetyki Fujiwary Shunzeia, dokonywanych z punktu widzenia platoizmu. Tego typu interpretacja zaprezentowana została m.in. w pracy Cliftona W. Roystona *Poetyka*

¹⁵ Zeami, *Zwierciadło kwiatu*, [w:] Jadwiga Rodowicz, *Aktor Doskonały. Traktaty Zeami o sztuce nō*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 140-145.

¹⁶ Shinkei, zob. noty biograficzne w *Aneksie III*.

¹⁷ *Sasamegato, An Instruction Book in Linked Verse* (*Sasamegato, czyli Szepty – podręcznik do wersów wiązanych*), przeł. Dennis Hirota, „Chanoyu Quarterly” 1978, nr 19, s. 31-46. *Sasamegato* (*Szepty*) to tytuł rozważań Shinkeia na temat poezji.

¹⁸ W średniowiecznej poezji japońskiej mianem *haikai* określano wszystkie pieśni, które nie były poważne czy dostatecznie wytworne. *Haikai* pierwotnie oznaczało ‘zabawne’, ‘śmieszne’, ‘żart’. Z czasem z formy tej wykształciła się znana do dziś forma *haiku*, czyli 17-zgłoskowe epigramaty o budowie 5-7-5 sylab.

¹⁹ Matsuo Bashō, zob. noty biograficzne w *Aneksie III*.

i krytyka poetycka Fujiwary Shunzeia (1114-1204)²⁰ czy w antologii *Japońska poezja dworska* Roberta H. Browera i Earla Minera²¹. Próby interpretacji poetyki Shunzeia z perspektywy platonizmu ograniczają się co prawda do kilku zdań zawartych w każdej z dwóch wymienionych pozycji. W moim odczuciu są one krótkie właśnie dlatego, że ich autorzy uważali analogię między poetyką yūgen a platonizmem za tak oczywistą, że niewymagającą dalszych wyjaśnień. Czytelnik nieznający języka japońskiego właśnie w tych opracowaniach będzie poszukiwał informacji na temat nieznanego pojęcia 'tajemnej głębi' yūgen, a nawet pojedyncze zdanie może go wprowadzić w błąd. Moim zdaniem, interpretacja poetyki 'tajemnej głębi' z punktu widzenia platonizmu wypacza pierwotne znaczenie podstawowych pojęć oraz teorii stosowanych przez Shunzeia. Postaram się wykazać, że to właśnie doktryna buddyjskiej szkoły tendai, a nie platonizm, jest kluczem do zrozumienia zarówno definicji kategorii estetycznej yūgen w twórczości Shunzeia, jak i podstawowych założeń wypracowanej przez niego poetyki.

Pojawia się pytanie, dlaczego buddyzm miał tak ogromny wpływ na teorię poezji japońskiej w XII wieku. Odpowiedzi na nie dostarcza sama historia oraz ówczesna sytuacja polityczna: liczne wojny domowe i zamieszki, które w XII wieku ogarnęły Japonię²², a także postępujący upadek dominującej do tej pory władzy cesarskiej, wywołały w ówczesnym społeczeństwie poczucie niepewności jutra. Również dobiegający końca długi okres dominacji rodu Fujiwarów na scenie politycznej mógł pogłębiać tego typu postawy, zwłaszcza wśród samych członków rodu. Naturalny wydaje się więc fakt, że w podobnych okolicznościach wielu japońskich poetów z tego okresu kontemplowało nietrwałość wszelkiego istnienia i poszukiwało stałych wartości w nieustannie zmieniającym się świecie. Takie wartości oferował buddyzm szkoły tendai, który w XII wieku zyskiwał coraz szersze rzesze wyznawców z różnych warstw społecznych. Według nauk tendai zmienność i niestałość to tylko jeden z aspektów prawdziwej natury rzeczy; mimo że cierpienie jest wpisane w życie doczesne, dzięki praktyce religijnej można się od niego uwolnić, odnajdując spokój i ukojenie. Można więc dojść do wniosku, że zmiana światopoglądowa, jaka dokonała się w XII wieku w Japonii, była do pewnego stopnia wymuszona przez sytuację historyczną i zaowocowała

²⁰ Clifton W. Royston, *The Poetics and Poetry Criticism of Fujiwara Shunzei (1114-1204)* (*Poetyka i krytyka poezji Fujiwary Shunzeia (1114-1204)*), rozprawa doktorska obroniona na University of Michigan w 1974 r. Praca niepublikowana, dostępna na stronie: <http://disexpress.umi.com/>.

²¹ Robert H. Brower, Earl Miner, *Japanese Court Poetry* (*Japońska poezja dworska*), Stanford University Press, Stanford 1961.

²² Przede wszystkim zamieszki ery Hōgen w 1156 r., zamieszki ery Heiji w 1159 r.; wojna Gempei w latach 1180-1185.

powstaniem literatury o wyraźnych wpływach myśli buddyjskiej. Jednym z przykładów tego typu przemian w sferze prądów estetyczno-literackich jest ukształtowanie się poetyki ‘tajemnej głębi’.

Szczególnie istotne są związki estetycznej kategorii ‘tajemnej głębi’ z praktyką medytacyjną propagowaną przez szkołę tendai. Jest to religijna praktyka ‘wyciszenia i kontemplacji’ (jap. *shikan*). Pod tym kątem przeprowadzona została analiza traktatu *Wielkie wyciszenie i kontemplacja*²³, napisanego przez jednego z największych myślicieli szkoły tendai w Chinach, Zhiyi (jap. Chigi, 538-597)²⁴. Sam Fujiwara Shunzei nawiązywał do tego traktatu w rozprawie krytycznoliterackiej zatytułowanej *Wybór stylu i formy od czasów najdawniejszych*²⁵. Analiza tekstu *Wielkiego wyciszenia i kontemplacji* ukazała główne założenia medytacji *shikan* i sposób jej praktykowania. Medytacja ‘wyciszenia i kontemplacji’ jest medytacją przedmiotową, mającą na celu wyciszenie umysłu i wejrzenie w istotę rzeczywistości. Medytujący powinien pojąć, że wszystkie formy świata doczesnego bez wyjątku charakteryzuje zmiana – nie istnieje żadne „sedno”, które nie ulegałoby zmianom. Co więcej, nie ma także żadnych odrębnych bytów, które posiadałyby niezmienną istotę. Celem medytacji *shikan* jest doświadczenie przekroczenia dualizmu podmiotu i przedmiotu poznania, a więc podmiot kontemplacji nie może być odrębny od obiektu kontemplacji. W poezji ‘tajemnej głębi’ Fujiwary Shunzeia wyraża się to zanikiem rozróżnienia między podmiotem i przedmiotem. Mam tutaj na myśli zarówno zanik rozróżnienia między podmiotem lirycznym wiersza a przedmiotem jego kontemplacji, jak i zanik dystansu między odbiorcą utworu a samym utworem.

Shunzei studiował dogłębnie doktrynę buddyzmu szkoły tendai, nie znaczy to jednak, że był typem pustelnika, który wyrzekł się świata. Był człowiekiem niesłychanie wrażliwym, głęboko uduchowionym i niepozbanionym przy tym poczucia humoru – wymieniał na przykład rezolutne wiersze ze swoim pięcioletnim synem.

Poeta Shinkei (1406-1475) w swoim pamiętniku tak opisywał Shunzeia:

Do późna w nocy siedział na swym łóżu, na wprost lampki oliwnej tak przyćmionej, że trudno było powiedzieć, czy jeszcze się paliła czy już nie. W spłowiejał

²³ Zhiyi, *Maka shikan* (Wielkie wyciszenie i kontemplacja, 594), [w:] *Taishō shinshū daizōkyō* (Wielki zbiór tekstów buddyjskich nowo opracowanych w okresie Taishō, dalej jako T), Takakusu Junjirō (red.), Taishō Issaikyō Kankōkai, t. 46, Tōkyō 1924-1932.

²⁴ Zhiyi, zob. noty biograficzne w *Aneksie III*.

²⁵ Fujiwara Shunzei, *Korai fūteishō* (Wybór stylu i formy od czasów najdawniejszych), [w:] *Karon kagaku shūsei* (Wybór tekstów krytycznoliterackich na temat pieśni waka), Watanabe Yasuaki, Kobayashi Kazuhiko, Yamamoto Hajime (red.), Miyai shoten, Tōkyō 2006.

dworskiej szacie zarzuconej na ramiona, ze starym czepcem naciągniętym głęboko na uszy, oparty na podłokietniku tulił do siebie przenośny, drewniany piecyk i recytował półgłosem wiersze. Północ, głęboka noc, gdy wszyscy inni pogrążeni byli we śnie, on siedział pochylony, cicho szlochając²⁶.

Można się domyślać, że Shunzei szlochał ze wzruszenia, czytając cudze wiersze i komponując własne. Najprawdopodobniej na takie ukształtowanie jego charakteru miała wpływ wieloletnia, zapewne codzienna praktyka medytacyjna. Znalazła ona wyraz w postawie życiowej poety, która uwiódła się w jego wierszach – w afirmacji chwili obecnej, w znajdowaniu prawdy o rzeczywistości poprzez skierowanie uwagi na konkrety otaczającej natury... Myślę, że w tym sensie możemy i dziś wiele czerpać z poezji Fujiwary Shunzeia żyjącego ponad siedemset lat temu. Proponuję zostawić na chwilę naszą zabieganą współczesność, rozedrganą nadmiarem informacji, i dla odmiany spróbować pójść wydeptaną przez Shunzeia wieki temu wąską ścieżką wśród drzew i krzewów, pięknych kwiatów i zwykłych traw, pozwolić sobie poczuć na twarzy delikatną bryzę znad zatoki i nacieszyć uszy szeptem strumienia. Poprzez obcowanie z jego poezją ‘tajemnej głębi’ możemy zatrzymać się na chwilę i skupić całą swoją uwagę na jednym listku, na pojedynczej kropli rosy – kto wie, może i nam uda się, jak Shunzeiowi, dojrzeć w nich niezmienną, absolutną prawdę o naturze rzeczywistości.

Podstawowe źródła

Analizując ‘tajemną głębię’, nie można zapomnieć, że dwunastowieczni poeci japońscy, którzy pisali na temat tej kategorii teoretyczne rozprawy oraz stosowali ją w swoich wierszach, otwarcie przyznawali, że zarówno ich umysły, jak i ideały literackie zostały ukształtowane przez konkretne teksty i praktyki religijne. W związku z tym uważam, że warto dokładnie zapoznać się z treścią dzieł, do których nawiązywali.

Oto najważniejsze z tych tekstów:

1. *Wybór stylu i formy od czasów najdawniejszych* (jap. *Korai fūteishō*) – utwór krytycznoliteracki Fujiwary Shunzeia, napisany w latach 1197-1201, zawierający poglądy autora na sztukę kompozycji wierszy i historię pieśni *waka*²⁷;

²⁶ Shinkei, *Sasamegoto* (Szepty), [w:] *Nihon koten bungaku taikei* (Zbiór dzieł klasycznej literatury japońskiej), t. 66, Kidō Saizō, Imoto Nōichi (red.), Iwanami Shoten, Tōkyō 1961, s. 147.

²⁷ *Waka* (dosłownie ‘japońska pieśń’) to gatunek japońskiej liryki klasycznej. Nazwa została ‘pieśnią japońską’ w opozycji do ‘wiersza chińskiego’ (jap. *kanshi*). W tym

2. *Wielkie wyciszenie i kontemplacja* (jap. *Maka shikan*) – jeden z najważniejszych filarów nauk tendai, traktat autorstwa chińskiego patriarchy szkoły tendai, Zhiyi;

3. Wybrane wiersze wyrażające ‘tajemną głębię’ *yūgen* Fujiwary Shunzeia oraz innych poetów na podstawie następujących antologii:²⁸

- a) antologie wydane w serii *Nowy zbiór dzieł japońskiej literatury klasycznej* (*Shin nihon koten bungaku taikei*, dalej jako SNKBT), pod red. Satake Akihiro, Iwanami Shoten, t. 1-100, Tōkyō 1989-2003:
 - *Zbiór tysiąclecia pieśni japońskich* (jap. *Senzai wakashū*), Katano Tatsurō, Matsuno Yōichi (red.), SNKBT, t. 10,
 - *Nowy zbiór pieśni japońskich dawnych i dzisiejszych* (jap. *Shin-kokin wakashū*)²⁹, red. Tanaka Yutaka, Akase Shingo, SNKBT, t. 11,
- b) *Zbiór pieśni japońskich z objaśnieniami* (jap. *Kōchū kokka taikei*), t. 1-28, Kōdansha, Tōkyō 1976, t. 10.

Przekład na język polski fragmentu *Wyboru stylu i formy od czasów najdawniejszych* Fujiwary Shunzeia został dołączony do niniejszego opracowania w *Aneksie II*. Rozprawa ta jest manifestem poetyckim Shunzeia, napisanym przez niego w wieku 84 lat. Tekst manifestu najprawdopodobniej powstał na prośbę księżniczki Shokushi (ok. 1151-1201)³⁰ i został jej ofiarowany w 1197 roku. Pierwsza część rozpoczyna się od ogólnego wprowadzenia, po którym następuje opis historii pieśni japońskiej *waka* od najdawniejszych czasów do powstania antologii *Nowy zbiór pieśni japońskich*

samym znaczeniu co *waka* używa się również terminów: *uta* (dosłownie ‘pieśń’ będąca tradycyjnym wierszem w formie *tanka*), *yamato uta* (‘pieśń Yamato’, gdzie ‘Yamato’ oznacza Japonię) i *tanka* (‘krótka pieśń’). Forma *waka* obejmuje jedną z najwcześniej powstałych form *chōka* (‘długa pieśń’), a także formy *tanka*, *sedōka* (‘pieśń z powtórzoną początkiem’), *katauta* (‘pieśń fragmentaryczna’) oraz *shiku* (‘czterowers’). Ze względu na to, że w antologiach cesarskich powstałych po *Zbiorze pieśni dawnych i dzisiejszych* (905 r.) nie spotyka się już form *waka* innych niż *tanka*, poezja *waka* od X wieku w gruncie rzeczy stała się synonimem *tanka*.

²⁸ Do przekładu pozostałych wierszy, które nie wyrażają bezpośrednio *yūgen*, ale do których pieśni ‘tajemnej głębi’ nawiązują, wykorzystane zostały następujące antologie: *Kokin wakashū* (*Zbiór pieśni japońskich dawnych i dzisiejszych*), Kojima Noriyuki, Arai Eizō (red.), SNKBT, t. 5; *Shūi wakashū* (*Zbiór pokłosia pieśni japońskich*), Komachiya Teruhiko (red.), SNKBT, t. 7; *Goshūi wakashū* (*Zbiór późnego pokłosia pieśni japońskich*), Kubota Jun, Hirata Yoshinobu (red.), SNKBT, t. 8; *Kin’yō wakashū. Shika wakashū*. (*Zbiór złotych liści pieśni japońskich. Zbiór kwiecistych słów pieśni japońskich*), Kawamura Teruo, Kashiwagi Yoshio, Kudō Shigenori (red.), SNKBT, t. 9.

²⁹ Fragmenty *Nowego zbioru pieśni japońskich dawnych i dzisiejszych* są dostępne w języku polskim w książce: Wiesław Kotański, *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1961, s. 238-291.

³⁰ Shokushi, zob. noty biograficzne w *Aneksie III*.

dawnych i dzisiejszych (*Shinkokin wakashū*, 1205). Druga część również zaczyna się od wyjaśnienia istoty pieśni japońskiej, po czym następuje wybór najwybitniejszych według Shunzeia pieśni z siedmiu cesarskich antologii³¹, poczynawszy od *Zbioru pieśni japońskich dawnych i dzisiejszych* (*Kokin wakashū*, 905)³², a skończywszy na *Zbiorze tysiąclecia pieśni japońskich* (*Senzai wakashū*, 1187). Utwór ten jest wyrazem dojrzałych poglądów autora na sztukę poezji. Według Shunzeia komponowanie i odczytywanie poezji oznacza uczestniczenie w duchu wspólnoty poetyckiej stanowiącej dorobek poprzednich pokoleń poetów. Autor rozwija tę myśl, powołując się bezpośrednio na traktat *Wielkie wyciszenie i kontemplacja* – również jedno z podstawowych źródeł niniejszego opracowania. Przekład na język polski fragmentu tego traktatu znajduje się w *Aneksie I*. Traktat *Wielkie wyciszenie i kontemplacja* zawiera nauki patriarchy szkoły tendai Zhiyi, spisane przez jego sekretarza Guandinga (jap. Kanjō, 561-632)³³ w 594 roku. Składa się z dziesięciu zwojów i jest jednym z trzech najważniejszych pism w tradycji tendai autorstwa Zhiyi³⁴. Głównym tematem traktatu jest wspomniana w tytule medytacja *shikan*, będąca praktyką wyciszenia i kontemplacji, mającą prowadzić do uchwycenia istoty rzeczywistości. Zhiyi objaśnia ten rodzaj medytacji jako kwintesencję buddyzmu, zarówno w teorii, jak i w praktyce. Więcej informacji na temat *shikan* zostanie podanych przy okazji omawiania najważniejszych koncepcji szkoły tendai.

Podstawowe źródła dla niniejszej pracy stanowią również wybrane wiersze uważane za kwintesencję ‘tajemnej głębi’. W trakcie analizy wierszy wspierałam się opinią takich autorytetów w dziedzinie literatury japońskiej, jak Matsuno Yōichi (*Studia nad Fujiwarą Shunzeiem*)³⁵, Taniyama

³¹ Antologia cesarska (jap. *chokusenshū*) – oficjalny zbiór poezji opracowany na polecenie dworu cesarskiego. W sumie powstało 21 takich antologii. Do najważniejszych należą: *Zbiór pieśni japońskich dawnych i dzisiejszych* (jap. *Kokin wakashū*, 905), *Zbiór pieśni japońskich później wybranych* (jap. *Gosen wakashū*, 951), *Zbiór pokłosa pieśni japońskich* (jap. *Shūi wakashū*, 1005) oraz *Nowy zbiór pieśni japońskich dawnych i dzisiejszych* (jap. *Shinkokin wakashū*, 1205). Na pojedynczy zbiór składało się zazwyczaj od kilkuset do ponad tysiąca pieśni, ułożonych tematycznie w sposób przypominający naturalny bieg pór roku (na początku był rozdział „Wiosna”, dalej „Lato”, „Jesień”, „Zima”, przy czym tradycyjnie najwięcej było pieśni wiosennych i jesiennych). Oprócz pieśni opisujących piękno pór roku były także pieśni związane z rozstaniem, miłosne, pieśni z podróży i inne.

³² Fragmenty *Zbioru pieśni japońskich dawnych i dzisiejszych* są dostępne w języku polskim w książce: Wiesław Kotański, *Dziesięć tysięcy liści...*, s. 129-146.

³³ Guanding, zob. noty biograficzne w *Aneksie III*.

³⁴ Dwa pozostałe pisma to *Doniosłe znaczenie Sutry Lotosu* (chiń. *Fahua xuanyi*; jap. *Hokke gengi*, 593) oraz *Słowa i zwroty z Sutry Lotosu* (chiń. *Fahua wenju*; jap. *Hokke monku*, 593).

³⁵ Matsuno Yōichi, *Fujiwara Shunzei no kenkyū* (*Studia nad Fujiwarą Shunzeiem*), Kasama Shoin, Tōkyō 1973.

Shigeru (*Studia nad yūgen*)³⁶ czy Robert H. Brower i Earl Miner (wiersze zaprezentowane w antologii *Japońska poezja dworska*). Sposób badania problematyki *yūgen* zaprezentowany przez Konishi Jin'ichi w artykule *Styl yūgen Shunzeia a medytacja shikan*³⁷ również był pomocny w ustaleniu kryteriów wyboru pieśni reprezentujących ten nurt w poezji.

Nota redakcyjna

W tekście pracy wyrazy japońskie zapisane są w transkrypcji międzynarodowej, bazującej na systemie opracowanym przez Jamesa Curtisa Hepburna (1815-1911).

Do zapisu wyrazów chińskich użyty został system pinyin. Co do wyrazów sanskryckich, będących kluczowymi pojęciami buddyjskimi, takich jak: bodhisattwa, dharma, nirwana, tathagata, została zastosowana spolszczona transkrypcja³⁸ (także ze względu na ich wieloznaczność).

Imiona i nazwiska japońskie podane są w szyku japońskim, tzn. nazwisko poprzedza imię. Nazwy własne i pojęcia japońskie, które przyjęły się w języku polskim, występują w pisowni spolszczonej, np. Tokio, Kioto. Imiona i nazwy własne oraz wyrazy pospolite zakończone na *-a*, *-i*, *-n*, a także nazwy geograficzne zakończone na *-a* są odmieniane zgodnie z zasadami obowiązującymi w języku polskim.

Pojęcia wywodzące się z filozofii buddyjskiej oraz z japońskiej krytyki literackiej występują w wersji polskiej i zostały wyodrębnione za pomocą pojedynczego cudzysłowu – na przykład ‘tajemna głębia’. Wyjątkiem od tej reguły są niektóre słowa sanskryckie w wersji spolszczonej oraz kluczowe pojęcia, które występują zarówno w wersji polskiej, jak i w transkrypcji (np. *yūgen*).

Kiedy pojęcia wywodzące się z filozofii buddyjskiej oraz z japońskiej krytyki literackiej pojawiają się po raz pierwszy, w nawiasie podana jest na pierwszym miejscu wersja oryginalna, a następnie ewentualnie inne wersje językowe i zapis znakowy.

Tytuły dzieł literackich (sutr, komentarzy, antologii poezji itp.) występują w wersji polskiej bez względu na to, czy dany tekst został przełożony

³⁶ Taniyama Shigeru, *Yūgen no kenkyū (Studia nad yūgen)*, Kyōikuensho kabushiki-gaisha, Kyōto 1943.

³⁷ Konishi Jin'ichi, *Shunzei no yūgen fū to shikan (Styl yūgen Shunzeia a medytacja shikan)*, „Bungaku” 1952, nr 2.

³⁸ W tej kwestii kierowałam się zasadami przyjętymi w monografii Marka Mejora *Buddyzm. Zarys historii buddyzmu w Indiach*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001. Spolszczenie wyrazów sanskryckich w tej pozycji opiera się na zasadach zaproponowanych przez Eugeniusza Śluszkiewicza.

na język polski, czy nie; informacja na temat ewentualnych przekładów znajduje się w przypisie przy pierwszym pojawieniu się danego tytułu. Przy pierwszym pojawieniu się danego tytułu w nawiasie podana jest na pierwszym miejscu wersja oryginalna, a następnie ewentualnie inne wersje językowe oraz zapis znakowy.

Słowo „budda” zapisane zostało wielką literą (Budda) wszędzie tam, gdzie chodzi o imię własne postaci historycznej lub przydomek istoty oświeconej – jak na przykład w wyrażeniu Droga Buddy (gdyż jest to Droga³⁹ przekazana przez historycznego Buddę Śākyamuniego). Zapis małą literą odnosi się do uniwersalnego pojęcia stanu oświeconego, jak w terminie „natura buddy” czy „łono buddy”.

Konieczne jest słowo wyjaśnienia na temat jednego z opracowań użytych w niniejszej pracy, mianowicie książki *Wielki zbiór tekstów buddyjskich nowo opracowanych w okresie Taishō*⁴⁰. Ze względu na specyficzną numerację tekstu zawartego w tym zbiorze (każdy akapit i każda linijka mają osobny numer) oraz w celu ułatwienia znalezienia oryginalnego tekstu, cytaty z tego zbioru są podane zgodnie z następującymi zasadami: numer tomu, z którego pochodzi cytat, dalej numer akapitu oraz numer linijki lub linijek. Na przykład zapis: T, t. 46, 54a06-54a09 oznacza, że cytat pochodzi z 46 tomu tego zbioru („T” jak *Taishō*...; „t.” jak „tom”), z akapitu 54a, linijek od szóstej do dziewiątej.

³⁹ „Droga” jest zapisywana wielką literą, ponieważ jest to droga metaforyczna.

⁴⁰ *Taishō shinshū daizōkyō* (*Wielki zbiór tekstów buddyjskich nowo opracowanych w okresie Taishō*), Takakusu Junjirō (red.), Taishō Issaikyō Kankōkai, t. 1-85, Tōkyō 1924-1932.