

Grzegorz Wąsowski

## Estetyczne ujęcie wartości smutku i melancholii

### Haiku Matsuo Bashō w świetle dyskursu transkulturowego

#### Tytułem wstępu

Smutek i melancholia są często nieodzownymi elementami sztuki. Pojęcia te wpisane są na stałe w eurocentryczny dyskurs interpretacyjny. Począwszy od Hipokratesa, przez Arystotelesa, średniowieczną koncepcję *acediae*, aż do czasów nowożytnych *spleen*, *ennui*, *taedium vitae*, *Weltschmerz*, to tylko niektóre z licznych *états d'âme*, opisanych w literaturze i pracach naukowych od Charlesa d'Orleans i Petrarki poczynając, poprzez Roberta Burtona, Johna Milтона, Sörena Kierkegarda, a na Jean-Paulu Sartre'rze i László Földényim kończąc. Choć stany smutku i melancholii nie były zawsze postrzegane jako wartości negatywne, w umyśle europejskiego czytelnika, czy też ogólnie rzecz ujmując odbiorcy sztuki, wartości te pociągają za sobą raczej pejoratywne asocjacje. Trzymani w ryzach ciągłej metanarracji judeo-chrześcijańskiego świata niechętnie stawiamy się w pozycji wymagającej rewaloryzacji pojęciowej, podważając pozornie stałe, ogólnie przyjęte i akceptowalne podstawy teleologiczne, na których opiera się nasz system interpretacyjny. W mojej pracy chciałem zwrócić uwagę na niestałość i niejednolitość interpretacyjną na przykładzie haiku Matsuo Bashō, ukazując smutek jako wartość estetyczną, wartość nienacechowaną ujemnie, postrzeganą w zupełnie innym od europejskiego systemie interpretacyjnym.

Gernot Böhme, w swojej pracy *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, prezentującej nowe spojrzenie na wartości estetyczne, powołuje się na haiku Matsuo Bashō jako element egzemplifikujący opisywany przez niego termin *Atmosphäre*.

Haiku Matsuo Bashō winno stanowić wprowadzenie do mojego tematu: atmosfera. Problematycznym może wydawać się fakt, iż wybraliśmy tu utwór japoński, wszak dla nas ani język, ani kulturowa praktyka, z jakiej wiersz się wywodzi, nie są zrozumiałe. Ale nie ma w języku niemieckim utworu, który by potrafił tak ukazać samą istotę fenomenu atmosfery, jak (...) haiku. Można także w języku niemieckim spotkać coś podobnego, przeważnie na początku wiersza – gdzie autor otwiera przestrzeń, ustanawia scenę, tylko po to, aby zaraz potem, nazbyt prędko uczynić ją tłem dla własnego lirycznego ja. W wielu haiku (...) scena pozostaje pusta. Nie ma przedmiotu, nie ma podmiotu – nic, a przecież nie nic. To jak w

Teatrze Zamkowym w Schwetzingen, gdzie zwiedzający widzi obraz sceny bez dramatu, dramat obrazu sceny<sup>1</sup>.

Atmosfera, postrzegana jako termin estetycznej konceptualizacji świata przedstawionego, niesie jednak za sobą różnorakie konotacje. Czy termin ten oznaczać będzie to samo zarówno dla europejskiego jak i azjatyckiego badacza literatury? Czy możliwy jest monizm interpretacyjny? Jeśli nie, czy możemy dopuścić do dualizmu, czy też pluralizmu interpretacyjnego, lub też swoistego mariażu, translacji i transmisji na poziomie dyskursu transkulturowego? Na te pytanie postaram się odpowiedzieć w niniejszej pracy.

### **Smutek jako wartość estetyczna**

Współczesny badacz może się natknąć na dwa odmienne stanowiska interpretacyjne terminów „smutek” i „melancholia”. Najczęściej spotykaną formą jest przedstawienie smutku jako stanu emocjonalnego, będącego w antytezie do radości czy szczęścia. Na temat psychologiczno-klinicznego ujęcia tej kwestii powstały setki publikacji. Większość z nich nie wykracza jednak poza założenia pojęciowe, co czyni je w większości przypadków bezużytecznymi dla odbiorców sztuki, w szczególności dzieł spoza europejskiego kręgu kulturowego, sprawiając, że dyktat założeniowy wydaje się być semantycznie pustym.

Beata Szymańska, w swojej książce *Kultury i Porównania* zwraca szczególną uwagę na kwestię rozszerzających się horyzontów interpretacyjnych, w obszar których wkraczamy konfrontując ze sobą sztukę i dzieła literackie należące do różnych kręgów kulturowych.

(...) otwierające się dzisiaj coraz pełniej nowe obszary kulturowe pozwalają na dokonywanie porównawczych analiz pojęć i problemów w taki sposób, aby w pozornie starych i już do głębi przebadanych dziedzinach dostrzec coś, co do tej pory pozostawało zasłonięte, ukryte. (...) literatura i malarstwo japońskie przepojone są ową szczególną jakością, którą w braku lepszego terminu określam słowem „nastrój”<sup>2</sup>.

Nastrój ów nie jest jednak odbiciem stanu emocjonalnego *sensu stricte*. Jest on postrzegany jako wartość estetyczna. Wagę tej kwestii zdawał się dostrzegać już Robert Burton w *The Anatomy of Melancholy*, wykraczając poza psychologiczne ujęcie tego zagadnienia. Kluczowe wydaje się rozróżnienie pomiędzy stanem melancholii a depresji, które często są mylone i łącznie klasyfikowane jako stany chorobowe. W dyskurs ten nie będą oczywiście wpisywać się wszyscy badacze będący

przedstawicielami nurtu „naukowego”, tak jak np. Arystoteles, Sigmunt Freud czy Julia Kriestieva. Emil Cioran określi melancholię jako „stan duchowy”, którego cechować będzie "rozszerzanie się i próżnia, którym nie sposób zakreślić granicy"<sup>3</sup>. W otaczającym nas świecie zachodzić będzie relacja zwrotna: nie tylko „nastrój” melancholijny decydować będzie o sposobie postrzegania otaczającej nas rzeczywistości, ale też on sam może zostać wywołany przez np. określony typ krajobrazu, porę dnia lub roku.

Beata Szymańska zastanawia się nad kwestią obiektywności wspomnianych typów krajobrazu, niepokoju czy gniewu, wyrażonych w literaturze.

Oczywiście pejzaż czy wiersz sam nie doznaje uczucia (...), chodzi jednak o to, czy można wskazać na jakieś obiektywnie istniejący zestaw cech, które dane uczucie będą wywoływać u każdego odbiorcy trafnie konkretyzującego dzieło sztuki czy też kontemplującego krajobraz odbiorcy. Jak wskazuje na to Ingarden, jakości emocjonalne, w każdym razie niektóre z nich, są immamentną cechą przedmiotu estetycznego, o czym świadczy fakt, iż stan emocjonalny odbiorcy może w danym momencie być niezgodny z jakościami emocjonalnymi dzieła<sup>4</sup>.

Kwestia immamentności cech przedmiotowych pozostaje oczywiście otwartą, jednakże argumentacja Ingardena znajduje wielu zwolenników, zarówno indywidualnych jak i grupowych. Przykładem egzemplifikującym funkcjonalność powyższej koncepcji może być zamiłowanie Japończyków – często osiągające niemal stan egzaltacji, do natury, będącej kwintesencją piękna, umożliwiającą wkroczenie na dostępną dla wszystkich drogę sztuki, *geidō* (芸道) <sup>5</sup>.

### **Translacja i transmisja w świetle dyskursu transkulturowego**

O trudnościach translacyjnych przekonał się zapewne nie raz każdy tłumacz. Problem przybiera jeszcze większych rozmiarów w momencie, kiedy bierzemy pod uwagę przekład literacki. Często spotkać możemy się z opinią, iż dzieło literackie „straciło swój urok” po przetłumaczeniu na język obcy. Theodor W. Adorno analizując poezję Paula Valéry’ego, posunął się nawet w swej aksjomatyzacji do stwierdzenia, iż nie można przetłumaczyć poezji na język obcy oddając w pełni specyfikę dzieła. Przekład jego zdaniem ma raczej za zadanie „stawianie pomnika” autorowi niż zaznajamianie czytelnika z dorobkiem poety<sup>6</sup>. Donald Keene, jeden z najznakomitszych anglojęzycznych japonistów, zwraca szczególną uwagę na trudności pojawiające się przy tłumaczeniu z języka tak odmiennego jak japoński, ukazując trudności w „wychwyceniu” i oddaniu danych struktur. Tłumacz, według niego, porównany

zostać może do aktora, starającego się odegrać swoją rolę na scenie (*yakusha wa yakusha* - 訳者は役者)<sup>7</sup>.

Sam przekład, mimo najszczerzych starań tłumacza może okazać się jednak niezrozumiały dla czytelnika. Wina nie leżeć będzie bynajmniej po stronie tłumacza, dyskutować również możemy nad tym, czy winić należy czytelnika. Niezrozumienie jest bowiem czynnikiem kulturowym. Przeciętny czytelnik przyzwyczajony do eurocentrycznego systemu interpretacyjnego, doświadczy najprawdopodobniej poczucia zagubienia wywołanego niemożnością analizy dzieła spoza europejskiego kręgu kulturowego. Podświadomy dyktat wynikający z „zakorzenienia kulturowego” i brak odpowiednich narzędzi interpretacyjnych wprowadza poczucie zagubienia. R. H. Blyth w swoim czterotomowym dziele poświęconym japońskiemu *haiku*, podkreśla niemożność zrozumienia nawet pojedynczego *haiku* bez wiedzy kulturowej na temat Chin, Indii i Japonii, bez znajomości podstaw filozoficznych, religijnych, literatury<sup>8</sup>.

Czy jednak interpretacja na zasadzie podobieństw nie mogłaby zastąpić rozległej wiedzy? Zapewne możliwe jest wskazanie analogii i poprawna analiza dzieła literackiego na podstawie dostępnych nam metod badawczych. Konwergencja jednak nie jest zjawiskiem częstym, a podobieństwa często bywają zwodnicze. Element analogiczny może okazać się konforemnym, podobnym jedynie w pewnym stadium.

Za przykład egzemplifikujący zwodniczą moc analogii posłużyć może stan *mushin* (無心), pustki, zwanej również „pierwotnym umysłem” wspomnianym przez Beatę Szymańską podczas analizy podstaw teoretycznych *haiku*.

(...) „pierwotny umysł” jest całkowicie „czysty”, (...) owa „czystość” to pustka, to „nie-umysł” – *mushin*. Poeta rozpoczyna akt twórczy nie od skupienia się na treści własnego umysłu, lecz, jak to zaleca zen, od całkowitego „opróżnienia umysłu” i zwrócenia się na zewnątrz, w czujnej, niezaangażowanej obecności. Właśnie wtedy świat ukazuje się w swoim pełnym uposażeniu jakościowym, przejawiając właściwy sobie nastrój. To nie stan umysłu zostaje więc wyrażony w postawie *mushin*, lecz – paradoksalnie – psychiczny stan rzeczywistości, jest to nastrój wyrażony przez rzeczywistość w jakiś sposób wobec poety zewnętrzna<sup>9</sup>.

Bez odpowiedniego wyjaśnienia, czytelnik europejski mógłby porównać pustkę i nicość ze znaną mu koncepcją nihilistyczną. "Cóż takiego oznacza nihilizm? - pisał Nietzsche w *Woli mocy* - oznacza, że wartości wyższe zostały unieważnione. Brakuje odtąd celu. Brakuje odpowiedzi na pytanie: dokąd"<sup>10</sup>. Podział świata na "rzeczywistość doczesną" i ideał, na sferę doskonałości i jej ziemskie odbicie, prowadzi do negacji tego, co tu, i afirmacji tego, co w zaświatach. Gdy poszukiwanie ideału nie daje rezultatu, okazuje się, że wszystko traci sens i wartość. Doświadczamy braku absolutu; życie zaś już wcześniej uznane zostało za nic nie warte. Człowiek w ten sposób staje samotny wobec poczucia bezsensu samego siebie i całego wszechświata.

Porównanie więc wydaje się być zupełnie nieadekwatnym po dokładniejszej analizie. *Mushin* jest pewnym rodzajem „bezemocjonalności”, „niemyślenia”, jest jednak dostępny jedynie przez moment, umożliwiający wyzbycie się *ego* i wejście w samą istotę przedmiotu. W takiej właśnie chwili możliwe jest napisanie haiku. Daisetz T. Suzuki porównuje ów stan umysłu do swobodnego przepływu wody w potoku, wypełniającej wszelkie możliwe napotkane miejsca. Osiągnięcie stanu wyzbycia się myśli, a co za tym idzie własnego *ego* nie jest rzeczą łatwą, jednakże nie jest niemożliwe<sup>11</sup>. Ponownie można wskazać pewne podobieństwa między mistycznym a nihilistycznym poszukiwaniem ideału wraz z negacją „świata doczesnego” – podobieństwa te są jednak jedynie powierzchowne.

Z tego też powodu przedstawię trzy przykładowe figury retoryczne, charakterystyczne dla japońskiego *haiku*, nieznane w europejskim kręgu kulturowym, które mogą wydać się problematyczne, niezrozumiałe i przez to mylnie zinterpretowane.

## Wabi

年くれぬ toshi kurenu / The year draws to its close; / Rok chyli się ku

笠着て草鞋 kasa kite waraji / I am still wearing / końcowi; ja nadal

はきながら hakinagara / My *kasa* and straw sandals<sup>12</sup> / w kapeluszu i sandałach

*Wabi* (侘び) oznacza ubóstwo. Nie-posiadanie umożliwia oderwanie się od rzeczy doczesnych – bogactwa, władzy, reputacji. W Japonii, pomimo silnej westernizacji i zmiany stylu społeczeństwa na

model konsumpcyjny, nadal widoczny jest „podświadomy” kult *wabi*. Pojęcie to może równie dobrze odnosić się do sfery intelektualnej, jak też duchowej, na co zwraca uwagę Beata Szymańska.

Jest to zalecenie estetyczne, choć ma także swój wymiar mistyczny, który dla skrótu myślowego można oddać Eckhartowskim pojęciem „ogołacania” czy „opustoszenia duszy”. Przetworzone na dzieło sztuki owo „ubóstwo” to stały motyw wierszy tworzonych przez mnichów – poetów zen, którzy poprzez własne doświadczenie biedy uzyskują estetyczny wgląd w nieoczekiwanie ujawnione piękno<sup>13</sup>.

Pojęcie *wabi* jest silnie powiązane z inną wartością estetyczną *sabi* i często omawianą wspólnie.

### **Sabi**

百年の Hyakunen no / A hundred years old it looks, / Ogród świątynny

氣色を庭の keshiki wo niwa no / This temple garden, / wygląda na stuletni

落葉かな ochiba kana / With its fallen leaves / pokryty liśćmi

*Sabi* (寂び) powiązane jest ze starzeniem się, samotnością i odosobnieniem, jest wartością estetyczną charakterystyczną dla twórczości Matsuo Bashō. Jak podkreśla Beata Szymańska, jest również bardzo ważne w ceremonii parzenia herbaty.

*Sabi* to wartość estetyczna bardzo ważna w *chanoyu*, ceremonii herbaty i oznacza prostotę, archaiczność, niedoskonałość. Mistrz *chanoyu* kieruje się nią przy doborze utensyliów pojawiających się w ceremonii herbaty – kociołka, miseczek, mieszadełek. (...) *Sabi*, powtórzmy znowu za Suzukim, to odnajdywanie jakości estetycznie wartościowych w takich elementach, jak starość (zarówno przedmiotów, jak i ludzi), chłód, odrętwienie, wszystko, co stanowi przeciwieństwo wobec „ciepła, jasności, wiosny, ożywienia”, to uczucie, jakie wywodzi się z ubóstwa i braku, ale zawsze uczucie estetyczne. Suzuki cytuje tu stwierdzenie jednego z mistrzów *chanoyu*: *sabi* to to, co „obiektywnie jest negowane, ale subiektywnie aprobowane”<sup>14</sup>.

*Sabi* jest wartością estetyczną odnoszącą się zarówno do przedmiotów jak i ludzi, charakterystyczną jednak przy opisie tych pierwszych. *Wabi* z kolei odnosić będzie się do postawy wobec życia, akceptacji prostoty i ubóstwa. Innymi ważnymi aspektami powiązanymi z *sabi* są odosobnienie i samotność. Beata Szymańska, powołując się na Matako Uedę, który wspominał o *sabi* w kontekście poezji Bashō, wyjaśnia znaczenie tego terminu w świetle koncepcji zen.

(...) wyrażający samotność termin ten oznacza „bezosobową atmosferę, w przeciwieństwie do rozpacz czy smutku, które są emocjami człowieka”. Smutek jest doznaniem związanym nierozdzielnie z losem człowieka, jego sytuacją egzystencjalną. Jednak istnieje możliwość ucieczki od niego. Jest to depersonalizacja, przekształcenie go w bezosobowy nastrój samotności. Samotność *sabishi* nie jest więc smutna, przeciwnie, to jej rozpoznanie przynosi pociechę w smutku<sup>15</sup>.

### Aware

道のべの Michinobe no / A Rose of Sharon / Kwiat hibiskusa

木槿は馬に Mukuge wa uma ni / By the roadside; / Rosnący tuż przy drodze

喰われけり Kuwarekeri / The horse has eaten it / Zjedzony przez konia

*Haiku* operuje obrazem, nie zaś rozbudowanymi porównaniami. „Zrozumieć” *haiku* można wyobrażając sobie daną scenę, uchwycenie chwili. Uderzająca biel hibiskusa zostaje dostrzeżona w momencie „destrukcji”, podobnie jak kwiaty wiśni (*sakura*) opadają w momencie pełnego rozkwitu, przypominając o efemeryczności świata.

*Aware* (あはれ) jest sposobem poetyckiego wyrazu piękna, nieodzownej nietrwałości życia i rzeczy tego świata. Służy do wyrazu uczuć budzących się w kontakcie z naturą, ludźmi i sztuką<sup>16</sup>. Wartością estetyczną staje się ulotność, nieuchwytność rzeczy.

Edward Abramowski, analizując poezję okresu Młodej Polski, zwraca uwagę na ciekawy aspekt, korespondujący z koncepcją *aware*.

Jeżeli drogą intelektualną przekazujemy ludziom pewien moment życia (...) natenczas sztuki nie ma. Dzieło sztuki wyraża tylko nastrój tego momentu, jego prawdę uczuciową (...) Gdzie bowiem spod uchylonego rąbka intelektualizmu przeziiera uczuciowe oblicze przeżywanej chwili – tam zjawia się piękno<sup>17</sup>.

Poprzez wyzbycie się konceptualnej wiedzy, poeta młodopolski stawał się bliższy japońskiemu twórcy *haiku*. Daisetz D. Suzuki zwraca uwagę na różnicę logiczno-dyskursywnego pojmowania rzeczy świata zachodniego, a Orientu reprezentującego umysł intuicyjny. Artysta osiągając stan pozaświadości *mushin*, zyskuje „ponadświadość”, doznając *satori*, objawienia opartego na intuicji, jakże różnej od europejskiej konceptualizacji<sup>18</sup>.

## Na zakończenie

Powyższe pojedyncze przykłady egzemplifikują złożoność kultury Orientu. Czytelnik europejski niewyposażony w odpowiednie narzędzia interpretacyjne najprawdopodobniej nie będzie w stanie „przeskoczyć przez mur” mylnych analogii i domysłów. Doskonałym przykładem na odmienne pojmowanie podstawowych koncepcji, takich jak wartości estetyczne jest kwestia ujęcia smutku i melancholii. Wartości te, jeśli nawet pojmowane w kategoriach innych niż „czysto kliniczne”, wydają się być odmienne od rozumowania japońskiego. Nie niosą za sobą pejoratywnych konotacji i, paradoksalnie, moglibyśmy stwierdzić, iż „japoński smutek” po dogłębnej analizie, nie jest wcale „smutny”. Samotność, odosobnienie, melancholia, starość, pustka, wszystkie te terminy mają inny wydźwięk w kulturze Orientu. Widoczny jest więc pluralizm interpretacyjny, leżący u podstaw dyskursu transkulturowego. Pluralizm, o którym często zapomina się, a o którym pamiętać powinniśmy zawsze.

## Przypisy:

1. Cyt. za: Beata Szymańska, *Kultury i Porównania*, Universitas, Kraków 2003. s. 129-130.
2. Beata Szymańska, *Kultury i Porównania*, Universitas, Kraków 2003, s. 128.
3. Emil Michel Cioran, *Na szczytach rozpacz*, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 60.
4. Beata Szymańska, *Kultury i Porównania*, s.133-134.
5. Tamże, s.141.
6. Theodor W. Adorno, *Notes to Literature VI*, Columbia University Press, New York 1991, s. 98.
7. Donald Keene, *Appreciations of Japanese Culture*, Kodansha International, Tokyo – NY – London 2002, s. 325, 329.
8. R.H. Blyth, *Haiku, Volume I Eastern Culture*, The Hokuseido Press, Tokyo 1981, s. 7-8.
9. Beata Szymańska, *Kultury i Porównania*, s.149.
10. Cyt. za: E. Paci, *Związki i znaczenia. Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 453.
11. Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Charles E. Tuttle Company, Tokyo 1994, s. 111.
12. R.H. Blyth, *Haiku, Volume IV Autumn-Winter*, The Hokuseido Press, Tokyo 1981, s. 1158.
13. Beata Szymańska, *Kultury i Porównania*, s.143.
14. Tamże, s.143-144.
15. Tamże, s.139-140.
16. Mikołaj Melanowicz, *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku*. PWN, Warszawa 1994, s. 252.
17. Edward Abramowski, *Co to jest sztuka?*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, red. Maria Podraza – Kwiatkowska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1977, s.212-213.
18. Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, s. 219-220.

## Literatura cytowana

- Abramowski E., 1977, *Co to jest sztuka? w: Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski* red. Podraza – Kwiatkowska M., Wrocław – Kraków.
- Adorno, T.W., 1991, *Notes to Literature*. New York: Columbia University Press.
- Blyth, R.H., 1981, *Haiku. Volume I – Eastern Culture*. Tokyo: The Hokuseido Press.
- Blyth, R.H., 1981, *Haiku. Volume IV – Autumn-Winter*. Tokyo: The Hokuseido Press.
- Cioran, E.M., 1992, *Na szczycie rozpacz*. Kraków: Oficyna Literacka.
- Keene, D., 2002, *Appreciations of Japanese Culture*. Tokyo – New York – London: Kodansha International.
- Melanowicz, M., 1996, *Literatura japońska. Tom I – Od VI do połowy XIX wiek*. Warszawa: PWN.
- Paci E., 1980, *Związki i znaczenia. Eseje wybrane*. Warszawa: Czytelnik.
- Suzuki, D.T., 1994, *Zen and Japanese Culture*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company.
- Szymańska, B., 2003, *Kultury i Porównania*. Kraków: Universitas.