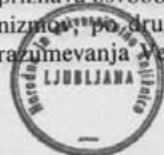


Razprava obravnava osnovne značilnosti nekaterih analiz in interpretacij japonske poezije haikuja in njenih vsebinskih načel. Kenneth Yasuda in Daisetz T. Suzuki v svojih interpretacijah poetološke značilnosti haikuja tesno povezuje s temeljnimi določili filozofske doktrine zena. V nasprotju z nekaterimi njunimi ugotovitvami morfološka analiza izbranih pesmi, opravljena v tej razpravi, odkrije raznolikost notranje strukture haikuja in hkrati opozarja na številne nedoslednosti metafizično koncipiranega mišljenja, ki se je bilo pri raziskovanju sorodnosti haikuja in zena prisiljeno zatekati k enostranskim poenostavitvam. Problematičnost teh poenostavitev je predvsem posledica neustreznega pojmovanja problemov zenovske filozofije ter njihovega pomena za oblikovanje idejne vsebine haikuja.

Vasja Cerar
**JAPONSKA
POEZIJA
HAIKUJA
IN
FILOZOFSKA
DOKTRINA
ZENA**

Raziskovanje japonske poezije haikuja je v okviru literarne vede svojevrsten fenomen, ki bi ga po obsegu in problemski naravnosti lahko primerjali z velikim evropskim zanimanjem za teorijo konkretne poezije ali dramatike absurda. V obeh primerih obširne študije izrazito filozofske narave tako po obsegu kot po zapletenosti daleč prekašajo značilnosti literarne zvrsti, ki jo raziskujejo. Prepričanje, da je haiku ena tistih umetnosti, ki je do korenin prepojena z zenom in je tako rekoč zen v poeziji¹, predstavlja temeljno gibanje vseh dosedanjih teoretičnih analiz haikuja, pa naj gre za dela japonskih, ameriških ali slovenskih raziskovalcev. Tendence po uveljavljanju ideološko in filozofsko koncipiranih izhodišč ne odkrivamo le pri obravnavi vprašanj, povezanih s temeljnimi idejnovsebinskimi značilnostmi haikuja, pač pa se je razširila tudi v iskanje in razlage formalnih izvorov trivrstične pesemske oblike s sedemnajstimi zlogi.

Na vprašanje, zakaj sta se v japonskih pesniških oblikah tanka, waka in renga razvila le pet— in sedemzložni verz ter kakšni so dejanski začetki haikuja, viri ne dajejo zadovoljivega odgovora, ki bi se v celoti opiral na ugotovljena zgodovinska dejstva. Čeprav je možno, da se je verzna dolžina izoblikovala že v arhaični ljudski glasbi ali ob kasnejšem zgledovanju pri kitajskih odah, med katerimi je moč najti tudi pesmi s pet— in sedemzložnim verzom, nobena teh domnev ni dokončno preverjena. R. H. Blyth, avtor najboljšejših in v strokovni literaturi najpogosteje omenjanih antologij, v knjigi *A History of Haiku* pravi, da je začetke haikuja težko odkriti ter da „se skrivajo na začetku stvarstva, ko so zapele jutranje zvezde in so vsi božji sinovi prepevali od radosti.“² Tudi Daisetz Teitaro Suzuki, najvplivnejši japonski humanist in pisec številnih knjig o zenu, v delu *Zen and Japanese Culture* postavlja formalno zgoščenost haikuja v tšno zvezo z začetkom (metafizičnega) sveta. Po njegovem mnenju je za izrekanje najglobljih resnic potrebno le malo besed, saj je za nastanek celotnega sveta, polnega najrazličnejših stvari in dramatičnih dogodkov, zadostoval kratki „Bodi luč,“ ki skupaj s haikujem korenini v istem nadintelektualnem mističnem občutju, ki ga ni moč adekvatno opisati s pojmi analitičnega uma.³ Čeprav Suzukijeva in Blythova hipoteza o nastanku haikuja ne prispevata k jasnejšemu razumevanju zgodovine same pesemske oblike, sta za naše razmišljanje vseeno pomembni, ker jasno očrtujeta ideološko raven in smer raziskovanja, uveljavljeno v študijah vseh pomembnejših poznavalcev haikuja. Tako nas ne more presenetiti problematičnost na videz enostavne Suzukijeve oznake, ki haikuju kot literarni zvrsti pripisuje dve nasprotujoči si značilnosti hkrati — pesmim po eni strani kot nesimbolno izraženi in neposredni intuiciji realnosti priznava osvobojenost od vseh konceptualnih in ideološko izkrivljenih mehanizmov, po drugi strani pa opozarja na nujnost bralčevega poglobljenega razumevanja velikega onstranstva, ki se v obliki komaj doumljivih nadin-



telektualnih intuicij Resnice skriva v najglobljih plasteh pesnikove podzave-
sti.⁴

Preden se podrobneje posvetimo problematiki Suzukijeve teorije, ki zgo-
dovino in vsebino haikuja postavlja v službo (krščanskih) transcendentnih
absolutnih vrednot, moramo omeniti še knjigo Kennetha Yasude *The
Japanese Haiku*, v kateri najdemo z zgodovinskorazvojnega stališča nekoli-
ko določnejši prikaz razvoja haikujeve verzne, pa tudi vsebinske strukture. Z
uporabo statistične metode dokaže avtor postopno formalno osamosvojitve
prvih treh verzov verižne pesmi ali renga, iz katere naj bi se bil v 15. stoletju
najprej razvil šaljivi in neresni hokku, kasneje pa resnejši in poglubljeni
haiku, ki se od šaljivega loči po tem, da vsebuje „pravo estetsko emocijo.“ Ta
naj bi po Yasudovem mnenju bila posebna spoznavna kvaliteta, ki v obliki
trenutne zapustitve zavednega jaza povzroči zlitje doživljajočega z virom
doživetja in se izkaže kot intuitivno videnje estetske resničnosti. Vsi haikuji,
katerih čustveno sporočilo ne izhaja iz neposrednega zaznavanja, so zgolj do-
mislice, saj pravo estetsko doživetje izvira le iz konkretnih lastnosti objekta,
pristnost takega doživetja pa je odvisna od posvečenosti v zen. Lucidna intu-
itivnost takega spoznanja presega vsako intelektualizacijo ter omogoča spo-
znanje dokončne resničnosti, enosti in modrosti.⁵ Tezo o haikuju kot
estetskem in zenovskem doživetju realnosti poskuša v svoji študiji Yasuda
prenesti tudi na področje tekstne kritike oziroma tistega njenega dela, ki pro-
učuje posamezne dele in strukturne elemente pesmi. Kot bistveno znotraj-
tekstualno kvaliteto haikuja navaja občutje letnega časa, ki posreduje pravi
estetski trenutek, skozenj se razkrijeta poetična rafiniranost naravnih poja-
vov in njihova skrivnostnost, umetnikova narava pa se združi z naravo. Za
tako neposredno intuitivno ovedenje je značilna simultanost izrekanja in ču-
tenja, kar naj bi bilo možno le v tako kratki pesemski obliki, kot je haiku, saj
edino v njem besede lahko zaživijo kot simultano dogajanje. Ta estetski tre-
nutek imenuje Yasuda pravi haikujski trenutek (angl. haiku-moment), v
katerem besede, ki so ustvarile občutek, postanejo doživetje samo.⁶

Yasuda je svoje zgodovinskorazvojno razlikovanje med pravim in neres-
nim haikumem poskušal utemeljiti predvsem na gornjih vsebinskih in idejnih
predpostavkah, na njihovi podlagi pa je odrekel pristnost večini haikujev,
napisanih pred Bašojem (1645 – 1694), za večino poznavalcev najpomemb-
nejšim pesnikom haikuja, saj jih ni mogel vključiti v svojo definicijo pravega
haikuja. Kot primer pesmi, ki ne posreduje pravega estetskega čustva in ki
pogreša enost doživljajočega z virom občutja, navaja haiku znamenitega
„zenovskega norca“ Sōkana (1458 – 1546):

če bi polni luni
lahko dodal ročaj -
kako krasna pahljača

(prev. V. Cerar)

Sōkanova največja napaka naj bi bila ravno napačna raba besed, saj po-
gojni stavek, ki se začneja z besedico če, ruši iskrenost in pristnost opazova-
nega prizora.⁷ S to trditvijo pa se ne moremo strinjati niti s stališča Yasudove
lastne koncepcije estetskega trenutka, v katerem postanejo besede doživetje
samo, pa kakorkoli jih že razumemo. Če v soglasju z doktrino zena, na
katero se sklicuje avtor, pojmuje besede (skupaj z umom, s katerim je
pojmovno mišljenje neločljivo povezano) kot bistveni vir zaslepljenosti in
odtujitve od konkretne, predpojmovne in edino resnične resničnosti, potem
besede v obravnavanem haikuju poudarjajo ravno svojo lažnost in irealnost.

to pa pogojna stavčna zveza kar najustrezneje izraža. S tem izkazujejo lastno resnico, namreč lažnost, in ker njihova lastna narava postane doživetje, lahko rečemo, da je njihova besednost postala vsebina pesmi. Res je, da tako razumevanje poezije vodi v epistemologijo, vendar bi na tem mestu ne opozarjali nanj, če ga ne bi dopuščala Yasudova teza o besedah kot simultanem dogajanju. Če prvo izpeljavo enostavno zavržemo kot pretirano, lahko Sōkanov haiku poskušamo razumeti tako, da besedam namesto samoreferenčnosti pripišemo njihove realne pomene, ki jih kot jezikovni označevalci nosijo v realnem govoru. Če besede pomenijo nekaj objektivnega, nas razmerje označenih realij lune, ročaja in pahljače privede v območje nepredstavljivega, saj njihov soodnos ne more predstavljati nekaj realnega, dostopnega neposrednemu (intuitivnemu) zaznavanju. Če besedam sledimo kot „nečemu“, zaidemo v nič, v nepredstavljivo, saj pahljača, sestavljena iz ročaja in polne lune, ne more obstajati v smislu realnih predmetov.

V prvi izpeljavi problema so bile besede, ki nikdar ne morejo adekvatno ponazoriti realij, prazne in nezmožne nositi objektivne pomene. Druga alternativa, ki se sklicuje na realne pomene besed – označevalcev, nas je privedla do odsotnosti sleherne predstavljive resničnosti. Na eni strani se nam torej ponuja prazna narava besed, na drugi prazni um, oba pa predstavljata glavni ontološki in gnozeološki določili filozofske doktrine zena. Ta se je v 6. in 7. stoletju izoblikovala na temeljih t.i. Prazne šole kitajskega budizma, ki je z dosledno uporabo dialektike v temelju preobrazila dualistična izhodišča indijskega budizma. Wu-hsin ali prazni um je spoznanje tavitološke zablode uma; umirjeni duh ne more biti posledica nikakršne hotene kulture, saj uma samega po sebi ni, razen kot umske predstave. Trditi, da Sōkanov haiku o krasni pahljači ni resen, je enako tvegano kot trditi, da Hui Nengovo Prvo načelo, v katerem sta prvič poudarjena pomen in vloga praznega uma, ni temelj zena.

Ker je iz širšega konteksta Yasudove razprave o temeljnih značilnostih haikuja razvidno, da zapletene definicije estetskega trenutka kot bistvenega občutja haikuja ni izoblikoval na podlagi teorije praznih besed in praznega uma, ki smo jo izpeljali iz nerealne narave predstavljene resničnosti, lahko njegovo hipotezo o besedah kot simultanem dogajanju in njihovem avtonomnem delovanju v pravem haikujskem trenutku zaradi večje uporabnosti poskušamo prevesti v jezik sodobne literarne morfologije. Pri rabi teh pojmov se sklicujemo na razpravo Janka Kosa *Morfologija literarnega dela*. Snovno materialni elementi, katerih nosilci so besede, ki označujejo na podlagi neposrednega zaznavanja, v morfološki strukturi literarnega dela sestavljajo motivne delce in motive. Na osnovi besednih pomenov in predstavljene resničnosti se vzpostavlja vsebinski smisel, prek njega pa višji idejni in tematski sklopi. Tudi v pravem haikuju, kot si ga zamišlja Yasuda, snovni elementi sestavljajo motive, vendar je njihova vsebina omejena na snovnost teh elementov, saj mora njihovo doživetje izvirati iz konkretnih lastnosti objekta. Ideja pesmi, ki je po svojem pomenu bistvena estetska kvaliteta pesmi, se po svoji vsebini ne razlikuje od motivne vsebine, pač pa se mora omejevati na poudarjanje snovnosti motivnih konstitutivnih elementov, saj lahko le v tem primeru besede, ki so ustvarile občutek, postanejo doživetje samo. Taka tema ima v razmerju do motivne vsebine le povratno afirmativno funkcijo, nima pa več pomena posebnega vsebinskega sestava, ki bi kakorkoli nadgrajeval ali presegal vsebino samega motiva. V takem haikuju je v skladu z zahtevo po doživljajski enovitosti lahko le en tak motiv, saj bi njihovo večje število zahtevalo zavestno kombinacijo njihovih vsebin v višje idejne oziroma tematske sklope, ta operacija pa bi ukinjala simultano, hkratno oziroma predrazumsko in intuitivno učinkovanje pravega haikujskega trenutka.

kakšna svežina:	bela krizantema
ko donenje	brez
zapušča plat zvona	trohice prahu
(Buson, prev. V. Cerar)	(Bašo, prev. I. Geister)

Za gornji pesmi lahko rečemo, da ju sestavlja en sam motiv, katerega členi ta motiv lokalizirajo v času, prostoru in dogajanju. Tak haiku, ki zbuja občutek enovite podobe, bi lahko označili kot izrazito imaginativen. Snovno materialni elementi niso nosilci prenesenih pomenov izven razmerij, ki jih določajo njihovi označevalci. Nobena od predstav ne oponira drugi, med seboj so smiselno povezane, njihova povezava pa ima ugoden učinek (kakšna svežina). Ker je vsebina celotne pesmi natančno zamejena z izrečenim oziroma z motivno vsebino, lahko rečemo, da se v temi le potrdi resničnost in dokončnost realnih lastnosti, katerih nosilci so motivi in motivni drobci. Verjetno je imel Yasuda v mislih ravno ta tip haikuja, ko je zapisal, da je haiku neposredno doživeto dejansko občutje, ki ne potrebuje nobene metaforičnosti, da bi se predmeti izrazili sami po sebi, pri čemer čutni material samostojno učinkuje, besede pa predstavljajo simultano dogajanje. Optimalno razmerje teme do motivne vsebine je razmerje kvantitativne ekvivalence, kar pa še ne pomeni, da je tema kot strukturni element pesmi razvrednotena. Njeni vsebinski izpraznjenosti navkljub je navzočnost take izrazito abstraktno racionalne teme odločilnega pomena za navezavo istostnega razmerja, ki prikazano realnost predstavi kot razodeto dejansko.

V imaginativnem haikuju „doživetje“ pesmi resnično izhaja iz konkretnih snovnih lastnosti objekta, Yasuda pa pristnost takega doživetja postavlja v tesno zvezo s filozofsko doktrino zena. Intuitivnost takega spoznanja naj bi presegala sleherno intelektualizacijo ter omogočila spoznanje dokončne modrosti. Kakšna je torej zenovska modrost in z njo povezano intuitivno videnje estetske resničnosti? Omenili smo že, da je zgodovinski razvoj zenovske filozofije potekal v tesni povezavi z razvojem Prazne šole kitajskega budizma. Njena glavna predstavnikinja Tao Šeng (umrl 434) in Či Cang (549-723) sta razvila teorijo o ne-delovanju, ki ga opravljamo brez vsakega umskega napora, miselne razdvojenosti ali nevezanosti – s praznim umom. S takim delom si človek ne nalaga bremena preteklih dejanj (karme), ker ga ne opravlja v smislu dobrega ali slabega dela, ter s tem deluje v smislu odrešitve. Odrešitev je tako delo samo, hkrati pa je spoznanje Budove narave (praznega uma), ki je temeljna kvaliteta in naravno stanje človeškega uma. S trditvijo, da nirvane ni moč iskati izven samsare, kroga rojstva in smrti, saj je imanentno bistvo življenja, sta Tao Šeng in Či Cang opustila dualistično pojmovanje metafizične transcendence. Človek jo doseže le tako, da je ne išče: „Če človek vidi Budo, ga ne vidi. Ko človek vidi, da Bude ni, zares vidi Budo.“⁸ Kasnejši zenovski budizem, ki sta ga na Japonsko v 12. stoletju prinesla meniha Dogen in Eisai, je ohranil in dodatno poudaril vsa osnovna določila Prazne šole. Ker praznega uma ni moč podvreči logični analizi ali ga označiti v okviru pojmovnega mišljenja, ga tudi ni moč doseči z zavestnim kultiviranjem. Zato je bila vzgojna praksa zenovskih mojstrov večidel omejena na razvrednotenje vseh ideoloških mehanizmov, ki so pri učencih zavirali neposredno dojetje resnice lastnega uma. Nikakršen napor ni potreben, da bi razsvetljeni človek živel drugače, kot sicer živi. Jé, če je lačen, spi, če je zaspan. Kadar lupi krompir, svojega duha ne obremenjuje z razmišljanjem o bogu, pač pa enostavno lupi krompir.⁹ V zenu je praznemu umu vse evidentno in vsa resnica imanentna. Vladimir Devidé v svoji zbirki haikujev navaja primer konfucijanca, ki je vprašal zenovskega mojstra, kakšna je najgloblja resnica zena. Odgovoril mu je, da mu ničesar ne prikriva. Čez čas

ga je vprašal, ali čuti vonj cvetočega drevesa. „Seveda ga čutim,“ je odgovoril konfucijanec. „Vidite, ničesar vam nisem prikival.“¹⁰ Bistvo fenomenalno bivajočega, sunjata, praznina ali prazna razlika, je negacija abstraktnega absolutuma, hkrati pa je ravno po njej in zaradi nje resnično vse, kar je in kakor je (tatha) v svoji pristni takšnosti.

Ravno koncept praznega uma, katerega resnična vsebina je edino njegova lastna dejavnost, ter povezuje takšnega uma z zgolj-takšnostjo konkretnega sveta predstavljata najtežji problem vsem prikazom zena in poskusom, da bi dokazali njegovo odločilno vlogo v poetiki haikuja. Vprašljiva sta predvsem pojmovanje intuitivnega videnja estetske resničnosti v zlitju doživljajočega z virom doživetja, kot ga najdemo pri Yasudi, ter koncept intuicije Realnosti kot najgloblje mistične skrivnosti pesnikove podzavesti, o kateri govori D. T. Suzuki. Že prvi zenovski patriarh Hui Neng (638-713) je stanje nerazdvojenega uma izrazil kot odsotnost razlike med tistim, ki spoznanje doživlja, in doživetim spoznanjem. To nikakor ne postulira enačenja subjekta z objektom (recimo opazovalca z belo krizantemo), pač pa doživljajočo zavest enači z doživetjem, ki je edina resnična vsebina opazovalčevega uma, saj ta sam po sebi ne obstaja (ločen od svoje vsebine). Impresija je čista in neizkrivljena, roži se ni potrebno preseliti v opazovalca, niti obratno. Presežen je le razdvojeni um, ki vtise interpretira v soglasju z določenimi ideološkimi mehanizmi.

Idejno vsebino imaginativnega haikuja bi v luči zenovske gnoseologije, na katero se v svojih delih sklicujeta tudi oba ključna avtorja, lahko primerjali z razmerjem bistva in bivajočega, kot se skriva v konceptu neskritosti nirvane ter sunjata, ki je negacija transcendentnega bistva. Uporaba „prazne“ teme dvigne vsebino haikuja do izrekanja „višje resnice“ bivajočega, ki pa je bivajoče samo. Vloga teme je identična s pomenom praznega uma, ta pa je spoznavni modus tathe — zgolj—takšnega sveta. Tema pesmi je na višji morfološki nivo prenesena snovnost snovnih elementov, njena abstraktno racionalna vsebina pa je njihova neskritost, saj ne vsebuje ničesar motivni vsebini transcendentnega, takega, kar bi ne bilo zaobjeto v njihovi naravi. Taka je verjetno dejanska narava „pravega“ haikujskega trenutka, ki jo je Yasuda v svoji študiji koncipiral na zastarelih in za znanstveno rabo nezadostno definiranih pojmi.

Ob poslednji uporabi znanstvenih pojmov, ki jih pri analizi zgradbe literarnega dela uvaja literarna morfologija, ter z razlago osnovnih določil zenovske filozofije nam je uspelo rekonstruirati pomen in vlogo tistih elementov, ki po Yasudovem mnenju kot simultanost izrekanja in čutenja omogočajo intuitivno ovedenje dokončne estetske resničnosti. Žal pa s tem še ne moremo trditi, da smo razrešili vsa nejasna mesta obravnavane študije, saj Yasuda v poetiko haikuja poleg morfoloških in filozofskih določil prišteva še element letnega časa, ki naj bi predstavljal bistveno estetsko kvaliteto haikuja. Uglasitev z občutjem letnega časa in njegova tematizacija naj bi bila sredstvo za doseg „realizirane vizije, ki je pesem“.¹¹ S tem je občutju letnega časa v Yasudovi teoriji pripadlo odločilno mesto v konceptiji haikujskega trenutka, prek katerega se realizira percepcija totalnosti stvarstva, v kateri na nemetaforičen način spregovorijo predmeti sami.¹² Da „honi“, kot se element letnega časa imenuje v japonščini, pri zgradbi in oblikovanju teme kot idejne vsebine pesmi nima tako odločilne vloge, se lahko prepričamo na nekaj konkretnih primerih:

nekdo je prišel
in obiskal nekoga
nekega jesenskega večera
(Buson, prev. I. Geister)

če ne bi bilo glasu
bi čaplja in sneg
bila zares isto
(Sōkan, prev. V. Cerar)

V obeh pesmih je letni čas dejansko označen. V prvem primeru obarva vsebino z melanholičnim čustvenim razpoloženjem, ki naj bi bilo značilno za jesen. Vseeno pa bi bilo moč trditi, da bi se tudi ob uvedbi drugega letnega časa ne spremenili vsebinska nedoločnost in simbolna skrivnostnost nedoločnih zaimkov nekdo, nekoga in prislova nekoč. V drugem primeru ima sneg res odločilno vlogo pri nastanku vsebine pesmi, saj je neopaznost čaplje možna le zaradi istobarvnega okolja, a teme pesmi ne bi mogli omejiti na prikaz zimske slike, oziroma takšnosti zime in njenega razpoloženja. S stališča Yasudovega koncepta so druge možnosti bržkone nemogoče, kajti neverjetno bi bilo, da bi element letnega časa lahko predstavljal tudi sredstvo realizacije tistih tem, ki niso povezane s tematiko letnih časov. Vseeno pa je v obravnavani pesmi vsaj toliko kot združujoča belina pomemben motiv glasu, ki beli čapljji zagotavlja identiteto, zimsko idilo pa prej ruši, kot se vanjo harmonično vklaplja. Če upoštevamo že prej prikazano filozofsko angažiranost Sōkanove poezije, potem bi namesto naivne slike letnega časa za idejni princip pesmi raje sprejeli tematizacijo izrazito filozofske teze, da navidezna podobnost ne zagotavlja identitete stvari, pač pa jo zagotavlja njihovo bistvo oziroma njihova dejanska narava.

Za rekonstrukcijo metode, ki je Yasudo pripeljala do enačenja občutja letnega časa s temeljnimi idejnimi principi haikuja, je pomembno razumevanje japonske besede honi, ki jo Earl Miner prevaja kot bistveno naravo doživetja.¹³ Honi naj bi v japonski liriki nastopal kot estetsko dopolnilo določenega občutja. Kot emotivni podton ga je moč slediti v motiviki vse japonske lirike, v obliki možne emocionalne komponente pa tudi haiku veže v sklop tradicije japonskega pesniškega izročila, v katerem so najpogostejši ravno motivi, ki prikazujejo naravno lepoto. Tradicionalna poetika je v tovrstni motiviki vedno ohranjala pomen letnega časa, ta pa se je do največje mere okrepil v t.i. verižnih pesmih (renga), ki so jih z dodajanjem vedno novih trivrstičnih kitic sproti in javno improvizirali najboljši pesniki svojega časa, vse do konca pesmi pa so morali ostati zvesti motiviki letnega časa, določeni v prvi trivrstičnici. Ker naj bi se bil haiku razvil iz te pesemske oblike, se Kennethu Yasudi zdi povsem logično, da se je kot eno temeljnih vsebinskih določil v haiku preneslo tudi občutje letnega časa. Zato mu je kot osrednjemu vsebinskemu elementu v svojem delu posvetil obširno poglavje ter ga v skladu s tezo o pravi (zenovsko iluminativni) naravi haikuja združil z ostalimi elementi avtentičnega haikujskega trenutka v komplicirano hipotezo, ki nekritično združuje vse vsebinske in formalne, pa tudi idejne in zgodovinsko-razvojne značilnosti haikuja.

Z razrešitvijo osnovnih terminoloških problemov in z izoliranjem nekaterih spornih pojmov, na katere naletimo v Yasudovi interpretaciji temeljnih idejnih in vsebinskih principov haikujske poezije, nismo nameravali zgolj opozoriti na vprašljivost metode, ki jo pri oblikovanju hipotez bremenijo številna apriorna in enostranska izhodišča, pač pa nam je uspelo rekonstruirati značilnosti tistega abstraktnega modela, ki ga kot idealno teoretično podobo haikuja odkrivamo v delih vseh raziskovalcev japonske kulture in umetnosti. Tudi Suzukijevo prepričanje, da haiku ne uporablja slikovitih metafor ter da je njegov namen spoznanje Realnosti¹⁴, osvobojeno vseh ideoloških mehanizmov, v svojih osnovnih določilih soglaša z morfološkimi in idejnimi značilnostmi, ki smo jih odkrili pri imaginativnih haikujih. Idealni haiku, kot si ga zamišljata oba avtorja, je torej čista poetična slika, nesimbolno in nemetaforično potrjevanje nezakrite takšnosti predstavljene resničnosti, prek katere se razkriva zenovska modrost, ki v vsakem bivajočem prepoznava njegovo evidentno bistvo. Da je posplošitev tako enoznačne teorije na vso poezijo haikuja več kot vprašljiva, ne potrjuje le analiza kon-

kretnega pesniškega gradiva, pač pa je tudi v analitičnih obravnavah posameznih pesmi pri omenjenih avtorjih poleg pogostih notranjih nasprotij moč odkriti radikalna odstopanja od splošne teorije haikuja, ki so jo izdelali na osnovi hipoteze o odločilni vlogi zena pri oblikovanju vsebine haikuja:

v boljših časih bi povabil na kosilo še eno muho (Issa, prev. I. Geister)	ne morem je odtrgati ne morem je pustiti to vijolico (Naožo, prev. I. Geister)
--	---

Lirski subjekt je v obeh gornjih pesmih tako izrazito poudarjen, da postane tema oziroma idejna vsebina pesmi prav njegov odnos do predstav prikazane resničnosti, katere nosilci so motivni elementi. S tem je porušena idealna skladnost teme in motiva v imaginativnem haikuju, vsekakor pa je razveljavljen mit o nujnosti neposrednega intuitivnega dožemanja vsebine. Zanimivo je, da so tovrstne pesmi pogoste v vsej zgodovini haikuja, saj jih avtorji očitno niso razumeli kot zastranitev ali kršenje poetoloških značilnosti zvrsti. Tako postavljeno razmerje subjekta do pesniške realnosti opozarja na notranjo razdvojenost tega odnosa, njegova tematizacija pa pomeni odločilni vsebinski premik od neangažiranega opisovanja stanja stvari k subjektovi ekspresiji in aktualizaciji njegovih psihičnih aktov. Taka subjektivnost oziroma tematizacija subjekta v vlogi posrednika celotne pesniške realnosti je očitna v vseh haikujih, ki jih lahko označimo za izrazito reflektivne. Le reflektirajoči subjekt lahko izjavi:

dobro je dobro tudi brez pokrivala na tem tankem dežju (Bašo, prev. I. Geister)	v jesenskem vetru je vse kar opažam haiku (Kyosi, prev. I. Geister)
--	--

V prvem haikuju ni dober samo redek dež, ampak predvsem zadrževanje na njem. Tudi v drugi pesmi ni haiku veter, ampak vse, kar pesnik opaža in čuti, torej celotna vsebina njegove zavesti. Tak motiv ne tematizira nečesa konkretno bivajočega, ampak abstraktni seštevek vsega, kar pesnik zaznava. V reflektivnem haikuju sta struktura in kvaliteta motivnih elementov spremenjeni, povečalo se je število racionalno idejnih in čustveno afektivnih elementov, ki na drugačen način kot snovno materialni elementi postulirajo temo – ta je v skladu s spremenjenim značajem subjekta pesniške realnosti izražena povsem eksplicitno racionalno. Vzpostavlja se kot vsebinska nadgradnja motivnih elementov in vsebin, ki se po zakonih logičnega mišljenja združujejo v smiselne sklope. Tako nastala ideja pesmi ne poskuša poudarjati snovne narave snovno materialnih elementov, ampak predstavlja miselno poanto, ki ni razvidna iz samih motivnih vsebin, pač pa jo omogoča šele poseben način njihove medsebojne organizacije. Ključni vir in prostor, v katerem se ta odnos dogaja, je razmišljujoči subjekt, ki predstavljeno predmetnost postavlja v poseben odnos do samega sebe kot medija pesniške realnosti. Njegova eksplikacija v vlogi te realnosti ruši istovetnost teme z motivnimi vsebinami ter onemogoča enovitost subjektovega doživetja s kvalitetami konkretnega vira doživetja. Za reflektivni haiku je značilna tudi posebna vrsta notranjega stila, ki uporablja številna podredja, v katerih se miselni in snovni elementi vežejo v višje smiselne enote izrazito racionalne narave.

Iz analize reflektivnega tipa haikuja je razvidno, da morebitnega vpliva določenih elementov zenovske filozofije ni moč iskati le v odnosu med prikazano resničnostjo in motivnimi elementi, oziroma v simultanosti doživljanja

in izrekanja, pri čemer naj bi nosilci motivne vsebine postali pesniško dogajanje samo. Ker se tema vsebinsko in funkcionalno razlikuje od ostalih vsebinskih elementov, ne moremo načina, kako bi elementi zena utegnili biti prisotni v refleksivnem haikuju, primerjati z načinom in ravno njihove vloge v čistem imaginativnem pesništvu. Če sprejmemo splošno uveljavljeno domnevo, da je zen poglavitno vsebinsko in idejno gibalno haikuja, njegove navzočnosti v refleksivnem haikuju ne moremo iskati na ravni jezikovne zgradbe ali v območju motivnih predstav. Na podlagi ugotovljenih morfoloških značilnosti lahko trdimo, da se v tovrstnih haikujih idejna prisotnost elementov zenovske filozofije tematizira predvsem kot racionalna predstava. Taka trditev pa se zdi povsem nezdržljiva z izhodišči zena, katerih osnovna tendenca je razveljavitev zavestnega konceptualnega mišljenja kot temeljnega vzroka odtujitve. Nerešeno in široko odprto vprašanje o vlogi zenovske filozofije v idejni vsebini refleksivnega haikuja opozarja na veliko tveganje, ki mu je izpostavljeno vnaprejšnje prepričanje o odločilni vlogi in pomenu zena za haiku in njegovo poetiko. To sicer še ne pomeni, da je takšno prepričanje v temelju zgrešeno, dejstvo pa je, da zapletena vprašanja, nanašajoča se na naravo zena in način njegove povezave s poezijo haikuja, v dosedanjem teoretičnem in zgodovinskem raziskovanju haikuja še niso bila zadovoljivo rešena. O tem pričajo številne zgrešene in površne analize, ki ne le da nasprotujejo druga drugi, pač pa so pogosto nezdržljive s teoretičnimi določili haikuja, ki jih zagovarja sam avtor. Največ takih analiz je moč zaslediti v zvezi s tistimi pesmimi, katerih notranja zgradba je zapletena ali zaradi simboličnega značaja nekaterih motivov teže dostopna eksaktnemu raziskovanju in poenostavljajočemu tolmačenju:

star ribnik
glasen skok žabe
v vodo

(Bašo, prev. I. Geister)

Glavni motiv pesmi je razdeljen na dva med seboj jasno ločena motivna drobca, ki sta vsebinsko izrazito kontrapunktirana. Trajajoča globoka tišina ni popolnoma istočasna z glasnim čofotom padca v vodo, saj jo ta prekine, s čimer sta motivna drobca soočena v izključujoči se nasprotnosti. Če ju poskušamo združiti v enovito predstavo, potem moramo kot temo pesmi sprejeti ravno ta njun izključujoči se odnos, ki presega posamične vsebine snovnih elementov, ki tvorijo oba motivna drobca. Zaradi posebnega odnosa med motivi in njihovo vlogo v zgradbi višjih in bolj abstraktnih tematskih ravni lahko obravnavani Bašojev haiku označimo kot simboličen, kajti očitno je, da kontrapunktirana motivna drobca simbolizirata kavzalno medsebojno soodvisnost nasprotij – trenutek je trenutek le v kontekstu trajanja, hkrati pa konec in začetek večnosti. Tišina se utemeljuje v zvoku, ta pa v tišini, čeprav zvok ni zgolj ne-tišina in tišina ne le odsotnost zvoka.

Da so v Bašojevem haikuju resnično opazne simbolične prvine, dokazuje tudi Suzukijeva obravnava te pesmi, čeprav v svoji predstavitvi osnovnih značilnosti poezije haikuja, tako kot Yasuda, ne dopušča možnosti, da se v različnih tipih haikuja notranji strukturni elementi lahko strukturirajo na več načinov. Povezavo haikuja s temeljnimi določili filozofije zena vidi predvsem v ključnem pomenu praznega uma; ta umetniškovo zavest osvobaja konceptualnih in analitičnih ovir, ki onemogočajo razodetje resničnosti opazovane stvari. Takšno razodetje Resničnosti, ki ni odvisno od pisane tradicije ali slepega verovanja, označi Suzuki kot neposredno doseženje bistva našega lastnega bitja.¹⁵ Čeprav na istem mestu ugotavlja, da je pristno nezakrito Resničnost moč dojeti na kar najenostavnejši način (v muhi se božje razodeva

kot muha¹⁶), se mu zdi nujno opozoriti na mistično in transcendentno naravo takega doživetja¹⁷, ki ne pripada več človeški, ampak nebeški realnosti, to pa so zmožni dojeti le redki, za to posebej izvežbani posamezniki¹⁸. Ideološki mehanizem, ki predstavlja notranje gibalno celotne Suzukijeve teorije haikuja, vključno z njegovim prikazom zgodovinskih virov te pesniške oblike, omenjenim na začetku našega razmišljanja, je v celoti razviden iz razlage simbolov, ki jih odkrije v Bašojevem haikuju o žabjem skoku. V njem naj bi se pesnikova subjektiviteta v popolnosti poenotila z naravo predstavljene resničnosti, se preobrazila in pretopila v zvok žabjega skoka v vodo. Ta Zvok (the Sound) naj bi bil identičen z Besedo (the Word), v kateri se kot v ontološkem bistvu združujeta nebo in svet. Tematizacija Besede kot ontološkega fundusa pa naj bi po Suzukijevem mnenju predstavljala tisto mistično prvo, ki poezijo haikuja povezuje s filozofijo zena¹⁹. Nadaljnji razvoj Suzukijeve ideološke interpretacije haikuja, ki se v večji meri navezuje na krščansko kozmogonijo kot na zenovsko gnoseologijo, najdemo v njegovi interpretaciji Bašojevega haikuja:

jesenski večer
na suhi veji
čepi vran

(prev. I. Geister)

V pesmi naj bi lik osamljene ptice, sedeče na suhi drevesni veji, predstavljal Veliko onstranstvo, skrivnostni misterij, iz katerega so se rodile vse stvari²⁰. Ob primerjavi Suzukijevega razumevanja te pesmi z Yasudovim – ta v njej odkriva popolno tematizacijo občutja letnega časa, ki brez uporabe simbolov posreduje nirvanični (Nirvana-like) občutek pesnikovega poenotenja z intonirano sceno, neposredno izraženo z upodobljenimi objekti – se pokaže različnost poti, ki so oba raziskovalca pripeljale vsakega do svojih zaključkov. Medtem ko je Yasudova teorija usmerjena predvsem k iskanju povezav med zenovskimi filozofskimi izhodišči in naravo ter organizacijo notranjih konstitutivnih elementov literarnega dela, je povezava, ki jo poskuša dokazati Suzuki, usmerjena predvsem v takšno analizo idejne vsebine haikuja, ki v pesmih odkriva odnos pesnikove subjektivitete do transcendence oziroma transcendentnega bistva, ki se skriva za vsakim prikazanim bivajočim. Čeprav so Suzukijev postopek in njegove posledice v očitnem neskladju s filozofskimi in ontološkimi izhodišči zena, ki ne le relativizira takšno absolutno metafizično transcenco, ampak jo negira na najradikalnejši način v zgodovini svetovne filozofije, se na tem mestu ne nameravamo posvečati natančnejši analizi tega neskladja. Za prikaz temeljnih značilnosti dose-danjih teoretičnih raziskav haikuja zadostuje že sama izpostavitve ideološkega manevra, ki z uporabo napačnih izhodišč Suzukiju onemogoči ustrezno obravnavo vprašanja, ki si ga zastavlja v svoji študiji.

Na odločilno vlogo ideološko enostranskega mišljenja v dosedanjem teoretičnem raziskovanju haikujske poezije je opozoril že Iztok Geister v prvem obširnejšem razmišljanju o haikuju na Slovenskem. V eseju *Uporabnost haiku poezije*²¹ označi „humanistično“ branje haikuja kot popolnoma neprimerno; njegova intenca je iz zunanega, poeziji tujega sektorja naravnana v poezijo, od katere pričakuje tisti pomen, ki ga zahtevajo apriorne in hierarhično predpostavljene vrednote. Ker v humanizmu cilj posvečuje sredstvo, je poeziji moč pripisati vsebino, ki bo v skladu s tendenco izbranega cilja, ne pa z „izvorno tendenco“ samega haikuja. Tak odnos (literarne znanosti) do poezije se Geistru zdi v nasprotju z doktrino zena, katerega intenca naj bi bila nasprotna humanistični – naravnana iz pesmi in

njene lastne vsebine ven v operativni sektor. Taka intenca naj bi se izražala kot uporabna vrednost haikuja, ki naj bi služila kot napotek za doživljanje sveta po meri poezije. Kot tretjo možnost odnosa med poezijo in operativnim sektorjem njenega branja in delovanja priporoča reistični odnos, ki ne generira nikakršnega kavzalno podrednega razmerja, ampak „regenerira sleherno enoto objektivnega sveta na način dovolj lucidne evidence samobitnosti posameznega registriranega“. Čeprav Geistrovo kritično razmišljanje bremeni nedorečeno in nekoliko vprašljivo razmerje med reizmom, ki se je takrat uveljavljal v slovenski poeziji, in zenom kot humanizmu nasprotno, a zaradi tega nič manj tendenciozno in problematično tendenco, je njegov sestavek velikega pomena, saj opozarja na več možnih pristopov k problemom haikuja in zena, pri čemer so neprimerni zlasti tisti, ki svojo občo veljavnost utemeljujejo na vnaprejšnjih izhodiščih, v imenu katerih so pripravljene povsem ignorirati dejansko vsebino in pomen pesmi samih.

Prepričanje, ki od poezije pričakuje izpolnjevanje višjih in poeziji transcendentnih določil, razkriva osnove metafizičnega mišljenja, ki mu pripada. Metafizično mišljenje poskuša bivajoče, pri čemer kot bivajoče lahko razumemo tudi poezijo, zajeti glede na njegovo bistvo, ki ne zaobjema bivajočega v celoti, ampak se omejuje samo na njegove bistvene značilnosti. Metafiziki se opazovani predmet venomer spreminja v nekaj drugega, ne da bi ji spremembo uspelo vključiti v svoj sistem. V ta namen se obrača k transcendeni ter se vedno spreminja v teologijo; odmika se od tega sveta v neopisljivi svet metafizičnih bistev.²² Z metafizičnim mišljenjem paralizirano raziskovanje odreja pesmim vsako samostojno vsebino in smisel razen tiste, ki je vsebina same metafizične predpostavke. Teoretični razmislek, kot ga odkrivamo v Yasudovih in Suzukijevih delih, opozarja zgolj na njuno lastno metafizično koncepcijo, ki problema, ki ga želi reševati, ne zmore niti adekvatno opisati, kaj šele zadovoljivo rešiti. To je potrdila tudi naša analiza izbranih haikuev, saj je v pesmih odkrila celo vrsto strukturnih elementov in raznolikosti njihove povezave, ki jih študije, usmerjene k iskanju „prave narave“ haikuja, niti ne omenjajo.

Na podlagi vseh obravnavanih virov lahko trdimo, da se je zapletenega in občutljivega vprašanja o razmerju japonske poezije haikuja in filozofske doktrine zena potrebno lotevati zunaj okvira metafizične tradicije mišljenja, brez vsakršnih tendenc in dvomov o vprašljivosti njunega razmerja; kajti že apriorna domneva, da se haiku utemeljuje v zenu, nas zavede dlje, kot bi smelo segati izhodišče teoretičnega raziskovanja poezije, zlasti pa tiste poezije, v kateri naj bi se potrjevala temeljna določila filozofske doktrine zena.

OPOMBE

¹ Iztok Geister: *Uporabnost haiku poezije*. V: *Haiku*, prevedel Iztok Geister, Ljubljana, 1973, str. 128.

² R. H. Blyth: *A History of Haiku*, Tokyo, 1963, str. 39.

³ D. T. Suzuki: *Zen and Japanese Culture*, Princeton, 1970, str. 227.

⁴ Prav tam, str. 257 in 240.

⁵ Kenneth Yasuda: *The Japanese Haiku*, Tokyo, 1957, str. 163, 171, 49.

⁶ Prav tam, str. 22, 24.

⁷ Prav tam, str. 163.

⁸ Fung Yu Lan: *Istorija kineske filosofije*, Beograd, 1977, str. 282.

⁹ Alan Watts, *The Way of Zen*, New York, 1957, str. 151.

¹⁰ Vladimir Devidé: *Japanska haiku poezija*, Zagreb, 1976, str. 34.

¹¹ K. Yasuda, n. d., str. 158, 159.

- 12 Prav tam, str. 6.
- 13 Earl Miner: *An Introduction to Japanese Court Poetry*, Stanford, 1968, str. 6.
- 14 D. T. Suzuki, n. d., str. 228.
- 15 Prav tam, str. 218.
- 16 Prav tam, str. 228.
- 17 Prav tam, str. 235.
- 18 Prav tam, str. 243.
- 19 Prav tam, str. 229.
- 20 Prav tam, str. 257.
- 21 I. Geister, n. d., str. 125 – 135.
- 22 Prim. Gojko Jovanović: *Literatura in mit*, Primerjalna književnost III, 1980, št. 2, str. 38.