

YUMIKO MATSUZAKI

GRA W *IKI*

ANALIZA FENOMENU *IKI* NA PODSTAWIE PRAC SHUZO KUKI

Artykuł poświęcony jest pojęciu *iki*, ważnemu dla estetyki i kultury japońskiej. *Iki* uzyskało swoją pełną formę wyrazu w okresie Edo (1603-1868), zaś jego pełnym ucieleśnieniem była gejsza. Japoński filozof Shuzo Kuki, odwiedzając Europę na początku XX w. i konfrontując jej kulturę z japońską, doszedł do przekonania, iż nie jest możliwe przetłumaczenie pojęcia *iki*, z całym jego bogactwem znaczeniowym. To zainspirowało go do napisania książki *Struktura iki*. Rozważania zawarte w artykule przybliżają zarówno pracę oraz postać japońskiego filozofa, jak i są próbą ujęcia istoty *iki* na podstawie hermeneutyki filozoficznej. Poprzez wprowadzenie pojęcia gry jako zasadniczego dla ontologii dzieła sztuki H.-G. Gadamera, autorka dąży do przedstawienia pojęcia *iki*, oraz przybliżenia samego zjawiska kulturowego, w sposób zrozumiały dla Europejczyka.

Shuzo Kuki, którego nazwisko znaczy w języku japońskim “dziewięć demonów”, jest jednym z najwybitniejszych filozofów w Japonii. Urodzony w 1888 r. w Tokio, po studiach filozoficznych zakończonych w 1912 pracą zatytułowaną *Wzajemne związki pomiędzy materią a duchem*, wyjechał do Europy. Tu studiował, między innymi u Rickerta w Heidelbergu filozofię Kanta i Nietzschego, w semestrze zimowym 1922/23. Następnie w Dreźnie, Lipsku i ponownie w Heidelbergu kontynuował studia metafizyczne i teoriopoznawcze. Odbył podróże do Szwajcarii i Włoch. Jesienią 1924 r. przyjechał do Paryża, gdzie nawiązał znajomość z Bergsonem. Na Sorbonie studiował poezję i literaturę francuską, konfrontując ją z rodzimą tradycją. Wyrazem tych przemyśleń jest esej “Istota *iki*”, ukończony w grudniu 1926 r.

W kwietniu 1927 r. udał się do Freiburga, gdzie studiował u Husserla, a następnie do Marburga, gdzie – podczas studiów nad Kantem i Schellingiem –

zaprzyjaźnił się z Karlem Löwithem. Poznał tu również Martina Heideggera, który osobiście wprowadził go w swoją myśl filozoficzną, wyrażoną w owym czasie na kartach *Bycia i czasu*. Po powrocie do Paryża wygłosił serię odczytów poświęconych koncepcji czasu w filozofii Zachodu i na temat wyrazu nieskończoności w sztuce Japonii. Ich pilnymi słuchaczami byli między innymi: Andre Gide, Roger Martin du Gard, Nikolaj Bierdiajev, Ernst Robert Curtius, Aleksander Koyrè i Władimir Jankelevitch. Podczas studiów w Ecole Normale spotkał młodego filozofa J. P. Sartre'a, który właśnie z rozmów z Kuki dowiedział się po raz pierwszy o Heideggerze i jego dziele (było to jesienią 1928 roku). Z Paryża Kuki udał się do Stanów Zjednoczonych, gdzie m.in. miał szczęście spotkać się z Anadą Coommaraswamy, skąd powrócił do Japonii w 1929 r.

Opublikował liczne artykuły i książki, z których najważniejsze to *Zagadnienie czasu u Bergsona i Heideggera* (1930), *Struktura iki* (1930), *Filozofia Martina Heideggera* (1933). Poświęcił również prace badawcze kulturze japońskiej, m.in. "Rym w poezji japońskiej" (1931), "Rozważania o *furyu*" (1935), "Studia o haiku" (1937), "Studia o tanka" (1937), "Charakter japoński" (1937). W 1939 ukazało się jedno z najważniejszych jego dzieł *Człowiek i Egzystencja*.

W tym czasie pomógł uciekającemu z nazistowskich Niemiec Karlowi Löwithowi osiąść w Japonii i uzyskać katedrę filozofii na uniwersytecie w Sendei. Wybudował według własnego projektu dom, w którym zamieszkiwał nazywając go "miejscem, do którego się powraca by oddać się poezji". Odbił podróże do Chin i Korei powracając do ukochanego domu, gdzie zmarł 6 maja 1941 r. Nazywany "baronem" i "księciem" przez Europejczyków, podróżnik, filozof, lingwista (znał biegle chiński, sanskryt, grekę, łacinę, niemiecki, angielski, francuski i włoski), badacz i miłośnik poezji, Kuki jest coraz bardziej obecny w kulturze zachodniej dzięki studiom i przekładom jego dzieł. Pełne wydanie jego

prac w języku japońskim liczące 12 tomów (11 plus suplement) zostało ukończone w latach 1980-82 i opublikowane w wydawnictwie Iwanami w Tokio.

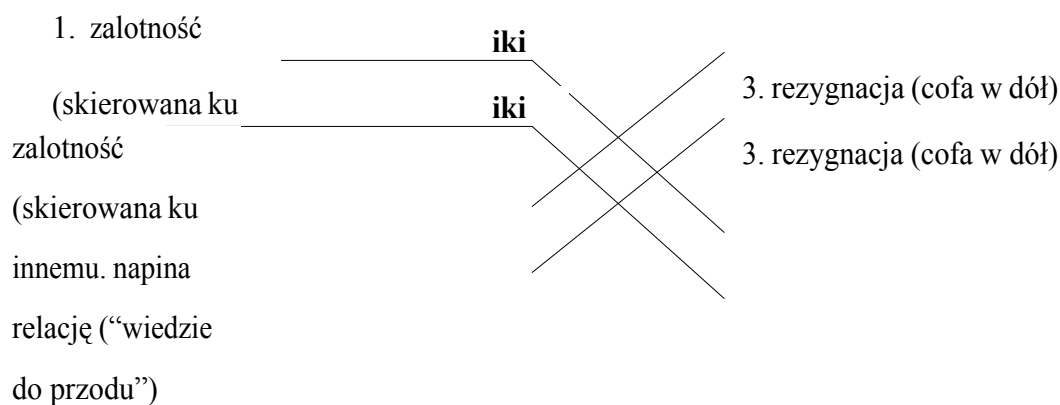
Niniejsze uwagi poświęcone są “Strukturze *iki*”, niezwykle mu dziełu, w którym autor rozważa fenomen *iki*, zjawisko najczęściej uosabiane przez gejsze, kobiety żyjące w świecie gry toczącej się pomiędzy osobnikami odmiennej płci. Jest to zarazem próba uchwycenia istoty *iki* na gruncie hermeneutyki filozoficznej, jej metody i języka. Innymi słowy, niniejsza praca jest próbą zrozumienia zjawiska *iki* poprzez wprowadzenie pojęcia “gry”, jako kluczowego dla pewnej ontologii dzieła sztuki, którą zapożyczam z dzieła H.G. Gadamera *Prawda i metoda (Wahrheit und Methode, 1960)*.

Iki jako zjawisko nie posiada odpowiednika w żadnej innej kulturze, podobnie jak pojęcie *iki* nie ma odpowiednika w innym języku. *Iki* jest *sensus communis* estetyki japońskiej i tylko w niej się wyraża. Japońska wymowa *iki* odsyła do znaku chińskiego *sui*. Słowo to weszło do użytku w XVIII wieku w Kamigata, dziś Kansai (okolica Kioto i Osaka). *Iki* wymawiane po chińsku oznaczało rzeczy godne szczególnego względu, zaś etymologicznie – wyłuskane ziarno ryżu, co można rozumieć jako “oczyszczony z plew”, “piękny”, lub “ten, kto dobrze rozumie uczucia innych ludzi”. W okresie Genroku pojęcia *sui* stosowano przede wszystkim w literaturze erotycznej, a później u Saikaku, na początku okresu Edo (1600-1867), dla oznaczenia osoby już głęboko doświadczonej w sztuce miłosnej, jak również osoby posiadającej głęboką wiedzę na temat emocji ludzkich. W okresie Bunka-busei (1804-1829), słowo to wymawiano już jako *iki* i zaczęto używać go dla zdefiniowania estetyki miejsca, gdzie uprawiono legalną prostytutkę – dzielnica Yoshuiwara i nielegalną – część Tatsumi w dzielnicy Fukagawa. *Iki* dotyczyło więc pewnego sposobu zachowania się gejsz i oznaczało wówczas zdolność do zręcznego poruszania się w sytuacjach napięcia. Tak, że spontaniczność staje się sztuką, osiągając przez to stopień najwyższego wyrafinowania w płaszczyźnie etycznej, jak i estetycznej.

I. STRUKTURA *IKI*

1. *Struktura wewnętrzna iki*

Iki zawiera w sobie trzy elementy: zalotność, hardość i rezygnację (rozwanie, odstąpienie). Te trzy elementy, razem zespolone, są niezbędne do zaistnienia fenomenu zwanego przez Japończyków – *iki*. Jego konstrukcja powstaje w wyniku spotkania tych elementów w jednym miejscu, w jednym czasie, w jednej relacji. Kuki definiując zjawisko *iki* dookreśla te trzy elementy dodając im następujące cechy: zalotność, “sprężysta” hardość i “szlachetna” rezygnacja. Sprężystość jest przymiotem hardości i prowadzi nas w “górze”, zaś rezygnacja jest szlachetna i wiedzie nas w “dół”. Jednak siłą napędową struktury jest zalotność, jest ona “motorem” i rdzeniem ruchu. Dla łatwiejszego zrozumienia dalszego wywodu oraz lepszego uchwycenia relacji pomiędzy elementami, przedstawiam poniżej następujący schemat:



Sytuacja napięcia i utrzymywanie tego układu w całości jest istotą zjawiska *iki*.

Zalotność

Pierwszą i podstawową cechą wewnętrznej struktury *iki* jest zalotność wobec płci odmiennej. Jest to postawa mająca charakter relacyjny, na której

zasadza się możliwość spotkania podmiotu zalotności z jej przedmiotem – płcią odmienną¹. Postawa zalotności wytwarza pole oddziaływania pomiędzy ludźmi, które jest swoistym napięciem, “zahaczeniem” relacji możliwych. Zalotność w ujęciu Kuki, to możliwość budowania relacji rozumianej jako spotkanie płci przeciwnej{1}. Relacyjność (dwoistość) wprowadza więc element możliwości (*Möglichkeit*). Zalotność rodzi się wraz z powstaniem napięcia wobec płci odmiennej i zanika, gdy napięcie to przestaje istnieć. Dzieje się tak w momencie zespolenia jako osiągnięcia celu. Cel już zdobyty uśmierca zalotność, pozbawiając ją tego, co dla niej najważniejsze – możliwości. Kuki ilustruje zalotność cytując fragment powieści Kafu Nagai pod tytułem *Radość*: “nie ma nic smutniejszego jak kobieta w chwilę po oddaniu się mężczyźnie”{2}. Pojawiają się wtedy elementy znużenia, zniechęcenia i odepchnięcia, które są konsekwencjami osiągnięcia celu. Ochrona możliwości jako możliwości jest istotą zalotności, gwarantuje stałe utrzymanie napięcia. Zalotność w czystej postaci jest samą możliwością.

Hardość

Drugim, istotnym elementem wewnętrznej struktury *iki* jest *hardość*. *Hardość* jest elementem wzmacniającym tę strukturę. Będąc w opozycji do zalotności tworzy napięcie. Posiada w sobie element odpychania, odsuwania się, oddalania, jest tym, co trzyma na dystans. Termin ten został zaczerpnięty z kultury Edo. Ilustrując ten element Kuki podaje przykład strażaków, którzy nie zważając na zagrożenie życia ratują miasto od pożaru, oraz budowniczych pracujących zimą boso lub tylko w onucach. *Hardość* wyraża się między innymi w następującym przysłowiu: “Nie jest cnotą posiadanie pieniędzy po nocnej hulance” (jak szaleć to szaleć).

Rezygnacja

Rezygnacja (odstąpienie) jest przekroczeniem więzi zbudowanej przez zalotność. Napięcie pomiędzy zalotnością i hardością zostaje przecięte, a *iki* nabiera dzięki niej swojego ostatecznego kształtu. Rezygnacja prowadzi do obojętności pod wpływem rozerwania związku, relacji, która wynika z rozpoznania losu. Tak jak zalotność jest zawiązaniem relacji, tak rezygnacja jest jej zniesieniem. Życie społeczne jest sceną, na której rozgrywa się upadek, zerwanie więzi dwojga ludzi, które przejawia się rozpaczą, umartwieniem i w konsekwencji prowadzi do rozpadu, ostatecznego rozdzielenia. Rezygnacja jest utratą naiwnej wiary, a pojawia się np. przez zakosztowanie zdrady lub rozpoznanie smutku życia we dwoje. Za rezygnację płaci się wysoką cenę. Stwierdzenia dobrze wyrażające moment rezygnacji brzmią tak: “W świeckim świecie niemożliwe jest budowanie szczęśliwych związków”; “Zaloty trwają bez końca, a mężczyźni i tak pozostają źli”.

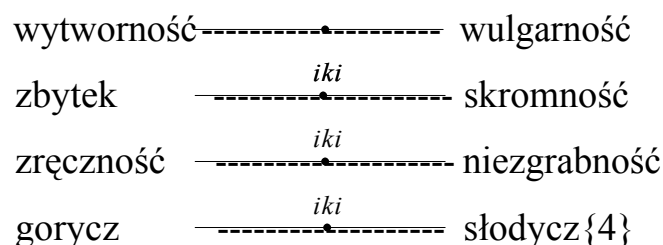
Rezygnacja jako element struktury *iki* najczęściej widoczna jest u doświadczonych życiem gejsz{3}. Można rozumieć obojętność, będącą elementem rezygnacji, jako umiejętność przekroczenia mocnego przywiązania do świata po klęsce, jakiej dozna się będąc uwikłanym w tym świecie. *Iki*, w aspekcie rezygnacji, objawia się na twarzy czymś, co jest pomiędzy śladem niewyraźnej łzy, a lekkim uśmiechem w kącikach ust. Rezygnacja ujawniając się pod wpływem działania losu, prowadzi jednocześnie do lekkości wynikającej z uwolnienia, przecięcia więzów. Rezygnacja jest nawiązaniem do buddyjskiego światopoglądu, który widzi w niepewności i kruchości życia nicość, pustkę i ostatecznie nirwanę, którą może osiągnąć człowiek. Jest również wyrazem mądrości życiowej, która uczy, że należy się poddać wobec złego losu, gdyż wobec niego jesteśmy bezradni. Nie możemy stawiać sensownego oporu (w kulturze europejskiej wyraźnie jest to zarysowane w tragediach greckich). Rezygnacja jest głęboką kontemplacją losu.

Relację pomiędzy zalotnością i hardością można by określić następująco: hardość bardziej wzmacnia napięcie wywołane zalotnością i przez to ułatwia zaistnienie możliwości, która powinna pozostać tylko możliwością w zalotności. To oznacza, że hardość obdarza zalotność wolnością (i tym samym całą wewnętrzną strukturę *iki*). Natomiast relację pomiędzy zalotnością i rezygnacją można określić w taki sposób: jeżeli zalotność ma za cel zdobycie płci odmiennej i umiera wraz z osiągnięciem tego celu, to dzięki rezygnacji ten cel nigdy nie będzie osiągnięty i tym samym napięcie będzie utrzymane.

Iki zachowując dystans wobec świata doznaje wolności. Nadmierna gorliwość i zbytne przywiązanie jest rzeczą obcą dla bycia właściwego dla *iki*.

2. Struktura zewnętrzna *iki*

W tej części zostanie podjęta próba dokonania analizy rozumienia *iki* poprzez uzewnętrznienie jego cech. Aby to wyrazić wprowadzam pojęcia pokrewne, należące do rodziny *iki*. Następnie próbuję dla każdego z tych pojęć znaleźć pojęcie przeciwstawne. I tak powstają cztery pary zbudowane z ośmiu pojęć. Jest to droga negatywna. *Iki* "leży" zawsze "po środku", pomiędzy, na przecięciu, na granicy, nie należąc do żadnego z określeń.



Wytworność

Wytworność jest pojęciem przeciwstawnym *wulgarności*. *Wytworność* w języku japońskim zapisuje się , a *wulgarność* , pierwsze oznacza górę,

zaś drugie oznacza dół. w tym wypadku oznacza jakość. (W buddyzmie oznaczało to czasem sferę niebieskiego raj). Czyli oznaczał wysoką jakość, a niską jakość. Niegdyś te słowa odnosiły się do klas społecznych. Wraz z ewolucją znaczeniową języka słowa te zaczęły oznaczać jakość, gust, smak – oznacza wytworność, wykwintność, a oznacza wulgarność, ordynarność, brak smaku. Wspólnym elementem pomiędzy wytwornością a *iki* jest “wysoki” gust (dobry smak). Różnica między wytwornością a *iki* polega na istnieniu lub nieistnieniu momentu zalotności. Wspólnym elementem pomiędzy wulgarnością a *iki* jest zalotność. Różnica polega na istnieniu lub nieistnieniu subtelnego, “wysokiego” smaku. *Iki* leży dokładnie pośrodku między wytwornością a wulgarnością.

Zbytek

Pojęciem przeciwstawnym do zbytku jest skromność. Słowa te obrazują chęć pokazania lub ukrycia siebie. Zbytek ma wspólne korzenie z , słowem wymawianym identycznie i oznaczającym kielkujący liść, pączek, który jest metaforą odsłaniającego się “ja”. “Ja” uwielbiając siebie przyozdabia się “pstrokatością”. Skromność składa się z dwóch znaków: oznaczającego ziemię i oznaczającego smak. Jest to smak ziemi, taki jakiego doznaje korzeń. To moment zanurzenia w sobie. Ten, który pograża się w sobie nie zdoła się, gdyż nie ma dla kogo. Wspólnym elementem pomiędzy zbytkiem a *iki* jest zalotność, a różnicą jest istnienie lub nieistnienie momentu rezygnacji. Wspólnym elementem pomiędzy skromnością a *iki* jest rezygnacja, a różnica polega na istnieniu lub nieistnieniu momentu zalotności.

Zręczność

Przeciwstawnym pojęciem do zręczności jest niezgrabność. Owe słowa w kontekście *iki* oznaczają znajomość bądź nieznaną manier dotyczących

spraw miłosnych. Niezręczność w tych sprawach wyrażona jest znakami , pochodzącymi od , które oznaczają wieśniaka (chłopa). Przenośnie oznaczają kogoś nie posiadającego owej biegłości. Kuki podaje jako przykład niezręczności przesadny makijaż niezbyt urodziwej kobiety.

Gorycz {5}

Pojęciem przeciwstawnym do goryczy jest słodycz. Gorycz oznacza tu negatywność i obojętność wobec innych. Słodycz pojęta jest jako uwodzicielskość i może być wyrażana poprzez przymilanie się, łaszenie się. Słodycz ma charakter aktywny. Relacja między “przymilającym się” a tym, do którego “przymilamy się” jest zawsze relacją otwartą. Ludzie, którzy płaszcą się przed kimś chcąc się przypodobać, używają “słodkich” słów i robią “słodkie” miny.

Iki leży na granicy pomiędzy tymi dwoma pojęciami. Granica oznacza nieprzynależność ani do jednego ani do drugiego pojęcia. Jest miejscem, w którym spotykają się oba zakresy znaczeń gasnąc i przechodząc w swoje przeciwieństwa.

II. WYRAZ IKI W CIELESNOŚCI I SZTUCE

1. Wyraz *iki* w cielesności

Słowo *iki* jest używane w japońskim języku codziennym w formie przymiotnika, dla określenia rzeczowników i te rzeczowniki są w jakimś sensie “nosicielami” *iki*. Innymi słowy, *iki* objawia się dzięki rzeczownikom. Jest ono słowem najczęściej używanym dla określenia kobiet, ich postaw oraz sytuacji związanych z ich życiem. Kuki przedstawia wyraz *iki* w cielesności, biorąc

głównie pod uwagę świat żeński. Są to: sposób mówienia, poza, ubiór, figura, twarz, oczy, usta, policzek, makijaż, uczesanie, stopy, dłoń i taniec.

Sposób mówienia

Iki daje się usłyszeć w sposobie mówienia, który polega na tym, że w zdaniu jedno słowo wymawia się przeciągając dłużej niż zwykle, a później nagle ucina się końcówkę zdania. W tym rytmie można dostrzec rys “dwoistości” (relacyjności), który był jedną z zasad elementu zalotności. Gdy chodzi o tonację głosu, to *iki* jest raczej mezzo-sopranem niż sopranem.

Poza

Pojęcie *iki* w pozie wyraża się w lekkim pochyleniu. Owa “dwoista” postawa ukryta w delikatnym pochyleniu stanowi z jednej strony o aktywności wobec płci odmiennej a z drugiej ma charakter pasywny (zawahanie). Delikatne pochylenie kojarzy się z opanowaniem, umiarem i jest przez to istotnym momentem *iki*. W drzeworytach japońskich (*Ukiyoe*) można często znaleźć postacie upozowane w ten sposób.

Ubiór

Iki wyraża się poprzez przezroczyste cienkie stroje. Odzież lekka mając swoją naturalną przezroczystość toruje, a jednocześnie zamyka drogę ku płci przeciwnej. Sytuacja ta wskazuje na moment relacyjności w zalotności. Kobieta wychodząca z kąpieli jest uznawana za *iki*, gdyż wtedy ubiera *yukata*, która jest rodzajem cienkiego kimona odpowiadającego europejskiej piżamie. W odróżnieniu do kimona, *yukata* jest zgrzebna i nosi się ją podczas wypoczynku. Ubieranie jej po kąpieli przywodzi patrzącemu obraz wcześniej odbytej kąpieli {6}.

Figura

Smukła figura jest uznawana za *iki*. Posiada w sobie element odrealnienia. W sztuce podłużne kształty ciała wyrażają duchowość, sugerując estetyczne i ascetyczne podejście do cielesności. Japońskie duchy posiadały zawsze podłużne, wysmukłe kształty. Widać to w drzeworytach Hiroshige{7}. Jeżeli możemy myśleć o *iki* jako o uduchowionej zalotności, to ten kto posiada *iki* winien być smukły.

Twarz

Twarz pociągła a nie okrągła z takich samych powodów jak w przypadku figury.

Oczy

Iki ukrywa się w spojrzeniu. Spojrzenie jest zalotne, gdy nie patrzy się wprost, lecz spogląda z ukosa. Oczy powinny być wilgotne i melancholijne.

Usta

Ruchy ust ukazują napięcie lub jego brak. Tu znowu chodzi o dwoistość – zalotność jako relacyjność. Szminka służy podkreśleniu ruchu.

Uśmiech

Iki objawia się na twarzy poprzez uśmiech, który powinien mieć smutną tonację.

Makijaż

Zawsze lekki{8}. Dwoistość (relacyjność) w lekkim makijażu wyraża się tym, że z jednej strony zalotność ujawnia się w fackie malowania, a z drugiej poprzez delikatność jest tonowana.

Uczesanie

Wdzięk *iki* ukrywa się we włosach spiętych w kok z lekkim zaburzeniem równowagi uczesania. Włosy muszą być zawsze błyszczące.

Stopy

Zwyczajem gejsz w Edo było chodzenie boso w sandałach. Pokazywanie stóp w przeciwieństwie do ciała ukrytego w kimonie podkreśla moment zalotności (dwoistości - relacyjności).

Dłonie

Ruch dłoni ukazuje zalotność. U malarza Utamaro, środek ciężkości całej kompozycji skupia się na jednej dłoni. Widać tu wyraźnie, jak ważna była dłoń i jej ruch.

Taniec

Iki przejawiając się w cielesności przekształca się w taniec. Przekształcenie to dokonuje się w sposób naturalny, samoczynny i nie ma tu miejsca na żadną sztuczność czy udawanie.

2. Wyraz iki w sztuce

Wdzięk *iki* był wyrażony w sztuce. Omówimy tu trzy elementy: wzór, barwę i architekturę. Wzór i barwę przedstawiam na przykładzie materiałów używanych do szycia kimon. W architekturze przywołuję domy przeznaczone do ceremonii picia herbaty, która to ceremonia jest jednym z najbardziej charakterystycznych wyrazów duchowości japońskiej, posiadając liczne zasady i głęboką filozofię pochodzącą z buddyźmu Zen.

Wzór

Aby jakiś wzór posiadał wdzięk *iki* musi mieć moment relacyjności (dwoistości). W geometrii dwoistość wyraża się w liniach równoległych {9}, które nigdy nie zbliżają się do siebie. Linia jest uznana za *iki* we wzorach tkanin. Pionowa linia jest bardziej *iki* niż pozioma. Pionowe bardziej uwidaczniają paralelność, podczas gdy linia pozioma ciąży w dół. Pionowe posiadają lekkość drobnego deszczu i wysmuklają, poziome raczej pogrubiają. Jeśli odległość pomiędzy liniami jest bardzo zbliżona w pionie, to wtedy wzoru nie możemy uznać za *iki*, ponieważ nie zostaje tu wyrażona dwoistość. Wzór w kratkę nie należy do *iki*, ponieważ ukrywa liniowość. Linie skupiające się w jednym punkcie nie należą do *iki*, ponieważ posiadają celowość. *Iki* potrzebuje swobody.

Barwy

Barwa *iki* może być szara, brązowa lub niebieska. Według Kuki barwa szara jest najbardziej “bezbarwnym kolorem”, gdyż znajduje się pomiędzy białym a czarnym. Barwa szara wyraża rezygnację. Brąz najbardziej wyraża wdzięk *iki*. Kolory takie jak czerwony, pomarańczowy, żółty tracą swą barwność ginąc w czerni i stają się brązowe. W brązie współistnieje barwność i bezbarwność, tak jak w zalotności rezygnacja i hardość. Barwa o wdzięku *iki* musi być barwą właściwą wobec ciemności, to znaczy, kolorem dobrze widzianym o zmierzchu dzięki fenomenowi *purkinje* {10}. Barwy: czerwona, pomarańczowa, żółta są kolorami, które zatracają swoją barwność, gdy nadchodzi ciemność. Kolor niebieski pozostaje taki nadal w mrocznej przestrzeni, a także w smutnym sercu. Barwa niebieska, posiadając chłód jest bardziej *iki* niż barwy należące do rodziny czerwieni, które zawierają w sobie element ciepła.

Architektura

Wdzięk *iki* najbardziej ujawnia się w pawilonach służących do ceremonii parzenia herbaty. Wewnątrz owych pawilonów widoczna jest dwoistość (relacyjność) w obrębie dwóch typów materiałów używanych w opozycji do siebie: bambusa i drzewa, a więc w suficie budowanym z płaskich lub okrągłych bambusów w opozycji do *tatami* (materac japoński). W niektórych przypadkach, sam sufit ukazuje ową dwoistość, gdy zostaje podzielony na dwie części: asymetrycznie, w jednej części znajduje się bambus, a w drugiej drzewo. *Iki* może wyrażać się również w rodzaju oświetlenia stosowanego podczas ceremonii. Zbyt mocne oświetlenie nie jest właściwe dla *iki*. Najlepiej nadaje się do tego lampion, gdyż tłumi on światło, które powinno być wątłe i pojawiać się w postaci delikatnego strumienia.

3. Smak *iki*

W zakończeniu swojej książki Kuki przyznaje, że jego analizy pojęcia *iki* nie oddają w pełni znaczenia tego zjawiska, bowiem dystans pomiędzy badaniami a bezpośrednim przeżyciem nie pozwala mu wyjaśnić do końca owego czysto japońskiego fenomenu. Wydaje się, że można pominąć ową niemożność przekazania żywego doświadczenia jako sprawę drugorzędną. Dla mnie ważniejsze jest zrozumienie sposobu bycia i sensu tego fenomenu. O *iki*, jako jednym z japońskich pojęć estetycznych, można powiedzieć, że jest sztuką. Jego wyrażanie się w cielesności jest sztuką, posiadającą charakter zdarzeniowy, w wymiarze określonego czasu i przestrzeni. Jest ono sztuką jednorazową, niepowtarzalną, porównywalną do muzyki, tańca lub teatru. Wydaje się, że za punkt wyjścia dla owego rozumienia sposobu bycia i sensu *iki* można przyjąć hermeneutyczną interpretację doświadczenia sztuki H.-G. Gadamera. Powiada on, że “hermeneutyka pokonuje duchowy dystans i przyswaja obcość obcego

ducha”{11}. Dalsza część pracy będzie próbą hermeneutycznej interpretacji fenomenu *iki*, będzie zmierzała do “przyswojenia”, uczynienia swoim tego, co obce i nieznanne.

Gra w iki

Według Gadamera, jednym z kluczowych pojęć dla zrozumienia sztuki jest pojęcie gry. Kategoria ta stanowi dla niego sposób bycia samego dzieła sztuki i jednocześnie formę ważną dla rozumienia kultury w ogóle. Powiada on, iż “pierwszą ewidentną prawdą, co do której musimy się tu upewnić, jest to, że gra jest tak podstawową funkcją życia ludzkiego, iż kultura ludzka bez elementu gry jest w ogóle nie do pomyślenia. [...] Warto sobie uprzytomnić elementarny fakt obecności gry ludzkiej i strukturę tej obecności, aby gra w sztuce uwidoczniła się nie tylko w sposób negatywny jako wolność od więzi celowych, ale również jako swobodny impuls”{12}.

Można powiedzieć, że *iki* jako sztuka i jedno z pojęć japońskiej estetyki jest pewnego rodzaju grą. Owe trzy wspomniane elementy: zalotność, hardość i rezygnacja tworzące wewnętrzną strukturę *iki* i osiem pojęć tworzących zewnętrzną strukturę *iki*, stanowią razem istotne elementy tej gry. Polega ona na “zawiązaniu” napięcia pomiędzy zalotnością, hardością i rezygnacją i utrzymaniu go w odpowiedniej harmonii. Reguły mówią nam o sposobie zachowania równowagi pomiędzy przeciwstawnymi pojęciami, układającymi się w cztery pary, tj.:

wytworność ----- wulgarność, zbytek ----- skromność

zręczność ----- niezgrabność, słodycz ----- gorycz.

Uczestnicy gry powinni podchodzić do niej z pewną powagą. Ewentualne niepowodzenia nie powinny przynosić im rozczarowania czy też poczucia

przegranej. Jest tak dlatego, ponieważ celem gry nie jest sama wygrana. Gadamer pisze “[...] Udział w grze tylko wtedy przecież wypełnia swój cel gdy grający całkowicie oddaje się grze. Fakt, że gra jest w pełni grą, nie wynika z zewnętrznego odniesienia gry do powagi, lecz tylko z powagi podczas gry. Kto nie traktuje gry poważnie ten ją psuje. Sposób istnienia gry nie pozwala graczowi odnosić się do niej jak do przedmiotu. Grający wie dobrze, czym jest gra, i że to, co on czyni jest tylko grą [...]”{13}. Czytamy dalej: “ten, kto umie dostrzec komedię i tragedię życia, umie też właśnie umknąć przed sugestią celów, które przesłaniają grę, w jaką się z nami gra”{14}.

W grze *iki* element rezygnacji umożliwia zachowanie odpowiedniego dystansu do życia. Zyskiem jest pozytywna obojętność. Grający w *iki* nigdy nie są do gry zmuszani. Samo uczestnictwo w niej sprawia im przyjemność. Fakt, że gra jest pełna uroku i fascynuje powoduje, iż gra panuje nad grającymi. Innymi słowy, “podmiotem gry wyraźnie nie jest subiektywność kogoś, kto wśród innych działań także gra, lecz sama gra”{15}. *Iki* jako gra, posługuje się grającymi i grający w *iki* poddają się tej grze, aby ją urzeczywistnić.

Smak jako władza sądzenia

W przypadku *iki* jest istotne, że nie jest ono tylko dla samych grających lub dla samej gry. Jest ono zawsze dla kogoś, podobnie jak zalotność, która zawsze odnosi się do płci odmiennej. Krótko mówiąc “wszelkie prezentowanie jest z samej swej istoty prezentowaniem komuś”{16}. Tego, kto w *iki* odpowiada owemu “dla kogo” możemy nazwać odbiorcą, zgodnie z terminologią Gadamera. *Iki* jest grą z “zagrywającym” i “odbierającym”, jest rozmową prowadzoną zalotnym dialogiem. Odbiorcą jest ten, kto potrafi rozpoznać, czy dany człowiek lub przedmiot jest *iki*. Innymi słowy, odbiorcą jest ten, kto “odróżnia czy coś jest piękne, czy nie”{17}.

Możemy zapytać, dlaczego odbiorcy rozpoznają *iki*? Co umożliwia im ocenę? Kuki powiada, że *iki* jest sprawą gustu. Mówiąc językiem Kanta i Gadamera – jest ono smakiem (*Geschmack*). W języku japońskim gust wyrażają następujące znaki . Pierwszy znak składa się z dwóch elementów: pierwszego , który oznacza “biegać”, “spieszyć się” oraz drugiego , oznaczającego “wziąć”. W złożeniu otrzymujemy następujący sens: spieszyć się po to, by coś wziąć i stąd, podążanie ku czemuś. Drugi znak oznacza smak. Sens całości oznacza skierowanie ku zmysłowi smaku. Przypomnijmy, że Kant definiuje smak jako “zdolność oceniania tego, co piękne” {18}. Smak jest tym, co osądza, czy dany człowiek lub przedmiot jest *iki*. Nie jest to wynik myślenia czy zastanowienia, lecz po prostu odczucie, że coś jest *iki*. “Sąd smaku nie jest sądem poznawczym, a zatem nie jest sądem logicznym, lecz estetycznym” {19}. W akcie sądenia *iki* nie ma miejsca na dyskusję. Następuje natychmiastowe rozpoznanie na podstawie smaku: “sędziowskie roszczenie smaku jest przy tym w swoisty sposób rozstrzygające. W sprawach smaku nie ma, jak wiadomo, możliwości dyskusji” {20}. Nie możemy dowieść tego, że dana osoba czy rzecz jest *iki*. Trzeba mieć do tego zmysł smaku. Osąd tego zmysłu charakteryzuje się najwyższą pewnością.

Sensus communis

Dla Kukiego trudność oddania *iki* w innym języku i przekazania jego sensu stanowiła przedmiot głębokiej troski. Jednak w swej rozprawie nie dokonał on analizy dotyczącej powyższej problematyki. Warto więc zastanowić się w tym momencie nad tym zagadnieniem. Punktem wyjścia będzie dla nas Kantowskie pojęcie *sensus communis* (*Gemeinsinn*) użyte w *Krytyce władzy sądenia*. Pojęcie to używane jest w innym sensie niż “zdrowy rozsądek”. W przypadku estetyki Kanta *sensus communis* powoduje, że subiektywność sądu, będąc sądem smaku staje się obiektywna. “Taką zasadę można by jednak uważać tylko

za *sensus communis*, który w sposób istotny różni się od zdrowego rozsądku, nazywanego niekiedy również *sensus communis* (*common sense*). Zdrowy rozsądek bowiem wydaje sądy nie na podstawie uczucia, lecz zawsze na podstawie pojęć, choć opartych zazwyczaj tylko na niejasno przedstawionych zasadach. A więc tylko przy założeniu, że istnieje taki *sensus communis* (przez co jednak rozumiemy nie jakiś zmysł zewnętrzny, lecz skutek wypływający z wolnej gry władz poznawczych) - tylko przy założeniu, powtarzam takiego *sensus communis* może być wydany sąd smaku” {21}.

Podążając za myślą Kanta powiemy, że *iki* poznawane przez indywidualny smak staje się czymś ogólnym, chociaż charakterystycznym wyłącznie dla Japończyków, dzięki poczuciu zmysłu *sensus communis*. Podobnie uważa Gadamer, który powiada, że “*sensus communis* [...] jest zmysłem, który ustanawia wspólnotę” {22} i dla niego sam smak “zgodnie ze swą najgłębszą istotą nie jest czymś osobistym, lecz fenomenem społecznym pierwszego rzędu” {23}.

Sensus communis określa nasz sposób patrzenia na świat, zachowania się, ustanawiając w tym wypadku wspólnotę japońską, odrębną od wszystkich innych wspólnot światowych. Jednak nie oznacza to w żadnym wypadku nacjonalizmu, ponieważ każdy naród posiada podobne pojęcia i sytuacje. *Sensus communis* jest głęboko zakorzenione w obyczajowości i języku danego narodu. Trudność oddania pojęcia *iki* w innym języku wynika z faktu, że w innych krajach nie istnieje taki rodzaj *sensus communis*, który mógłby rozpoznawać i przełożyć fenomen *iki*.

Iki jako droga od piękna ku dobru

Smak rozpoznając piękno w sztuce, przedmiocie i człowieku, rozpoznaje także piękno w sposobie bycia człowieka i w jego postępowaniu wobec innych. Smak, choć ma charakter estetyczny, wkracza jednak na teren etyki.

Rozpoznając piękno, rozpoznaje zarazem dobro. W smaku następuje wzajemne zespolenie piękna i dobra. Estetyka buduje etykę, gdyż “smak jest najwyższym spełnieniem sądu moralnego” {24}. Doskonalenie smaku powoduje, że człowiek staje się lepszy. Jeśli ktoś ma dobry smak, to potrafi lepiej wybierać. Pisze Gadamer: “smak nie ogranicza się wcale do piękna przyrody i sztuki [...] lecz obejmuje całą sferę moralności i obyczajowości” {25}. *Iki* możemy określić jako ideał prawdziwego człowieczeństwa {26}. Smak rozpoznając *iki* jako piękno duszy ujawnia nam jej szlachetność.

Nadwyżka w grze iki

W języku japońskim istniały niegdyś dwa przeciwstawne słowa, które stanowią - naszym zdaniem - klucz do zrozumienia gadamerowskiego pojęcia “nadwyżki gry”. Owe słowa to: *hare* i *ke*.

Ke jest pojęciem wyrażającym codzienność, zwyczajność, która wskazuje na sytuację zaangażowania w życiu powszednim. Natomiast *hare* wyraża niezwykłość, niecodzienność sytuacji: święto i świętość. Posiada zatem charakter liturgiczny. Czas *hare* zawsze musi być specjalnie określony i oddzielony od codzienności (*ke*), jest on jednorazowy. Według antropologa Kunio Yanagida “*hare* było czasem odświętnego jedzenia ryżu. (niegdyś ludzie w Japonii nie mogli jeść ryżu codziennie, jak dziś.) W ryżu zawarta jest boska siła odrodzenia. Człowiek, spożywając ryż zostaje obdarzony siłą, dzięki czemu uzyskuje autentyczną trwałość” {27}. Zatem tylko w czasie *hare* człowiek może odrodzić się i uzyskać autentyczną “trwałość”.

Pragnienie odrodzenia i trwałości rodziło się z poczucia własnego ograniczenia i skończoności. “Ryż był więc spożywany również w czasie zagrożenia np. choroby, połogu” {28}. Można powiedzieć, że sztuka objawia się również w czasie *hare* – oddzielonego od codzienności (*ke*). Sztuka “posiada własny czas, który nam narzuca” {29}. Jest tak dlatego, gdyż “w dziele sztuki

stykamy się z czymś bliskim, a jednocześnie to zetknięcie w zagadkowy sposób wstrząsa nami i burzy zwyczajność” {30}. Człowiek poprzez uczestnictwo w grze sztuki próbuje zatrzymać to, co przemijające. Jest ona “wynikiem zatrzymania tego co przemija” {31}. Gadamer pisze: “jeśli ludzkie serce może przemienić, co istnieje w rzeczy o autentycznej trwałości, w których jego uczucie obleka się w kształt i zyskuje ducha, to wyłącznie dzięki doświadczeniu własnej skończoności” {32}. Sytuację, w której realizuje się zatrzymanie tego, co przemijające w grze sztuki, Gadamer nazywa nadwyżką {33}. Jest to próba uchwycenia “trwałości”.

Wśród kobiet również można wyróżnić te, które są *hare* oraz te, które są *ke*. Niegdyś w Japonii kurtyzany oraz gejsze były kobietami *hare*. Będąc kobietami odświętności musiały być piękne. Zakazywano im rodzenia dzieci i czasami zmuszano do usunięcia ciąży {34}. Kobiety *ke* – to gospodynie prowadzące domy, w codziennym życiu dbające o jedzenie, męża i dzieci. W zamian za tę ofiarowaną codzienność mogły rodzić dzieci i w ten sposób zyskać stan odrodzenia i trwałości w potomstwie. Kobiety *hare* musiały również w jakiś sposób osiąść “trwałość”. Próbowaly tego poprzez piękno własnej urody, jednak upływający czas nie pozwalał im na to. Musiały zatem osiąść piękno w sposobie bycia, w życiu – i to było właśnie *iki*. W ten sposób nawet po ich śmierci właściwe im *iki* pozostaje i odradza się w pamięci. Przebywając w czasie *hare*, *iki* prowadzi nas do wiecznego piękna.

Wydarzenie

Iki, jako pojęcie z zakresu japońskiej estetyki, jest niepowtarzalnym, jednorazowym wydarzeniem. Jest to wydarzenie, w którym można dostrzec piękno, chociaż lepiej powiedzieć, że w tym wydarzeniu piękno się objawia. Człowiek o wdzięku *iki*, jest jego posiadaczem, lecz za każdym razem posiadaczem jednorazowym. *Iki* oznacza przygotowanie miejsca dla ukazania się

piękna, podobnie jak wypolerowanie szyby ułatwia światłu przeniknięcie przez nią. Wydaje się, że metoda hermeneutyczna Gadamera prowadzi nas nie tylko do przyswojenia obcości, lecz także rozumienia sposobu bycia *iki* i jego prawdy. Sens i istota *iki* polega na ukazaniu piękna poprzez wydarzenie. Odbiorca “posiadający” smak *iki* poprzez udział w grze zostaje wypełniony pięknem. *Iki*, chociaż rzadko używane w dzisiejszym języku, jest “żywym uosobieniem przeszłości, ludzkim zastygłym <teraz>” {35}.

Jeśli spróbujemy oddać owe trzy elementy *iki* w języku filozoficznym świata zachodniego, to zalotność możemy określić jako działanie Erosa, rezygnację jako poddanie się prawom kosmosu, zaś hardość jako objaw *èlan vital*. Napięcie i synteza pomiędzy erotycznością, koniecznością przyrody i *èlan vital* przygotowuje objawienie *iki* mające swoją ojczyznę w pięknie.

Iki jest jak oblubienica, która przygotowuje kimono, szminki, oleje pachnące, ozdoby do włosów na dzień *hare*, na nadejście chwili, kiedy wstępuje w nią piękno. Piękno to nigdy nie zostanie z nią na długo. Jest ono bowiem jak fala na morzu: nadchodzi i odchodzi i znów nadchodzi i odchodzi. Dlatego *iki* jest przygotowaniem; przygotowaniem wiecznie trwającym.

THE GAME OF *IKI*
AN ANALYSIS OF THE PHENOMENON OF *IKI* ON THE BASIS OF
THE WORKS OF SHUZO KUKI

This article is devoted to *iki*, an important concept for Japanese aesthetics and culture. *Iki* attained its full expressive form during the Edo period (1603-1868), though its full embodiment was *gejsza*. When the Japanese philosopher Shuzo Kuki visited Europe at the beginning of the 20th century and confronted its culture with that of Japan, he concluded that it is impossible to translate the concept of *iki* in the fullness of its meaning. This inspired him to write the book *The Structure of iki*. The considerations contained in this article present both the figure of this Japanese philosopher and his attempt to capture the essence of *iki* on the basis of philosophical hermeneutics. By introducing the concept of game as an essential element for H.-G. Gadamer's ontology of a work of art, the author presents the concept of *iki*, and attempts to make this cultural phenomenon understandable for Europeans.

Yumiko Matsuzaki – email: yumikoma@kki.net.pl

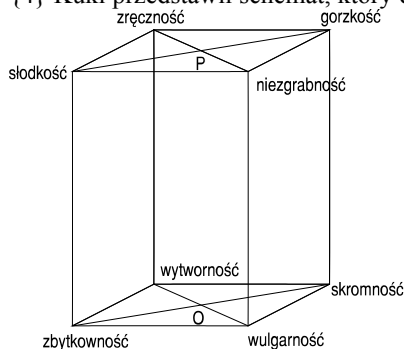
PRZYPISY

{1} *Iki* nie dopuszcza związków homoseksualnych zarówno mężczyzn, jak i kobiet.

{2} Kafu Nagai (1879 - 1959), pisarz japoński; autor powieści naśladowujących styl utworów z okresu Edo, pochwalających piękność i przyjemność doczesną.

{3} Gejsza-sztuka-człowiek. Słowo, którego użycie datuje się na początek XVIII w., dla nazwania osoby posiadającej wybitny talent artystyczny. Pierwotnie słowo było przypisywane mężczyznom (*otoko-geisha*) i kobietom (*onna-geisha*), tancerkom, śpiewakom zawodowym, którzy zabawiali gości, wielkich samurajów. W okresie Edo słowo to zaczęto odnosić tylko do kobiet, skracając *onna-geisha* do krótkiego *geisha*. Gejsze były również spotykane w oficjalnych dzielnicach prostytucji, gdzie “sprzedawały wiosnę”. Tym, co czyniło szczególnie niezwykłym spotkanie z gejszą w porównaniu ze spotkaniem z kurtyzaną (bawiącą kobietą) był margines wolności w wyborze, który im przysługiwał. Ten typ gejsz nazywano *tatsumi geisha* lub *haori geisha* i termin oznaczał artystę, który się zaprzedał dla zachowania własnej wolności.

{4} Kuki przedstawił schemat, który dobrze oddaje strukturę zewnętrzną *iki*.



{5} Używam słowa gorycz w sposób specyficzny, jako pojęcia przeciwstawnego do słodczy oznaczającej uwodzicielskość. Opozycja ta jest swoista dla języka japońskiego i ma swoje uzasadnienie w dwóch gatunkach owocu śliwy daktylowej, z których jeden ma smak gorzki a drugi słodki.

{6} Motyw przezroczystych szat szczególnie uderza w rzeźbach greckich, spełniając - jak się zdaje - podobną rolę, zob. np. “Trono Ludovisi”.

{7} Hiroshige Utagawa (1797 - 1858): malarz japoński. Ostatni z wielkich mistrzów barwnego drzeworytu Ukiyoe, tworzył kompozycje figuralne, kwiaty, ptaki, pejzaże.

{8} W okresie Edo, mieszkanki dzisiejszego Tokio odrzucały zbytkowy sposób makijażu kobiet z Osaki i Kioto, uznając go za wulgarny.

{9} Warto by porównać koncepcję linii *iki* ze studiami Wasyla Kandyjskiego zawartymi w jego książce *Punkt i linia a płaszczyzna* Warszawa, PIW 1986 s. 55-127.

{10} Kuki odwołuje się do fenomenu *purkinje*: zależnie od stopnia jasności, widzialność kolorów zmienia się. Przy jasnym świetle dobrze widoczna jest czerwień, pomarańcz i żółć, a w świetle ciemnym kolor niebieski.

{11} H.-G. Gadamer “Estetyka i hermeneutyka” w: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane* K. Michalski (red.) Warszawa s.119-127.

{12} H.-G. Gadamer *Aktualność piękna* Warszawa 1993 s. 29. W dalszym ciągu będziemy używać skrótu: AP.

{13} H.-G. Gadamer *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej* B. Baran (tł.) Kraków 1993 s. 122. W dalszym ciągu będziemy używać skrótu PiM.

{14} Tamże, s. 122.

{15} Tamże, s. 123.

{16} Tamże, s. 125.

{17} I. Kant *Krytyka władzy sądzenia* J. Gałęcki (tł.) Warszawa 1986 s. 3.

{18} Tamże, s. 119, “Piękne jest to, co bez pomocy pojęcia poznaje się jako przedmiot koniecznego upodobania”.

{19} Tamże, s. 3

{20} PiM s.65

{21} I. Kant *Krytyka władzy sądzenia* Warszawa 1986 s. 120-121.

{22} PiM s. 52

{23} PiM s. 65

{24} PiM, s. 60

{25} PiM s. 67.

{26} “Nie mieć wulgarnego serca i mieć dobry smak”, to dwa podstawowe postulaty estetyczno-etyczne z życia Josipa Brodskiego. ?????

{27} Hirofumi Tsuboi “Światopogląd odrodzenia Japończyków”, w: *Słońce i Księżyc* Tokio 1989 s. 389 – 472.

{28} Tamże, s. 390.

{29} AP s. 60.

{30} H.-G. Gadamer, "Estetyka i hermeneutyka" w: *Rozum, słowo, dzieje* s. 119 - 127.

{31} AP s. 62.

{32} H.-G. Gadamer "Rainera Marii Rilkego interpretacja istnienia" w: *Rozum, słowo, dzieje* s. 213-225.

{33} ...Oto zarobki, oto koszt życia / znikoma między nimi różnica / w tym tajemnica... J. Brodski, "Pieśń na powitanie"???

{34} Junko Saeki *Historia kultury japońskich kurtyzan* Tokio 1987, s. 200.

{35} Franciszek Chmielowski *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki, H.-G. Gadamera* Kraków, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego 1993 s. 7.
