

TRANSSUBJEKTIVNO USTVARJANJE POETIČNEGA OZRAČJA BASHO JE MOJSTER RENGE IN NE HAIKUJA

Moji ženi, Kiyoko Ogawa

5

Vprašali se boste: kaj mislite povedati s podnaslovom? Vztrajali boste pri tem, da je Basho evidentno mojster haikuja, namreč najkrajše poezije na svetu, mar ni?

V moderni dobi zahodne literarne zvrsti obsegajo oblike, kot so poezija, novele in pripovedi. Te literarne zvrsti so navadno vkoreninjene v subjektivnosti njihovih avtorjev. V tem eseju nameravam razpravljati o drugačni literarni obliki. Rečeno na splošno, literarno delo predstavlja izraz posameznega umetnika, kot lahko to vidimo npr. v delu Flauberta ali Baudelaireja. Z redki mi izjemami je jasno, kdo je avtor določenega dela. Vendar, če obravnavamo poezijo kot literarno zvrst, naj jo razumemo absolutno in izključno kot avtorjev samoizraz? O tem je potrebna resna razprava. Je pošteno reči, da lahko zahodne literarne kategorije zastopajo vso literarno produkcijo?

Na Japonskem je nekoč obstajala dolga tradicija *rengē haikaija* [renga of haikai]. Ta tradicija je bila v glavnem pozabljena, ker so pesniki, kot je Masaoka Shiki (1867–1902) po obdobju Meji (1868–1912) ustvarili žanr haikuja. Vendar je bil Kuwabara Takeo (1904–1988) tisti, ki je *rengi* zadal smrtni udarec, ko jo je poimenoval kot “*vrsto Edo pesemce*” v svojem slavnem eseju “*Umetnost drugega razreda*”.¹ Začuda *renga* na zahodu ni bila povsem neznana in v tem se je morda zrcalila kal renesanse *rengē* na Japonskem. Octavio Paz je npr. prosil

1 KUWABARA Takeo, “The Second Rate Art”, Collected Works of Kuwabara Takeo, vol. 3, (Tokyo-Osaka: Asahi Shimbunsha, 1968), str. 28.

tri druge pesnike za "vitje" (tj. pesnjenje) *rengē*.² Nadalje je preprosto nepravilno reči, kljub prevladovanju tega pogleda na zahodu, da je bil Matsuo Basho (1644–1694) velik mojster haikuja v 17. st. Basho je bil mojster *rengē*. Napisal je *hokku* (začetno kitico *haikai* zvitka), nikdar pa ni pesnil haikuja, saj ni bil ta niti koncept, dokler ga ni Masaoka naredil za takega.

V tem predavanju bom razpravljajal o sledečih točkah:

Poskušal bom rešiti *rengō* pred pozabo tako, da bom poskušal pojasniti njen pomen kot literarne umetnosti, ki jo ustvarijo sodelujoče subjektivnosti.

Potem bom pojasnil enkratnost *rengē* v širni množici pesniških oblik, starodavnih in modernih, vzhodnih in zahodnih.

Potem bom interpretiral in ovrednotil nekatere primere klasične *rengē*.

Naposled, v luči dejstva, da je bistvo *rengē* v povezovanju, bom poskušal osvetliti to z aplikacijo teorije pasivne sinteze iz moje strukturalne fenomenologije.

6

Ker je *renga* sedaj na Japonskem v glavnem pozabljena, bom pričel s kratkim opisom njene strukture. *Renga* je oblika povezovanja poezije, pri kateri sodelujejo mnogi udeleženci. Posamezna *renga* je kot slikovni zvitek, ki je sestavljen iz številnih kitic imenovanih *ku*, ki so najmanjše enote *rengē*. S tem, da ustvarijo *ku*, udeleženci (*renju*) sodelujejo v oblikovanju *rengē*. *Ku* je v grobem ekvivalent kitice v zahodni poeziji. Obstajata dve vrsti *kuja*: dolgi *ku*, sestavljen iz izmenjujočih se vrstic 5-7-5 zlogov, in krajši *ku*, ki vsebuje izmenjujoče se vrstice 7-7 zlogov.³ *Renga* sledi tudi pravilom zaporedja: v mnogih primerih daljšemu *ku* sledi krajši *ku* v izmenjujočem se zaporedju, ki se ponavlja vse do konca pesmi. S kombiniranjem daljšega in krajšega *kuja* se tvori tisto, kar imenujemo tradicionalne japonske *tanka* (waka) pesmi.

V tej luči najprej raziščimo *rengō*, ki se imenuje »Opazovanje češnjevih cvetov« iz eseja *Hisago* (Čutara), ki ga najdemo v znamenitem Bashojevem delu *Shichibu-shu* (t. i. *Sedem glavnih antologij Bashoja*).⁴ Basho sam sestavi začetno kitico (*hokku*).

2 Octavio PAZ, Jacques ROUBAUD, Edoardo SANGUINETI in Charles TOMLINSON, *Renga Poeme*, (Paris: Gallimard, 1971).

3 Pri tem je v prevodih potrebno upoštevati fonetične posebnosti japonskega jezika (predvsem njegove osnovne fonetične enote), zaradi česar število zlogov v prevodih japonske poezije ne more vedno ustrezati formalnim zahtevam, ki so vezane na izvorni japonski fonetični zapis. (Op. prev.)

4 MATSUO Basho Shichibushu (Seven Serials of Basho) ur. EHARA Taizo (Tokyo: Iwanami-shoten, 1966, 1988), str. 155–157.

*Pod drevesi
se obe, juha in riba
zlijeta v češnjeve cvetove.*

V odzivu na ta *ku* pesnik Chinseki pridene krajši *ku*:

*Zahajajoče sonce spokojno
sijajen dan je.*

Ta dva *kuja* se združita, da si delita enako obliko kot *tanka*, a za razliko od slednje gre za skupno delo dveh pesnikov, ki v sodelovanju ustvarita *rengo* v obliki *tanke*. Tipično zaključita tako, da proizvedeta kombinacijo šestintridesetih daljših in krajših kitic, kar se imenuje »vitje šestintridesetne *renga*«. Sedeč skupaj okoli tri ure, sodelujoči povežejo osemnajst daljših in krajših kitic.

Tradicionalno glavni gost vpelje *rengo*, katere prva kitica se imenuje *hokku*. Kadar se *hokku* ustvari neodvisno, brez vsake povezave z *rengo*, se imenuje *haiku*. *Hokku*, tako kot *haiku*, zahteva sezonsko besedo (*kigo*) in razločitveni dodatek, (*kireji*). Vpeljevalec mora tudi poskusiti izbrati tako kitico, ki ustreza trenutnemu ozračju ali razpoloženju. V tem smislu *hokku* poskuša izraziti celoten svet *renga* srečanja. Ta občutljivost za sedanji svet prisili *renga* pesnike, da pesnijo o svojih okoliščinah zelo objektivno. Kot trdi Nijo Yoshimoto v *Hekiren-sho*: »Če nameravate gostiti srečanje, morate najprej izbrati pravi čas in pravi razgled na naravo. Če gledate na prizore z vidika njihovega spreminjanja glede na čas, npr. glede na čas pred snegom ali mesečevo meno ali na letni čas svežega zelenja, bo vaš um morda globoko ganjen in na dan bodo privrele besede. Obiskati bi morali cvetlični vrt.⁵ Na kratko, izbrati bi morali ljubek kraj, npr. čas češnjevih cvetov ali mesečeve mene, čudovito restavracija itn.

Hokku je sestavljen iz 5-7-5 zlogov, ki jim sledi krajša kitica, imenovana *wakiku*, sestavljena iz 7-7 zlogov. Tej sledi naslednja vrsta 5-7-5 zlogov, ki oblikujejo tretjo kitico (*daisan*). *Renga* sledi tudi pomembnemu pravilu "predati *uchikoshi*", ki je bistveno za to, da iz povezanih kitic naredimo izvirno obliko *renga*. "Predati *uchikoshi*" pomeni navezati se na predhodno kitico, ne upoštevajoč pri tem njej predhodne kitice, tudi kadar je to mojstrov *hokku*. Z drugimi besedami: *renga* napreduje s kontinuiranim izražanjem novih slik, besed ali opisov prizorov. Ne smemo se zadržati pri isti podobi. *Renga* se izogiba po-

5 NIJO Yoshimoto, *Hekiren-sho*, ur. By NOSE Asaji, *Studies of Renga* (Kyoto: Shibunkaku, 1982), vol. 7, pp. 213–215.

navljanju, nenehno išče nove podobe, postaja odprt sistem pesmi. *Rinne* ali *kannonbiraki*, kar pomeni ponavljanje podob, se smatra v *rengi* za neokusno.

Kadar navaden pesnik piše pesem, kontrolira pesniški sistem od začetka do konca. V direktnem kontrastu s tem odprtost *rengē* zavisi od udeležencev (*renju*), ki delajo skupaj. Še več, element drugosti, ki ga ni bilo moč vnaprej zaslutiti, vstopi v sistem posamezne *rengē* zaradi sodelovalne drže drugih udeležencev. Kadar se drug udeleženec poveže s kitico na nepričakovan način, se uvede element drugosti. Nobena kitica *rengē* ne more stati sama, saj je vedno komplementirana s kitico, ki je sestavljena iz perspektive drugega udeleženca. Ta komplementarnost, vkoreninjena v necelosti posamezne kitice, napravi vsako kitico *rengē* idiosinkratsko. Če uporabimo fenomenološki koncept, lahko rečemo, da ta občutek necelosti odpre prosto gibajoč se prostor ali možnost horizonta izpolnitve. Ta horizontalnost odpre možnost, ki se jo da interpretirati različno in v tem smislu naredi možno komplementarnost med kiticami. Nose Asaji opaža »izmenjavo razpoloženj« in »kakšna naj bi vsaka kitica bila, oživiljena v celovitosti«, ki izvira iz odpirajoče sedanosti v necelovitosti vsake posamezne kitice. V temeljnem smislu bi lahko to komplementarnost imenovali tudi hermenevitično kroženje. To pomeni, da pesniki, o katerih govorimo, ustvarjajo in interpretirajo vsako kitico v luči totalitete pesmi, medtem ko istočasno poskušajo razumeti vsako posamezno kitico znotraj sobesedilnosti posamezne *rengē* kot celote. Sprememba razpoloženj je natanko sprememba ozračja imenovanega »veter-kot-živo-meso«. Razumem ga kot ozračje ali razpoloženje, ki transcendirata kubična telesa vsakega udeleženca.

8

Obstajata dve vrsti ureditve: *hiza-okuri* in *dashi-gachi*. Prvi pomeni povezovanje majhnega števila *renju* (udeležencev *rengē*) v vnaprej določenem zaporedju, saj je v tem primeru posamezni talent vsakega *renjuja* skoraj enak. V Bashojevem *Shichibu-shu*, so trije ali štirje člani sestavili večino *rengē* in tako je bila ta vrsta reda ustrezna. Kadar pa imamo deset ali več udeležencev, je primernejši *dashi-gachi*. V tej obliki običajen *renju* ustvarja kitice svobodno, brez posebnega reda, vendar ga nadzoruje mojster. Basho je priznal, da je bilo določeno število slednikov, ki so lahko ustvarili *hokku* tako spretno kot on sam, vendar ni imel tekmecev, kot je šlo za umetnost povezovanja in presojanja.⁶ Mojstrova presoja je ključ. Tako pri *hiza-okuri* kot pri *dashi-gachi* ureditvi mojster presoja in včasih popravlja.

Na kratko: odprtost, ki izvira iz sodelovanja mnogih sestavljavcev, je bistvena karakteristika *rengē*. Temeljno pravilo "predaje *uchikoshija*" prispeva k odprtosti in jo zagotavlja.

6 Ed. EHARA Taizo, Kyorai-sho, Sanzoshi in Tabine-ron, (Tokyo: Iwanami-Bunko,1932).

II

V tem eseju poskušam tematizirati novo možnost za literarno umetnost. Moderna literatura, v razponu od novele, poezije, *tanke* ali haikuja, je bila v nekem smislu razumljena kot samoizraz. Ne glede na to, kako raznolična in eksperimentalna je, literatura izraža sebstvo svojega ustvarjalca. Mar niso potem vsa umetniška dela egocentrična? Prevladujoči evropski pogled je utemeljil bistvo literature, posebej lirike, v sebstvu. Zato je avtorstvo vsakega dela v literaturi jasno. Izjeme od tega principa potrjujejo pravilo. Ne govori se npr. o tem, da je Goethe eksperimentalno sodeloval s Schillerjem, da bi skupaj pesnila pesmi. Tudi na Kitajskem so se pesniki poskušali v sopesnjenju pesmi v skladu s svojimi tradicijami. Za razliko od teh izjem, je modernost zahodne literature v ekstremnem osredotočenju na egološko subjektivnost avtorja. To je moč jasno videti v slavni delih, kot sta Rousseaujeve *Izpovedi* in Flaubertova *Madame Bovary*. Ali prevladovanje tega principa pomeni, da je lahko literatura le subjektivno dejanje avtorskega sebstva?

Tradicija *tsunagi-uta* (povezane poezije), ki so jo soustvarjale pluralne subjektivnosti, kaže, da literaturi ni potrebno biti akt avtorskega samoizraza. Renga je *tsunagi-uta*. Haiku se na zahodu posebej ceni kot tipična japonska tradicionalna literatura, medtem ko je *renga* malo znana. A kot smo videli, je bil Basho, dobro znan na zahodu, mojster *reng*e in ne haikuja. Če govorimo natančno, *renga* pomeni *rengo haikaja*. Kaj je torej razlika med *rengo* in haikujem? Zakaj je *renga* zašla v pozabo kot tradicionalna japonska umetnost? V nadaljevanju bom odločno razlikoval med *rengo* in haikujem.

Haiku ni povsem tradicionalna japonska literarna oblika. *Renga*, predhodnica haikuja, je bila tista, ki je bila globoko zakoreninjena v japonski tradiciji. Kar je bilo imenovano v tujini kot haiku, je dejansko žanr, oblikovan v modernem obdobju Japonske. Začetni verz *haikai-reng*e je bil imenovan *hokku* in sčasoma je bil ločen od *reng*e. Kasneje ga je kot haiku poimenoval Masaoka Shiki.⁷ Po drugi strani v *reng*i, pripadajoči tradicionalni japonski kulturi, udeleženci (*renju*), ki so oblikovali pesniško partnerstvo (*za*) dodajali eno kitico za drugo in tako ustvarili bodisi 18- bodisi 36-kitično verigo (*kasen*) z upora-

7 Diferenca med *rengo* and haikujem kot tudi kritika Masaoke Shikija je bila natanko obravnavana v Renga as Possibility TAKIJA Shuzoja (Osaka: Miotsukushi 2004). Čeprav ta knjiga nima oblike akademske študije, je tako odlična, da nadaljuje tako "The theory of Haikai" prej omenjenega TERADA Torahikoja, ki je poskušal z renesanso moderne *reng*e in The Study of Renga-Haikai NOSE Asajija, ki je bil izstopajoč učenjak *reng*e in ki je globoko razumel njeno filozofsko ozadje. (Collected Works of NOSE Asaji, vol. 8, Kyoto: Shibunkaku, 1982)

bo identitete, podobnosti ali kontrasta, da bi se tako navezali na predhodne kitice. Rezultat tega je bila stvaritev velikega slikovnega zvitka poezije. Osebe si v *za* sočasno delijo določeno atmosfero ali razpoloženje in preučujejo nov verz, ki ga doda član srečanja. Mojster je tisti, ki daje dokončno sodbo, a njihov literarni nadzor je blizu tistemu, kar je Roman Jakobson imenoval *die Zensur*. V njegovi znameniti disertaciji o nastajanju jezika je Jakobson dokazoval, da takrat, ko nekdo oblikuje novo besedo in širi besedišče, tako da naredi besedo priljubljeno ali pa ko nekdo uvede novo obliko izgovorjave, je njegova ali njena kultura tista, ki jo pregleda in se odloči glede njene sprejemljivosti. To vlogo je imenoval »cenzorska funkcija«.⁸

Na kratko, jezik nastaja, preoblikuje in utrjuje preko cenzorske funkcije kulture. Trdil bi, da oblikovanje *renga* implicira skupnostno funkcijo poetičnega ustvarjanja *renjuja* v tem, ko njegovi člani transcendirajo svoje individualne subjektivnosti.

10

Analogno Jakobsonovi cenzorski funkciji celotna *renju* kongregacija preverja ustreznost na novo povezane kitice. Zanimivo pri tem je, da ni nikogar, vključno z mojstrom, ki lahko napove, na kakšen način se bo *hokku* (začetni verz) razvijal naprej. To je zato, ker je dana možnost, da se *renga* razvija v povsem nepričakovani smeri, odvisno od sprejemljivosti *hokkuja* in odobritvi njegove evolucije tako s strani mojstra, kot s strani *renjuja*. Imamo celo primere, ko različne skupine *renju*, uporabljajoč isti *hokku*, povežejo svoje renege na različnih mestih. Dober primer tega najdemo v zvitku poezije *Hisago (kasen)*,⁹ ki se začne Bashojevimi *hokkujem: Pod drevesi / se obe, juha in riba / zlijeta v češnjevih cvetove*. Primerjajmo ga naprej z drugim *kasenom*, v katerem se isti *hokku* z nekoliko drugačnim naglasom poveže z drugačnim *wakijem* (drugo kitico) in se vije v popolnoma drugo smer.¹⁰ Torej isti *hokku* daje dve popolnoma različni *rengi*.

Sedaj bom obravnaval ta fenomen v terminih Bashojeve *Haikai-Renge*.

Vsa poezija sledi pravilom, vključno z *rengo*. Pri slednji se pravilo imenuje *shikimoku*. Obstajata dve vrsti kitic: dolga, ki jo sestavljajo zlogi 5-7-5, in kratka, s 7-7 zlogi. *Renju* dela skupaj, da bi ustvaril *rengo* po pravilu dolgo-kratko-dolgo-kratko ali občasno dolgo-dolgo. Sodelujoč v skupnem ozračju, *renju* vije *rengo* v skladu s tem ozračjem ali razpoloženjem, ki ga

8 Roman JAKOBSON in Petr BOGATYREV, "Die Folklore als seine besondere Form des Schaffens, v Roman Jakobson, E. Holenstein and T. Schelbert ed. POETIK (Frankfurt: Suhrkamp, 1979), str. 140–157.

9 Basho Shichibushu, ur. Nakamura Shunjyo, (Tokyo: Iwanami-Bunko, str. 155.)

10 Basho Renkushu, ur. Nakamura Shunjyo in Ogiwara Yasuo (Tokyo: Iwanami-Bunko, str. 147.)

omogoča sosubjektivnost. Res je, da je *Basho Haikai Shichibushu* sestavljen iz vrhunskih zvitkov poezije, vendar pa lahko zares razumemo pravo odličnost Bashojevih povezav preko kontrasta med zvitki, v katerih je sodeloval, in tistimi, v katerih ni sodeloval.

Najprej se sestavi *hokku*, sledi mu *waki(ku)* in potem *daisan(ku)* in tako naprej; tako se asociacije nenehno prenavljajo. Kakšno pravilo deluje v vsakem svežem in polno imaginativnem dodatku? Edmund Husserl je artikuliral pravilo asociacije v izrazih identitete, podobnosti in kontrasta (razlike od drugih) v svojem delu *Analiza pasivne sinteze*.¹¹ Nova kitica se oblikuje glede na ta takšno pravilo asociacije (to bom analiziral natančneje v zaključnem delu tega članka). Ob upoštevanju pravila podajanja *uchikoshi* lahko rečemo, da je povezovanje s prejšnjo kitico vedno usmerjeno k ustvarjanju novega koncepta in podobe. Kar zares naredi *rengo* uspešno, je novost in ustvarjalnost njenih asociacij. Pomembno je tudi, da drug udeleženelec v *renjuju* interpretira kitico ročno, na izviren način. Z uspešnim povezovanjem se kitica prejšnjega pesnika pokaže na nov in nepričakovan način. *Renga* je inherentno odprta, ker ne *renju* ne mojster ne moreta popolnoma nadzorovati njenega toka, ko jo sodelujoči povedejo v nepričakovane smeri. Takšna odprtost je pečat prave *rengae*.

Na mojstrovi avtoriteti in presoji je, ali bo sprejel kitico, ki jo je proizvedel eden od udeležencev *renjuja*, zagotavljajoč s tem, da bo nastal enoten svet poezije. Kot sem ugotovil že prej, je Octavio Paz poskusil oživiti *rengo*, vendar ni bil uspešen. Evropskim pesnikom se je morda zdelo, kot da je bil celoten proces *rengae* sramežljivo postavljen pred *renju*. Pesniki so bili vajeni umikati se pred javnostjo, v svoj lastni zaprti svet in pisati poezijo na neviden način. Morda so mislili, da je pisanje *rengae* podobno javnemu iztrebljanju.

Na kratko, *renga* je v primerjavi s sodobno poezijo nekaj novega v sledečih ozirih. Najprej je *renga* konstituirana intersubjektivno v enosti najdeni v atmosferi *za-ja* (srečanje pesnjenja *rengae*). Drugič je *renga* veriga, ki jo vedno promovirajo združbe ali koalicije. Tretjič, mojster je tisti, včasih pa v indirektnem smislu tudi celoten *renju*, ki odloča o sprejemljivosti nove kitice.

V sodobni Japonski imamo ponovno ovrednotenje *rengae haikaia*, vendar pa to ni prineslo s seboj nobene zares filozofske analize. Japonska

11 Edmund HUSSERL, *Analysen zur Passiven Synthesis*, Husserliana Bd. XI, (Den Haag: Nijhof, 1966). Husserl je razjasnil strukturo pojava in navedel identiteto, podobnost in kontrast za obravnavo kombinacije in sinteze vsakega pojava. Cf. Tadashi Ogawa, *Logos of Phenomenon* (Tokyo: Keiso Shobo, 1986), Chapter 11. Tadashi OGAWA, "The Protosynthesis in the Perceptual Dimension According to Husserl: A Reconstructive Reflection," v P. Blosser et al. (ur), *Japanese and Western Phenomenology*, (Den Haag: Kluwer, 1993), str. 25–35.

tradicija *renga*, klasična in sodobna obenem, presega moderno literaturo v treh vidikih:

1) Preseganje egocentrizma in spoštovanje ozračja *za* omogoča intersubjektivno, sodelovalno ustvarjanje poezije. To vodi v situacijo, ko je lahko nekdo hkrati odobravajoč poslušalec in prispevajoč ustvarjalec. Z drugimi besedami pride bralec do tega, da je udeležen v sodelovalnem ustvarjanju v skupnem *za* s pomočjo pripoznavanja in odobravanja. To stanje kaže, da je *renga* ekstremno moderna ali morda celo postmoderna oblika literature, čeprav njena oblika izvira iz japonske literarne tradicije. Nek učenjak definira karakteristiko moderne umetnosti kot spoštovanje do drugosti, ocenjevalca, ki postane spodbuda za umetniško stvaritev in sovpadanje prejemnika z ustvarjalcem.¹²

2) Pri dodajanju nove kitice je na delu "fenomenologija asociacije", pri kateri sinteza podob temelji na principih identitete, podobnosti in kontrasta. O podrobnostih razpravljam v drugem članku, v tem pa bom v zaključnem delu pojasnil njihov nepogrešljiv vsebinski minimum.

12

3) Intersubjektivno delo sodelovanja uporablja metode, podobne filmskim (vstavljanje, montaža, kolaž itd.). Imamo sodobna sodelovanja, ki poskušajo kombinirati *rengo* in lesorez (*slikovna-renga*), kot implicira članek Terada Torahika o *rengi*, v katerem je izpostavil podobnost med *rengo* in kinom. Na podoben način je Roman Jakobson impliciral podobnosti med določenimi kinematskimi metodami, kot so osredotočenje, povečevanje in prekritje ter določenimi pesniškimi tehnikami.¹³

Bistvena osnova *reng*e je obenem v opustitvi samega sebe ter v sodeleženju v *za*, v "odpirajočem prostoru", ki ne pripada ne lastnemu sebstvu ne sebstvu drugih. Na kratko, tisto najbolj pomembno je opustitev "vkopanega" sebstva in vstopanje v ocean soživljenja z drugimi. Po opustitvi prepričanja, da je izvor pesniške ustvarjalnosti lociran izključno v "obrambnem jarku" ali "vkopu" sebstva, se moramo poskušati soočiti z odprtostjo, ki izhaja iz prisotnosti drugih, da bi lahko sodelovalno ustvarjali poezijo. Ta opustitev samega sebe je pečat *rengine* antimodernosti, v kontrastu s pisci, kot sta Jean-Jacques Rousseau ali Guy de Maupassant, ki so mislili, da sta dvig in razločitev sebstva smotra moderne literature.

Zato je ozračje ali razpoloženje prijaznega in sodelovalnega prostora vitalno za vitje *reng*e. Zvitje že samo polovice zvitka pomeni delati skupaj v deljeni

12 "An interpreter is always an artist as well simultaneously." R. D. Herrmann, *Künstler und Interpret*, (Bern: Francke, 1967), str. 46.

13 Roman Jakobson and K. Pomorska, *Poesie und Grammatik*, (Frankfurt na Majni: Suhrkamp, 1982), str.112. Glej tudi mojo knjigo, *Logos of Phenomenon*, str. 157–158.

zavezanosti za ohranjanje prijateljskega ozračja. V tem oziru je Nijo Yoshimoto, ki je določil tok *renga*, zagovarjal sledeče: “Zjasni svoj um, deli razpoloženje kot živo meso in naredi vsak možen napor zato, da boš verzificiral in ustvaril vrhunske pesmi”¹⁴ Deljenje razpoloženje kot živo meso predpostavlja, da *renjujeva la mentalité collective* (Bergson) postane eno ozračje ali razpoloženje kot “veter (*mi*)”¹⁵

Brez odobritve *renjuja* je mojstru nemogoče ohraniti njegovo ali njeno digniteto. Odlična kitica je tista, ki jo prizna *renju*. Sam sem npr. enkrat uspešno povezal kitico glede na že določeno pravilo petja češnjevih cvetov (Hana-no-za, položaj češnjevih cvetov) in potem sta to tako mojster kot preostali *renju* pozdravila s ploskanjem. Tudi jaz sem čutil, da je bila to lepa povezava, ki je kazala na polno sodelovanje.

Mehanizem *renga* bi lahko definirali na sledeči način: prvo, kar moramo imeti ves čas v mislih, je sprememba. Odkod pa potem prihaja sprememba v *rengi*? Prihaja od druge osebe, ki vidi, kar jaz nisem videl in na ta način uspešno poveže novo kitico. S transformacijo predhodne kitice, druga oseba ustvarja sobesedilo, ki je popolnoma drugačno od prejšnjega. To je tisto, kar je mišljeno z opuščanjem sebstva. Sestavljalec oz. sestavljalka mora pozabiti svojo lastno partikularno interpretacijo in se zavezati perspektivi drugega. To lahko vidimo v Sokojevi kitici:

Dlje kot gledam,
bolj je videti izdelan Buda
vrezan v riževo zrno.

Bashojeva povezava s Sokojevo mikrokozmično kitico je veličastna:

Četudi pogoltniš
nekaj vode iz jezera Biwa
te trebuh ne bo bolel¹⁶

Sokojeva kitica poudarja finost budističnega kipa, vrezanega v nekaj tako drobnega, kot je riževo zrno. V kontrastu s tem se Basho makrokozmično poveže z okoliščino, da tudi če bi pogoltnili nekaj vode iz jezera Biwa, ta ne bi

14 NIJO Yoshimoto, ... str. 213.

15 Tadashi Ogawa, “Qi and Phenomenology of Wind”, Phenomenology of Interculturality and Life-World, ur. Orth and Cheung, Phaenomenologische Forschungen, Sonderband, (Freiburg-Muenchen: Alber 1998). str. 172–191.

16 Basho Renku-shu, ... str. 172.

poškodovala vašega trebuha. Pogled v nekaj majhnega je nevtraliziran z zavedanjem nečesa izjemno velikega. Pomen predhodne kitice je transformativno razokvirjen in s tem pridobi nov pomen. Temu se reče tako *hibiki-no tsuke* kot *mukai-zuke*.

Kaj torej samoopustitev pomeni v tem sobesedilu? To je pripoznanje, da nekaj vidimo z očmi drugega. Z drugimi besedami lahko pomen nenehnega odpiranja osvobojenega prostora v *rengi* najdemo v načinu, kako določeno kitico interpretirajo drugi, ko prepoznajo v njej alternativni pomen in se njo povežejo na novo. Jedro duha *rengē* lahko posredujejo nemški glagoli, kot so *Umdeutung*, *Umfindieren*, and *Umvariieren*. Nemška predpona *um* pokaže transformacijo, ki je lepota *rengē*.

14

Renga je stvarjenje tistega, kar je Henri Bergson imenoval *la mentalité collective*. *Renju*, ki mu vlada transsubjektivno ozračje pesnjenja *rengē*, se prepusti talentu in avtoriteti mojstra ali mojstrice, ki njihovemu pričakovanju zadosti po svoji plati. Kot sem že zatrdil zgoraj, podobno idejo lahko najdemo v delu strukturalnega lingvистa Romana Jakobsona. V svoji tezi o folklori Jakobson, ki se prebija skozi problem jezikovnega porajanja, trdi, da se nove slovarske besede oblikujejo intersubjektivno. Sprejemljivost pridobijo z delovanjem kolektivne cenzure. Folklor nastaja na podoben način. Zgodba, ki jo nekdo poveže z nekom, si pridobi široko sprejetost potem, ko je deležna odobritve kolektivnega cenzorstva ustrezne kulture. Povezovanje v *rengi* se proizvede s podobno operacijo.

III

Sedaj bom interpretiral nekaj Bashojeve pomembne *rengē*, tako da bom fenomenološko raziskal njene možnosti. Kot smo videli že večkrat, je zenit *rengē* v povezovanju. Povezovanje pomeni transformativno interpretacijo kitice drugega udeleženca.

Začel bom s "Sarumino" *kasenom* (*Opičji slamnati dežni plašč*, 1691), iz *Bashojevega Shichibu-shu*, v katerem so Basho, Kyorai and Boncho vili skupaj:

V mestu Kyoto
se kopičijo vonji,
poletni mesec. (Boncho)

Vročje je, vročje je
glasovi iz vsakega doma. (Basho)

Glavno središče je zadušljivo vroče in soparno. Celo zvečer se vlečejo močne vonjave. Gledano v smeri neba, je poletni mesec razsvetljen. Basho se duhovito poveže s tem *hokkujem* na način, imenovan *hibiki-no-tsuke*, kar pomeni povezovanje kot odzvanjanje zvona takoj potem, ko se je z njim pozvonilo. *Kyoraisho* citira sledeče dolgo kratke kitice:

Razbijajoč srebrno lončenino na verandi,
glej v smeri nezadostno pripognjenega meča.¹⁷

Ta situacija kaže, da se je neki samurajski družini zgodilo nekaj kritičnega. Srebrna lončenina je dragocena lastnina, ki pripada višjemu sloju. Uničiti jo in potem gledati v smer nezadostno pripognjenih mečev pove družini, da so resni dogodki ali državni udar neizbežni. Basho je po poročilu naredil te geste, da bi razložil razmere in takšni povezavi se reče *hibiki-no-tsuke*.

Kyoraisho, klasika *haikai* teorije, se ukvarja s povezavami v *rengi*, kar lahko kaže, da je bila *renga* dolgo v ospredju japonske literarno-umetniške tradicije. Če kdo imenuje Bashoja mojstra haikuja, pomeni to, da nima nobene ideje ne o tem, kaj je *renga*, ne, kaj je haiku. Kot sem že nakazal zgoraj, je *haiku* termin, ki ga je skoval Masaoka Shiki, da bi opisal sodobno literarno prakso.

Na koncu "Sarumino" *kasena*¹⁸ srečamo, kar je Nose Asaji imenoval *kingyoku-no-tsukeai* (zelo dragocene povezave). Prvo povezavo naredi Basho:

Zadržujoč se v slamni lopi
za le kratek čas
jo zdaj zapustim. (Basho)

Kako razveseljivo je slišati,
da je bila moja pesem uvrščena v Izbrano antologijo. (Kyorai)

Kako si želim
izkusiti
različne nove ljubezni! (Boncho)

Na koncu tega sveta
vsi končamo kot Komachi. (Basho)

17 Ehara Taizo, ... str. 71.

18 Basho Shichibu-shu, ... str. 216–217.

Kakšna veriga podob je razvidna zgoraj? Z navezavo na interpretacije Noseja Asajija, najbriljantnejšega učenjaka na področju študij *renga*,¹⁹ ponovno preučimo *kingyoku-no-tsukeai*. Medtem ko ohranjajo neko mero neodvisnosti, te štiri kitice zrcalijo druga drugo. Vsak pesnik se tu povezuje s tipično prakso uporabljanja podobe nekoga drugega..

Basho je odšel na potovanje potem, ko je preživel nekaj časa v senci. Čez čas je slamna lopa razpadla, vsi fusumiji in shojiji (papirni zasloni) so se strgali. Basho je najbrž imel v mislih Saigyja, velikega budističnega pesnika iz dvanajstega stoletja, ki je večino življenja preživel potujoč. Ko se je Saigy vrnil v svojo lopo, je prejel novice o novi *Cesarski izbrani antologiji*, ki bo vsebovala njegovo pesem. V japonski tradiciji *waka* pesmi je *Izbrana antologija* pomenila veliko. Za pesnika je bila velika čast, da je bila njegova ali njena pesem izbrana za cesarsko *Antologijo*. Instinktivno je bil najbrž vzradoščen in je izdaval "Kako vesel sem, da sem še vedno živ!" V tem sobesedilu je Kyorai, predpostavljam, obnovil sledečo Saigyovo *wako*:

16

*Sem si kdaj predstavljal
potem ko sem postal starejši
da bom stopil za to goro?
Ah, še vedno sem živ
zmogel bi doseči Saya-no-nakayamo!*²⁰

Popotnik Saigy je morda spomnil Bonchoja na pesnico Ono no Komachi iz sredine devetega stoletja (datumi niso znani) in slednji poje o izjemno talentirani pesnici, ki je živela življenje polno ljubezenskih zvez. Kitica o slamni lopi je popolnoma pozabljena, ko se Boncho direktno poveže s kitico o *Antologiji*.

Naposled Basho zaključí:

*Ob koncu tega sveta
vsi končamo kot Komachi.*

Za moj okus je ta kitica tako dobra, kot je le možno. V njej se izrazijo temelji našega načina življenja in eksistence. V zaključnem obdobju tega sveta nam je vsem usojeno, da postanemo uveli ali senilni in razpademo. S to kitico je Basho prodril tako v konec našega življenja kot v konec tega sveta.

19 Nose Asaji, op. cit. p. 296.

20 Saigy, Sanka-shu, (Tokyo: Iwanami-Bunko, 1928).

IV

Bistvo *reng*e je *tsukeai* (povezovanje) in pomembno je, katera kitica se poveže s predhodno. Toda kaj natančno *tsukeai* pomeni v *rengi*? Je vrsta sinteze med zadnjo kitico in njej predhodno kitico. Na kratko, dosežena je vrsta sinteze podob in zato je Terada Torahiko imenoval povezovanje v *rengi* “vrsto sintetičnega oblikovanja”.²¹ *Rengo* je primerjal s simfonijo. Vendar v svojem mojstrskem delu *Bistvena splošna teorija Haikai-Renge* uporablja montažno metodo filmske umetnosti kot analogijo. Montaža, umetnost sestavljanja, združuje in sintetizira dvoje različnih stvari. Rezultati te sinteze se razlikujejo glede na vidik, po katerem sta dve stvari združeni. Vidik lahko izhaja iz običajnega, logičnega sloja zavedanja, iz epizode iz klasične tradicije ali pa iz teme nezavedanja. *Haikai* Bashojeve šole v temelju pripada slednji. Terada Torahiko je zaradi tega definiral “subtilno globokoumnost (*yugen*)”, “neizrečen okus(*yojo*)”, “mirnost (*sabi*)”, “usmiljenje (*shiori*)”, in “lepoto (*hosomi*)” kot uglasitvene tone, nezavedno asociirane s svelikajočimi se nitmi sinteze, analogno z montažo. Skrivnost povezovanja »naj bi bila slivova dišava v noči s potemnjem mesecem”,²² ki se izvorno imenuje “*nioi-no-tsuke* (povezovanje z dišavo)”.

17

Ko pridemo do latentnega zavedanja, je Terada Torahiko očitno imel v mislih freudovsko analizo slojev zavedanja. Vendar pa je Freudova analiza preveč določena s seksualnimi vidiki. Zato namesto nje predlagam analizo pasivne sinteze, ki nevtralnno analizira globine zavedanja fenomenološko, tako da jih je možno uporabiti za opis tehnik Bashojeve *reng*e v bolj konkretnih terminih.

V Bashojevi šoli so bile povezave klasificirane v kategorije, kot so vonjava, zvok, premeščanje, podoba, vidik, prizor. Vendar pretirano poudarjanje bodisi klasifikacije bodisi analize pokvari razumevanje in ustvarjanje *reng*e. Po Nose Asajiju šola Matsunaga Teitoku (Teimon) visoko ceni *mono-zuke* (povezovanje s stvarmi), medtem ko šola Danrin ceni *kokoro-zuke* (povezovanje z umom v srcu). *Nioi-zuke* (povezovanje z dišavo) je bistvo Bashojeve šole.²³

Mono-zuke je pristop, pri katerem *renju* povezuje besedo z besedo, posebej s tem, da uporablja asociirane besede. V *kokoro-zuke* se *renju* nagiba k povezavam v skladu s sobesedilom. Bashojev *nioi-zuke* ni povsem izključil prejšnji metodi, vendar je poudarek šole *nioi-zuke* povezovanje ozračja z ozračjem, razpoloženja z razpoloženjem. Kaj to pomeni? Če uporabim svojo lastno

21 TERADA Torahiko, “Fragments Linked Poetry”, ... str. 510.

22 Terada Torahiko, “The essential General theory of Haikai-Renga”, ... str. 580.

23 NOSE Asaji, ... str. 361.

konceptualno analizo, bi lahko parafraziral *nioi-zuke* kot “povezovanje preko prikazovanja [*appearance*]”.²⁴ “Prikazovanje” vključuje ozračje ali razpoloženje, ki ga narekuje reč ali oseba.

Kako sintetiziramo, če vzamemo primer povezovanja preko prikazovanja? So trije načini sinteze, namreč identiteta, podobnost in kontrast, ki se uporabljajo pri odzivu na prikazovanje podobe ali stvari.

Sinteza identitete vključuje podvojitve navzoče stvari tako, da je del vključen v celoto, kot npr. pomlad/jesen proti letu, belo jadro na morju proti oblaku, Pariz proti francoski vladi itn. “Biti vključen” se je v tradicionalni evropski retoriki imenovalo metonimija ali sinekdoha. Relacija med kombinacijo in bližino/vključitvijo se imenuje sintetična os (os sintagme); pri njej je sobesedilo oblikovano na način, da je celota kristalizirana v del in del zrcali celoto. Na kratko, združitev z navzočo silo prevlada in vse postane eksplicitno.

18

Sintetična relacija podobnosti je kot hobotnica in na tonzuro ostrizen bonenec ali nalivnik in pisalno orodje, pri katerih so oblike ali situacije uporabe podobne. V tej zvezi stvari implicirajo druga drugo v vsaki situaciji. Oblikujoče os izbire se te relacije v strukturalni lingvistiki imenujejo paradigmatična os. Na tej osi ne postane vse eksplicitno: kar ni bilo izbrano, je postavljeno v stanje čakanja (v stanje potencialnosti). Izza te potencialnosti se skriva “horizont”. V tradicionalni evropski retoriki se to imenuje metafora. V metafori neka stvar predstavlja drugo in značilnost relacije je preskok domene.²⁵

Tretja sinteza je kontrast, tako kot rdeče in belo. Če navedem primer iz Husserlove *Pasivne Sinteze*, je kontrast rdečih pack črnila na listu belega papirja dejansko motiv difference-od-drugih, za katero se domneva, da je latentna tako v identiteti kot v podobnosti. Kontrast, princip diferenciacije, operira, kadar je nekaj opredeljeno kot tisto, kar je, zato, da bilo definirano in da bi bilo razlikovano od tistega, kar ni.

Jakobson je prefinil zgoraj omenjene oblike retorike v jezikovno teorijo dveh osi. To teorijo lahko apliciramo na našo analizo povezav v *rengi*. Naj začnemo s sledečim odlomkom iz “Sarumino” *kasena*, tako kot je to storil Terada Torahiko. Boncho poje prvi:

Kapljanje iz vedra z usedlino
se ustavi,
kobilica zapoje. (Boncho)

24 OGAWA Tadashi, *The Phenomenology of Wind and Atmosphere*, (Kyoto: Koyo-shobo, 2000), str. 3.

25 Cf. OGAWA Tadashi, *Logos of Phenomenon*, str. 157–158.

Kapljice olja v lučki pojemajo,
jesen, ko grem leč zgodaj. (Basho)

V mesečini
sem položil nove tatamije,
njihov vonj postaja domač. (Nosui)

Radosti me videti
deset skodelic sakeja poravnati se. (Kyorai)

Ne besedna podobnost šole Teimon ne tok sobesedil šole Danrin ne igrajo nobene vloge v zgoraj povezanih odlomkih. Na delu je bolj podoba ali prikazovanje za moje zavedanje o tem, kar naj bi se prikazalo. Prva Bonchojeva kitica poje o ozračju ali prizoru, v katerem se malo po malo kapljanje olja zmanjšuje, dokler ne poneha. Pri tem *hokkuju* Basho naredi povezavo z atmosfero ali vonjem; ustrezno situaciji, v kateri se kapljanje iz usedline zmanjšuje, Basho pridobi jesenski prizor in gre posledično spat zgodaj medtem, ko se količina olja v njegovi lučki podobno zmanjšuje.

Druga kitica zveni s prvo ozirajoč se na zmanjšanje pretoka kapljic oziroma olja v oljenke. Podobnost videza prizora tukaj učinkuje. Moja analiza se do tu sklada z analizo Terade Torahika.²⁶ Vendar on ni analiziral odnosa med sledečimi tremi kiticami, tako da bom tvegal lastno interpretacijo.

Kapljice olja v lučki pojemajo,
jesen, ko grem leč zgodaj. (Basho)

V mesečini
sem položil nove tatamije,
njihov vonj postaja domač. (Nosui)

Kakšna je relacija med tema kiticama? Da bi se radostil dolge jesenske noči, se je Basho odločil leč v posteljo zgodaj, da bi se sredi noči zbudil. Vonja prijetno dišeče nove tatamije, ki mu postajajo bolj in bolj domači. Ker je še vedno polnoč, mesečina vstopa v sobo. Z Bonchojevim jesenskim ozračjem se poveže preko ozračja ali razpoloženja. Kyorai, potem spremeni tok k prizoru, v katerem se deset ljudi, medtem ko vsak pije skodelico sakeja, radosti mesečine. Kyorai se poveže na način metonimije, temelječe na bližini sobesedil. Analizi-

rajoč in razvijajoč implikacijo mesečine in novih tatamijev, Nosui v nadaljevanju opisuje zabavo s pesniškimi prijatelji v mesečini. Zares gre za velik prehod, saj z osebe, ki gre spat zgodaj, preklopimo na deset oseb, ki pijejo sake, medtem ko gledajo mesec. Toda brez tega prehoda tu ne moremo zares govoriti o avtentičnem povezovanju *renga*. Ta razvoj je podoben metodi prekritja pri filmu, ki ustvarja učinek spremembe prizora. Ko nekdo spi sam na novem tatamiju, tja pokuka jesenska mesečina. Potem pa se z osredotočenjem na mesec, ki drsi čez nebo, prizor spremeni v deset skodelic sakeja, ki jih držijo v obred gledanja meseca vključeni.

Če povzamemo, prve tri kitice v osnovi povezujejo metafore. Kyorai potem naredi povezavo s pomočjo bližine identičnih sobesedil, uporabljajoč metonimijo. Na koncu imamo še povezavo s kontrastom. Ta povezava je tudi pomembna, saj se mora *renga* ves čas spreminjati. Povezovanje s kontrastom se imenuje *mukai-zuke*, in se pogosto prekrije s *hibiki-no-tsuke* (povezovanje z ozračjem ali asociacijo). Sedaj bom obravnaval še drug primer iz "Sarumino" *kasena*.

20

*Poglej tega fanta, kako se vede
na popolnoma nor način. (Shiho)*

*Obotavljajoči se mesec
na modrem nebu
začenja se zora. (Kyorai)*

*Prva zmrzal na gori Hira,
na jezeru Biwa je jesen. (Basho)*

Shiho poje o človeški zadevi. Temu ustrezno se Kyorai poveže z opisom narave, ki je videti zelo umirjena in celo elegantno. Basho se poveže z izdajstvom njihovega pričakovanje, da bo nastopilo nekaj zmernega in priključ prvo ostro jesensko zmrzal. Jezerska voda se ohladi in mraz bo napadel pokrajino okrog jezera Biwa. Prva slana je že legla na goro Hira, oznanjujoč začetek nove mrzle zime.

Sklep

Naše odnose s svetom in drugimi ljudmi izražamo z jezikom in pri tem se rojeva literarna kultura. Kakšno pozicijo zaseda *renga* v literarni umetnosti?

Zaključujem s trditvijo, da je bistvo *renga* antitetično modernemu pogledu na literaturo in njegovemu proslavljanju individualnega ustvarjanja. Ker je *renga* skupnostno ustvarjanje poezije, mora umetnik ali umetnica poskušati potlačiti svoj ego. Kljub temu je za nas možno, da vsaj nekoliko uporabimo individualno sebstvo, kajti kar je odločilnega pomena, je odnos, ki ni ne “preveč blizu, ne preveč daleč” do drugih. Basho se je nanašal na tak odnos kot *tsukeai* (povezovanje). Kot sem omenil, je imel veliko zaupanja v superiornost svoje zmožnosti, da se poveže, priznavajoč, da so bili nekateri boljši v ustvarjanju *hokkujev*, vendar nihče ni presegel njegove odličnosti v *tsukeai* (povezovanju). Bistvo *renga* je v tem povezovanju in zahteva, da udeleženci ohranjajo odnos, ki ni ne preblizu ne predaleč. Ni torej potrebno, da bi se vsak pesnik ali popolnoma zlil s kitico nekoga drugega ali pa se od nje popolnoma odvezal. Tak niti-niti odnos je tudi tradicionalna Japonska pot odnosov z drugimi ljudmi.

Če smo natančni, ta način odnosa ni izključno japonski. Domnevam, da tudi v tradicionalni evropski družbi odnos med ljudmi ni bil “ne preblizu, ne predaleč”, kar je v *tsukeai* ustvarjalna odprtost, ki omogoča, da pridobimo distanco do drugih kitic. Ta drža ni ne identiteta ne diferenca, temveč nedvojnost obeh. Neka vrsta kaosa izrazi ta odnos polneje. Vendar kaos ni odločilen in zato *tsukeai* v *rengi* kaotičen odnos in v tem smislu postane ozračje *renjuja* vitalno. Človeški odnosi se zrcalijo v svoji atmosferi s pomočjo takšnih *tsukeai*. V tem smislu duh *renga* ponuja filozofsko zanimiv dostop do razjasnitve bistva literature in družbe.

Prevedel Robert Simonič

Literatura

- R. D. HERRMANN, *Künstler und Interpret*, (Bern: Francke, 1967).
Edmund HUSSERL, *Analysen zur Passiven Synthesis, Husserliana* Bd. XI, (Den Haag: Nijhof, 1966).
Roman JAKOBSON in Petr BOGATYREV, “Die Folklore als seine besondere Form des Schaffens, in Roman Jakobson, E. Holenstein and T. Schelbert, eds. *POETIK* (Frankfurt: Suhrkamp, 1979).
KUWABARA Takeo, “The Second Rate Art”, *Collected Works of Kuwabara Takeo*, vol. 3, (Tokyo-Osaka: Asahi Shimbunsha, 1968).
MATSUO Basho, *Basho Shichibushu (Seven Serials of Basho)* ur. NAKAMURA Shunjyo (Tokyo: Iwanami-shoten, 1966, 1988).
-----, *Basho Renkushu*, ur. NAKAMURA Shunjyo in OGIRARA Yasuo (Tokyo: Iwanami-Bunko, 1975, 2002).
-

- MUKAI Kyorai, Ed. EHARA Taizo, Kyorai-sho, Sanzoshi and Tabine-ron, (Tokyo: Iwanami-Bunko, 1939, 1982).
- NIJO Yoshimoto, *Hekiren-sho*, ur. By NOSE Asaji, *Studies of Renga* (Kyoto: Shibunkaku, 1982), vol. 7.
- TERADA Torahiko, *The complete Works of Terada Torahiko*, Vol.7, "The essential General theory of HAIKAI-RENGA, (Tokyo: Iwanami-shoten, 1986).
- OGAWA Tadashi, *Logos of Phenomenon* (Tokyo: Keiso Shobo, 1986).
- , "The Proto-synthesis in the Perceptual Dimension According to Husserl: A Reconstructive Reflection, in P. Blosser et al. (ur), *Japanese and Western Phenomenology*, (Den Haag: Kluwer, 1993).
- , "Qi and Phenomenology of Wind", *Phenomenology of Interculturality and Life-World*, ur. Orth in Cheung, *Phaenomenologische Forschungen*, Sonderband, (Freiburg-Muenchen: Alber 1998).
- , *The Phenomenology of Wind and Atmosphere*, (Kyoto: Koyo-shobo, 2000).
- Octavio PAZ, Jacques ROUBAUD, Edoardo SANGUINETI in Charles TOMLINSON, *Renga Poeme*, (Paris: Gallimard, 1971).
- SAIGYO, *Sanka-shu*, (Tokyo: Iwanami-Bunko, 1928).
- 22 TAKI Shuzo, *Renga as Possibility* (Osaka: Miotsukushi 2004).