

Małgorzata Wielgosz

HAIKU – LITERACKA POSTAĆ MEDYTACJI, POEZJA MILCZENIA, JĘZYKOWEJ ASCEZY

Po pierwsze, milczenie jest niezbywalną częścią ludzkich relacji. Bez milczenia nie ma prawdy. Po drugie, milczenie to nie tylko czas na refleksję, w milczeniu wiele się dokonuje. To drugi, podziemny nurt dialogu, często prawdziwszy od słów. Kiedy tak wiele kłamiemy słowami, to milczenie staje się jedyną sferą, w której można zobaczyć, przekazać prawdę¹.

Rolę milczenia w sztuce docenia w ten sposób polski reżyser Krystian Lupa. Często wykorzystuje on w swoich spektaklach pauzy. Jego teatr bazuje bowiem na niedopowiedzeniach. Stosuje je świadomie, by prowokować widzów do wytężonej współpracy przy tworzeniu poszczególnych scen. Roman Szydłowski zaś docenia majstersztyk w konstruowaniu ról przez Irenę Eichlerównę w jednoaktówkach Yukio Mishimy w reżyserii Tadeusza Łomnickiego: „I nawet jej śpiewna intonacja głosu zabrzmiała nagle w tej sztuce zupełnie naturalnie. Może tak właśnie mówią Japonki. Nie tylko zresztą mówiła jak Japonki. Wydaje mi się, że potrafiła także milczeć, jak one”². Niewątpliwie więc uczymy się doceniać wartość milczenia od Japończyków. Niektórzy stwierdzają bowiem, że Wschód jest milczący. To milczenie nie oznacza jednak głuchoty albo braku odpowiednich słów. Charakterystyczne dla Japończyków podejście do rzeczywistości ma podłoże w buddyzmie zen. Wyznawca tej religii pragnie stać się jednością z tym, co go otacza. Może to osiągnąć w wyniku

¹ Lupa: *Potrąfimy zaskoczyć Zachód*, wywiad A. Saracyn z K. Lupą, „Dziennik Polski” 2007, 10–11 lutego, s. 29.

² R. Szydłowski, *Egzystencjalizm po japońsku*, 1965, [online], <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/66533.html> [dostęp: 02.08.2011].

medytacji. Literacką postacią tego stanu jest wiersz haiku. Jak podkreśla choćby Adela Kuik-Kalinowska i Daniel Kalinowski haiku:

Nierozzerwalnie połączone zostało ze sposobem widzenia świata i życia buddyzmu zen. Haiku bez zen nie istniałoby. Ów akt postrzegania dotyczy bezpośredniego, intuicyjnego i pozarozumowego wglądu w istotę wszechświata. Zen, którego praktyka oparta jest na medytacji, skierowanej ku oczyszczeniu umysłu z iluzji, wyobrażeń i konceptualnych teorii na temat życia, wyraża siebie i naturę w sposób spontaniczny i naturalny, w pozaczasowym „tu i teraz”. Podobny typ przeżycia odnajdujemy w ‘poematy trzech linijek’³.

Charakter haiku, jeśli chodzi o jego konstrukcję i sposób powstawania podczas improwizacji, utrwalania chwili, świetnie oddaje anegdota. Japońscy poeci, zgodnie z koncepcją twórcy nomady, często porzucali swoich bliskich, udawali się na wędrówki, by kontemplować świat przyrody. Nocą, podczas takiej podróży, Matsuo Bashō spotkał na łące wieśniaków, którzy popijali sake (wódka ryżową) i współzawodniczyli w układaniu wierszy opiewających pełnię księżyca. Przywołali go do zabawy. Bashō odmawiał, w końcu jednak uległ namowom. Układanie swojego wiersza rozpoczął od słów: „Księżycu w nowiu...”. Wieśniacy wybuchli śmiechem, kompozycja poetycka miała bowiem opiewać pełnię. Na to Bashō wygłosił cały utwór:

Księżycu w nowiu
noc przeszła – odtąd czekam...
i wreszcie nadeszła...

Matsuo Bashō⁴

Słuchacze byli zdumieni oryginalnością wiersza ułożonego przez wędrowca. Ten zaskakujący swoją strukturą utwór określa się właśnie jako haiku. Jak twierdzi bowiem Bashō: „Haiku to kwestia nakładania się obrazów. Człowiek, który potrafi w udany sposób zestawić dwa elementy jest sprawnym poetą”⁵. Andrzej Kaliszewski skonstatował, że „haiku [...] nosi w sobie załączki dwu wielkich metafor – jest najwyższym wzlotem obrazu, a jednocześnie stoi na granicy milczenia”⁶. W tym gatunku poeta stanowi jedno z naturą. Twórca tego typu utworu powinien opisywać świat, wyzbywając się dualistycznego myślenia, doświadczać przy pomocy intuicyjnego wejrzenia. W haiku rzeczy naprawdę istotne pozostawia się domysłowi, mogą one być czytane tylko między wersami. Gatunek ten charakteryzuje się bo-

³ A. Kuik Kalinowska, D. Kalinowski, *Od fascynacji do mody. Refleksje o haiku*, „Opcje” 1998, nr 3 (22), s. 13.

⁴ V. Hilska, *Dzieje i kultura narodu japońskiego*, tłum. S. Gawłowski, Warszawa 1957, s. 280.

⁵ Satō Kazuo, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? (Japońskie haiku i ruch haiku na Zachodzie)*, tłum. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 214.

⁶ A. Kaliszewski, *Nowy tom Grochowiaka*, „Literatura” 1979, nr 32, s. 12.

wiem niedomówieniem. Twórcy wyrażają w nim doświadczanie świata odbywające się za sprawą *satori* – nagłego olśnienia, iluminacji, przebudzenia – dlatego to tak krótkie, skonstruowane zaledwie z siedemnastu sylab utwory, sprawiające wrażenie fragmentarycznych wycinków rzeczywistości. Podczas medytacji każda rzecz w świecie zewnętrznym przestaje istnieć jako przedmiot odrębny od kontemplującego. Czuje się on jednią z całym światem, a tym samym z Bogiem przejawiającym się w wielu wcieleniach. „Przedmioty nie są teraz niczym innym niż nami samymi: góry, drzewa, skały, trawy, błękitne niebo, księżyc, wszystko – to Jeden Umysł, Umysł Buddy”⁷, jak opisuje to doznanie Dennis Genpo Merzel. Buddyizm nakazuje osiągnąć stan wewnętrznej świadomości, o którym nie da się powiedzieć nic logicznego.

Podjęcie zen polega na wniknięciu wprost do samego przedmiotu i widzeniu go jakby od wewnątrz. Znać kwiat to stać się kwiatem [...]. Kiedy się to dokonuje, kwiat mówi do mnie, a ja znam wszystkie jego sekrety [...] wraz z moją „wiedzą” o kwiecie poznaję wszystkie sekrety wszechświata, włączając w to wszystkie sekrety mojej własnej jaźni, które wymykały mi się przez całe życie, ponieważ byłem dwoma: tym, który dąży, i przedmiotem, do którego dążyłem⁸.

Ten sposób percepcji zakłada pełnię, totalność empirii, bez podziału na jednostki pojęciowe, uzyskanie czystego stanu świadomości, z którego wyeliminowany jest dualizm podmiot – przedmiot. Dla wyrażenia takich doświadczeń japońscy twórcy stworzyli właśnie haiku, wiersz-medytację, w którym ogromną rolę odgrywa *mushin*, co dosłownie oznacza – „bez umysłu”, „poza umysłem”. Tom Lowenstein pisze, że „haiku stanowi poetycki wyraz chwil myśli zen”⁹. Jeśli chodzi o miniaturowe utwory, Europejczycy są mistrzami aforyzmu, który opiera się na logicznym rozumowaniu, olśnieniu intelektualnym. Japończyk określiłby taki sposób konstruowania utworu jako *ushin* – z umysłem. Na dowód mistrzostwa Europejczyków w tej dziedzinie wystarczy wymienić chociażby *Maksymy i rozważania moralne* François de La Rochefoucaulda czy *Myśli* Blaise’a Pascala. Kuik-Kalinowska i Kalinowski piszą o haiku: „Ulotne, zwiewne i lekkie raczej przypominają ledwo zaczęta frazę, jakąś aforystyczną myśl czy jakiś tytuł utworu. Ledwo zaczęte – już się kończą”¹⁰. Porównywanie jednak haiku do aforyzmu nie jest najlepsze. Nie pasowałoby ono również do poezji waka, mimo tego, że dużą rolę odgrywa w niej *kokoro* (umysł) oraz *kotoba* (słowo) i charakterystyczne jest pojęcie *ushin*. Beata Szymańska precyzuje na czym ono polega w tym gatunku:

⁷ D. G. Merzel, *Oko nigdy nie śpi: w sercu zen*, tłum. A. G. Krajewski, Warszawa 1995, s. 65.

⁸ Daisetz Teitaro Suzuki, *Nieświadomość w buddyzmie zen*, [w:] Erich Fromm i in., *Buddyzm i psychoanaliza*, tłum. M. Macko, Poznań 2000, s. 23.

⁹ T. Lowenstein, *Świat Buddy*, tłum. J. Pierzchała, Warszawa 1997, s. 123.

¹⁰ A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, op. cit., s. 14.

W teorii poezji odnoszącej się do waka przyjmuje się, iż umysł jest pobudzony przez bodźce płynące z zewnątrz, tworząc myśli i uczucia, a dalej „słowa” stanowiące poetyckie tworzywo. W akcie twórczym idzie jednak o to, aby proces „wypływania” myśli i uczuć z umysłu dokonywał się całkowicie spontanicznie, bez próby świadomego wpływania na nie. [...] Wtedy tym, co odzwierciedli się w poezji, będzie już czysty umysł¹¹.

Waka to poezja *ushin* i słowa, haiku – *mushin* i milczenia, co potwierdza tezę, że: „W wielu wypadkach milczenie jest równie wymowne jak mowa”¹². Twórca poezji słowa i umysłu – waka – powie:

O, jak dalekie
są te wiosenne wzgórza
we mgle ukryte...
Wiatr jednak, co z nich wieje
Przynosi zapach kwiatów...

Fujiwara-no Okikaze¹³

Twórca haiku uzna taki utwór już za wypowiedź werbalistyczną i wyrazi to samo doświadczenie w siedemnastu sylabach wiersza:

Nie widzę drzewa
Nie wiem jakie to kwiaty
– czy tylko zapach

Matsuo Bashō¹⁴

Haiku, ubogie w słowa, ale zaskakujące przedstawianym obrazem, przenoszą, adekwatnie do ducha zen, właściwą mowę do świata ciszy, zadumy, powściągliwości. W utworach tych twórcy wyrażają doświadczenie rzeczywistości odbywające się zatem za sprawą *satori*. Eugen Herrigel tłumaczy je jako dojście do poznania prawdziwości ontologicznej.

Uchwycić prawdę znaczy [...] być przez nią złapanym w sferze poza swoim własnym myśleniem. Dla tego empirycznego faktu buddyzm zen ukuł termin *satori*, przez które rozumie fundamentalne doświadczenie bycia nagle i gwałtownie zawładniętym przez prawdę¹⁵.

¹¹ B. Szymańska, *Haiku i literatura polska przełomu XIX i XX wieku. O estetycznej wartości nastroju*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2, s. 53.

¹² Daisetz Teitaro Suzuki, *Wschód a Zachód*, [w:] E. Fromm i in., *Buddyzm zen i psychoanaliza*, tłum. M. Macko, Poznań 2000, s. 13.

¹³ A. Żuławska-Umeda, *Poezja starojapońska. Pieśni*, Warszawa 1984, s. 77.

¹⁴ Eadem, *Haiku*, Wrocław 1983, s. 30.

¹⁵ E. Herrigel, *Droga zen*, tłum. M. Fostowicz-Zahorski, Wrocław 1992, s. 77.

Jest to doświadczenie zawierające wartość *mushin*. Termin ten objaśnia Agnieszka Żuławska-Umeda. Są to:

dwa ideogramy, z których jeden wyraża niebyt, a drugi serce, duszę, myśl. Stan „spokoju emocjonalnego”, w którym nie istnieje wysiłek woli. Aby wyjaśnić słowo *mushin*, często podaje się za przykład noc i jasny księżyc, który świeci nad jeziorem. Woda odbija światło księżycy, a dzieje się to właśnie „bez dążenia”. Buddyjski poeta ogląda świat w taki sposób, jakby patrzył na niego w lustrze. *Mushin* jest tym lustrem i daje jego oczom i sercu obraz najbardziej obiektywny¹⁶.

Mushin wyraża więc stan człowieka oświeconego, który odczuwa, że wszystko ma jedną, wspólną naturę. Daisetz Teitaro Suzuki tłumaczy to doświadczenie jako: „wyłonienie się nowego świata, do tej pory niedostrzeganego w chaosie dualistycznego umysłu”¹⁷. W związku z tym, że zjawiska w haiku ukazywane są w nagłych iluminacjach – *satori* – określa się je jako „wiersze-przebłytki, wiersze-olśnienia”¹⁸, „migawki”¹⁹, gdyż – jak pisze Agnieszka Żuławska-Umeda – jest to utwór „chwytający terażniejszość migawką swoich siedemnastu sylab”²⁰, „krótki i szybki jak błysk”²¹. Podobnie zresztą definiuje je Barbara Stawiczak, twierdząc, że stanowi ono wiersz oparty na „migawkowym obrazie, metaforycznym błysku asocjacyjnym, intuicyjnym ogarnięciu istoty opisywanej rzeczy”²². Ze względu na rozmiar określa się je na przykład jako „literackie drobiazgi”²³, „poezję drobiazgow”²⁴, a badacze dodają, że: „W «skromności» i «ubóstwie» formy leży jej siła przekazu i ekspresji. [...] Ten, kto pisze, albo lepiej – przez którego coś się pisze, jest nieobecny, nie zaznacza własnego, subiektywnego «ja»”²⁵. Józef Gielo uzasadnia to w następujący sposób: „Żelazne rygory formalne haiku prowadziły w poezji japońskiej do skostnienia tej formy, zatarcia indywidualności poetyckiej”²⁶. Jego zdaniem dzięki temu, że Stanisław Grochowiak w *Haiku – images* odstąpił od sylabizmu, szersza wypowiedź poetycka pozwoliła mu choćby zasygnalizować swoją indywidualność²⁷, której ukrywanie nie jest nieodłączną cechą sztuki japońskiej. Wystarczy przywołać chociażby taniec butō, w którym twórca skupia się na własnym wnętrzu, nie udaje kogoś innego, i zaznacza swoją osobowość.

¹⁶ A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, op. cit., s. 6.

¹⁷ Daisetz Teitaro Suzuki, *Wprowadzenie do buddyizmu zen*, tłum. M. i A. Grabowscy, Warszawa 1992, s. 95.

¹⁸ A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004, s. 167.

¹⁹ T. Kowalska, *Haiku ze szkoły Matsuo Bashō*, „Akant” 2001, nr 9, s. 15–16.

²⁰ A. Żuławska-Umeda, *Poezja starojapońska. Pieśni*, op. cit., s. 12.

²¹ Eadem, *Haiku*, op. cit., s. 15.

²² B. Stawiczak, *Bóg błogosławi małowównym?*, „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 43, s. 6.

²³ A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, op. cit., s. 14.

²⁴ Ibidem, s. 15.

²⁵ Ibidem, s. 14–15.

²⁶ J. Gielo, *Haiku – images Stanisława Grochowiaka*, „Poezja” 1979 nr 7, s. 85.

²⁷ Ibidem, s. 85.

Cechą wspólną konstruowania przestrzeni w haiku i waka jest uwielbienie dla przyrody. Ta typowa dla Japończyków właściwość twórczości również wiąże się z zen. Traktowana jest ona jako najczystsza forma miłości. „Kocham kwiaty nie dlatego, że kwitną dla mnie, ale po prostu dlatego, że istnieją, bez żadnego związku ze mną, a ja mogę radować się ich istnieniem, które nie jest moją własnością”²⁸ – pisze Herrigel. Typowy dla japońskiej poezji jest wybór jednego elementu symbolizującego dany okres czasu. Istotą kontemplacyjnego doznania oglądanego elementu natury są bowiem pojawiające się w haiku zmieniające się pory roku, utrwalone niczym na fotograficznej kliszy. Te literackie drobiazgi stanowią tekstowe wizualizacje różnych przejawów piękna. Pojawiające się w literaturze japońskiej elementy związane z przyrodą zyskały bowiem rangę estetyczną. Japończycy wyróżniają wiele rodzajów piękna: *yūgen* – tajemniczości i mistycyzmu, *sabi* – osamotnienia, *wabi* – nietrwałości, prostoty, niedoskonałości, *atarashimi* – niepowtarzalności, *karumi* – lekkości, *omomi* – tęsknoty za dawną poezją. Tego typu kategorii estetycznych wyodrębnili znacznie więcej, niż zostało wymienione. Można powiedzieć, że Japończycy mają wyostrzone odczuwanie piękna. Podstawą bardzo licznych kategorii w ich koncepcji estetycznej jest sposób przeżywania świata. Jak zostało wspomniane, dla poety waka twórczą bazę stanowi umysł, dla haiku – stan „poza umysłem”. Jednakże w obydwu gatunkach dochodzi do kontemplacji różnych symptomów piękna natury. Haiku stanowią literackie medytacje nad przejawami urody świata. Mając do dyspozycji taką ilość kategorii estetycznych, dalekowschodni poeta rzadko mówi wprost, że coś jest piękne. Częściej określa uczucia, których doznaje na widok obiektu charakterystycznego dla danego okresu czasu. W haiku jest wymóg wystąpienia *kigo*, czyli odniesienia do pory roku. Ta cecha determinuje w dużym stopniu zawarte w nim obrazowanie. Przy tym twórcom japońskim wystarczy wprowadzenie do poezji drobnego elementu przyrody, by utwór spełniał ten wymóg. Na tej konkretnej rzeczy autor haiku skupia uwagę, medytacyjnie koncentruje się na niej. Zofia Alberowa stwierdza, że:

mały wycinek natury – liść, kwiat, pokryte rosą źdźbło trawy – równie dobrze w ich [Japończyków – M. W.] mniemaniu oddawał atmosferę wiosny niż cały sad kwitnących drzew, większy bowiem margines pozostawał dla wyobraźni i poetyckiej wrażliwości patrzącego²⁹.

W haiku margines dla wyobraźni jest rzeczywiście duży. Literaturę tę można porównać do malarstwa zenga. W obydwu dziedzinach artystycznych wyrażane jest doświadczanie przestrzeni niepełnej, którą artysta ewentualnie pozostawia do uzupełnienia odbiorcy w jego myślach. Herrigel pisze, że w haiku „rzeczy naprawdę istotne pozostawia się domysłowi, mogą one być czytane tylko między liniami”³⁰. Gatunek ten jest pełen niedomówień, to szkic tuszem pustych płaszczyzn. Jednakże

²⁸ E. Herrigel, op. cit., s. 60.

²⁹ Z. Alberowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983, s. 153.

³⁰ E. Herrigel, op. cit., s. 47.

Tom Lowenstein podkreśla, że „w najprostszym prowadzeniu pędzla przez mistrzów zen można odnaleźć głęboką koncentrację, intuicję oraz wolność duchową”³¹. Wrażenie niepełności obrazu poetyckiego w haiku daje poczucie otwartej przestrzeni. Strukturę jawiącą się jako niepełną, niecałą odbiorca ma ochotę dopełnić wytworami własnej wyobraźni, dokończyć i doprowadzić do doskonałości w swoich myślach. Najlepiej jednak, żeby kontemplował przestrzeń taką, jaką pozostawił ją artysta, zachował bez ingerencji myśli, ukierunkowujących na dopełnienie przestrzeni. Niepełność obrazu obserwowanego obiektu może być źródłem ogromnego zachwytu. Artyści zajmujący się malarstwem czarno-białym, jak twórcy haiku, opisując dany element rzeczywistości w kilku słowach, wybierali z natury szczegół, który przenosili na jedwab lub papier. Przedstawiali moment, w którym człowiek pod wpływem piękna otoczenia doznaje określonego nastroju. Dawali wyraz przelotnym wrażeniom i jedności z naturą. Podstawą dla twórcy haiku jest doświadczenie, w którym zawiera się często zachwyt i zadziwienie, nawet nieco infantylne. Dziecko ma bowiem umysł jeszcze wolny od przeintelektualizowanych pojęć. Zwolennicy zen starają się „nie tracić swego pierwotnego, istic dziecięcego umysłu, z którym przychodzimy na świat. Ów pierwotny umysł jest tym samym co nie-umysł czy pusty umysł zen”³². Odbiór świata przez zdumione dziecko stara się naśladować w niektórych haiku Kobayashi Issa:

Czyżby to żabka
 spała łapkami wsparta
 na śliwce niedojrzałej

Kobayashi Issa³³

Mały wróbelku
 uciekaj stąd uciekaj
 bo konik jedzie

Kobayashi Issa³⁴

W ten sposób poeci naśladowują świeżość i czystość spojrzenia dziecka – *atarashimi*. Niekiedy zdumienie jest tak ogromne, że twórcy skracają i tak bardzo oszczędny system metryczny. Wyrażają niemy, zapierający dech w piersiach zachwyt, konstruując haiku nawet nieco krótsze od klasycznego wzorca:

³¹ T. Lowenstein, op. cit., s. 122.

³² Sōshitsu Sen, *Smak herbaty, smak zen*, tłum. M. Godyń, Łódź 1997, s. 60.

³³ A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, op. cit., Wrocław 1983, s. 104.

³⁴ *Ibidem*, s. 110.

Śnieg pada
Białe motyle

Antoni Regulski³⁵

Biała róża
Tulenie się motyli

Antoni Regulski³⁶

Zjadam czerwone jabłko
Piękno jest smaczne

Antoni Regulski³⁷

Z zachwytem wiąże się pojęcie *okashi* dosłownie oznaczające ‘zabawne’, ‘budzące śmiech’. Służyło ono określaniu stanu rozbawienia i zadowolenia, radości, jak w tradycyjnych trzywersowych haiku polskich poetów:

Wiruje w tańcu
śnieżny pył zimowego dnia.
A człowiek człapie.

Irena Grabowiecka³⁸

Wiosna
Radość mi sprawia
Wiśni welon biały

Antoni Regulski³⁹

Porównanie kwiecica wiśni do welonu przywodzi na myśl zaokrągloną koronę, stanowiącą japoński symbol łagodności i umiaru. W innych haiku *okashi* zostało wyrażone w następujący sposób:

³⁵ A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni*, Poznań 2002, s. 27.

³⁶ *Ibidem*, s. 50.

³⁷ *Ibidem*, s. 13.

³⁸ I. Grabowiecka, *Tylko noc milczy...*, Białystok 1998, s. 16.

³⁹ A. Regulski, *op. cit.*, s. 49.

na nos mi spadła
mała letnia kropelka
zmykaj motyłu

Wojciech Kokoszka⁴⁰

Śnieżna zawieja.
Wiatr porywa do tańca
białe motyle.

Janusz Marian Kwiek⁴¹

W japońskim haiku ten radosny nastrój wyrażany jest również w następujący sposób:

Z radością patrzę
na biały wachlarz
mego kochanka

Yosa Buson⁴²

Utwór ten może nawiązywać do gry towarzyskiej, w jaką bawiono się na dworze. Polegała ona na szukaniu osoby, która posiada wachlarz w takim samym kolorze bądź z kolejnym fragmentem danego poematu. Ten nieodzowny element ubioru wytwornej mężczyzny i eleganckiej damy służył również do przekazywania listów miłosnych. Stąd nie powinna budzić zdziwienia radość na widok wachlarza w ręku ukochanej osoby. *Okashi*, według Mikołaja Melanowicza, mogło również oznaczać „czarujące, rozkoszne, interesujące czy nawet fascynujące rzeczy i sprawy”⁴³, jak w utworach:

Mówisz tyle motyli
to ten sam
na wszystkich kwiatach

Jerzy Harasymowicz⁴⁴

Stado wron
Kto rzucił do nieba
garść czarnoziemiu

Elżbieta Michalska⁴⁵

⁴⁰ W. Kokoszka, *Haiku*, Siedlce 2000, s. 22.

⁴¹ J. M. Kwiek, *Na łódce poezji*, Warszawa 2004, s. 90.

⁴² A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, op. cit., s. 144.

⁴³ M. Melanowicz, *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003, s. 180.

⁴⁴ J. Harasymowicz, *W botanicznym. Wiersze zen*, Kraków 1992, s. 12.

⁴⁵ E. Tomaszewska, *Antologia polskiego haiku*, Warszawa 2001, s. 166.

Dywan na ziemi
dzisiaj ten najśliczniejszy
jesień rozwija

Bradius V. Maurus III⁴⁶

dywany śniegu
pierwszy wiosenny powiew
z pół chyłkiem zwija

Norbertt Skupniewicz⁴⁷

nadeszła wiosna
na drzewach nadal leży
biały śnieg
kwiatów?

Wojciech Kokoszka⁴⁸

Haiku to gatunek, który zaskakuje odbiorcę. Czytając choćby przytoczony utwór Wojciecha Kokoszki, początkowo odbiorca zastanawia się, czy aby wiosna się nie spóźnia. Ostatni z wyrazów dopiero wyjaśnia, że chodzi tu o metaforę obsypanego kwieciami drzewa. Podobieństwo między śniegiem czy kłębiastą chmurą a gałęziami drzew w okresie kwitnienia wyrażają również następujące haiku:

dosięga ziemi
kłębiasta chmura kwiecica
grusza na miedzy

Norbertt Skupniewicz⁴⁹

Pada śnieg
Drzewa kwitną
Nawet w zimie

Antoni Regulski⁵⁰

⁴⁶ Bradius V. Maurus III, *Śląska jesień. Haiku łacińskie*, tłum., red. i oprac. Z. Kadłubek, D. Rott, Katowice 2001, s. 5.

⁴⁷ E. Tomaszewska, op. cit., s. 203.

⁴⁸ W. Kokoszka, op. cit., s. 31.

⁴⁹ E. Tomaszewska, op. cit., s. 204.

⁵⁰ A. Regulski, op. cit., s. 104.

Warto zaznaczyć, że obsypane białym i delikatnym kwieciami drzewo – element natury tak często przywoływany w poezji polskiej – w Japonii, zgodnie z tamtejszą symboliką, zostałyby skojarzone z łagodnością i czystością duszy mędrca (zwłaszcza jeśli byłaby to śliwa).

Wyznawca buddyzmu pragnie się stopić, stać jednością z tym, co go otacza. W ten sposób osiąga stan wyciszenia, spokoju i harmonii:

Wokół tak cicho –
stapia się z litą skałą
wołanie cykad

Matsuo Bashō⁵¹

woal mgieł senny...
i znowu w oczach spokój
dalekich dolin

Zdzisław Czmer⁵²

Istotą haiku stanowi doświadczenie kontemplacyjne, stan „poza umysłem”, podczas którego dochodzi do utrwalania ulotnych momentów. Jak dowodzi Bronisław Maj:

Estetyczne kanony haiku są mocno związane ze światopoglądem Zen, z medytacją przede wszystkim. Medytacja zalecana przez Zen polega na intensywnym skupieniu się na jakimś przedmiocie czy sentencji, ale z całkowitym wyłączeniem nabytych i utartych sposobów wartościowania, werbalizowania, refleksji – aż po stan wyłączenia myśli (wu-nien), nieobecności całej wiedzy ludzkiej (vijñana). W tak spotęgowanym doznawaniu zewnętrznego świata „ja” roztapia się w nim, osiąga panteistyczną jedność z naturą, medytująca świadomość może doznać satori – stanu oświecenia: ujrzenia i przeżycia istoty bytu, jego tajemnicy⁵³.

To wywiera wpływ na estetyczne kanony. Japończycy mają zupełnie inne preferencje niż Europejczycy. Toshihiko Izutsu w ten sposób je ujmuje:

Asymetrię, bezforemność, niekompletność i niedoskonałość, jak również zamięłowanie do wyblakłych, stłumionych i wygaszonych barw przeciwstawia się europejskim ideom skończoności, dopełnienia i doskonałości⁵⁴.

⁵¹ A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, op. cit., s. 132.

⁵² E. Tomaszewska, op. cit., s. 132.

⁵³ B. Maj, *Polskie haiku Grochowiaka*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 43, s. 11.

⁵⁴ Izutsu Toshihiko, *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne*, tłum. A. J. Nowak, „Teksty Drukie” 2001, nr 1 (66), s. 191.

Te upodobania przekładają się na strukturę form literackich. Taką asymetryczną, bowiem siedemnastosylabową, niekompletną, bo wymagającą dopełnienia w umyśle odbiorcy, formą jest właśnie wiersz haiku, ale również w pewnym stopniu waka trzydziestojednosylabowa. Praktyki medytacji i oczyszczania umysłu sprawiły, że aprobowane zasady w estetyce japońskiej odbiegają od logicznych, regularnych, geometrycznych schematów. Miejsce perfekcji zajmuje tu naturalność często o znamionach deformacji, rozumiana bowiem jako wynik działania bez intencji czystego umysłu oraz zaniku dystansu między obiektem (dziełem) a twórcą. Japończycy zatem uznają, że coś jest tym piękniejsze, im bardziej nieuporządkowane, niekompletne, niedoskonałe, bezkształtne. W asymetrii widzą osobliwy urok. Ta nieregularność, naruszalność geometrycznej formy przedmiotów wyraża bowiem dynamiczną zmienność rzeczy oraz nietrwałość charakterystyczną dla japońskiej koncepcji przestrzeni. Przenikające się pory roku ukazują jedność wszystkich form życia, a zarazem ich przemijalność, zmienność. Japończycy uznają zatem za estetycznie wartościowe zdecydowanie inne cechy rzeczywistości niż Europejczycy, którzy uważają za doskonałe to, co dopełnione. Mieszkańcy Kraju Kwitnącej Wiśni wolą elementy i zjawiska jedynie zasugerowane, niedokończone, pozostające w zawieszeniu. Dotyczy to również barw czy zapachów. Japończycy preferują kolory wyblakłe, wygaszone. Cenią bowiem stonowane piękno otoczenia – *sabi* – oraz jego prostotę, lekkość – *karumi*. Wybraliby raczej delikatną woń śliwy niż intensywną lili. Preferują te gatunki kwiatów, które są pospolite, a nie, jak na Zachodzie, trudne w uprawie, rzadkie, o mocnym zapachu. To roślinom rosnącym w naturalnym środowisku poświęcają dużo miejsca w haiku. W tym objawia się również ich zamiłowanie do prostoty i naturalności. Japończykom bardziej podobają się rośliny polne czy kwitnące drzewa wiśni od kwiatów o wyraźnie zarysowanej linii, jak róże, piwonie, orchidee czy peonie; bardziej niż smukłe – drzewa krzywe i karłowate. Rosnące w naturalnych warunkach kwiaty (*hana*⁵⁵) zwiastują pory roku, co również w dużym stopniu przyczynia się do preferowania pospolitych gatunków roślin. Na Dalekim Wschodzie ważną rolę w procesie dochodzenia do istoty zjawisk odgrywa wspomniana medytacja. Dzięki niej ćwiczy się koncentrację na jednym przedmiocie. Dlatego poeci w haiku często skupiają uwagę na drobnych, pojedynczych elementach natury, która stanowi dla nich źródło zachwyty. Te obiekty ukazują w wierszach-medytacjach mgnienia zjawiskowego świata. Poeci utrwalają w ten sposób formy w procesie zmian. Osią wiersza jest tu najczęściej mikrozdarzenie rozgrywające się w jednej chwili, w okamgnieniu. Główny wpływ na kształtowanie się japońskiej koncepcji przestrzeni wywarła buddyjska skłonność do monizmu myślenia, postrzegania rzeczywistości jako niepodzielnej całości, w którą włączony jest kontemplujący naturę człowiek.

⁵⁵ Oznaczający kwiat japoński termin *hana* ma o wiele szersze znaczenie niż polski odpowiednik tego słowa, gdyż obejmuje również niekwitnące krzewy czy drzewa, na przykład sosnę, bambus czy klon.

W Polsce do miłośników literatury japońskiej należy Ryszard Krynicki. Choć sam nie pisze haiku, odwołuje się w wierszach do swojego ulubionego twórcy tych miniaturowych utworów, którym jest Kobayashi Issa:

Nadal nie wiem

Mój ukochany Issa napisał ponoć aż trzy tysiące haiku.
Przeczytałem o tym czternaście lat temu
I nadal nie wiem, co mam o tym myśleć.

Ryszard Krynicki⁵⁶

Może tak?

Mój ukochany Issa napisał ponoć aż trzy tysiące haiku.
No tak, trzeba by napisać bardzo dużo krótkich wierszy
Lub chociaż jedną „Komedie”.

Ryszard Krynicki⁵⁷

Niewątpliwie oba utwory, umieszczone zresztą w tomiku obok siebie, rozwijają tę samą myśl. Świadczy o tym zarówno jednakowy w przytoczonych wierszach pierwszy wers, jak i nawiązujące do siebie ich tytuły. W pierwszym *Nadal nie wiem* poeta zdaje się zagubiony, kiedy próbuje zrozumieć mentalność dalekowschodniego twórcy, autora aż trzech tysięcy haiku. Czternaście lat osvajania się z tym gatunkiem nie zatarło wrażenia, jakie wywarła na Krynickim ta poezja milczenia, językowej ascezy⁵⁸. Drugi wiersz od pierwszego zdaje się oddzielony chwilą zastanowienia nad fenomenem japońskiej twórczości. Poeta doszedł do jakiegoś wniosku, stąd tytuł utworu: *Może tak?*. Żartobliwie wysunięta propozycja napisania, zamiast dużej ilości siedemnastosylabowych wierszy, jednej „Komedii” przypomina o humorystycznym aspekcie obu gatunków. Chociaż w przypadku haiku żart nie zawsze jest zrozumiały i prosty do odczytania. Jak podkreśla choćby Piotr Michałowski, korzenie gatunku tkwią bowiem nie tylko w rozrywce, ale i buddyźmie zen⁵⁹. Zapisanie zaś nazwy komedia w sposób sugerujący, że chodzi o tytuł określonej książki, odwołuje czytelnika do sposobu obrazowania charakterystycznego dla twórców haiku, w którym autor skupia się na szczególe, konkretyzuje postrzegany element. Co sprawiło, że te miniaturowe wiersze popularyzowali, choć sami ich nie pisali, tacy twórcy, jak Czesław Miłosz czy Ryszard Krynicki? Zdaniem Diany Kozińskiej wartość tych utworów polega między innymi na tym:

⁵⁶ R. Krynicki, *Kamień, szron*, Kraków 2005, s. 71.

⁵⁷ Ibidem, s. 72.

⁵⁸ Niektórzy badacze są jednak zdania, że określanie haiku jako poezji milczenia jest przesadą. Proponują zaliczyć je do poezji oszczędnego słowa. Czyni tak na przykład Józef Gielo.

⁵⁹ P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999, s. 70–71.

[...] można w nich zawrzeć prawdę o człowieku, nie będąc zmuszonym używać do tego celu wyłącznie pryzmatu osobowościowego, lecz skupiając uwagę na jego otoczeniu, jego powszedniości. Ten aspekt japońskiego wiersza – pochwała doczesności, przesądza o wysokiej ocenie haiku przez Miłosza⁶⁰.

Alina Świeściak zauważa jednak, że:

[...] dla Miłosza gatunek ten stanowi jedynie etap na drodze poszukiwań formy bardziej pojemnej, podczas gdy dla Ryszarda Krynickiego – chyba metę jego pościgu za Całością. Krynickiego interesuje fragment oddający Całość, Miłosz ma świadomość, że rekonstrukcja Całości jest niemożliwa, pozostaje zatem fragment⁶¹.

Jednakże w tym wycinku rzeczywistości, zgodnie z doktryną buddyzmu zen, „mikrokosmos podlega tym samym prawom, co makrokosmos”⁶², drobny element odbija coś monumentalnego:

Odbite
w oku ważki
Góry

Kobayashi Issa⁶³

Niekiedy w haiku zostaje przedstawione niepozorne zdarzenie, które wyłania się z Całości, po chwili zaś do niej powraca, tracąc swój zjawiskowy charakter:

Stara sadzawka
Żaba – skok –
Plusk.⁶⁴

Matsuo Bashō⁶⁵

Ktoś cisnął kamień
Zadrgała tafla wody
i znów jest gładka

Jadwiga Stańczakowa⁶⁶

⁶⁰ D. Kozińska, *Haiku – czytając tomik przekładów Czesława Miłosza*, „Japonica” 1995, nr 5, s. 131.

⁶¹ A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004, s. 166.

⁶² B. Kita, *Chadō. Herbata i zen*, tłum. M. Gawlik, Łódź 1995, s. 38.

⁶³ C. Miłosz, *Haiku*, Kraków 1992, s. 102.

⁶⁴ Ibidem, s. 44.

⁶⁵ Utwór został podany w tłumaczeniu Czesława Miłosza. Istnieje jednak ponad sto wersji przekładu tego haiku.

⁶⁶ E. Tomaszewska, op. cit., s. 93.

W przyrodzie bowiem poszczególne zjawiska dążą do zachowania równowagi bądź – jeśli znajdują się w stanie zakłócenia, które jest zawsze „chwilowe [...] jak kręgi na wodzie spowodowane wrzuceniem kamienia”⁶⁷ – do jej przywrócenia. W naturze istnieje harmonia, równowaga między żywiołami. Może być ona odczuwana nawet podczas doświadczania przemian przyrody wpisanych w rytm pór roku:

Kwiaty wiosną, księżyc jesienią,
Lekka bryza latem, śnieg zimą.
Uwolnij swą duszę od wszelkiej zbędnej myśli,
Każda pora roku będzie źródłem zachwytu.

Mumon⁶⁸

Polskiej literaturze współczesnej przyświeca postulat niedoskonałości, rozumianej jako tworzenie dzieła, które nie będzie stanowić quasi-zamkniętej struktury. Autor poprzez zawarte w utworze niedopowiedzenia angażuje odbiorcę, zachęca do współdziałania w budowaniu form literackich, czytelnik przestaje być bierny. Ta tendencja w polskiej literaturze jest tożsama z japońską koncepcją tworzenia, dotyczącą, zarówno haiku, jak i innych rodzajów sztuk (na przykład malarstwa zenga). Rosyjski orientalista Nikołaj Trofimowicz Fiedorenko porównuje wrażenie niepełności obrazu poetyckiego w tej dalekowschodniej miniaturze do poczucia otwartej przestrzeni, która pobudza wyobraźnię⁶⁹. Puste płaszczyzny w malarstwie tuszem, a niedomówienia na gruncie poezji, pozostają do wypełnienia w myślach odbiorcy. Jak zauważa Agnieszka Żuławska-Umeda „słowa w haiku raczej zaznaczają obraz, niż go malują”⁷⁰, tworzą więc strukturę niepełną. Formuła pisania współczesnych twórców domaga się, według Ryszarda Nycza, wypracowania takiej „niegotowej formy wypowiedzi sposobnej do dalszego rozwijania, przekształcania czy wykorzystania. Ma ona stanowić raczej generatywną matrycę dla innych tekstów niżli gotowe, wykończone dzieło”⁷¹. Haiku posiada określoną treść (uchwycenie teraźniejszej chwili, wymóg odniesienia się poety do pory roku – *kigo*) i kompozycję (17 zgłosek), co nie jest zgodne z postulatem, aby forma we współczesnej literaturze była nieskrępowana przez rygory genologiczne. Badacze zadają sobie jednak pytanie: na ile reguły właściwe japońskim miniaturom powinny obowiązywać w ich imitacjach? Twórcy bowiem przekształcają i modyfikują haiku, wykorzystują je więc jako matrycę.

⁶⁷ Sōshitsu Sen, op. cit., s. 68.

⁶⁸ H. Brunel, *Budda i kwiat. Baśnie i opowieści zen z Japonii i innych krajów Dalekiego Wschodu*, tłum. M. Pluta, Warszawa 2002, s. 174.

⁶⁹ N. Trofimowicz Fiedorenko, *Kawabata: wejrzenie w piękno*, tłum. B. Wewiór, „Literatura na Świecie” 1976, nr 10, s. 137.

⁷⁰ A. Żuławska-Umeda, *O Kireji – „sylabie ucinającej” w haiku*, „Japonica” 1994, nr 2, s. 70.

⁷¹ R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 147.

Istotę haiku stanowi przekazywane doświadczenie kontemplacyjne, podczas którego dochodzi do epifanii, utrwalania ulotnych momentów, w których poeta stanowi jedno z naturą. Starają się je naśladować w wierszach-medytacjach polscy twórcy, jednakże przestrzeń w tworzonych przez nich imitacjach japońskiego gatunku jest uzupełniona o elementy typowe dla europejskiego krajobrazu. W obręb zawartej w poezji wizji przestrzeni włączają realia rodzimego kraju, na przykład:

Pszenica w słońcu
maki i chabry zgasty
dzbanek wciąż tęskni

Jadwiga Stańczakowa⁷²

Cechą haiku jest jego zwięzłość, jedność podmiotu i przedmiotu opisu. Niewątpliwie wiersze te stanowią tekstowe wizualizacje różnych przejawów piękna. W haiku jak w medytacji:

Uwaga odbiorcy skupia się na drobnych przedmiotach, zwierzętach, oznakach zwykłych codziennych zjawisk. Kształt jest doskonale wyeksponowany, choć nie zostaje dokładnie opisany. [...] Opisywaną w wierszach przestrzeń zwykle bez większego trudu można narysować. Ilustracje do klasycznych haiku będą schematycznie, szkicowo, ale dość precyzyjnie przedstawiać konkretny wycinek świata⁷³.

Co do kształtu, to nie zawsze zostaje on doskonale wyeksponowany, bo niekiedy obraz konstruowany jest zgodnie z założeniami *yūgen*. W efekcie powstaje przestrzeń zamglona, nieostra. Wtedy narysowanie, wyznaczenie konturów jest nieco trudniejsze. Istnieją haiku łatwiejsze i trudniejsze do namalowania. Do tych trudniejszych należą te pisane w duchu *yūgen*, który polscy poeci wyrażają, ukazując przestrzeń przesłoniętą przez mgłę bądź oglądaną z daleka:

olszyny brzozy
biały żagiel czy kwiaty
na tamym brzegu

Janusz Stanisław Pasierb⁷⁴

⁷² E. Tomaszewska, op. cit., s. 92.

⁷³ B. Śniecikowska, *Haiku po polsku. Stereotypy – wizualizacje – polemiki*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 2, s. 156–158.

⁷⁴ J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, Pelplin 2003, s. 10.

sfrunął śpiew ptaka
z gałęzi ukrytej w gąszczu
ślad tajemnicy

Andrzej Tchórzewski⁷⁵

Trochę łatwiej namalować następujące pejzaże kreślone słowami przez poetów i utrzymane w tej samej stylistyce, co powyższe:

przędziorek mgielny
w jedwabny wmotął obłok
wiosenny rogal

Norbert Skupniewicz⁷⁶

góry cały czas
za parawanem
przymierzają nowe mgły

Krzysztof Lisowski⁷⁷

Jak zresztą precyzuje Beata Śniecikowska, w haiku „Kolory tłumi często mgła, zmierzch, noc. Barwy i kontury rozmywają się w malarskim *sfumato*”⁷⁸. Autorka porównuje te miniaturowe utwory do koanu: „Haiku wymagają nie tyle wysiłku percepcji, ile współodczucia. Tak jak buddyjski *koan* nie dają się rozwikłać intelektualnie, lecz jedynie odczuć (w najlepszym wypadku pomagając dotrzeć do *satori*)”⁷⁹. Mimo że jest to gatunek poezji medytacyjnej, niektórzy polscy poeci odchodzą od odwoływania się w nim do buddyzmu, tworzą utwory biblijne, zawierające motywy chrześcijańskie, na przykład *Jaspisowy diadem* z 1994 roku autorstwa Krzysztofa Agamsa czy *Haiku* z 2000 roku Emila Bieli. Między innymi w ten sposób dochodzi do adaptacji tego gatunku w polskiej literaturze. Jednakże najpopularniejszym zabiegiem jest włączanie do wierszy elementów europejskiego krajobrazu.

Haiku, dzięki *kigo*, stanowią formę wypowiedzi poetyckiej bardzo często zawierającą nastrój wywołany przez obserwację natury. Wiązą się z tym wymieniane pojęcia estetyczne. Gatunek ten tworzą poeci, którzy w poezji dążą do umetafizycznienia opisywanych zjawisk, ukazując je w nagłych przebłyskach. Jak słusznie zauważa Alina Świeściak, zarówno Miłosz, jak i Krynicki poprzez haiku, powstające w zgodzie z doktryną buddyzmu zen, poszukują Całości objawiającej się w epi-

⁷⁵ A. Tchórzewski, *Haiku*, Warszawa 1999, s. 16.

⁷⁶ E. Tomaszewska, op. cit., s. 203.

⁷⁷ K. Lisowski, *99 haiku. Inne wiersze*, Kraków 1993, s. 20.

⁷⁸ B. Śniecikowska, op. cit., s. 158.

⁷⁹ Ibidem, s. 160.

faniach, dokonujących się poprzez zetknięcie z konkretem⁸⁰. Kontemplacja obiektu w tym japońskim gatunku wiąże się ze stanem utożsamienia podmiotu z przedmiotem poznania. Według buddyzmu zen wszystko ma bowiem jedną, wspólną naturę Buddy, której odkrycie następuje podczas *satori* – iluminacji, przebudzenia. Jest to więc intuicyjne wejrzenie, występujące w opozycji wobec poznania intelektualnego i logicznego, związane z odczuciem, że cały byt jest Buddą Absolutnym, każda więc istota jako cząstka bytu posiada jego naturę. Daisetz Suzuki tłumaczy je jako „wyłonienie się nowego świata, do tej pory niedostrzeganego w chaosie dualistycznego umysłu”⁸¹. Najważniejszą cechą tych miniaturowych utworów jest zatem przekazywanie, doznawanych przez twórców, chwil wglądu w istotę rzeczy. „Dobre haiku – jak powiedział mistrz Bashō – ujawnia zaledwie impuls – reszta zależy od nas, medytujących nad trzywersowym przesłaniem”⁸². Japończycy wykształcili ten gatunek, aby wyrażać doznawane epifanie, efemeryczne poczucie tożsamości, w jakim na moment podmiotowość staje się jednością z przedmiotowością. Skondensowana, trzywersowa postać utworu wyraża iluminację, olśnienie autora i chyba to urzekło europejskich twórców. Na wzór japońskich poetów zaczęli oni ukazywać świat odbierany za pośrednictwem intuicyjnego wejrzenia, zapisywać w miniaturowych utworach nagle przebliski, przelotne wrażenia, pojedyncze chwile. Wgląd w istotę rzeczy trwa bowiem tylko moment, który poeci starali się rejestrować w siedemnastu sylabach wiersza. Istotą tych miniaturowych utworów jest przekazywanie doświadczenia kontemplacyjnego, podczas którego dochodzi do epifanii – odkrycia, zarówno przez twórcę, jak i odbiorcę, makrokosmosu w mikrokosmosie. Czytelnik ma bowiem za sprawą zawartych w haiku niedomówień, aluzji otrzymać impuls, który sprawi, że dokończy i doprowadzi dzieło do doskonałości w swoich myślach bądź będzie je kontemlował i pozostawi takie, jakie jest. Haiku powinno odbiorcę zaskoczyć, wywołać nagle olśnienie, a może nawet coś w rodzaju *satori*. Zadaniem twórcy tych miniaturowych utworów jest bowiem „stać się jednocześnie i cząstką Natury, i obiektywem zdolnym uchwycić teraźniejszość, a przy tym odnaleźć żart”⁸³, odgrywający istotną rolę w konstruowaniu epifanicznego obrazu. Mała ilość użytych słów zaś jest w haiku jak najbardziej zasadna i zgodna z regułami estetyki zen, nakazującej powściągliwość w tym względzie.

⁸⁰ A. Świeściak, op. cit., s. 166.

⁸¹ Daisetz Teitaro Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu zen*, op. cit., s. 95.

⁸² B. Maj, *Polskie haiku Grochowiaka*, „Tygodnik Kulturalny”, 1978, nr 43, s. 11.

⁸³ A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, op. cit., s. 125.

HAIKU – A LITERARY FORM OF MEDITATION, THE POETRY OF SILENCE AND LANGUAGE ASCETICISM

The approach to reality characteristic for the Japanese is rooted in Zen Buddhism. The follower of this religion wants to become a unity with all which surrounds him or her. This unity may be achieved through meditation. Literary figure of this state is haiku poem. Japanese poets have created the genre in order to express experience in which a huge role is played by mushin which literally means „no mind”, „out of mind”. The creator of haiku should describe the world by getting rid of dualistic thinking, and should experience through intuitive insight. In this type of genre crucial things can be read only between the lines. Poets express the experience of the world which takes place through a revelation of satori. Thus, haiku poems, so short and consisting of only seventeen syllables, give the impression of fragments of reality.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Brunel H., *Budda i kwiat. Baśnie i opowieści zen z Japonii i innych krajów Dalekiego Wschodu*, tłum. M. Pluta, Warszawa 2002.
2. Grabowiecka I., *Tylko noc milczy...*, Białystok 1998.
3. Harasymowicz J., *W botanicznym. Wiersze zen*, Kraków 1992.
4. Kokoszka W., *Haiku*, Siedlce 2000.
5. Krynicki R., *Kamień, szron*, Kraków 2005.
6. Kwiek J. M., *Na łódce poezji*, Warszawa 2004.
7. Lisowski K., *99 haiku. Inne wiersze*, Kraków 1993.
8. Maurus III Bradius V., *Śląska jesień. Haiku łacińskie*, tłum., red. i oprac. Z. Kadłubek, D. Rott, Katowice 2001.
9. Miłosz C., *Haiku*, Kraków 1992.
10. Pasierb J. S., *Haiku żarnowieckie*, Pelplin 2003.
11. Reguński A., *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni*, Poznań 2002.
12. Tchórzewski A., *Haiku*, Warszawa 1999.
13. Tomaszewska E., *Antologia polskiego haiku*, Warszawa 2001.
14. Żuławska-Umeda A., *Haiku*, Wrocław 1983.
15. Żuławska-Umeda A., *Poezja starojapońska. Pieśni*, Warszawa 1984.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Alberowa Z., *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983.
2. Fiedorenko N. Trofimowicz, *Kawabata: wejrzenie w piękno*, tłum. B. Wewiór, „Literatura na Świecie” 1976, nr 10.
3. Gielo J., *Haiku – images Stanisława Grochowiaka*, „Poezja” 1979 nr 7.
4. Herrigel E., *Droga zen*, tłum. M. Fostowicz-Zahorski, Wrocław 1992.
5. Hilska V., *Dzieje i kultura narodu japońskiego*, tłum. S. Gawłowski, Warszawa 1957.
6. Izutsu Toshihiko, *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne*, tłum. A. J. Nowak, „Teksty Drugie” 2001, nr 1 (66).
7. Kaliszewski A., *Nowy tom Grochowiaka*, „Literatura” 1979 nr 32.
8. Keene D., *Estetyka japońska*, tłum. K. Guźalski, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, t. 1, *Wymiary przestrzeni*, Kraków 2001.

9. Kita B., *Chadō. Herbata i zen*, tłum. M. Gawlik, Łódź 1995.
10. Kowalska T., *Haiku ze szkoły Matsuo Bashō*, „Akant” 2001, nr 9.
11. Koziańska D., *Haiku – czytając tomik przekładów Czesława Miłosza*, „Japonica” 1995, nr 5.
12. Kuik-Kalinowska A., Kalinowski D., *Od fascynacji do mody. Refleksje o haiku*, „Opcje” 1998, nr 3 (22).
13. Lowenstein T., *Świat Buddy*, tłum. J. Pierzchała, Warszawa 1997.
14. *Lupa: Potrafimy zaskoczyć Zachód*, wywiad A. Saracyn z K. Lupą, „Dziennik Polski” 2007, 10–11 lutego.
15. Maj B., *Polskie haiku Grochowiaka*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 43.
16. Melanowicz M., *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003.
17. Merzel D. G., *Oko nigdy nie śpi: w sercu zen*, tłum. A. G. Krajewski, Warszawa 1995.
18. Michałowski P., *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999.
19. Nycz R., *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.
20. Satō Kazuo, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? (Japońskie haiku i ruch haiku na Zachodzie)*, tłum. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1.
21. Sōshitsu Sen, *Smak herbaty, smak zen*, tłum. M. Godyń, Łódź 1997.
22. Stawiczak B., *Bóg błogosławi małymównym?*, „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 43.
23. Suzuki Daisetz Teitaro, *Wprowadzenie do buddyzmu zen*, tłum. M., A. Grabowscy, Warszawa 1992.
24. Suzuki Daisetz Teitaro, *Nieświadomość w buddyzmie zen*, [w:] E. Fromm i in., *Buddyzm zen i psychoanaliza*, tłum. M. Macko, Poznań 2000.
25. Suzuki Daisetz Teitaro, *Wschód a Zachód*, [w:] E. Fromm i in., *Buddyzm zen i psychoanaliza*, tłum. M. Macko, Poznań 2000.
26. Szydłowski R., *Egzystencjalizm po japońsku*, 1965, [online], <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/66533.html> [dostęp: 02.08.2011].
27. Szymańska B., *Haiku i literatura polska przełomu XIX i XX wieku. O estetycznej wartości nastroju*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2.
28. Śniecikowska B., *Haiku po polsku. Stereotypy – wizualizacje – polemiki*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 2.
29. Świeściak A., *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004.
30. Wilkoszewska K., *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*. red. K. Wilkoszewska, t. 1, *Wymiary przestrzeni*, Kraków 2001.
31. Żuławska-Umeda A., *O Kireji – „sylabie ucinającej” w haiku*, „Japonica” 1994, nr 2.