

Włodzimierz Wilowski

Haiku a japońskie wiersze o śmierci i japońskie wiersze o miłości

Zestawienie japońskich wierszy o śmierci, z wierszami o miłości jest o tyle trudne, że może wskazywać jednocześnie na *haiku* i na *waka*. Wbrew pozorom te dwie japońskie formy poetyckie różnią się między sobą. Inne są ich podstawowe związki, inne może wydawać się także ich ostateczne przesłanie. Tym nie mniej, także pomimo różnic tematycznych jest coś, co wydaje się je łączyć. Zakładamy, że jest to między innymi nastrój, który starają się uchwycić i przekazać. Nastrój „jednej ulotnej chwili” zdaje się łączyć śmierć i miłość w poezji japońskiej? Czy może raczej jej doznanie, albo oczekiwanie, uwikłane w „konieczność” podsumowania własnego życia? Powstaje w związku z tym także pytanie, co różni japońskie wiersze śmierci od wierszy o miłości? Aby próbować odpowiedzieć na to pytanie, można zwrócić uwagę na kilka podstawowych pojęć i uwarunkowań poezji japońskiej.

Poezja japońska określana jest często za pomocą pojęcia *waka* lub wymiennie za pomocą pojęcia *tanka*. To pierwsze pojęcie wskazuje na dworską poezję japońską, której rozkwit przypadał na VI–VIII wieku. Do *waka* zalicza się kilka form poetyckich. *Waka* tłumaczy się często, jako „japoński wiersz” dla odróżnienia od poezji, która była często dlań inspiracją. Od chińskiej poezji zwanej, *kanshi*. W *waka* wyróżnia się czasami *tanka*, czyli „krótki wiersz” odróżniając go od *chōka*, czyli „długiego wiersza”. Jednak w poezji japońskiej szczególne miejsce zajmuje *haiku*. W świecie zachodnim, myśląc o poezji japońskiej ma się na uwadze przeważnie *haiku*. Czasami wymiennie do *haiku* stosuje się pojęcia *hokku* lub *haikai* wskazując na japońską formę poetycką reprezentatywną dla okresu Edo (1603–1868). Słowo *ha-*

ikai pochodzi od *haikai no renga*, pojęcia, które określało żartobliwą pieśń związaną. Była ona dłuższym utworem składającym się z kilku do kilkunastu, nawet tysięcy wersów. Pierwszy wers tego dłuższego utworu nosił nazwę *hokku*. Był o tyle znaczący, że inicjował całe *haikai*. W dość skomplikowanych analizach poezji japońskiej wskazuje się na *haiku*, jako na wyodrębniony *hokku* z *haikai*, formę samodzielną, która zaczynała żyć własnym życiem. Formę, która stała się symbolem całej poezji japońskiej. Twórcą *haiku*, jako samodzielnej formy poetyckiej miał być Matsuo Bashō (1644–1694)¹. Oczywiście nie sposób wyliczyć wszystkich najbardziej znanych jego następców. Należą do nich między innymi: Yosa Buson (1716–1783); Kobayashi Issa (1763–1824) oraz Masaoka Shiki (1867–1902). Analizując źródła powstania *haiku* wskazuje się czasami na dwa elementy: literacki, który częściowo przedstawiliśmy i wskazujący na jego związki z zen.

Wyprowadzając *haiku* z *haikai no renga* wskazuje się, że komponowanie poezji należało do najczęstszych rozrywek osób wykształconych w Japonii od najstarszych czasów. Wskazując na jego związki z zenem, ukazuje się natomiast istotne związki tego ostatniego także z poezją (*haiku*), podobnie jak z: malarstwem, kaligrafią, *chadō*, *kadō*, *kyūdō*, *kendō*, czy ze sztuką japońskich ogrodów. Co ciekawe jednak? To, co łączy powyższe analizy, to wspólne zwrócenie uwagi na to, że w *haiku* ma się do czynienia z tworzeniem albo ujawnieniem specyficznego „nastroju”. Zanim jednak do niego przejdziemy, zwróćmy jeszcze raz uwagę na *haikai no renga*, który stał się najpopularniejszym stylem na spotkaniach towarzyskich. Pierwszy wers, o którym wspominaliśmy, układała osoba najbardziej szanowana w towarzystwie. To ona decydowała o „nastroju” całego spotkania towarzyskiego, jak i o tematyce przewodniej, *haikai no renga*. Zwróćmy uwagę ten niezwykle długi czasami „utwór” związany był na ogół z zabawą, z żartami. Był „lekki” w porównaniu z klasyczną poezją *tanka*. Czasami nawet stawał się przekazem treści mało poetyckich, żeby nie powiedzieć wulgarnych. Oczywiście nie wszystkie *haikai no renga* można w ten sposób charakteryzować. Wszystko w pewnym sensie zależało od „szanowanej w towarzystwie” postaci, która przez swoje *hokku* zwracała uwagę na nastrój, ale i na temat. Dla Bashō mniej ważnym okazał się być może humor, bo wskazał na nastrój, podążając za myślą zen i odrzucając kolejne wersy, uznając jednocześnie, że ten pierwszy jest najistotniejszym i jedynym potrzebnym mu „środkiem wyrazu”.

Hokku, podobnie jak *haiku*, składa się z 17 sylab pisanych w jednej linijce. Pięć+siedem+pięć. W *haikai no renga* odpowiedzią na nie było *waki* kolejny wers składający się z 7+7 sylab, również zapisywanych w jednej linijce. Razem tworzyły pierwszą zwrotkę, po której następowały następne, w sposób analogiczny.

¹ Jego mistrzem zen był Bú cho (1643–1715).

Haiku zachowuje do dzisiaj swoją formę 17 sylab podzielonych na trzy części 5+7+5. Podział na trzy wersy stosuje się w transliteracji tekstu japońskiego. Jednak wszelkie przekłady *haiku* na języki zachodnie gubią nie tylko jego brzmienie, ale także rytm, który mu towarzyszy, pozostając jedynie przy wskazaniu na tematykę i nastrój.

W analizach literackich *haiku* wskazuje się na dwa elementy jego klasycznej formy: *kigo* i *kireji*. Pierwsze pojęcie wskazuje na dość częste odniesienie w *haiku* do pory roku lub dnia. Drugie, na podział wiersza na dwie niezależne treściowo części, które w przekładach zaznaczane są na ogół myślnikiem lub wykrzyknikiem.

W japońskiej poezji wskazuje się nie tylko na *haiku*, które w Japonii jak i na zachodzie zyskało wielkie uznanie, ale i na *waka*, o którym już wspominaliśmy na samym początku artykułu wskazując na pojęcia. *Haiku* różni się od *waka* wewnętrzną strukturą sylabową. *Waka* zawiera 5+7+5+7+7 sylab, czyli aż o 14 więcej niż tradycyjne *haiku*. Zatem jest formą przypominającą *haikai* z *waki*, o których wspominaliśmy.

Choć obie formy *haiku* i *waka* łączone są z zenem, a w Japonii uznaje się powszechnie, że są przeniknięte duchem zenu, inaczej zdają się podchodzić do „tworzenia” nastroju i do „poetyckiego przekazu doświadczenia zen”.

Mistrzowie zen faworyzowali i faworyzują, krótkie enigmatyczne i lakoniczne wiersze typu *haiku* i *waka*, uznając, że najbardziej ekspresyjna poezja zen, to taka, która nic nie mówi, czyli nie jest wykładnią żadnej filozofii albo komentarzem na temat życia. Najlepsze *haiku*, to takie, które nie pozwala na jakąkolwiek konkretną interpretację, wskazując jedynie na zostawienie tego, o czym już kilkakrotnie wspomniano, nastroju, za którym być może podążą uczucia. Z kolei świat zachodni być może zachwycił się *haiku* dlatego, że *haiku* „wyprowadza” z racjonalnego, a jednak ograniczonego świata, do którego się przywiązał. Zwraca uwagę w nim operowanie paradoksem, subtelność przekazu, jego estetyczna forma i jednoczesny jej minimalizm oraz wyczuwany wszechobecny nastrój połączony nieodmiennie z terażniejszością. Współcześnie *haiku* w Japonii uzyskało też swoje elektroniczne wersje. Wystarczą trzy przypadkowe słowa powierzone specjalnemu programowi komputerowemu, aby utworzyć mnóstwo jego elektronicznych wersji. „Twórca” jedynie wybierze jedną z nich, która mu najbardziej będzie odpowiadała.

Haiku – forma dopasowana do zen

Japońska poezja o śmierci i poezja o miłości posługuje się często *waka* lub *haiku*. W jej interpretacjach zachodnich czasami odwoływano się do psychoanalitycz-

nej koncepcji nieświadomości, uznając za C. G. Jungiem, że dopóki nie uczyni się nieświadomego świadomym, to pierwsze będzie kierowało ludzkim życiem, a człowiek będzie to nazywał przeznaczeniem. Niewątpliwie po części można wykorzystać taki pogląd, jeśli uzna się, że natura zen jest w jakimś sensie ukryta w nieświadomości. Wtedy *haiku* niewątpliwie jest szczególnie dopasowany do natury zen. Jednak odpowiedź na pytanie, co to znaczy, że coś jest dopasowane do natury zen nie jest prosta, jeśli wskazuje się na sztuki związane z zen, o których już wspominaliśmy. Oprócz *haiku* wskazywaliśmy na przykład na malarstwo i kaligrafię. Dopasowanie do natury zen w różnych sztukach objawia się nieco inaczej. Jeżeli uzna się za Eugenem Herrigelem², że w malarstwie o dopasowaniu do natury zen decyduje przestrzeń, to w *haiku* ma ona inne znamiona niż w malarstwie. W malarstwie natura zen ujawnia się w pustej przestrzeni, której nie dotknął pędzel z tuszem. Oczywiście nie tylko. Wskazuje na nią także zewnętrzna linearna organizacja i wewnętrzne jej ukształtowanie. *Haiku* buduje ową przestrzeń w umyśle, jakby dekonstruuje relacje pomiędzy podmiotem a przedmiotem. To, co naprawdę istotne pozostawia się domysłowi lub nawet zawieszając go na chwilę zastępuje się nastrojem. Jak w słynnym wierszu Bashō³:

Stary staw:
 Żaba wskakuje –
 Plusk wody.

To wszystko, to jeden z wzorów *haiku*. Pisząc wzorów nie mówimy oczywiście o naśladowaniu, bo zen nie cierpi naśladowania powtarzania, imitatorstwa, parodiowania. Świat wyrażony bez pośpiechu w swojej oczywistości i naturalności, przeplatający bezruch z dynamiką życia, ale zanurzony w ciszy i wskazujący na przejaw istnienia. Na zachodzie powie się taki obraz świata uruchamia wyobraźnię. Niewątpliwie, ale dodajmy, także niesie nastrój, wypełnia nim umysł. Nie koniecznie, jakby chciał tego Herrigel⁴, niesie natychmiast pytania. Wystarczy, że nastrój pozostawiając w umyśle „otworzy” go. Czy jest to punkt wyjściowy do rozpoczęcia nauki? Dla mistrzów zen z pewnością. Stąd często wskazują na związek poezji z zenem.

² Por. E. Herrigel, *Droga zen*, Wrocław 1992, s. 47–48.

³ Cytuję za E. Herrigel, *Droga zen*, dz. cyt., s. 47.

⁴ Por. E. Herrigel, *Droga zen*, dz. cyt., s. 48.

Poezja i zen

W japońskiej literaturze dość wcześnie pojawił się pogląd albo teoria o jedności poezji i zen⁵. W niektórych kręgach, komponowanie poezji było uważane za formę praktyki religijnej pozwalającej na oświecenie⁶, lub co najmniej na wprowadzenie umysłu w stan harmonii. Różne sztuki, a w tym pisanie poezji *haiku* czy *waka* służą otwarciu umysłu, ale i ukazują umysł otwarty. Co to znaczy otwarty? Dla mistrzów zen identyczny z oświeconym. Takim, który doznał oświecenia. W poezji ten ostatni stara się wyrazić to, co niewyraźalne. Niewyraźalność polega mniej więcej na tym, że umysł oświecony wychodzi poza zdroworoządkowe widzenie rzeczywistości kierując się do „logiki paradoksu”⁷. Jak się to ma do wierszy o śmierci? Podajmy jeden przykład wskazując na Ikkyū⁸. Pisał on tuż przed śmiercią:

Nie umrę.
Nigdzie nie odejdę,
Ale nie będę tutaj.
Nie pytajcie mnie o nic –
I tak nie odpowiem.

Ikkyū, ma umysł otwarty, posługuje się „logiką paradoksu” wskazując, że śmierć funkcjonuje jakby na dwóch poziomach: fenomenalnym i absolutnym. Relatywnym i względnym oraz ostatecznym. Zdroworoządkowe myślenie, które pokonuje, wskazuje na paradoks takiego widzenia śmierci. Jednak nawet nie dotyka ono prawdy o Rzeczywistości, nie przekracza uwarunkowań dualizmu. Poza nimi tak naprawdę nie ma śmierci.

Kraft w swoich analizach⁹ wskazuje, że bez znajomości poezji i umiejętności jej komponowania niemożliwe było rozpoczęcie praktyki zen. Píše, że każdy, kto zgłębił zen, z założenia musiał być dobrym poetą. Że o oświeceniu często „decydował” jego poetycki wyraz ujęty za pomocą słów. Poezja mogła „unaocznic” i czyniła to, że ktoś miał wgląd w naturę rzeczywistości. Nie koniecznie natomiast

⁵ W języku chińskim: *chan shi yizhi*; jap. *zenshi ittchi*. Por. ciekawe rozwinięcie w: 3.5.4. *Zen a poezja*; 3.5.5. *Żywe i martwe słowa zen*; 3.5.2. *Wersy komentujące w Japonii*, [w:] A. Kozyra, *Filozofia zen*, Warszawa 2004, s. 211–216; 216–219; 199–207.

⁶ Por. K. Kraft, *Eloquent Zen. Daitō and Early Japanese Zen*, Honolulu 1992, s. 157. Por. A. Kozyra, *Filozofia zen*, dz. cyt., s. 157.

⁷ Por. A. Kozyra, *Język zen*, [w:] A. Kozyra, *Filozofia zen*, dz. cyt., s. 144–145.

⁸ Ikkyū Sōjun, cyt. za A. Kozyra, tamże, s. 145.

⁹ Por. K. Kraft, *Eloquent Zen*, dz. cyt., s. 158.

wskazywała, co jest ową naturą rzeczywistości, pozostawiając jedynie otwartą drogę następnym. Oczywiście takie poglądy na temat związku zen z poezją nie były powszechne i jedyne. Nie możemy zapominać o innych sztukach związanych z zen. W poezji różną wagę przywiązywano do treści i do formy. Jednak bardzo często wskazując na minimalizm wypowiedzi, który najbardziej charakteryzował *haiku* i *waka*. Rytm i brzmienie uwarunkowane ilością sylab miały decydujące znaczenie. Tym nie mniej nie tylko lakoniczność języka uzupełniana milczeniem miały znaczenie. Poetyckie formy wyrazu z założenia pozwalają na zachowanie wieloznaczności treści i ich możliwych interpretacji, wskazując na możliwości metafor i symboli, unikając jednocześnie suchych naukowych definicji.

Na możliwe związki poezji i filozofii wskazywał nie tylko Heidegger¹⁰. Ta pierwsza posiada możliwość wydobywania ze słów nowych treści, wychodzących poza ich konwencjonalne znaczenie. „Poetycko myślowe doświadczenie bycia” jest jego pierwotnym źródłem¹¹. Natomiast słowa naukowego języka często odbiegają od rzeczywistości. Więcej o niej mówią krótkie myśli. Są bardziej nośne, nie tracą nic ze swojego wyrazu. Dodają do niego, to, o czym już kilka razy wspominaliśmy, nastrój, na którym budują się emocje i uczucia czy także doświadczenia estetyczne.

Choć związek poezji z zen, w opinii wielu, z biegiem czasu rozluźnił się, niewątpliwie wywarł wpływ na formę *haiku* i *waka*. Pozostał szczególnie znaczący dla form poetyckich, które wskazywały na śmierć, jako swój główny temat. Forma, która ogranicza ilość słów w szczególny sposób zmusza do zastanowienia się. Nie dodamy, w tym miejscu, trywialnego sformułowania, nad śmiercią. Pisz się o śmierci przed nią. Wcześniej. Dla siebie? A może dla innych? Takie wersy pożegnalne? Jaki jest ich podstawowy sens w momencie, kiedy ujawniliśmy związek poezji z buddyzmem zen? Choć jest to charakterystyczny sposób przekazywania „nastroju” dla poetów japońskich w szczególności nie wszyscy mieli podobne zdanie. Byli też tacy jak Bankei czy Kokan¹², którzy uznali, że nie ma najmniejszej potrzeby pisania na temat śmierci. Choćby, dlatego, że nie powinno się naśladować innych, bo nie ma to automatycznie nic wspólnego z naturą zen, nie ma tym bardziej potrzeby pisania na papierze¹³. Zatem, milczenie, jest najlepszym sposobem na „mówienie” o śmierci.

Związek poezji i zen, na tym etapie naszych rozważań niesie kilka wniosków. Mogą się one okazać pomocne w próbie zwrócenia uwagi na temat śmierci i mi-

¹⁰ Cytuję za A. Kozyra, *Filozofia zen*, dz. cyt., s. 214. Por. także T. Płużański, *De profundis*, Warszawa 1998, s. 41.

¹¹ Por. A. Kozyra, tamże.

¹² Por. *Bankei i Kokan*, [w:] *Zen Antics. A Hundred Stories of Enlightenment*, red. Thomas Cleary, London 1993, s. 15, por. także. A. Kozyra, *Filozofia zen*, dz. cyt., s. 215.

¹³ Przykład myślenia paradoksowego.

łości w poezji japońskiej. Związek *haiku* i *waka* z zen wskazuje na otwieranie umysłu za pomocą nastroju, który zawierają. *Haiku* „tworzy” nastrój i „oddaje” nastrój. Zen wskazuje na przekaz niezależny od słów. Słowa jedynie są instrumentem, który ukazuje paradoksalną rzeczywistość. Komponowanie jest wprowadzeniem umysłu w harmonię, która może go otworzyć na niedualistyczne widzenie świata. Poezja może wskazywać drogę, której ostatecznym celem jest buddyjskie oświecenie. Nieprzywiązywanie się do słów oznacza nietraktowanie ich, jako pojęć, które tworzą i prawdziwie opisują rzeczywistość. Poezja między innymi przez *haiku* i *waka*, tak jak i inne sztuki związane z zen, może doprowadzić do punktu, w którym rozpoczyna się własną drogę doświadczenia. Nastrój wskazuje na „intuicyjność” a nie na „racjonalność” wglądu w ostateczną rzeczywistość.

Haiku a inne sztuki zen w „momentalności widzenia świata”

Zen praktykuje się przez różne sztuki. Wcześniej wymieniliśmy oprócz poezji: malarstwo, kaligrafię, *chadō* („droga herbaty”), *kadō* (droga kwiatów”), *kyūdō* („droga łuku”), *kendō* („droga miecza”), oraz sztukę japońskich ogrodów. Podstawową kwestią wszystkich sztuk jest doprowadzenie ucznia do punktu, z którego może naprawdę rozpocząć swoją naukę. Zen praktykuje się przez różne sztuki. Jednak, co ciekawe, ukierunkowanie na nie, swojego wysiłku, może go skutecznie stłumić. Istotną jest nieustanna praca, ale bez wysiłku. Czy to możliwe? Sztuki inspirowane przez zen ukazują na swój sposób momentalną, jakość widzenia świata. Podobnie w haiku istnieje momentalność zaangażowania umysłu w tworzenie i odczytywanie, że nie ma innego czasu jak tylko obecna chwila. Przeszłość i przyszłość są abstrakcjami pozbawionymi jakichkolwiek namacalnych treści. Haiku może pobudzić, podobnie jak inne sztuki, uwagę i skierować ją na obecną chwilę.

Wszystkie sztuki za pomocą, których praktykuje się zen łączą i wskazują na jednoczesność decyzji i działania. Nagłe wizje przyrody, śmierci, istoty miłości, życia, rzeczywistości powstają w ten sam sposób w haiku. Kiedy ich szukamy nie możemy ich odnaleźć? Sztuczne *haiku* różni się od prawdziwego między innymi tym, że w tym pierwszym, którykolwiek „kawałek” życia został z premedytacją, wydzielony czy wyrwany ze wszechświata. Podczas gdy życie i wszechświat to niezaprzeczalna jedność. Prawdziwe haiku „wytrąciło” się niejako samo z tego wszechświata i zawiera go w całości w sobie¹⁴.

Gdyby postawić w związku z tym pytanie, czy można zrozumieć poezję japońską? Odpowiedź nie jest prosta. Samo zrozumienie, jako pojęcie wskazuje na

¹⁴ Por. A. Watts, *Zen w sztuce*, [w:] A. Watts, *Droga zen*, Poznań 1997, s. 211–242.

poznanie przyczyn czy właściwości tego, co się rozpatruje. Uchwycenie związków, wyjaśnienie. Jego przeciwieństwem jest poznanie przez intuicję głównie dzięki przeżytemu doświadczeniu. Jednak wtedy mamy do czynienia z poznanem pośrednim. Różni się ono od bezpośredniego tym, że nie istnieje coś pośredniczącego pomiędzy świadomością a jej przedmiotem. Tymczasem zen wyrażone w haiku, o ile może przypominać tę formę intuicyjnego „zrozumienia” to wychodzi poza jego dualistyczny konkret świadomości i jej przedmiotu wskazując na odczuwanie. Odczuwanie czy wyczuwanie intuicyjne naturalności niewykląbane w dualistyczny relatywizm to pointa zen i poezji wyrażanej w haiku i waka. Jednocześnie jest to narzędzie do „wyrażania” swojej wewnętrznej spontaniczności.

Chiński tusz przybiera w malarstwie i kaligrafii ogromną paletę odcieni podobnie jak haiku. Nie sposób go naśladować, to naturalna wyzwolona spontaniczność, wskazująca na „rozcieńczenie” tuszu. Jego „roztarcie”, „miękkłość” pędzla, „chłonność” papieru. Wszystko zdaje się wpływać tak jak w kaligrafii i malarstwie na nastrój, który towarzyszy haiku. Stąd, aby komponować haiku Bashō¹⁵ sugeruje, aby stać się „małym dzieckiem”. To jakby przywracanie świata w zafascynowanym odkrywaniu go. W którym zwraca się szczególną uwagę na „konieczność współpracy” twórcy ze słuchającym. Dobre *haiku* działa jak kamyk wrzucony do sadzawki umysłu przywołując skojarzenia z głębi pamięci¹⁶. Dobre haiku posługuje się prostym językiem. Zwyczajnym, ludzkim. Wskazuje na rzeczy w ich „takości” pozostawiając zbędny komentarz. Zawieszając wszędożyłski oceniający umysł. Można postawić pytanie, dlaczego właśnie tak?

Otóż staje się to mimo wszystko, użyję słowa „zrozumiałe”, kiedy uznaje się, że życie jest puste, pozbawione przeszłości, bezcelowe, pozbawione przyszłości. Pustkę wypełnia jedynie terażniejszość, która normalnie zredukowana jest do ułamka sekundy, zbyt krótkiego by coś mogło się w nim wydarzyć. Po prostu tak jest, po prostu tak¹⁷. Jeżeli świat jest bez celu, niestworzony, choć żyjący, a jednak wystarczający samemu sobie. Co w nim może być ważne? W zenie jak i w *haiku* powie się być może, że nastrój.

Furyu – nastroje w haiku

Jeżeli uznać, że życie jest bezcelowe, artysta zdaje się podążać do nikąd w pozbawionej czasu terażniejszości. Tylko artysta? Czy każdy człowiek miewa takie

¹⁵ Por. A. Watts, *Zen w sztuce*, tamże.

¹⁶ Por. tamże.

¹⁷ Jap. *sono* – mama. Por. A. Watts, *Zen w sztuce*, dz. cyt., s. 223.

chwile? Wtedy docierają szczególnie „strzępki świata”. Takie, jak zapach palonych liści, ołowiane chmury z prześwitem słońca, krzyk ptaka¹⁸. „Strzępki świata” są indywidualne, dodajmy do nich własne: dotyk nieprzebytej otulającej mgły, ciepłe mruczenie kota...

Szczególnie malarstwo i poezja związana z zen to, w jakimś sensie echa takich chwil. Wskazują na nastroje owych chwil. Opisują one ogólny stan ducha. Podczas przeżywania tych „bezelowych” chwil w życiu. W klasyce japońskiej wskazuje się, zatem na nastroje momentów albo chwil, które pozostają na zawsze w pejzażach albo w poezji. *Furyu*, analizowane przez Watts’a wskazuje na nastrój, jako ogólny stan „ducha” zen podczas przeżywania owych bezcelowych momentów w życiu. Trudno przetłumaczyć japońskie słowa wskazujące na nastroje¹⁹. Watts wymienia cztery charakterystyczne dla poezji i malarstwa japońskiego związane z zen nastroje. Są nimi: *sabi*, *wabi*, *aware* i *yugen*. Zatrzymajmy się nad przedstawieniem, co obejmują i nad przykładami *haiku* i *waka*, w których dominują. Pomoże to w ukazaniu nastroju, ale i najistotniejszych przesłań wybranych japońskich wierszy o śmierci i japońskich wierszy o miłości.

Sabi wskazuje na nastrój skłaniający do samotności i ciszy. *Wabi* jest charakterystyczne dla odczuwania smutku i przygnębienia. Jest to stan uczuciowej pustki, w którym spostrzega się coś z pozoru pospolitego w swej niewiarygodnej „takości”. *Aware* łączy się z chwilą wywołującą jeszcze intensywniejsze nostalgiczne uczucie smutku. Często związane z przemożnym doznawaniem przemijania i zanikania świata. Światem jesteśmy, a doświadczana jesień przypomina nieustannie o przemijaniu i „zanikaniu”. Wreszcie *yugen* dotyka nagłego uświadomienia sobie czegoś tajemniczego, dziwnego, nieprzeniknionego. Ocierającego się o coś, co na zawsze pozostanie zagadką. Chwila daje nastrój i nastrój tworzy chwilę.

Zanim przejdziemy do kilku przykładów *haiku*, w którym ujawniają się owe szczególne nastroje, zwróćmy uwagę na przedstawienie w *haiku* i *waka* tego, co w zen łączy się z pojęciem „takości”. Watts w swoich analizach posługuje się przykładami *haiku* zebranych i przełożonych przez R. H. Blytha, do których również się odwołujemy²⁰.

Czym jest „takość” w *haiku*? Można mieć wrażenie, że jest ukazywaniem świata w postaci „strzępków”, które zdają się go tworzyć. Na przykład:

¹⁸ Por. A. Watts, *Zen w sztuce*, dz. cyt., s. 219 i dalej.

¹⁹ Analizuję i cytuję dzięki inspiracji A. Watts’a, [w:] *Zen w sztuce*, w: A. Watts, *Droga zen*, dz. cyt., s. 224–226.

²⁰ Por. R. H., Blyth, *Haiku* (4 tomy), Tokyo 1949–1952. Por. także: A. Watts, *Droga zen*, dz. cyt., s. 223–228.

Chwasty na polu ryżowym,
 Ścięte i pozostawione tak po prostu –
 Nawóz!²¹

„Takość”, to widzenie rzeczy, jakimi są, bez komentarza, zbędnego oceniania, wartościowania. Takie jest widzenie świata człowieka kierującego się zen w jego przedstawieniu. Zwróćmy jeszcze uwagę na inny przykład:

Gwiazdy w stawie;
 Znów zimowa mżawka
 Marszczy wodę.

Przejdźmy do przykładów *furyu*, o których pisze Watts²². *Sabi* wskazuje na samotność, konieczność zachowania dystansu wobec rzeczy. Towarzyszy mu poczucie głębokiego wyciszenia, którego symbolem często są płatki śniegu. Na przykład nastrój *sabi* ma ujawniać poniższe haiku:

Marznąca mżawka;
 Bezdenna, nieskończona
 Samotność.

Kolejnym *furyu* jest *wabi*. Wskazuje, że „takość” jest często odkrywana w najzwyklejszych rzeczach. Szczególnie wtedy, gdy przyszłość nie napawa nadzieją, niesie niepewność i wszędobylski smutek. Znaczące akcenty dotyczą tu pory roku albo dnia. Zmierzchu czy jesieni. Przytoczmy dwa przykłady haiku niosącego *wabi*:

Dzięcioł
 Stuka w tym samym miejscu:
 Dzień chyli się ku końcowi.
 Zimowe przygnębienie;
 W cebrze na deszczówkę
 Spacerują wróble.

Trzecie *furyu* wskazuje na *aware*. Chwila i jej nastrój jest szczególnie. To nie tylko chwila odczuwania jesieni, ale i przemijania. Tęsknoty za przemijającym

²¹ Por. tamże.

²² Ten i poniższe przykłady cytuję za: A. Watts, *Droga zen*, dz. cyt., s. 224–228.

nieuchronnie światem, za przeszłością, za tym, co kochaliśmy. To chwila, w której szczególnie odczuwa się nietrwałość świata. Czasami wzbogacona jest ona „ogładem” pustki, która jest jego prawdziwą istotą. Podobnie jak poprzednio zwróćmy uwagę na przykłady:

Wieczorna mgła;
Gdy tak pomyśleć o tym, co było,
Ależ to daleko!
Liście opadają,
Kładą się jedne na drugich;
Deszcz smaga deszcz.

Aware wskazuje także na moment bliskiej przemiany, straty, przejścia. Często wykorzystywane jest w wierszach o śmierci. „Krople rosy” wskazują na znikomość i ulotność życia. Kolejny przykład:

Świat kropli rosy –
To może być kropla rosy,
A jednak... – a jednak...

Ostatni nastrój to *yugen*. Najtrudniejszy w rozpoznaniu i w opisie. Wskazuje na tajemnicę, o którą zdaje się „ocierać” człowiek, a której nie jest w stanie rozpoznać czy zrozumieć. Watts podaje tu wiele przykładów *haiku*. Wybieramy tylko kilka dla zobrazowania zakresu owego nastroju:

Morze ciemnieje;
Głosy dzikich kaczek
Są z lekka białe.
Wiatr cichnie, nieruchomieją kwiaty;
Krzyk ptaka, górską cisza się pogłębia.

Watts podaje także przykład *haiku*, który zawiera nastrój „odwróconego *yugen*”:

Słuczone lustro już nie będzie odbijać;
Opadłemu kwiatu trudno będzie powrócić na gałąź²³.

²³ Por. A. Watts, *Droga zen*, dz. cyt., s. 227.

Haiku a japońskie wiersze o śmierci

Nie bez przypadku pisaliśmy o nastrojach w haiku. Podobnie jak o jego ścisłych związkach z zenem. Nastroje, podobnie jak natura zen szczególnie ujawniają się w wierszach o śmierci. Śmierć ujawnia chwilę prawdy o człowieku, o jego życiu. W Japonii wiersze o śmierci zajmują szczególne miejsce. Są dopełnieniem albo także zakończeniem twórczości poetyckiej. Wydaje się, że także ostatnim jej przesłaniem. Wiersze o śmierci ujawniają różne nastroje, o których pisaliśmy, lecz nie tylko. Spośród wybranych wierszy o śmierci można poszukiwać takich, które „wychodzą” poza nastroje, o których pisaliśmy, wskazując na zadumę, urzekając dosłownością. To prawda, że w większości przesiąknięte są buddyjską wizją rzeczywistości. Nie możemy jednak zapomnieć, że buddyzm posiada w Japonii różne odcienie²⁴ i nie wyraża się tylko w zenie. Stąd haiku o śmierci ma różne odcienie. Przyjrzyjmy się wybranym przykładom tej cennej poezji²⁵, wskazując przede wszystkim na jej podstawowe źródło, którym niewątpliwie jest myśl buddyjska. Pojawia się w niej nie tylko nawiązanie do cierpienia²⁶, ale i wszechobecny nastrój towarzyszący śmierci. Trudno w nim oddzielić od siebie wcześniej omawiane: sabi, wabi, aware i yugen. Przeplatają się wzajemnie ze sobą, ukazując subtelność, ale i „indywidualność” poetyckiej syntezy czy także analizy śmierci. Analiza wybranych utworów zapożyczonych ze zbioru: *Japońskie wiersze śmierci* niesie wiele ciekawych spostrzeżeń. Wskażemy na kilka z nich.

Śmierć w kontekście elementów doktryny buddyjskiej

Autorzy japońskich wierszy o śmierci ukazują buddyjską koncepcję rzeczywistości. Nie tyle łączącą życie ze śmiercią w pierwotnej jedności. Ukazują, że śmierć jest elementem uwarunkowanego sposobu istnienia. Sansara nie różni się od nirwany, ale żeby pokonać niewiedzę potrzebne jest oświecenie dające wgląd i wiedzę o Rzeczywistości. Stąd pisać o śmierci wskazuje się często na oświecenie. Wtedy

²⁴ Buddyzm zen rozpowszechnił się w Japonii od ok. 1191 roku. Do dziś jest, co prawda najbardziej żywną formą buddyzmu w tym kraju. Jednak inne formy buddyzmu znalazły się w Japonii już około 522 r. przybywając z Korei. W okresie Nara (710–794) istniało w Japonii sześć szkół buddyjskich przeniesionych z Chin. W połowie 10 wieku rozpowszechnił się w Japonii amidyizm, wskazujący na rolę buddy Amitabhy. Należy do niego popularna Szkoła Czystej Ziemi. W XIII wieku powstała szkoła Nichirena itd.

²⁵ Korzystam z antologii: *Japońskie wiersze o śmierci*, przekład i wstęp M. Has, Biblioteczka orientalna pod red. J. Sieradzana, Kraków 1991. W dalszej części podaje tylko autorów haiku i daty ich życia oraz stronę antologii bezpośrednio w tekście w nawiasie.

²⁶ Por. np. W. Wilowski, *Buddyjska nauka o cierpieniu*, [w:] W. Wilowski, *Metafizyka cierpienia*, Poznań 2010, s. 125–159.

śmierć przestaje istnieć, jako element przynoszący cierpienie: (por. Masahide, 1656–1723, 11). Doświadczenie Buddy staje się, zatem wskazaniem drogi pozwalającym na przewyciężenie cierpienia (por. Ranseki, 1683–1738, 19). Usuwa konieczność nieustannego wcielania się w kołowrocie egzystencji (por. Batryu, 1804–1863, 47). Śmierć, zdaje się wiązać myśli autorów haiku, wskazując na kondycję ludzkiej „uwarunkowanej” egzystencji. Co w niej znaczące? Przemijanie jest „trwałym” i znaczącym jej elementem (por. Shiei, ?– 1715, 26). Bliskość śmierci ujawnia najskuteczniej myśl o kruchości życia, o jego przemijalności (por. Asei, ?–?, 29; Banzan, 1641–1739, 46). Życie, które wydaje się realne, „zacierają” różnice pomiędzy snem a jawą (por. Shuskiki, 1668–1725, 32). Śmierć „daje możliwość” rozpoznania „złudnego świata” i Rzeczywistości ostatecznej (por. Saikaku, 1641–1693, 21). Z kolei ta ostatnia wskazuje w pewnym momencie na...” bezużyteczność” ciała (por. Seisa, 1675–1722, 25). W haiku w konsekwencji pojawia się wobec śmierci, także zwrócenie uwagi na konieczność zachowania „obojętności” na nieustanne przemiany natury (por. Rekisen, 1748–1834, s. 20).

Trudno w tak krótkim tekście przytaczać wszystkie przykłady haiku, o których wspominaliśmy wskazując na ich buddyjskie korzenie ujawniające elementy doktryny buddyjskiej. Trudno też oprzeć się, aby nie sięgnąć, choć do kilku przykładów rozwijających nasze interpretacyjne intuicje. Nie warto ich bardziej rozwijać, bo mogłyby „zabić smak”, który daje haiku o śmierci. Czas i miejsce wszakże decyduje o tym jak je odczytujemy:

Mój dom spłonął
I nic już
Nie zaśłania księżycu. (Masahide, 1656–1723, 11).

W tym złudnym świecie
dwa lata za długo
oglądałem księżyc! (Saikaku, 1641–1693, 21).

Żegnajcie!
Odchodzę jak kropla rosy
na trawie. (Banzan, 1641–1739, 46).

Śmierć a nadzieja raju

W buddyzmie zen trudno by odnaleźć haiku wskazujące na śmierć z perspektywy nadziei na transcendencję wskazującą na raj. Stąd wspominaliśmy wcześniej o róż-

nych odcieniach buddyzmu na gruncie japońskim. Wśród nich na ten wskazujący na raje buddów, a wśród nich z pewnością na Sukhawati. Nieważne czy zinterpretujemy go, jako stan świadomości. Nadzieja i transcendencja ujawniane przed śmiercią, pozostaną, stając się ważnymi motywami w haiku.

Ukryta albo jawna wiara w transcendencję, wskazuje na nadzieję bezpośredniego kontaktu z „ostatecznością”. Często ujawnia jej „estetyczny wymiar”. (por. Kinei, 1733–1778, 9; Koha, ?–1897, 10; Masumi Kato, 1726–1796, 11). Choć może się to wydać dziwne w buddyjskim wydaniu, śmierć rozbudza nadzieję także za wiecznością (por. Shohi, 1711–1750, 17). Co jednak znaczące śmierć wskazuje na „podróż”, którą rozpoczyna się po niej. Niewątpliwie przyda się w niej „rozświetlony” umysł. Pamiętajmy, gdyby stał się oświecony, śmierć, jako złudzeni zniknie (por. Saikaku, 1660–1730, 22). Ukryta nadzieja transcendencji po śmierci, wskazuje na wiosnę, którą „rozpoczyna” (por. Banen, 1825–1905, 39). Oczywiście nie tylko. Intrygujące może stać się to, co może otworzyć bramy raju (por. Saimu, 1609–1679, 22). Przedstawimy kilka przykładów:

Jesienne kwiaty mej modlitwy
kryją w sobie
nasionka raju. (Kinei, 1733–1778, 9).

Droga do raju
wyścielona jest jasnymi
płatkami śliwy. (Masumi Kato, 1726–1796, 11).

O świecie
kwiaty otwierają
bramy raju. (Saimu, 1609–1679, 22).

62 | **Natura zen a haiku śmierci**

Haiku wyraża zen, a natura zen jest ukryta w haiku. Ilu mistrzów tyle sposobów jej wyrażania. Autentyczność i naturalność są tu niewątpliwie decydujące. Tym nie mniej zwraca się uwagę na wiele różnych elementów, których „inspiracją” jest śmierć. Ujawnia się tu nie tylko zwrócenie uwagi na „takość” zdradzającą się w nastroju określanym, jako wabi, ale i na to, że jej doświadczenie często znamienuje oświecenie, czyli wgląd w ostateczną rzeczywistość. „Takość” jednak ma swoje różne przekazy, od tego, który ukazuje naturę zen w jej „percepcji świata”, wskazując, że tak właśnie jest i nic więcej. Do tej „wyrwywającej” ku oświeceniu.

Krzyk kukułki ujawniający się w symbolice rozstaju dróg, życia i śmierci znamionuje bliskie albo zrealizowane oświecenie. W takim doświadczeniu wychodzi się „poza” wskazując na „paradoksowi” widzenie świata, który w efekcie jest jednością (por. Nakamichi, ?–1893, 17). „Takość” może „opisywać” starość w zwierciadle poznania, mocno, realistycznie i dosadnie (por. Sungao, 1887–1926, 25). Może też realistycznie „opisywać” śmierć w kontekście życia (por. Ensei, 1656–1725, 42). Natura zen, wskazując na śmierć, mówi o doświadczeniu, bez opisu i znaczenia, bez analiz i racjonalizacji (por. Chiboku, 1696–1740, 34). W zen należy porzucić wnioskowanie (por. Baika, ?–?, 38). Czym jest śmierć? Haiku nie odpowie, tylko podpowie. Chcesz wiedzieć, doświadcź jej. Śmierć, wskazuje na przemianę (por. Hyakka, 1715–1779, 40). Daje też możliwość „czystego” istnienia (por. Fujo, 1712–1764, 41). Haiku ukazuje też piękny symboliczny obraz śmierci (por. Kato, 1714–1776, 43). Zwraca także uwagę na „takość” sytuacji śmierci, istotnie jest ona elementem naturalności odkrywającym nastrój, który nazwano w Japonii yugen (por. Gaki, 1901–1937, 44). Jednak „najlepszy” z „przekazów” dotyczących śmierci zawdzięczamy Shisui (1625–1769, 27). Nie tworzy on haiku na jej temat. Zapytany o śmierć rysuje Enso²⁷, wskazując na prawdziwą rzeczywistość oświecenia.

W haiku ukazuje się często naturę zen, przy okazji wskazywania na śmierć, łącząc specyficzne dla niego „postrzeganie” z kilkoma nastrojami. Na przykład wabi z yugen. Spozatrzenie „takości” z uświadomieniem sobie tajemnicy (por. Onitsura, 1660–1738, 13). Przytoczmy kolejne przykłady:

Na rozstajach dróg
życia i śmierci
krzyk kukułki. (Nakamichi, ?–1893, 17).

Księżyc zgasł
szron opada
na chryzantemę. (Kato, 1714–1776, 43).

Zwróć mi moje marzenie kukułki!
Księżyc, który obudził mnie
znów jest zamglony. (Onitsura, 1660–1738, 13).

²⁷ Jap. dosł.: „kształt kola”, jako symbol absolutu, prawdziwej rzeczywistości i oświecenia. Nakreślone jednym pociągnięciem pędzla jest nie tylko ulubionym tematem malarstwa w duchu zen, ale sprawdzianem stanu świadomości malującego.

Sabi, wabi, aware i yugen w haiku o śmierci

Chyba najmniej „wykorzystywanym” nastrojem w *haiku* o śmierci jest *sabi*. W chwili śmierci jest dominując, ale nie dla wszystkich. Zwrócenie uwagi na nastrój samotności niosący ciszę wskazuje na akceptację śmierci. Jego „efektem” jest wskazanie drogi:

Na niebie i na ziemi
Ani pyłku kurzu
Śnieg pokrywa wzgórze. (Chirin, 1734–1794, 38).

W haiku wskazującym na zen, których tematem jest śmierć, ukazuje się samotność, jako potrzebny warunek odnalezienia „takości” w rzeczywistości. Dostrzeżenie go może wyzwolić spontanicznie oświecenie. Nieprzewidywalnie, w ułamku sekundy. Co jednak wydaje się ważne? Czyste nastroje są rzadkie. Częściej przeplatają się ze sobą, gdyż tematem zasadniczym jest śmierć. Wabi może być samym spostrzeżeniem elementów natury, i nic więcej. Nie zawsze od razu „otwiera” (por. Kimpo, ?–1894, 14). Czasami też zawiera komponentę pragnienia nagłej śmierci (por. Rangai, 1770–1845, 19). Nastrój wabi łączy się czasami z aware, albo przechodzi z jednego do drugiego, stosując piękną symbolikę (por. Senryu, ?–1818, 23):

Wierzba jesienna
jej liści tak nie żal
jak kwiatów wiśni.

Wabi wskazuje na nastrój dający możliwość oświecenia, albo na potrzebne do niego warunki. Odczuwanie samotności i „spozrzeżenie” często w najbliższym otoczeniu, właśnie „takości”, czyli uzyskanie naturalnego sposobu widzenia. Jest też wabi bez nastroju samotności i przygnębienia z samym „spozrzeżeniem”, czyli wglądem w naturę świata i istnienia (por. Retsuzan, 1789–1826, 15). Podobnie jak „czyste” wabi przypominające paradoksywny język koanu (por. Gozan, 1718–1789, 45). Wskazujące na moment oświecenia (por. Ryoto, 1658–1717, 18), dzięki „takości” zawartej w głosie słowika (por. Uko, 1738–1820, 31), albo w naturalnym odczuwaniu, który jest istotą zen, nic poza (por. Basho, 1643–1694, 33). Wabi „chwytą” i zatrzymuje moment spostrzeżenia źródła i kresu w kontekście drogi, co jest też „warunkiem” oświecenia (por. Gintoku, 1699–1754, 36; Chirin 1734–1794, 38). Wabi daje także spostrzeżenie, że świat umiera razem z nami. Problemem jest to, czy na zawsze, czy tylko na chwilę (por. Gokei, 1716–1769, 37). Wreszcie

w haiku spotyka się też takie wabi, które łączy się albo przemienia w *aware*, wskazując na doświadczenie przemijania, które otwiera „bezsensowną” treść tego, co przeminęło, stając się elementem potrzebnym do „przebudzenia” oświecenia (por. Enryo, 1800–1855, 42). Zatrzymajmy się nad kilkoma przykładami takich haiku:

Tej nocy, kiedy zrozumiałem
że świat jest jak kropla rosy
przebudziłem się ze snu. (Retsuzan, 1789–1826, 15).

Na niebie i na ziemi
ani pyłku kurzu
śnieg pokrywa wzgórze. (Chirin 1734–1794, 38).

Jesienne wody
budzą mnie
z pijaństwa. (Enryo, 1800–1855, 42).

Kolejny „nastrój” ujawniający się w haiku o śmierci, dotyczy *aware*. Najmocniejszy, albo jeden z najgłębszych w śmierci. Budzący świadomość nieuchronnego przemijania (por. Mamagusa Tazukuri, 1786–1858, 12; Nandai, 1786–1817, 12; Oto, 1870–1935, 14). Przemijanie w wierszach o śmierci wskazuje na towarzyszącą jej słabość (por. Ryokan, 1757–1831, 18). Towarzyszy jej niekończący się smutek (por. Ransetu, 1653–1707, 20). Przemijanie przywraca myśli o pięknie ciała i życia (por. Tembo, 1740–1823, 30; Tanko, 1826–1884, 32). Śmierć zmusza do zastanowienia się nad przemijaniem (por. Fuso, 1839–1886, 44; Gohei, ? 1819, 45). Ostatecznie zmusza do akceptacji śmierci (por. Gansan, 1814–1895, 35; Ginko, 1717–1790, 36). Dodajmy kilka przykładów:

Jesienna wierzba
wspomina
swą minioną wspaniałość. (Mamagusa Tazukuri, 1786–1858, 12).

Wiej ile chcesz
jesienny wietrze
kwiaty już zwiędły. (Gansan, 1814–1895, 35).

Na kwiecie lotosu
poranna rosa
kurczy się. (Fuso, 1839–1886, 44).

Ostatnim nastrojem jest *yugen*. Może współlistnieć z *wabi* i *aware*, choć nie tylko. Czasami towarzyszy mu zamiast smutku radość. Nie częsty to motyw zwarzywszy, że towarzyszy on śmierci (por. Koraku, 1780–1837, 10). Radość „utrzymuje” życie, choć zdaje się wydawać, że śmierć z niej „wyrywa”. Radość na ogół czerpie się z życia, z jego szczegółów, ciszy, piękna i mądrości. Ich symbolami w poezji japońskiej zdają się być płatki śniegu, kwiaty i księżyc (por. Sharyu, XIX w., 24). Śmierć zawsze była blisko tajemnicy, która wbrew pozorom nie musi budzić zainteresowania (por. Bufo, ?–?, 34). Nie wszyscy jednak tak podchodzą do śmierci. Dla wielu wskazuje ona na tajemnicę, która budzi szczególne zainteresowanie (por. Hakunen, 1740–1806, 40). Śmierć, jakkolwiek by o niej nie myśleć, niesie zastanowienie nad tajemnicą (por. Ichimu, 1803–1854, 41). Czasami „tajemnica” śmierci wydaje się przerażająca (por. Kasenjo, 1714–1776, 43). Czasami staje się początkiem odkrywania nowego brzegu (por. Kanna, ?–1764, 46). Zobaczmy jak o „tajemnicy” śmierci mówią wybrane *haiku*:

Radość rosy
rozpuszczającej się
we mgłę. (Koraku, 1780–1837, 10).

Przerwany sen.
Dokąd odeszły
motyle? (Ichimu, 1803–1854, 41).

Niezgłębiona
otchłań zimna
ryk oceanu. (Kasenjo, 1714–1776, 43).

Japońskie wiersze o miłości

66 |

Zastanawiając się nad japońskimi wierszami o miłości skupimy się na wybranych elementach poezji dwóch autorek²⁸. Obie posługiwały się *waka*, nieco dłuższymi formami niż *haiku*. Izumi Shikibu (976?) oraz Ono no Komachi (825-ok. 900).

Co uderza w *waka* Izumi Shikibu, to także nastrój. Można go porównać do *sabi z haiku* o śmierci. Jednak, choć tu i tam mamy do czynienia z nastrojem sa-

²⁸ Posługuje się polskim przekładem utworów obu autorek w antologii Izumi Shikibu, Ono no Komachi, *Świat miłości*, przeł. M. Has, Biblioteczka orientalna pod red. J. Sieradzana, Kraków 1991. W kolejnych przykładach podaję stronę w nawiasie bezpośrednio w tekście.

motności, to źródła ich są różne. W *waka*, Izumi Shikibu nie ukazuje się nastroju skłaniającego do samotności, tylko nastrój samotności. Zobaczmy przykłady:

Samotna łamię i palę gałązki
na trzeszczącym ogniu
w tej lodowatej górskiej wiosce. (10)²⁹.

Może przynajmniej ten dym
mnie nie opuści? (10).

Samotność nie przynosi ciszy, nie skłania do izolacji, jak w przypadku kolejnego tekstu. Jest oczekiwaniem skierowanym na kontakt z drugim człowiekiem. Jego ciepłej bliskości:

Moja poduszka zakurzona
Dla kogo miałabym ją wytrześć? (8).

Choć trudno by się spodziewać w *waka* o miłości pełnej barwy nastrojów, którymi przesiąknięte były *haiku* o śmierci, jest inaczej. Nie tylko śmierci, ale także miłości towarzyszą nastroje. Miłości towarzyszą niezwykle dynamiczne nastroje, także nostalgia i smutek opuszczenia. *Waka* wyraża to w syntetyczny sposób:

Zbłąkany wiatr
niczym zeszłej jesieni
tylko krople łez na rękawie
są świeże. (21).

Izumi Shikibu pisze inaczej o miłości niż czyni to poezja świata zachodniego. Miłości towarzyszy nastrój samotności. Ten z kolei daje „spozrzeżenie” elementów natury. Nie jest to wszakże dostrzeżenie „takości”, która prowadzi do oświecenia. A jednak, właśnie, a jednak. Zobaczmy dwa przykłady *waka*, które zdają się dopasowywać wiersze o miłości do nastroju *wabi*, o którym wcześniej wspominaliśmy:

Krople rosy na liściu bambusa
zatrzymują się dłużej

²⁹ Izumi Shikibu, Ono no Komachi, *Świat miłości*, dz. cyt., s. 10. W kolejnych przykładach podaję stronę w nawiasie bezpośrednio w tekście.

niż ty
który znikasz o świcie. (19).

Oglądając księżyc o świcie
wśród bezkresu nieba
poznałam siebie do głębi
do głębi. (27).

Aware znajduje także swoje miejsce w wierszach o miłości. Izumi Shikibu zdaje się przesycać nim większość swoich *waka*. Wskazuje na przemijanie miłości, nostalgiczną tęsknotę za nią. Miłość ukazywana jest, jako ulotne złudzenie. Towarzyszy jej młodość i piękno. Jednak miłość, to ulotność i nietrwałość jak wszystko, czego doświadcza się w życiu. Wybierzmy tylko dwa przykłady takich *waka* eksponujących swoiście rozumiane *aware*:

Czy wiesz, że ten świat
jest snem na jawie
I to, że cię tak bardzo potrzebuje
jest także czymś ulotnym? (11).

Ulotny świt białej rosy
iskry ognia, sny –
wszystko to trwa długo
w porównaniu z miłością. (23).

Również nastrój, yugen wskazujący na uświadomienie sobie ukrytej tajemnicy towarzyszy wierszom o miłości:

Jakże zazdrozczę gwiazdom Tanabata
ich miłości, co roku w jedną noc
W tym świecie nie ma kobiety
która znałaby swoją przyszłość. (24).

Izumi Shikibu, w swoich wierszach o miłości, wykracza poza cztery opisywane wcześniej nastroje, charakterystyczne także dla haiku o śmierci. Ulotność ludzkiego świata, a w nim miłości jest taka sama jak całej natury (por. 18 G; 12 G)³⁰. Miłość jest zniewalającym uczuciem (por. 29 D). Towarzyszy jej wspomnienie, przypo-

³⁰ G – oznacza górny wiersz na stronie, np. 18; D – oznacza dolny wiersz.

mnienie rozpatrywanie przeszłości (por. 12 D). Miłość przynosi więcej smutku, bólu, tęsknoty niż oczekiwana śmierć w *haiku*. Pisząc o miłości Shikibu wskazuje na tęsknotę (por. 14 D; 15 G; 17 D; 25 G). Towarzyszy jej uczucie przemijania (por. 15 D). Miłość niesie namacalne cierpienie i ból (por. 20 G; 26 D). Ostatecznie dla Shikibu miłość prowadzi do dylematu ujętego w następujący sposób:

Jeśli ten, na którego tak czekam
przyjdzie, cóż uczynię?
Rankiem ogród w śniegu zbyt piękny jest
by splamić go śladami stóp. (28).

Podobnie głębokie odczuwanie miłości i nastroje z nią związane przekazuje w swojej poezji *waka* Ono no Komachi. Z braku miejsca nie będziemy analizowali kolejnych przykładów nastrojów, które uchwycone są w jej poezji. Zobaczmy ostatni przykład takiej poezji wskazujący na nastrój *yugen*:

Czy świat miłości
ma kończyć się ciemnością
bez spojrzeń w prześwit
gdzie księżyc rozświetla niebo? (47).

Japońskie wiersze o śmierci i japońskie wiersze o miłości

Nie rozstrzygniemy być może wielu pytań, które pojawiają się, kiedy zestawia się ze sobą japońskie wiersze o śmierci i japońskie wiersze o miłości. Żadna analiza nie odda ich ukrytych nastrojów czy emocji. Żeby je odczuć trzeba kochać albo uzyskać świadomość nieuchronności własnej śmierci i poprzedzającego ją przemijania. Wiersze te ukazują nie tylko wielką wrażliwość ich autorów, ale wskazują także na możliwą „głębokość” „tematów”, przez nich doświadczonych. Niewątpliwie „łączą” je nastroje, które „zatrzymują” i „przekazują”. Zarówno w *haiku* o śmierci jak i w *waka* o miłości, można odnaleźć: *sabi*, *wabi*, *aware* i *yugen*. Choć zachodni czytelnik będzie poszukiwał w nich symboli i ich znaczeń, nie one są w nich najważniejsze. *Furyu* daje inne możliwości „przedstawienia” rzeczywistości. Czasami „zawieszając” racjonalizm, wskazując na możliwości „intuicyjnej percepcji”. Nie każdy jednak i nie zawsze może uchwycić „ulotność” przekazywanego przez *haiku* i *waka* nastroju. Trzeba być w odpowiednim miejscu i czasie.