

Ksenia OLKUSZ
(Opole)

ZNAK, KONTEMPLACJA, IMPRESJA
(wokół cykli *butelka lejdejska*, *haiku* i *morskie tercyny*
Janusza Stanisława Pasierba)

„Jedną z najgłępszych myśli moich była ta, że sztuka jest już zamknięta. Jak nieukończenie mało stosunków utrwalono w wiecznych obrazach, a ile takich stosunków jest jeszcze możliwych!” (*O sztuce* 1995: 82). Ta konstatacja Christiana Friedricha Hebla doskonale ilustruje zainteresowanie twórców nowymi modelami artystycznymi bądź tworzeniem hybryd już istniejących wzorów genologicznych. Potencjał rozwiązań artystycznych nie został przecież w całości wyzyskany, co oznacza, że dopóki istnieje cywilizacja, dopóty powstawać będą kolejne dziedziny sztuki. W tym kontekście nie dziwi zatem poszukiwanie przez artystów nowych środków wyrazu, niewyzyskanych dotąd tematów, wątków, motywów itd. Istotną sprawą jest również kształt, który artysta nada dziełu. W przypadku literatury czynnikiem determinującym sposób percepcji komunikatu zależy jest w znacznym stopniu od przyjętej konwencji gatunkowej. Wielokrotnie w historii literatury zdarzało się tak, że wyczerpanie i znudzenie tradycyjnymi wzorcami konstrukcyjnymi czy estetycznymi kierowało poetów europejskich w stronę Orientu, w tym także Japonii.

Doświadczenia wynikające ze zderzenia dwóch krańcowo odmiennych kultur stanowią interesujący przedmiot analizy. W pewien szczególny sposób tekst staje się wyznacznikiem granic pomiędzy tym, co niezaprzeczalnie wschodnie a tym, czym posługuje się kultura Zachodu. Podobna konfrontacja odbywa się zresztą zarówno w planie formalnym, jak i treściowym – w zakresie semantyki, motywów oraz symboliki. Zachodzić tu mogą dwa procesy: pierwszy, polegający na rozdzielnym lub wybiórczym korzystaniu z osiągnięć stylistyczno-semantycznych kultur oraz drugi, oparty o wzajemne współgranie, niezwyklej kompilację elementów wywiedzionych z tradycji Wschodu i Zachodu.

Warto jednak zaznaczyć, że w procesie powstawania dzieła – nie tylko literackiego – zaobserwować można określone etapy tworzenia z niewielkich fragmentów spójnej

całości tekstu, rzeźby, kompozycji muzycznej czy obrazu. Niezwykle interesującą teorię dotyczącą formowania się struktury dzieła opracował Evanhélós Moutsopoulos, który skonstatował między innymi, że

czas i przestrzeń są [...] przekształcane wraz z relacjami pomiędzy samą świadomością i powstającym dziełem. W każdym momencie powstawania dzieła sztuki podstawowe charakterystyczne cechy tego dzieła, a także obiektywne warunki jego stwarzania są zmieniane w kolejnych etapach twórczej aktywności. Świadomość artysty wykorzystuje własną intencjonalność w celu ponownego ustanowienia obiektywnej ciągłości – która została zerwana poprzez subiektywne przedsięwzięcie – w zobiektywizowanej formie. Ciągłość dzieła sztuki staje się w ten sposób wyrazem jego integralności, która wylania się z naruszonej ciągłości pomiędzy świadomością a światem (Moutsopoulos 2000: 90).

Wyraźnie widać, jak doskonale podobna zasada wpisuje się w sposób tworzenia haiku. Zauważyć warto, że orientalna forma poetycka potrzebuje szczególnych warunków twórczych, ponieważ kształt jej wynika nie tylko z rygorów schematycznych, lecz także z określonego porządku estetycznego, a nawet duchowego. Uprawianie tego gatunku wymaga bowiem szczególnej umiejętności „zabrania” otoczeniu jakiegoś fragmentu i przełożeniu jego charakterystycznych cech na język zmysłów. Istotny jest również moment intuicyjnego uchwycenia detali i drobiazgów danego wycinka świata.

Poddane analizie trzy cykle poetyckie Janusza Stanisława Pasierba: *haiku*, *morskie tercyny* i *butelka lejdejska*¹ stanowią przykład niezwykle interesującego rozwiązania artystycznego. Przede wszystkim zauważyć należy, iż dwie pierwsze inskrypcje tytułowe (cykli w całości poświęconych haiku) wyraźnie sygnalizują zainteresowanie poety orientalnym gatunkiem, pełnią zatem funkcję informującą o przyjętej przez autora formule architektonicznej. Ponadto drugi tytuł sugeruje pewną interesującą konotację: do wyrazu „tercyny”² dodany został przymiotnik „morskie”, który zakreśla sferę zainteresowań autora (morze jest bowiem jednym z trzech symboli, słów-kluczy cyklu). Trzeba także zauważyć, iż Pasierb posługuje się zwrotem „tercyny”, mając na uwadze nie tylko schemat konstrukcyjny utworów, lecz także ową osobliwą grę trzema znakami – kamieniem, obłokiem i morzem. Podobna zabawa symbolami (przesuwaniem ich, eksponowaniem, odkrywaniem i przesłanianiem) staje się wyróżnikiem, punktem centralnym wszystkich utworów w nim zawartych i cechą immanentną cyklu.

Warto zaznaczyć, że w zakresie wymogów formalnych wyraźnie jest widoczna zasada dążenia do jak najwierniejszego odtwarzania strukturalnego wzorca gatunku. W cyklu *haiku* przyjęła poeta trudną w realizacji (i adaptacji, zwłaszcza polskiej) zasadę trójwersowości i przestrzegania schematu stałej liczby sylab w układzie 5 + 7 + 5.

¹ Grafia tytułów zbiorów zgodna z intencją Pasierba; dla odróżnienia nazwa gatunku zapisywana jest drukiem prostym.

² Tercyna – „trójwersowa strofa rymowana *aba bcb cdc ded...*, a więc tak, że środkowy wers strofy pierwszej rymuje się z pierwszym i trzecim wersem strofy następnej. [...] Komponentami tercyny są najczęściej wersy 11- lub 13-zgłoskowe, rzadko pojawiają się tercyny sylabotoniczne i toniczne” (*Słownik terminów literackich* 1988: 534). Pasierb nie realizuje zatem rygoru konstrukcyjnego tercyny, wypełniając ów termin zupełnie odmienną treścią. Są to „zhaikuizowane tercyny” – swoista kompilacja haiku i tercyn. Warto podkreślić, iż ten ostatni gatunek „jest częstą zwrotką w poezji włoskiej” (*Słownik terminów literackich* 1988: 534). Mamy zatem do czynienia ze znamienym i celowym połączeniem formy orientalnej ze środowiskiem morską, a pośrednio – zen i chrześcijaństwa. W przypadku tym przymiotnik „morskie”, użyty w tytule, odnosiłby się także do kraju, w którym forma ta wykorzystywana była najczęściej.

Odstępstwem od podobnego kształtu wersyfikacyjnego jest dwukrotne pojawienie się kompozycji 5 + 6 + 5 i jeden raz 5 + 7 + 7. Utwory z *butelki lejdejskiej* (jest ich siedem, wyliczywszy kilka „haikupodobnych” miniatur) stanowią przykład układu idealnie „dopasowanego” do rygorów gatunku – zawsze zostaje zachowana konstrukcja 5 + 7 + 5. Natomiast *morskie tercyny* – na co wskazuje zresztą tytuł – stanowią właściwie trójwersowe kombinacje zawierające od 3 do 9 sylab. Są to na przykład konstrukcje: 5 + 6 + 6; 8 + 7 + 6; 6 + 5 + 7; 9 + 7 + 3; 8 + 6 + 3; 5 + 4 + 5.

Określenie podobnych utworów nazwą „tercyny” staje się – zważywszy na schemat kompozycyjny – całkowicie uzasadnione. Pasierb dokonał bowiem precyzyjnej klasyfikacji genologicznej wierszy cyklu, traktując zastosowaną kompozycję jako pochodną haiku. Skrupulatność poety przejawia się zresztą nie tylko w postaci określania przynależności gatunkowej (a zatem w płaszczyźnie teoretycznej), lecz dokonuje się również w sferze realizacji formalnej (praktyce). Wszystkie utwory zakwalifikowane do gatunku haiku spełniają trudny rygor konstrukcyjny w zakresie zachowania określonej liczby sylab i wersów. Podobne adaptacje spotyka się w literaturze europejskiej rzadko, świadczą one o talencie oraz warsztatowym kunszcie autora.

Jednak obok jasno sprecyzowanych reguł gatunku, a także ściśle określonych wartości filozoficznych, pojawia się także w ramach haiku indywidualna koncepcja twórcza. Indywidualne piętno twórcy ujawnia się oczywiście nie tylko w samym sposobie pisania czy technikach obrazowania, lecz stanowi element charakterystycznej wizji rzeczywistości. Świat przedstawiony jest zatem poddawany licznym obróbkom i modyfikacjom tak, aby ostateczny efekt oddziaływał z pełną mocą na wyobraźnię oraz obszary intelektualne odbiorcy.

Aleksandra Pethe uważa, że „najistotniejszym problemem twórczych poszukiwań [Pasierba] jest [...] świadomość wartości i godności słowa poetyckiego, które nie pochodzi tylko od człowieka” (Pethe 2000: 25). Badaczka pisze także, iż poeta „koncentruje się na żmudnej pracy nad słowem. Twórca, według niego, jest przecież świadkiem powołanym do bycia narzędziem znaku, dlatego musi poszukiwać nowych i celnych środków porozumienia” (Pethe 2000: 25–26). W istocie, Pasierb traktuje słowo jak elastyczny materiał konstrukcyjny, podporządkowujący się woli i zabiegom artysty (widać to zwłaszcza w *morskich tercynach*). Gra słów, przenikanie i migotliwość znaczeń stanowią podstawową funkcję tekstów. Poeta eksponuje w *morskich tercynach* trzy elementy pejzażu: kamień, obłok i morze (Pasierb 2001; taki właśnie tytuł, a ściślej: *Morze, obłok i kamień*, nosi tomik, zawierający rozszerzoną wersję tych tercyn). Przesuwa je, kojarzy z innymi częściami przestrzeni, umieszcza w rozmaitych konfiguracjach, kontekstach, schematach tak, że odbiorca zyskuje możliwość dokładnej ich intropatii. Trzy wyeksponowane elementy pojawiają się razem; porównywane do fragmentów wszechświata i rzeczywistości, bywają przedstawiane pojedynczo lub parami, stają się centrum, pretekstem artystycznej analizy. Zabawa poetycka do złudzenia przypomina grę, w której należy ułożyć zdania zawierające wyznaczone słowa. W tym przypadku będą to elementy przyrody, które Pasierb zestawia, wycina, wkleja, przysłania i eksponuje. Poeta definiuje i identyfikuje owe trzy części posługując się rozmaitymi aspektami wszechświata – dzikiego i oswojonego:

obłok jest bezimienny
wielkie glazy miewają imiona
morza noszą je zawsze

(mt 250)³

Ten – prostolinijnie skonstruowany – układ jest swoistą analizą cech wspólnych przedmiotów, a badanie dokonane zostaje w kontekście nazewnictwa. Nieskomplikowana forma wypowiedzi prowokuje do wnikliwej analizy, odkrycia wszystkich treści zarejestrowanych w utworze.

A jest ich niemało, ponieważ obok elementów tradycji Zachodu mamy do czynienia z włączeniem w plan tekstu istotnej części kultury Wschodu – kamienia. Skała jest bowiem integralnym składnikiem aranżacji ogrodów zen.

W przeciwieństwie do tego, co dzieje się u nas – pisze Claude Durix w *Siu kluczach zen* – ogrodu japońskiego nie można wyobrazić sobie bez skal [...], które trzeba czuć, ale przede wszystkim umieć je ustawić. [...]. Jeśli zna się dobrze naturę Buddy kamieni, jeśli się z nimi zidentyfikować, to można je rozmieścić w sposób zupełnie naturalny, w harmonii z całym wszechświatem (Durix 1999: 132–133).

Kamień posiada także wartość religijną: trzy święte kamienie symbolizują trójcę buddyjską – Siakjamuniego, czyli historycznego Buddę, Kannon, czyli Buddę Miłosierdzia, i Maitreję, czyli tego Buddę, który nadejdzie. Zatem poprzez określoną strukturę zapisu Pasierb odwołuje się nie tylko do europejskich konotacji kamienia (ujęcie chrześcijańskie, ujęcie antropologiczne, ujęcie kulturowe), lecz dokonuje przesunięcia znaczenia – za pomocą formy komunikacyjnej – w stronę zen i buddyzmu. Istnieje także niezwykła zbieżność koncepcji poety z prawidłami cnoty kamienia, zapisanymi przez jednego z przełożonych świątyni wzniesionej przez Dogena. Treść owych zasad jest następująca:

1. Piękno i tajemnica jego kształtu wyrażają się w ciszy: taki jest kamień.
2. Jego duch jest niezmienny, jego potęga bez granic, głęboko zakorzeniony w gruncie staje się szkieletem ziemi: taki jest kamień.
3. W deszczu i w wietrze, w chłody i w upał, pozostaje niewzruszony: taki jest kamień.
4. Stały i silny, podtrzymuje największe budynki: taki jest kamień.
5. Cichy, upiększa góry i ogrody, uspokaja człowiecze serce: taki jest kamień (Durix 1999: 134–135).

Wyraźnie więc widać szczególne przenikanie się spostrzeżeń i relacji, znaczące zatrzymanie i zadumanie nad istotą jednego z elementów bliskiej przestrzeni.

Wspomniany już Durix przytacza także niezwykle trafną konstatację mistrza w projektowaniu ogrodów, Mirei Shigemori:

Dzieło sztuki [...] musi być zawsze reakcją tego, kto je podziwia. Jeśli bowiem twórca ma prawo wolności tworzenia, to odbiorca ma również prawo do swobodnego odbioru. Najważniejsze, aby oglądającego cechowała duchowa czystość i prostota. Oczywiście, pewne reguły sztuki muszą być brane pod uwagę, lecz nie mogą one zaciemniać umysłu (Durix 1999: 131).

³ Pasierb 1988: 250. Wszystkie cytaty pochodzą z tej edycji; skróty – h, mt, bl – odnoszą się do tytułu cyklu, cyfry oznaczają strony, na których znajdują się cytowane utwory.

Owe „reguły sztuki” dotyczyć mogą także komunikatu literackiego. W kontekście tym podkreślić trzeba, iż Pasierb odnosi się do procesu tworzenia w ściśle określony sposób, otóż

wystrzega się „pisania z ambony”, ponieważ postuluje odnowę języka, którym mówi się o sprawach Boga i ludzkiej rzeczywistości. Zadanie poezji polega więc na szukaniu języka komunikatywnego, będącego w stanie nazwać i przedstawiać świat, a poprzez sztukę wyrażać ludzkie doświadczenie. Poeci, którzy traktują język jako podstawową przestrzeń twórczości, najważniejsze zadanie upatrują w przelamywaniu „bezładu i nijakości mowy” (Pethe 2000: 26).

Orientalny gatunek pozwala na zabawę słowem, nadanie mu opalizujących znaczeń i znamion tajemnicy. Poeta celowo posługuje się symbolami (w *morskich tercynach*), aby pokazać zależność słowa i treści, symbolu i znaczenia. Gra semantycznymi aspektami języka oraz prowokowanie procesów skojarzeniowych wynikają bezpośrednio z dążenia do usprawnienia schematów komunikacyjnych i odnalezienia sposobu precyzyjnego konstruowania wypowiedzi. Pasierb zauważa zresztą ze smutkiem, że

słowa zostały nadużyte, okaleczone, niektóre z nich zabito. Kłamstwo zabija słowo. Te słowa, które przeżyły, trzeba sprawdzać. Poezja jest powołaniem do tego, żeby ocalać słowa. Poezja ma czuwać nad słowami, jak się czuwa nad kolebkami dzieci. Słowa bywają bezbronne. Poezja powinna czuwać nad początkiem słowa (cyt. za: Pethe 2000: 27).

Owa „opieka” nad *verbum* realizowana jest za pomocą wnikliwej obserwacji języka, ostrożnego, wyważonego doboru wyrażań. Elementem konstytutywnym jest w przypadku *haiku* i *morskich tercyn* niezwykła powściągliwość, oszczędność słów i nadawanie im szczególnej wagi. Zabiegi te do złudzenia przypominają japońską sztukę poetycką i szacunek, którym dalekowschodni artyści darzą słowa.

Wzorem japońskich mistrzów Pasierb posługuje się określonym zasobem słów-kluczy. Trzy podstawowe to kamień, morze i obłok; wokół nich ogniskują się utwory cyklu *morskie tercyny*. Jednak obok symboli strategicznych, węzłowych dla kształtu artystyczno-filozoficznego cyklu, pojawiają się także mniej eksponowane słowa-klucze. Doskonały przykład stanowi wyraz *s e r c e*. Pethe komentuje obecność owego symbolu następująco:

serce, punkt kulminacyjny życia, jest dla człowieka tajemnicą [...]:

obłok i kamień samotne
morze zawsze mnogie
a serce?

(*morskie tercyny* 250)

[...] atmosfera samotności w lirycznym jakby pytaniu o centrum życia „a serce” świadczy, że serce przynależy do sfery tajemnicy, której zgłębienie niedostępne jest człowiekowi. Świadomość tajemnicy wiąże się z poczuciem samotności (Pethe 2000: 93).

Uzasadnienie podobnej konstatacji stanowi utwór:

jesień na niebie
rozciągnięte obłoki
gdzie dom dla serca

(h 231)

Serce byłoby zatem desygnatem istotnym, aczkolwiek boleśnie wyalienowanym, zagubionym, bo poszukującym „domu”. Moment cierpienia został zresztą celowo wyeksponowany poprzez wprowadzenie pory roku znamionującej czy kojarzącej się z przemianami, pustką, wyobcowaniem. Obraz zasnutego obłokami nieba służy amplifikacji nastroju dyskomfortu, niepewności, bezradności. Warto także zwrócić uwagę na fakt, iż symbol *serca* stanowi niezwykle żywotny motyw kultury chrześcijańskiej.

W Biblii wyraz „serce” występuje jako symbol, metafora czy przenośnia, w charakterze źródła i siedziby życia religijno-obyczajowego, ośrodka osobowości, działania, charakteru, zachowań – kilkaset razy, a zaledwie tuzin razy na określenie organu ciała (Kopaliński 1990: 371).

Widać zatem wyraźnie, iż Pasierb – wzorem japońskich poetów – odwoływał się do kręgu określonych konotacji, powołując się na stereotypowe wyobrażenia, warunkujące precyzyjne odczytanie użytego symbolu.

Drugim słowem-kluczem jest *blizna*,

kojarzona [...] najczęściej ze znakiem widocznym w sensie medycznym, ale zawsze stanowi ślad cierpienia. U Pasierba widnieje zawsze jako znak na najbardziej wewnętrznym organie ludzkiego ciała, w tym kontekście sugeruje uszkodzenie, brak miłości. Blizna warunkuje również autentyzm zdarzeń przeszłych:

blizny zostały
wszystko było naprawdę

(*haiku* 236) (Pethe 2000: 97).

Pasierb posługuje się zatem określoną symboliką, przynależną oczywiście nie tylko kanonowi kultury chrześcijańskiej, lecz także wykreowaną przez wyobraźnię artystyczną poety. Warto jednak zauważyć, iż Pasierbowe słowa-klucze wywodzą się z nieskomplikowanej terminologii, dostępnej każdemu odbiorcy. Poeta „ratując” słowa, zaczyna od tych najłatwiejszych, jakby to, co najprostsze, wymagało tej właśnie „opieki”.

Wspomniano już, że konstrukcja tradycyjna może być dopasowana do potrzeb języka, którym posługuje się twórca. Należy ponadto zauważyć, iż osiągnięcie – wymaganego przez rygory gatunku – efektu polisemiczności treści w płaszczyźnie konotacji kolejnych wyrazów jest w językach europejskich raczej niełatwe. Równie trudne staje się zapewnienie wieloznaczności całemu komunikatowi literackiemu, gdyż nasze pismo opiera się na alfabecie, nie występują w nim natomiast ideogramy o zróżnicowanej i opalizującej treści. Kultura zachodnia nie wypracowała zresztą uniwersalnego i szczegółowego systemu słów-kluczy, na których opiera się całkowicie symbolika *haiku*; dlatego wartość poszczególnych wyrazów zależy po pierwsze od rodzimej tradycji piszącego, po drugie zaś od indywidualnych preferencji artysty, jego programu literackiego i wypracowanej filozofii estetycznej. Kłopot z odwzorowaniem migotliwości właściwej japońskim kompozycjom wynika przede wszystkim z niemożności dostosowania reguł wschodniej kaligrafii do zachodnich norm zapisu; jest to ułomność natury technicznej, stanowiąca skutek kulturowego i cywilizacyjnego rozdziewu pomiędzy tradycjami literackimi. Odnaleźć zatem trzeba nowe środki ekspresji w obrębie gatunku, niekoniecznie posiłkując się jego pierwotnymi regułami oraz filozofią. Dorobek europejski obfituje w liczne opcje artystycznego wyrazu, takie chociażby, jak odwołanie się do symbolu, metafory, peryfrazy. Osiągnięty w ten sposób efekt odpowiada w istocie niektórym cechom wieloznaczności komunikatu; sama zresztą skrótowość w wyrażaniu

myśli stanowi element intrygujący, wprowadzający ów specyficzny nastrój tajemnicy i niedomówienia. Zjawisko „przeniesienia gatunku” jest zatem wielowymiarowe i nie ma związku ze stylizacją lub pastiszem, ponieważ dokonuje się tu odwzorowania poetyki istniejącej i funkcjonującej wedle określonych reguł matrycy genologicznej. Transpozycja gatunku jest więc konkretnym procesem teoretycznoliterackim. Zauważyć jednak należy, iż nie ma usystematyzowanego, skodyfikowanego wzorca, wedle którego kopiowany jest gatunek. Jako wytwór indywidualnego natchnienia nie poddaje się on sztywnym kodeksom czy ramom artystycznym. Inwencja twórcy odzwierciedla się także w zindywidualizowaniu kompozycji w płaszczyźnie treści i konstrukcji. Stopień wierności oryginalnej poetyce decyduje o dużym bądź niewielkim stopniu korelacji (pokrewieństwa) ze źródłem.

Problem kolejny stanowią kwestie religijne i filozoficzne. Utwory haiku posiadają bowiem wartość kontemplacyjną, niezwykle cenną zarówno z punktu widzenia religii chrześcijańskiej, jak i zen (oraz buddyźmu). Durix pisze na przykład:

Medytacja jest techniką opartą na ćwiczeniach duchowych, wspólną dla wszystkich religii, lecz dla wielu pozostaje jedynie tylko tym: ćwiczeniem duchowym. W większości form buddyźmu [...] naucza się, by medytując skoncentrować myśli na obiekcie [...], na idei, którą tworzymy o Buddzie [...]. W chrześcijaństwie można medytować na temat jakiegoś epizodu z życia Chrystusa [...], na temat cnót kardynałnych, na temat aspektu tworzenia (Durix 1999: 197).

Choć zatem nie ulega wątpliwości obecność w tekstach pierwiastków chrześcijańskich, to elementy filozofii zen wplecione zostają do wierszy Pasierba w nieco odmienny, znacznie bardziej subtelny sposób. Kontemplacja przestrzeni zawiera się bowiem nie w samym przeżyciu, lecz właśnie w strukturze otoczenia, w odbiciu absolutności istnienia każdej rzeczy. Jednak, jak zauważa Mircea Eliade,

dla człowieka religijnego natura nie jest nigdy wyłącznie „naturalna”: niesie zawsze ładunek wartości religijnej. Jest to zrozumiałe wobec tego, że Kosmos jest dziełem bożym: wyszedłszy z rąk bogów, świat nadal nasycony jest świętością. Chodzi nie tylko o sakralność przekazaną przez bogów, np. miejsca lub przedmiotu uświęconego przez obecność boską. Bogowie uczynili więcej: objawili oni różne modalności sacrum w samej strukturze świata i zjawisk kosmicznych (Eliade 1970: 132).

Wiersze Pasierba doskonale realizują ową zasadę wzajemnego przenikania się sztuki, przyrody i sfery *sacrum*. Stan ów nie wypływa jedynie z przynależności poety do określonego nurtu wyznaniowego, lecz odzwierciedla także medytacyjny aspekt tworzenia haiku oraz bezpośredni związek tego gatunku z konkretnymi wartościami duchowymi.

Haiku służy wyrażaniu tęsknoty za Absolutem: „jestem zagubiony/ jak mnie odnajdziesz Boże / w świecie i we mnie” pyta Pasierb, próbując dać odpowiedź w kolejnym haiku, wpisującym Boga i człowieka w porządek roku kościelnego, a więc wyrrywając go ze sfery *profanum* i wpisując w czas *sacrum*: „obłok Zwiastowanie/ kamień Wielkanoc/ morze Zielone Święta”. Tekst to bardzo ciekawy – konstatuje Bohdan Zeler – gdyż w wyraźny sposób pokazuje, jak tradycyjne wyznaczniki tego gatunku (konkretność, związek z Naturą) budujące pierwszą część każdego z wersów, splatają się z trzema najistotniejszymi dla tradycji chrześcijańskiej momentami Historii Zbawienia opisanymi na kartach Nowego Testamentu (Zwiastowanie, Zmartwychwstanie, Zesłanie Ducha Świętego). Tekst niejako w dwu wymiarach zbliża się do Absolutu (Zeler 1993: 51–52).

Kontemplacja elementów przyrody prowadzi do olśnienia i połączenia fragmentów wszechświata w spójną całość: natura spaja się z transcendencją, stając się przeżyciem

religijnym, doznaniem egzystencjalnym. Podobnie zresztą jak zen, które zakłada przeciwieństwo wszystkich części wszechświata, ich współtrwanie i nierozdzielność człowieka (wraz z jego doświadczeniami, charakterem, osobowością) od świata.

Pasierb bliski jest wszakże zenistycznej afirmacji wszelkich przejawów natury, akceptuje ją w każdym wymiarze, postrzega szczegóły i wpisuje siebie w cykl jej trwania. Podobnie czyni z elementami natury: kamieniem, obłokiem, morzem. Poszukuje – jak buddyści zen – Absolutu, odkrywając go w obrębie otaczającego świata. *Satori* jest w tym przypadku olśnieniem wynikającym z doświadczenia określonej sfery transcendentnej i nie ma tutaj znaczenia czy przeżywa je katolik, czy buddysta. Znamiennej egzemplifikację stanowią mogą utwory Pasierba i Bashō:

pod zarostem trzciny
w głębi jeziora słońce
ciało świecące

(h 234)

Stanę na chwilę
wtulony za wodospadem
początek lata

(Bashō 1689: 124)

Sposoby obserwacji oraz interpretacji zjawisk przyrody ujawniane zarówno przez Pasierba, jak i japońskiego mistrza, są niezwykle zbliżone. Zmysły obydwu poetów są wyczułone na wszelkie aspekty istnienia, wszystkie przejawy natury, jej zmienność i cykliczność.

Ta zaskakująca tożsamość wartości przeżyć i równoprawność sposobu percepcji wyjaśnia wpisanie chrześcijańskich przeżyć w orientalną formę, „pozostającą w bezpośrednim związku z myślą zen” (Zeler 1993: 49). Potwierdzeniem owego spostrzeżenia o uniwersalności formy haiku dla doświadczeń transcendentnych jest – przytoczona przez Zelera – konstatacja Scrutona dotycząca funkcji kultury wysokiej:

kultura idzie własnym torem i może odejść od swych źródeł, tak jak sztuka naszej cywilizacji porzuciła kościół chrześcijański, na łonie którego wyrosła. Jednocześnie, gdy dochodzi do takiej separacji, kultura zachowuje pamięć o doświadczeniu religijnym – fundamentalnym przeżyciu wspólnoty, w którym ujawnił się niegdyś Bóg. Kultura wysoka jest medytacją nad swym „anielskim dzieciństwem” i z tego powodu [...] tak bardzo ją cenimy (cyt. za: Zeler 1993: 49–50).

Człowiek jest nieodłączną częścią wszechświata, a spełnia się poprzez kulturę i religię. Obydwa te elementy są częścią składową Absolutu, dlatego nietrudno o analogię pomiędzy przeżyciem natury przez katolika, a doświadczaniem przyrody przez buddystę zen. Obydwa aspekty filozoficzne (bo nie może być tu mowy o wierze) stają się w owym punkcie niezwykle do siebie zbliżone. Perspektywa taka niewątpliwie została dostrzeżona przez Pasierba i wpisana w sposób percepcji świata, prezentowany w utworach cyklu *haiku* i po części także w *morskich tercynach*. Tadeusz Linkner pisze o takiej zależności pomiędzy sztuką, religią a doświadczaniem rzeczywistości następująco:

Pasierb zawierał sztuce, której nie są obojętne wartości religijne. Człowiek bowiem nie jest istotą samą w sobie wystarczającą i jego świadomość kieruje go ku religii. Owa „spirytualizacja materii” stwarza właśnie dogodną kulturę, „kulturę humanizującą świat” (Linkner 1998: 153).

W tym konkretnym przypadku człowiek staje się nie tylko istotą porozumiewającą się za pomocą znaków kultury, lecz także współtworzącą rzeczywistość, swoiście ją uzupełniającą. Obecność człowieka zaznacza się zresztą pośrednio lub bezpośrednio w treści utworu. Na przykład:

słońce bolejące
jak ciężko jest odchodzić
w pogodny wieczór

(h 234)

jak kwiaty ostu
komu jesteś potrzebny
smutny proroku

(h 232)

blask się przesuwają
słońce czy ja gasnę
smugą na murze

(h 231)

Poeta zaznacza zatem obecność istoty ludzkiej we wszechświecie, jednak nie przypisuje człowiekowi funkcji innej niż poszukiwanie, zapytywanie. Rezygnacja i smutek, który prezentują kolejne utwory, są ważne, ponieważ świadczą o nieustannym konflikcie jednostki z sobą samym przy równoczesnej, bezsprzecznej przynależności (a także niewyabstrahowaniu) do natury: „słońce czy ja gasnę / smugą na murze”; porównanie „proroka” do „kwiatów ostu”. Związek ów jest o tyle istotny, że przynosi ukojenie, pełni rolę terapeutyczną.

Haiku odwołuje się zresztą do innej optyki, w głównej mierze opartej na dostrzeganiu tego, co oczywiste, naturalne, widzialne. Utrwalany przez poetę wycinek rzeczywistości jest niezwykle prosty, dotyczy wszystkiego, co znajduje się w zasięgu ludzkiego doświadczenia. Niezwykłość haiku wynika z faktu, iż rejestruje on wyjątkowość rzeczy powtarzalnych, istniejących we wszechświecie w milionach egzemplarzy. Za pomocą niewielkiej liczby słów odsłonięta zostaje niezwykłość rzeczy prostych, absolut zawarty w nieskomplikowanych strukturach w czasie i przestrzeni.

Haiku nigdy nie opisuje; jego sztuka jest przeciwopisowa w takiej mierze, w jakiej każdy stan rzeczy jest bezpośrednio, z uporem, triumfalnie przekształcony w delikatną istotę zjawiska [...]. W haiku bowiem dominuje nie tylko zdarzenie sensu stricto [...], ale nawet to, co zdawałoby się spełniać powołanie malarstwa, obrazka [...] (Barthes 1999: 137).

Gatunek nie jest zatem opisem, ale próbą transpozycji „zdarzenia”, tego, co dostrzegalne, lecz (paradoksalnie) niemożliwe do zarejestrowania. Wiersz staje się narzędziem poznawczym, umożliwia widzenie aspektów dawniej zaobserwowanych, których cech nie sposób wyartykułować bezpośrednio.

Istotnym łącznikiem pomiędzy Pasierbem a mistrzem japońskim staje się także metoda twórczej eksploracji przestrzeni. Pethe nadmienia bowiem, iż Pasierb

odkrywał przyrodę poprzez liczne podróże na wzór człowieka renesansu, dla którego krajobrazy stawały się pejzażami symbolicznymi. Widzimy także, że każda jego wypowiedź poetycka nosi ślady dyskretnej

i głębokiej refleksji teologicznej. Twórczość Pasierba ukazuje różne fazy dojrzewania kapłana-artysty, który wierny powołaniu głosi niekiedy jakby mimo woli orędzie Dobrej Nowiny. Bogactwo form i zainteresowań – od kontemplacji sztuki, do afirmacji przyrody ukazuje historię odkrywania własnej tożsamości: współczesnego człowieka, poety, naukowca, a przede wszystkim kapłana świadomego godności i trudu powołania (Pethe 2000: 22).

Podobne włości nie były przecież wyłącznie udziałem ludzi renesansu, lecz charakteryzowały także twórców orientalnych. Mistrzowie haiku odbywali bowiem długie wędrówki, a ich obserwacje stawały się zapisem poetyckim, realizowanym właśnie za pomocą haiku. Mikołaj Melanowicz pisze na przykład, że

Bashō rozpoczął pierwszą wielką podróż [...] mając przed sobą cel głównie artystyczny, a mianowicie koncentrację i medytację nad konkretnymi sytuacjami w życiu przyrody i człowieka, z dala od jego własnego życia. [...] Po twórczych dwóch latach Bashō znów wyruszył w drogę [...]. Po powrocie z Shinano Bashō po bardzo krótkim odpoczynku wybrał się w kolejną, trzecią podróż [...]. Wiersze z tego okresu, zarówno dowcipne, jak i patetyczne, spotkały się z żywym przyjęciem; świeżość nastroju, bogactwo wyobraźni i różnorodność środków przyciągały liczne rzesze uczniów i zwolenników Bashō. Poeta zasłuchany w wewnętrzny rytm zjawisk przyrody [...] nie ogranicza się do notowania wrażeń przestrzennych, słuchowych i wzrokowych, dostrzega w przyrodzie często dramatyczne losy ludzi sprzed wieków, nawiązuje do zdarzeń i legend patetycznych. Kształty przyrody ukazuje więc w dwu wymiarach: przestrzennym i czasowym (Melanowicz 1982: 289, 290, 291).

Zbieżność estetyki Pasierba i japońskiego poety ujawnia się również w szczególnym sposobie twórczej percepcji i refleksjach towarzyszących obserwacji świata. Mimo że poeci wywodzą się z innych kultur, religii i czasów, sprawiają wrażenie tożsamyh ze względu na uniwersalność przeżyć oraz doznań. Piszą wszak o człowieku zanurzonem w rytmach przyrody, obserwującym naturę w każdym z jej przejawów. Punktem charakterystycznym jest wpisanie człowieka w cykle przyrody. Jednostka staje się wówczas nieodłączną częścią otoczenia i żywotnym elementem układu natury i wszechświata. Doznania czy ludzkie uczucia przekładają się także na stan otoczenia. Wszechświat stanowi zwierciadło, w którym przegląda się człowiek i w którym odnajduje cząstki własnych przeżyć, myśli, emocji. Doskonałą egzemplifikację wzmiankowanych podobieństw stanowią wiersze Bashō:

Czemu tak różne
wspomnienia niosą zwiernie
kwiaty wiśniowe

(Bashō 1982: 26)

Wokół tak cicho –
stapia się z litą skałą
wołanie cykad

(Bashō 1982: 132)

oraz utwory Pasierba:

nareszcie słońca
deszcz nawet w moim sercu
odżywiają ogrody

(h 236)

brzęczenie muchy
 paszcza czarnego kwiatu
 samo południe

(h 240)

buczenie trzmieli
 łąka jest wiolonczelą
 milczenie wody

(h 244)

Obaj poeci wyczuleni są na ulotne piękno otoczenia, a ich wypowiedzi wydają się przepełnione nastrojem zachwytu, akceptacji i wrażliwości na zjawiska zewnętrzne i wewnętrzne. Zatrzymane obrazy chwili charakteryzują się dbałością o szczegóły, jednak najbardziej interesującym walorem staje się dyskretne zwrócenie uwagi na kondycję człowieka. U Pasierba proces ów odbywa się poprzez delikatne napomknienia w pierwszej osobie, aluzje do stanu ducha jednostki, a także animizację części wszechświata.

Istotną jest także przestrzeń poetyckich przedstawień jako element współgrający ze stanem ducha jednostki, który realizowany bywa za pomocą odniesień do pór roku lub fazy słońca:

lato z jesienią
 przekomarza się we mnie
 co trwa odchodzi

(h 235)

słońce przez chmury
 niewiele blasku we mnie
 więcej w jeziorze

(h 243)

Tak wyraźne odniesienia do cykli przyrodniczych dowodzą niezwykle ścisłego związku pomiędzy człowiekiem a naturą. Podobny sposób postrzegania świata jest charakterystyczny zarówno dla filozofii chrześcijańskiej (zwłaszcza conceptów św. Franciszka z Asyżu), jak i dla kultury japońskiej, w której jednostka zależna jest od warunków przyrodniczych. Z przekonania tego wywodzi się zainteresowanie „haikuistów” porami roku, zmiennością krajobrazu, kalejdoskopem pejzaży itp. Pasierb realizuje ów postulat, wpisując weń nowe, interesujące aspekty. Poeta konstruuje zapisy chwil, lecz w rejestrach tych człowiek – ukryty pod postacią podmiotu lirycznego – odgrywa niepoślednią rolę. Staje się bowiem nierozłącznym elementem wszechtrwania, posiada swoje własne pory roku („lato z jesienią / przekomarza się we mnie”) odpowiadające zewnętrznym stanom natury, jest odpowiednikiem słońca, gdyż – jak ono – może mieć blask lub gasnąć („niewiele blasku we mnie”; „słońce czy ja gasnę smugą na murze”; „iść za słońcem / smugą na wodzie”). Krajobraz jest zatem wiernym odbiciem stanu ducha; równie często pejzaż stanowi symboliczny rysunek ludzkich uczuć, obaw i trosk:

wiosenne łęgi
 gorzkie liście olszyny
 zapach dzieciństwa

(h 244)

Przestrzeń staje się charakterystycznym momentem inicjującym proces przypominania. Podmiot liryczny kojarzy elementy krajobrazu („wiosenne łągi”; „liście olszyny”) ze sferą przeszłych doznań („zapach dzieciństwa”). Pejzaż posiada zatem wartość asocjacyjną, umiejscowioną w sferze emocjonalnej przeszłości ja lirycznego, stając się zarazem wiernym odbiciem aktualnych doznań estetycznych podmiotu.

Warto jednak zwrócić uwagę, że przeplatanie się motywu uwielbienia dla przyrody z motywem obecności człowieka wiąże się również z aspektem kulturowym. Funkcjonowanie ludzi pośród części natury, bezwzględne dopasowanie jednostki do cykliw przyrodniczych nie odbywa się wszakże w izolacji od tradycji cywilizacyjnych. Doskonałą egzemplifikację stanowią zapisy dotyczące śmierci lub odchodzenia. Wpisanie człowieka w rytm przyrody to przecież pozbawienie go strachu przed unicestwieniem, wskazanie procesu umierania jako naturalnego czynnika towarzyszącego trwaniu wszechświata. Podobna rezygnacja z obaw bliska jest filozofii zenistycznej, w której

koncepcja nietrwałości wszystkiego, co istnieje, efemeryczności i ułudy życia [...] łączyła jednocześnie wszystko, co krótkotrwałe, z pojęciem piękna i ujmowała tę krótkotrwałą chwilę teraźniejszości albo króciutkiego odcinek czasu (zakwitanie wiśni i opadanie ich płatków, parowanie kropli rosy z powierzchni liścia po wschodzie słońca, itp.) w szczególną formę estetyczną. Zgodnie z tą koncepcją również życie ludzkie im krótsze, tym wydawało się piękniejsze, zwłaszcza jeśli było to życie „płomienne”. Stąd i brak lęku wobec śmierci, „sztuka umierania” (Śpiewakowski 1989: 46).

Obserwacja świata zewnętrznego przywołuje więc doświadczenia z zakresu przeżyć wewnętrznych, a

poetyckie obcowanie z naturą wypełnia zarówno zachwyty, jak i też cierpienie. Nie ma tu miejsca na pustkę, ponieważ rzeczywistość widzialna w każdym jej najdrobniejszym elemencie wskazuje na tajemniczą obecność Boga (Pethe 2000: 20).

Stwórca wyłania się spoza każdego zdarzenia, wszystkie elementy wszechświata są dowodem jego stałej troski:

Bóg wkłada szaty
kapę w liście i w kwiaty
i to jest wiosna

(h 235)

Wiosna jest więc widowym znakiem obecności Boga, jego aktywnego uczestnictwa w cyklicznych przemianach przyrody.

Pasierb łączy zatem motywy charakterystyczne dla kultury chrześcijańskiej z elementami o orientalnej proveniencji. W zakresie obserwacji przyrodniczych bliższy jest wszakże estetyce Bashō, podobnie zresztą w przypadku sposobu konstruowania przestrzeni i umieszczania w niej człowieka. Poeta unika bezpośredniej deskrypcji warstwy emocjonalnej, zawiera raczej aluzjom, niedopowiedzeniom, sygnalizuje problem, lecz nie naświetla go, nie przeprowadza analizy. Jednocześnie w mistrzowski sposób potrafi przeistoczyć przyrodę w zwierciadło ludzkiej duszy, sprawić, że krajobraz staje się odpowiednikiem doznań i uczuć. Przyroda stanowi z pozoru ośrodek zainteresowań Pasierba, nastrój, który buduje poeta, sprzyja raczej rozważaniom z zakresu psychiki i duchowości. Wszystkie te aspekty łączą się w nierozzerwalną całość, tworząc obraz uporządkowanego świata, w którym – mimo świadomości istnienia i bliskości śmierci –

panuje harmonia i spokój. Doskonałą egzemplifikacją podobnego stwierdzenia jest utwór:

zmęczone kwiaty
w opuszczonym ogrodzie
praca dzikich pszczół

(bl 43)

Przestrzeń krajobrazowa jest statyczna, dominuje w niej nieco „przygaszona” atmosfera, stanowiąca efekt posilkowania się określeniami „zmęczone” i „opuszczony”. Na pierwszym planie poeta umieszcza kwiaty, odcinające się charakterystycznie na tle ogrodu. Kreślony obraz zyskuje dzięki wprowadzeniu doń – na samym końcu – aspektów fonicznych, dynamizujących rysunek: „praca dzikich pszczół”. Owady te kojarzą się bowiem z hałasem, szczególnym rodzajem dźwięku, który powstaje w określonych warunkach. Zastygły w harmonijnym trwaniu, statyczny ogród zostaje „obudzony” przez pierwiastki życiodajne, twórcze – pszczoły. Statyczny, zmartwiały obraz wypełniają dźwięki. Wyzyskany zostaje tutaj charakterystyczny zabieg dynamizacyjny, jednocześnie obrazo- i dźwiękotwórczy.

Roland Barthes słusznie porównuje haiku do szeregu luster, które przechwytyją obraz z innych zwierciadeł –

i to nieskończone odbicie samo jest pustką (którą, jak wiadomo jest forma). W ten sposób haiku przypomina coś, co nigdy nam się nie przydarzyło; rozpoznajemy w nim powtórzenie bez źródła, zdarzenie bez przyczyny, pamięć bez osoby, słowo bez powiązań (Barthes 1999: 139–140).

Warto zatem w kontekście tego spostrzeżenia zwrócić uwagę na interesujący utwór z cyklu *haiku*:

kościół w Tymawie
przez drzwi widać łąki i zboża
flamandzki arras

(h 239)

Ogląd przestrzeni jest w tym przypadku unikatowy, ponieważ zrealizowany został ze szczególnej perspektywy: spoza drzwi kościoła (dodać warto, że budowla zostaje dokładnie usytuowana w płaszczyźnie rzeczywistości – w Tymawie, jest zatem prawdopodobnie obiektem realnym, konkretnie istniejącym). Owo oddalenie patrzącego powoduje równocześnie wydłużenie i przesunięcie obrazu. Brak ostrości wzmaga jeszcze porównanie natury do „flamandzkiego arras”, a zatem przedmiotu jednolitego, stanowiącego artystyczną całość. Pasierb przeplótł więc sztukę z przyrodą, a obydwu nadał potem status dzieła Bożego. W podobny sposób realizuje bowiem się ów szczególny typ obrazowania – impresjonizm chrześcijański. Warto zwrócić uwagę, że poeta darzy tkliwym uczuciem i akceptuje wszelkie aspekty świata, nie wartościuje ich, nie przekreśla znaczeń. Deskrypcja przestrzeni staje się w zasadzie formą podziękowania, które artysta składa swemu Bogu. Najpełniejszym przykładem owej miłości do wszelkiego stworzenia jest wiersz z cyklu *butelka lejdejska*:

aż dwa księżycy
w aksamitnej ciemności
kot śliczny jak noc

(bl 47)

Kot stapia się z nocą, współgra z nią i współuczestniczy w tworzeniu atmosfery. Ciemność jest delikatna, aksamitna, jak sierść kota. Noc nie jest wrogiem, przybliża się w postaci zwierzęcia, które waloryzowane jest poprzez użycie epitetu śliczny. Wiersz emanuje tklivością, akceptacją tego, co człowieka otacza; właściwie poucza on, że wszechświat należy kochać, ponieważ nie ma w nim elementów negatywnych, a istniejące wokół ludzi rzeczy lub istoty są przejawem oraz dowodem ogromnej miłości Boga do wszystkich stworzeń.

Warto jednocześnie zauważyć, że wzmiankowane przez Barthesa „zdarzenie” nie ma w haiku charakteru spektakularnego wypadku, niesamowitej przygody czy traumatycznego przeżycia. Jest to raczej zwyczajny moment równie zwyczajnej egzystencji, przynależny do sfery wielu podobnych, nieistotnych częstokroć chwil. Podobna prostota i względna irrelevantność nie wymagają rozbudowanego opisu, ponieważ są ze swej istoty nieskomplikowane⁴.

Płaszczyzna oglądu czy doświadczenia świata przenosi się w twórczości Pasierba na zupełnie inny poziom, co wynika ze specyficznych zainteresowań oraz poglądów artysty. Elementem dominującym staje się tutaj dojmująca świadomość obecności Boga lub jego przejawów w każdej części wszechświata. Owo przekonanie wpisane zostało w warstwę obrazotwórczą, a także w sferę semantyczną. Sposób postrzegania rzeczywistości staje się ponadto o tyle ważny, że uznać go można za odrębny, zupełnie nowy wariant estetyczny. Mowa tu o – wspomnianym wcześniej – chrześcijańskim impresjonizmie, który dla Pasierba stał się konstytutywną metodą deskrypcji. Pryzmat Boga i wiary przedstawiony bowiem został jako zależność pomiędzy obrazem świata zewnętrznego a sposobem jego przeżywania. Piękno natury równa się w tym wypadku miłości boskiej, łasce, którą Bóg zsyła wszelkim stworzeniom. Pasierb daje wyraz przekonaniu, iż przyroda wraz ze swoimi cyklami stanowi dowód dbałości o wszelkie stworzenie oraz wierze, że Bóg – zgodnie z porami roku – ulega przeobrażeniom:

Bóg wkłada szaty
kapę w liście i w kwiaty
i to jest wiosna

(h 235)

Pory roku, cykliczność w ogóle, są w Pasierbowych haiku kwestią istotną. Pojawiają się już nie tylko w odniesieniu do Boga czy fizycznej kondycji człowieka, lecz także jako aspekt duchowych metamorfoz i doświadczeń. Poeta zapytuje na przykład:

⁴ „W haiku znikają dwie podstawowe funkcje naszego klasycznego (tysiącletniego) pisania: z jednej strony opis [...], z drugiej definicja; jest ona nie tylko przeniesiona na gest (choćby graficzny), ale także zwrócona ku swego rodzaju nieistotnemu – ekscentrycznemu – i rozkwitaniu [...]. Nie opisując, ani nie definiując, haiku [...] kurczy się do czystej i wyłącznej desygnacji. Otóż to, tak właśnie mówi haiku, to jest to [...]. Sens jest tylko błyskiem, draśnięciem” (Barthes 1999: 145–146).

czy tylko jedną
miłość jest porą roku
czy całym rokiem

(h 241)

Pethe zauważa, iż

język roku wyraża doświadczenie przemijania czasu, jednocześnie też pojawia się pytanie o trwanie miłości. Być może idzie o kwestię ludzkiego wyboru? A może po prostu sugeruje [się] cykliczność czasu przyrody i, jak u Eliadego, wskazuje na religijny charakter tej poetyckiej metafory. „Cały rok” wiązałby się wówczas z metaforą koła czyli doskonałości, pełni albo wieczności. Utożsamienie miłości z Bogiem kontynuowane jest i pogłębiane aż do ostatnich tomików poety. Bóg-miłość buduje pomost między obrazowaniem starotestamentowym i ewangelicznym (Pethe 2000: 82).

Rozwijając tę tezę można wnioskować, że pomost ów przerzucony zostaje także pomiędzy tym, co określa człowieka a elementami właściwymi przyrodzie. Zaznaczyć wszakże trzeba, iż podobny sposób postrzegania i łączenia cząstek wszechświata odpowiada koncepcji buddyzmu zen. Philip Kapleau pisze:

gdy doznasz *kensho*, wejrzysz w świat jedności i równości, a to wejrzenie może płytkie lub głębokie. Zazwyczaj pierwsze *kensho* jest płytkie. W obu przypadkach nadal nie rozumiesz świata zróżnicowania, powszechnie uważanego przez ludzi za zrozumiały. W miarę kontynuowania praktyki nad dalszymi *kōanami*, twoja świadomość świata jedności, świata niezróżnicowanego, staje się jaśniejsza, a ponieważ to przez ten świat jedności postrzegasz świat zróżnicowania, ten ostatni również staje się bardziej klarowny. Na początku postrzeganie jedności nie jest wyraźne, gdyż nadal trwa się w wyobrażeniu, że istnieje „coś, co przeciwstawia mi się!”. W miarę pogłębiania praktyki ta bariera stopniowo zanika [...]. Ten, kto urzeczywistnił świat jedności, będzie się odnosił ze współczuciem nawet do ludzi o morderczych skłonnościach, albowiem w istocie oni i ty macie taką samą wartość. Tak samo widzimy jako siebie całą przyrodę, góry, rzeki. W tym głębszym uprzytomnieniu sobie jedności dostrzeżesz drogocенność każdego bez wyjątku przedmiotu we wszechświecie. Niczego nie będziesz odrzucał, ponieważ zarówno w przedmiotach, jak i w ludziach będziesz widział podstawowe aspekty siebie samego (Kapleau 1988: 68–69).

Pasierb doskonale rozumie ową totalność rzeczywistości, a jego utwory stają się odbiciem tej szczególnej percepcji. Przestrzeń ukazana zostaje jako harmonijna całość, w której wszystkie elementy są niezbędne, ważne. Czynnikiem wspomagającym, uzupełniającym współtrwanie cząstek świata jest Boża opieka oraz miłość. Warunkuje ona idealne zespolenie pierwiastków i stanowi o stabilności każdej sfery istnienia. I pewnie dlatego poeta jednoznacznie skonstatował, że

już w starożytnych Indiach mówiono, że tylko ci docierają do wiecznej prawdy, którzy są w stanie dostrzec jedność w barwnej wielości świata. To samo pragnienie – odkrycia jednej zasady tłumaczącej wiele lub wszystko – nurtowało filozofów, uczonych i artystów. Gdy patrzymy na współczesne rozbicie świata, rośnie w nas potrzeba skoncentrowania się, skupienia, scalenia (cyt. za: Hartwig 1995: 139).

Literatura

- Barthes R., 1999, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, przekład przejrzał i poprawił M.P. Markowski, Warszawa.
- Bashō, 1982, *Z dziennika Oku-no hosomichi, 1689.* – *Haiku*, z japońskiego przeł. A. Żuławska-Umeda, posłowiem opatrzył M. Melanowicz, Wrocław.
- Durix C., 1999, *Sto kluczy zen*, przeł. P. Ilukowicz, Poznań.

- Eliade M., 1970, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, przeł. A. Tatariewicz, Warszawa.
- Hartwig J., 1995, *Czytając księdza Pasierba. – Wstępujący na wzgórze. Wspomnienia o ks. Januszu St. Pasierbie*, praca zbiorowa pod red. M. Wilczek, Pelplin.
- Kapleau P., 1988, *Trzy filary zen*, wybór, opracowanie i komentarz P. Kapleau, przeł. J. Dobrowolski, Warszawa.
- Kopaliński W. [właśc. J. Stefczyk], 1990, *Serce. – Kopaliński W., Słownik symboli*, Warszawa.
- Linkner T., 1998, *W misji słowa. Twardowski – Pasierb – Damrot – Św. Wojciech. Tydzień Kultury Chrześcijańskiej w Kościerzynie 1994–1998*, Pelplin.
- Melanowicz M., 1982, *Od pieśni japońskich do haiku. – Haiku*, z japońskiego przeł. A. Żuławska-Umeda, posłowiem opatrzył M. Melanowicz, Wrocław.
- Moutsopoulos E., 2000, *Alternatywne procesy w twórczości artystycznej*, z angielskiego przeł. M. Wiśniewski, „Sztuka i Filozofia”, nr 18.
- O sztuce. Aforyzmy i sentencje*, 1995, wybrał i oprac. A. Łaski, Warszawa.
- Pasierb J.S., 2001, *Morze, obłok i kamień*, Pelplin.
- Pasierb J.S., 1988, *Wiersze wybrane*, wybór i opracowanie ks. J. Sochoń, Warszawa.
- Pethe A., 2000, *Poeta czasu otwartego. O wierszach ks. Janusza Stanisława Pasierba*, Katowice.
- Słownik terminów literackich*, 1988, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław.
- Śpiwakowski A., 1989, *Samuraje*, przeł. K. Okazaki, Warszawa.
- Zeler B., 1993, *Teofania we współczesnej liryce polskiej*, Bielsko-Biała.

**THE SIGN, CONTEMPLATION, IMPRESION
(AROUND THE CYCLES: BUTELKA LEJDEJSKA, HAIKU
AND MORSKIE TERCYNY BY JANUSZ STANISŁAW PASIERB)**

S u m m a r y

This article presents haiku in J.St. Pasierb's poetry on examples of *butelka lejdejska*, *haiku* and *morskie tercyny*. The construction of Japanese form is rather complicated but Polish writer saves the original shape of 5 + 7 + 5 syllables. The inspiration of oriental form makes Pasierb describe Polish nature in the very laconic way. Haiku includes also zen philosophy. That's why in Pasierb's poems there appears particular point of view: Christian and Buddhist. The poet portrays Polish nature, culture and his own feelings by taking it out of the world, cutting them out. He also uses an extraordinary manner of description: so called „christian impressionism”. It consists in describing space in perspective of God. Pasierb sees the world fullfilled with God's love and affirmation. The poet unites his own aesthetics with the oriental construction of poems.