

## **HAIKU PO POLSKU**

MONOGRAFIE  
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

Andrzej Borowski, Michał Buchowski,  
Tomasz Kizwalter, Szymon Wróbel,  
Antoni Ziemia

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

**Beata Śniecikowska**

**HAIKU PO POLSKU  
GENOLOGIA W PERSPEKTYWIE  
TRANSKULTUROWEJ**

TORUŃ 2016

Wydanie książki subwencionowane przez  
Fundację na rzecz Nauki Polskiej  
w ramach programu Monografie FNP

Redaktor tomu  
*Kamil Dźwiniel*

Korekty  
*Patrycja Maj*

Projekt okładki i obwoluty  
*Barbara Kaczmarek*

Printed in Poland  
© Copyright by Beata Śniecikowska  
and Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika  
Warszawa 2016

eISBN 978-83-231-5704-5  
<https://doi.org/10.12775/978-83-231-5704-5>

**WYDAWNICTWO NAUKOWE  
UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA**  
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń  
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05  
e-mail: [wydawnictwo@umk.pl](mailto:wydawnictwo@umk.pl)  
Dystrybucja: ul. Mickiewicza 2/4, 87-100 Toruń  
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: [books@umk.pl](mailto:books@umk.pl)  
**[www.wydawnictwoumk.pl](http://www.wydawnictwoumk.pl)**

Wydanie pierwsze

*Dla Stasia, Zosi i Alinki*



## Spis treści

WYKAZ SKRÓTÓW .....	11
WSTĘP .....	13
I. Haiku wobec „zagłady gatunków” .....	15
II. Transkulturowość .....	19
III. O „haikologii” .....	24
CZĘŚĆ PIERWSZA. KLASYCZNE HAIKU JAPONSKIE – FORMA I WZORZEC .....	33
I. Rzut oka na kulturę Japonii .....	34
1. Religie, świato-ogłady .....	39
2. Kategorie estetyczne .....	48
3. Język (a poezja) .....	54
II. Krótka historia haiku .....	57
III. Poetyka haiku, haiku a <i>senryū</i> .....	70
IV. Prototyp – inwariant – stereotyp. Haiku na Zachodzie .....	87
CZĘŚĆ DRUGA. DROGI DO HAIKU – NA ZACHODZIE .....	113
I. Haiku w Europie, haiku za Atlantykiem .....	113
II. <i>Vorgeschichte</i> haiku w Polsce: Młoda Polska, dwudziestolecie międzywojenne .....	120
1. Wiedza o haiku (przed 1939 rokiem) .....	121
2. Haiku młodopolskie? .....	131
3. Haiku a poezja międzywojenna .....	142
A. „Hay-kay” Sterna, <i>tanki</i> Iwaszkiewicza .....	143
B. Japońskie miniatury Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (i Staffa)? .....	158
C. Przyboś i Leśmian. „Przybosiowski” i „Leśmianowski” model haiku? .....	177
III. Przed <i>Haiku-images</i> : Staff, Brzękowski, Kozioł, Krynicki ....	183
IV. Pośród polskich przekładów haiku .....	193
CZĘŚĆ TRZECIA. POLEMICZNE EKSTREMA „HAIKU” .....	215
I. Najdalsza podróż Grochowiaka .....	216
1. Dziwny epilog .....	216
2. Rafinowanie poezji – autocenzura Grochowiaka? .....	223
A. Ku zen? .....	224
B. Dwie zwięzłości .....	227

C. Przetasowania w poetyce .....	228
3. Co to jest <i>haiku-image</i> ? .....	235
4. Obrazowanie .....	246
A. Węzeł obrazowy .....	249
B. Zasłanianie obrazów .....	259
C. Obrazy naprzeciw siebie .....	260
D. Wersy równoległe .....	263
D.1. „Trójhaikowość” – <i>renga</i> Grochowiaka? .....	263
D.2. „Trzy incipity” .....	266
5. Rewers obrazowości .....	268
A. Narracyjność .....	268
B. Gnomiczność .....	269
6. Zmagania modernisty .....	270
II. Haiku-błaga czy „haiku fristajl”? – o twórczości Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza .....	278
1. Haiku Brzóska (!) .....	284
2. Wycinki z codzienności – haiku Brzóska? .....	287
3. „Haiku” – ferment w języku .....	299
4. HiQ .....	303
III. Grochowiak–Brzóska .....	304
CZĘŚĆ CZWARTA. OSCYLACJE WOKÓŁ HAIKU .....	307
I. Poezja uważności – Czesław Miłosz i haiku .....	308
1. Miniatury Miłosza – ku haiku? .....	315
2. Czytając japońskich poetów .....	324
3. Miłosz – tłumacz .....	329
II. Haiku? <i>Senryū</i> ? <i>Mironū</i> ? Poezja Mirona Białoszewskiego wobec gatunków orientalnych .....	340
1. Zen Białoszewskiego? Poezja zen Białoszewskiego? .....	341
2. Haikowanie w „mrówkowcu”? .....	348
3. „Najbardziej »wschodni« z polskich poetów” .....	351
4. Haiku? <i>Senryū</i> ? <i>Mironū</i> ? .....	356
CZĘŚĆ PIĄTA. ORYGINAŁY CZY IMITACJE? – WOKÓŁ „NAJPRAWDZIWSZYCH” POLSKICH HAIKU .....	391
I. <i>Mimesis</i> i epifania .....	391
II. Poetyki odświeżania gatunku .....	411
1. Deautomatyzacja percepcji zmysłowej .....	412
2. Metaforyzacja .....	416
3. Konceptyzm .....	421
A. Teksty-zagadki .....	422
B. Koncepty słowno-obrazowe .....	426



C. Koncepty językowe.....	429
D. Koncepty dźwiękowe .....	433
III. W głąb znaczeń .....	436
1. Niepewność, niejednoznaczność .....	436
2. Intymność, erotyzm .....	442
3. Śmierć .....	449
4. Orient.....	454
5. Haiku religijne .....	456
A. Zen po polsku?.....	456
B. Haiku chrześcijańskie.....	460
IV. Intertekstualność .....	464
1. Odwołania do haiku japońskich: parafrazy-naturalizacje, aluzje literackie .....	464
2. W dialogu z Okcydentem.....	472
V. Autotematyzm, autotelizm.....	481
VI. Kontynuatorzy czy epigoni? .....	485
CZĘŚĆ SZÓSTA. PANOPTIKUM „HAIKU” .....	489
I. „Haiku” ortodoksyjnie chrześcijańskie .....	491
II. „Haiku-mirohłady”, czyli głosa liberacka .....	501
III. Aforyzmy „haiku”, epigramaty „haiku”, złote myśli „haiku” .....	505
IV. „Haiku” – miniatura liryczna.....	509
CZĘŚĆ SIÓDMA. LOGOWIZUALNOŚĆ HAIKU, HAIKU A SZTUKI WIZUALNE .....	515
I. Japonia: wizualność haiku – haiku a sztuki wizualne .....	515
II. Estetyka haiku – estetyki Okcydentu.....	540
1. Antyłaokonizm .....	540
2. <i>Gesamtkunstwerk</i> ? .....	542
3. Haiku a estetyki modernizmu .....	543
III. Polscy twórcy wobec logowizualności Orientu.....	551
1. Książki .....	551
A. Antologie .....	556
B. Tomy haiku .....	570
B.1. Jak najprościej .....	570
B.2. Ilustracje: między Orientem a Okcydentem .....	573
B.2.1. Pismo.....	573
B.2.2. Fotografia.....	579
B.2.3. Grafika, rysunek, malarstwo .....	580
B.2.4. Kolaż.....	590
B.3. Poezja wizualna.....	592
B.4. Okładki .....	597

IV. Poza dwa wymiary .....	603
1. Haiku a książka artystyczna .....	603
2. Wystawy z „haiku” w tytule .....	611
3. Haiku multimedialne? .....	627
A. Orientalizacja: haiku i fotografia – w internecie .....	630
B. Naturalizacja obcości: „jedność w mnogości” czy niespójny eklektyzm? .....	635
V. Logowizualność transkulturowa? .....	640
ZAKOŃCZENIE .....	643
SPIS ILUSTRACJI .....	647
BIBLIOGRAFIA .....	651
NOTA BIBLIOGRAFICZNA .....	693
SUMMARY .....	695
INDEKS TERMINÓW .....	699
INDEKS OSOBOWY .....	705

## Wykaz skrótów

- H – Cz. Miłosz, *Haiku*, wprowadzenie Cz. Miłosz, Kraków 1992.
- H 1 – D. Brzóska-Brzósiewicz, *Haiku*, t. 1, wstępy K. Dudek, S. Soyka, M. Świetlicki, Warszawa 2012.
- H 2 – D. Brzóska-Brzósiewicz, *Haiku*, t. 2, wstępy K. Dudek, S. Soyka, M. Świetlicki, Warszawa 2012.
- H-i – S. Grochowiak, *Haiku-images*, Warszawa 1978, cykl *Haiku-images*.
- H-a – S. Grochowiak, *Haiku-images*, Warszawa 1978, cykl *Haiku-animaux*.
- HdK – S. Grochowiak, *Haiku-images*, Warszawa 1978, cykl *Haiku dla Kingi*.
- Pz 1 – M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, t. 1, zebrał i oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1997.
- Pz 2 – M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, t. 2, zebrał i oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1997.
- Uz 8 – M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 8: *Rozkurz*, Warszawa 1998.
- Uz 7 – M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 7: „*Odczepić się*” i *inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980*, Warszawa 1994.
- Uz 10 – M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 10: „*Oho*” i *inne wiersze opublikowane po roku 1980*, Warszawa 2000.
- Uz 11 – M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 11: *Chamowo*, Warszawa 2009.
- Ww – Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.



## Wstęp

Noc, coraz zimniej.  
Wokół piętrzą się góry  
książek z haiku!  
Shiki\*

Ta książka jest przede wszystkim opowieścią o literaturze polskiej ostatnich z górą stu lat. Precyzyjniej – opowieścią o liryce pisanej po polsku (nie zawsze w Polsce), dającej się na różne sposoby łączyć z japońskimi miniaturami. To jednocześnie opowieść o meandrach szeroko rozumianego modernizmu<sup>1</sup>. Praca nie chce być natomiast

---

\* Przeł. R. Krynicki, cyt. za: R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, Kraków 2014, s. 112. Wiersze japońskie, dostępne mi (i, jak przypuszczam, większości czytelników tej książki) jedynie w przekładach, cytuję wyłącznie w polskich tłumaczeniach. Transkrypcje podaję tylko w wyjątkowych przypadkach (analiza układów brzmieniowych). Utwory literackie pisane w językach europejskich przywołuję natomiast w obu wersjach: w tekście głównym cytuję oryginały, w przypisach – polskie przekłady wierszy. Teksty literaturoznawcze cytuję jedynie w polskich tłumaczeniach. W notacji japońskich imion, nazwisk i przydomków najczęściej stosuję zachodni uzus. Japończycy najpierw zapisują nazwisko, potem imię. W pracach zachodnich zwykle (choć nie zawsze) kolejność ta jest odwracana. Co więcej, dawni twórcy częstokroć bardziej znani są ze swych przydomków niż rodowych nazwisk. Aby ułatwić czytelnikom identyfikację danego autora, za podstawę zapisu bibliograficznego uznaję najbardziej rozpoznawalny na Zachodzie element nazwy własnej, zwykle przydomek (*casus* licznych *haijinów*) bądź nazwisko (przede wszystkim przypadek cytowanych japońskich badaczy), rzadziej imię artysty. W przypisach pojawia się zazwyczaj jedynie inicjał imienia bądź, jeśli twórca jest znany głównie ze swego przydomku, inicjał nazwiska (tak jak w tekstach wielu innych badaczy w przypisach występuje u mnie M. Bashō – „M.” jest skrótem od rodowego nazwiska „Matsuo”, „Bashō” to przydomek). W podpisach pod cytowanymi wierszami, wzorem japońskich i zachodnich autorów, ograniczam się do samych tylko przydomków lub nazwisk.

<sup>1</sup> Zob. np. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. – rekoniesans*, w: idem, *Możliwości modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 51–96; idem, *Postmodernizmowanie modernizmu*, w: idem, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999, s. 43–61; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena*

przykładem „wpływo logicznie” zorientowanego studium filologii narodowej<sup>2</sup>. Interesuje mnie szersza, transkulturowa<sup>3</sup> perspektywa oglądu rodzimej twórczości. Proponuję czytelnikom monografię komparatystyczną – jej jądro stanowi poezja polska, konfrontowana jednak z liryką japońską (a także jej estetycznymi i etycznymi kontekstami)<sup>4</sup> oraz inspirowanymi haiku XX-wiecznymi miniaturami poetów amerykańskich, angielskich, francuskich, hiszpańskich, meksykańskich. Książka podejmuje również problematykę translologiczną (przekłady haiku jako probierz modernistycznych przemian literatury) i uwzględnia badania interdyscyplinarne (wizualne i multimedialne konteksty czy reperkusje „haikowania” – w Japonii i, przede wszystkim, w Polsce). Nie idzie przy tym o śledzenie rzeczywistych czy domniemanych zależności genetycznych<sup>5</sup>, ale o analizę konwergencji form, przemian estetyki, fluktuacji zjawisk kulturowych. Monografia chce wpisać się w badania, które „najlepiej chyba określa dialektyczna formuła: »studia literackie – studia kulturowe«”<sup>6</sup>. Jestem przekonana, że „próby spojrzenia na funkcjonowa-

---

*historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 9–45; idem, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 35–46; *Odkrywanie modernizmu*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998, s. 5–18; J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004. Zob. też: T. Majewski, *Modernizmy i ich los*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3, s. 43–67; G. Gazda, *Modernizm i modernizmy (Uwagi o semantyce i pragmatyce terminu)*, w: *Dialog, komparatystyka, literatura*, red. E. Kasperski, D. Ulicka, Warszawa 2002, s. 115–126.

<sup>2</sup> O tak profilowanych studiach – zob. np. A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 291–298; R. Nycz, *Możliwa historia literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 168 i nast.

<sup>3</sup> Szerzej na temat wykorzystywanej w monografii koncepcji transkulturowości piszę w dalszej części *Wstępu*.

<sup>4</sup> Książka nie pretenduje do miana studium haiku japońskiego, mimo że szeroko rysowany japonologiczny szkic kulturoznawczy otwiera monografię.

<sup>5</sup> Nie znaczy to naturalnie, że abstrahuję od wszelkiej „wpływo logicznej” (istotnej np. w przypadku badań nad zachodnimi drogami do haiku czy analiz *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka).

<sup>6</sup> A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie*, s. 295. Hejmej dopowiada: „w centrum uwagi tym samym sytuuje się naraz kwestie filologiczne oraz kwestie związane z wielokulturowością, interkulturowością czy transkulturowością, z intermedialnością i społeczeństwem medialnym” (ibidem, s. 295–296). Zob. też np. A. F. Kola, *Komparatystyka kulturoznawcza wobec wielokulturowego świata. W stronę metateorii*

nie literatury w międzynarodowym wymiarze pozwalają [...] ostatecznie lepiej zrozumieć to, co własne, lokalne, narodowe”<sup>7</sup>, „jedynie [bowiem] podejście komparatystyczne i transkulturowe do kultury narodowej może zdać sprawę z mechanizmów tworzenia wartości swoistych i cech unikatowych”<sup>8</sup>.

## I. Haiku wobec „zagłady gatunków”

Może zaskakiwać, że kategoria gatunkowa stanowi dziś, w dobie „dystansu genologicznego”<sup>9</sup>, klucz do analizy istotnej części polskiej liryki współczesnej (otwierający przynajmniej „pierwsze wrota” dociekań). Od wielu już dziesięcioleci opisuje się zanikanie tradycyjnych gatunków (czy raczej – spadek ich bezpośredniej „produktywności”), powstawanie gatunków synkretycznych, zacieranie granic między literaturą a formami nieliterackimi, sylwiczność sztuki słowa, wreszcie – nieprzydatność (czy raczej: inną przydatność) kategorii genologicznych w badaniach literackiego *hic et nunc*<sup>10</sup>. To

krytycznej, w: *Granice kultury*, red. A. Gwóźdź przy współpracy M. Kempnej-Pieniążek, Katowice 2010, s. 213–224.

<sup>7</sup> A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie*, s. 297.

<sup>8</sup> R. Nycz, *Możliwa historia literatury*, s. 177. Badacz dodaje: „Nie tyle chodzi tu [...] o odrzucenie dalszego uprawiania narodowej historii literatury, co raczej o zmianę sposobu jej skonceptualizowania oraz potrzebę usytuowania w szerokim kulturowo-porównawczym kontekście” (ibidem).

<sup>9</sup> P. Michałowski, *Gatunki w poezji nowoczesnej*, w: idem, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 84.

<sup>10</sup> Zob. np. Cz. Zgorzelski, *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*, w: *Genologia polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983, s. 116–134 (pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 2); idem, *Perspektywy genologii w poznawaniu poezji współczesnej*, „Teksty” 1975, z. 1, s. 7–22; H. Markiewicz, *Rodzaje i gatunki literackie*, w: idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980, s. 148–181; R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Kraków 1996 (wyd. 1: 1984); K. Bartoszyński, *Wobec genologii*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 6–18; E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudał, Warszawa 2007, s. 269–287 (pierwodruk: „Teksty Drugie” 1999, z. 6); S. Balbus, „Zagłada gatunków”, w: ibidem, s. 156–171 (pierwodruk: „Teksty Drugie” 1999, z. 6); B. Witosz, *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, w:

diagnoza szczególnie dotycząca wielkich, na pierwszy rzut oka pozagatunkowych, obszarów współczesnej liryki. Badacze na różne sposoby obnażają – i rozwiązują – genologiczne paradoksy współczesności<sup>11</sup>. W tej książce nie chcę jednak skupiać się na genologicznych generaliach. Za Stanisławem Balbusem powtórzę: „Żadnego przeglądu nowszych genologicznych teorii przedstawiać tutaj oczywiście nie zamierzam. Sam tylko ich rejestr byłby ogromny”<sup>12</sup>. Pozostanę przy ustaleniach (czy też, na razie, przy ustaleniu pytań) dotyczących formy bezpośrednio mnie interesującej.

W polskiej liryce ostatnich dekad zaistniało zjawisko nader chętnie opatrywane nazwą gatunkową. Co więcej, częstokroć wcale nie mamy tu do czynienia z diagnozowaną przez Balbusa praktyką określania terminem gatunkowym utworów oddalających się od genologicznych paradygmatów, wchodzących z nimi „w znaczeniordne korelacje, koincydencje, czy choćby nawet kolizje”<sup>13</sup>. Mimo wszystko „wyznawczość” nie wyczerpuje spektrum okołohaikowych poszukiwań polskiej poezji. Wykorzystywana przez twórców dalekowschodnia etykieta bywa zaskakująco wieloznaczna. Naturalnie, nie należy, jak przekonywała już pięćdziesiąt lat temu Stefania Skwarczyńska,

ibidem, s. 233–251 (pierwodruk: „Teksty Drugie” 2001, z. 5). Zob. też: E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, w: idem, *Przez znaki*, Poznań 1972 (wersja skrócona w: *Polska genologia literacka*, s. 115–136); R. Sendyka, *Metodologiczna dygresja: o nieiesencjalnych modelach gatunku*, w: eadem, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 91–130; G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000; R. Cudak, *Sytuacja gatunków we współczesnej poezji polskiej a perspektywy genologii*, w: *Genologia i konteksty*, red. Cz. P. Dutka, Zielona Góra 2000, s. 25–37; R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 249–283; O. Płaszczewska, *Genologia*, w: eadem, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010, s. 182–187. O „zdeastowanym pejzażu genologicznym, w którym zamiast gatunków snują się ich widma” – zob. P. Michałowski, *Gatunki w poezji nowoczesnej*, s. 87.

<sup>11</sup> Zob. szczeg. E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*; S. Balbus, „Zagłada gatunków”; R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii*; oraz S. Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, w: *Polska genologia literacka*, s. 288–305; D. Pawelec, *Od kohysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*, Katowice 2006.

<sup>12</sup> S. Balbus, „Zagłada gatunków”, s. 157.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 164.



mieszać przedmiotów, pojęć i nazw genologicznych<sup>14</sup>. I przedmiotami, i nazwami, i pojęciami, którym różnorodnie patronuje haiku, chcę się jednak w tym studium zająć.

Omawiam zarówno wiersze, które skrupulatnie realizują obcy wzorzec (część *Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*), jak i teksty na różne sposoby, intencjonalnie i nieintencjonalnie, dyskutujące z regułami wschodniej poetyki, stojące za nią estetyki i etyki (*Polemiczne ekstrema „haiku”*; *Oscylacje wokół haiku*). Część utworów tej drugiej grupy istotnie daje się opisywać w kategoriach zaproponowanych przez Balbusa. Badam także wiersze kontynuujące w najlepsze – pod przykrywką modnej obcej formy – tradycję epigramatu, aforyzmu, erotyku czy... miroślądu (*Panoptikum „haiku”*; po części *Polemiczne ekstrema „haiku”*). Refleksją obejmują wreszcie i te miniatury, których autorzy nigdy (lub prawie nigdy) nie posługiwali się japońską nazwą gatunkową, a które mimo to różnymi drogami kierują się ku estetyce i stylistyce orientalnej formy (*Drogi do haiku – na Zachodzie*; w pewnym zakresie *Oscylacje wokół haiku*)<sup>15</sup>.

Wielorakość zbliżeń do haiku niezmiernie utrudnia decyzje metodologiczne. Niemożliwe okazuje się znalezienie jednego teoretycznego pryzmatu, który pozwoliłby na badawczy ogląd wszystkich wymienionych grup tekstów. Uznaję, że w analizach miniatur bardzo bliskich wyznacznikom wschodniej miniatury warto pokusić się o traktowanie haiku jako inwariantnego zespołu cech. W tym wypadku sprawdzić się może typologiczne rozumienie gatunku<sup>16</sup>. Jak jednak badać utwory – nierzadko znakomite artystycznie – które tylko ocierają się (i to z różnych stron) o haikową estetykę? Co wreszcie z wierszami paratekstualnie, z nie zawsze oczywistych przyczyn,

---

<sup>14</sup> S. Skwarczyńska, *Podstawowy nie dostrzeżony problem genologii*, w: *Problemy teorii literatury*, S. 2: *Prace z lat 1965–1974*, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 97–114.

<sup>15</sup> Tu szczególnie przydatna okazuje się, omawiana dalej, koncepcja transkulturowości.

<sup>16</sup> Zob. S. Sawicki, *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne*, w: idem, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981, s. 111–122 (przedruk w: *Polska genologia literacka*, s. 137–144).

sygnalizującymi związki z japońskimi 17-zgłoskowcami? W takich wypadkach decyduję się na prototypowe modelowanie gatunku<sup>17</sup>.

Moja książka mieści się w kręgu komparatystyki kulturowej<sup>18</sup>, którą, podobnie jak Andrzej Hejmej, postrzegam jako „indywidualne działanie komparatysty, [...] niekończący się proces translacji”<sup>19</sup>. Nie powstał dotąd – i, jak śmiało można zakładać, nigdy nie powstanie – żaden skład uniwersalnych narzędzi dla komparatystów. Badacz jest skazany na niekończące się poszukiwania metodologiczne i interpretacyjne<sup>20</sup>. W tej książce za jeden z kluczy otwierających i porządkujących interesującą mnie problematykę uznaję koncepcję transkulturowości.

<sup>17</sup> Czy jednak istnieje jeden prototyp haiku dla literatury japońskiej, polskiej, francuskiej, amerykańskiej, australijskiej? Problematykę tę opisuję szczegółowo w pierwszej części książki, odwołując się do niej także, naturalnie, w kolejnych rozdziałach monografii.

<sup>18</sup> Zob. np. A. Hejmej, *Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja*, „Teksty Drugie” 2010, z. 5, s. 53–64 (obszerna bibliografia – ibidem; tekst opublikowany także w tomie *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperki, Kraków 2010, s. 67–80); A. Zawadzki, *Między komparatystyką literacką a kulturową*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Waslas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 352–362 (prowadzone przeze mnie badania wpisują się w omówione przez Andrzeja Zawadzkiego modele komparatystyki: typologiczny i kulturowy). Adam F. Kola posługuje się dla opisanego moim poszukiwaniem modelu badań terminem „komparatystyka kulturoznawcza” (zob. A. F. Kola, *Komparatystyka kulturoznawcza*; idem, *Kulturoznawstwo a instytucjonalizacja komparatystyki*, w: *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1, s. 91–95), z kolei Miłoś Zelenka używa pojęcia „komparatystyka interkulturowa” (zob. M. Zelenka, *Komparatystyka a badania interkulturowe*, w: ibidem, s. 45–53). Zob. też: R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii*, s. 274–278.

<sup>19</sup> A. Hejmej, *Komparatystyka kulturowa*, s. 56.

<sup>20</sup> W tym miejscu nie sposób chyba nie zgodzić się z Susan Bassnett (jakkolwiek w wielu innych miejscach miałabym ochotę z nią polemizować): „Przyszłość komparatystyki leży w porzuceniu usiłowań zdefiniowania przedmiotu jej studiów w jakikolwiek normatywny sposób i – zamiast tego – skupieniu się na idei literatury pojmowanej w jak najszerszym możliwym sensie oraz rozpoznaniu nieuniknionego przenikania się związanego z literacką wymianą” (S. Bassnett, *Literatura porównawcza w XXI wieku*, przeł. I. Noszczyk, „Teksty Drugie” 2009, z. 6, s. 118).

## II. Transkulturowość

Wszędzie tam, gdzie to uzasadnione, przerost terminologiczny należy ciąć akademicką brzytwą Ockhama. Warto się zatem zastanowić, czy do projektowanych przeze mnie badań nie wystarczy zadomowiona już w nauce o literaturze interkulturowość (międzykulturowość), wsparta dyskursem o multikulturowości (wielokulturowości) i plurikulturowości?<sup>21</sup> Sądzę, że nie<sup>22</sup>. To nie tylko kwestia wielkiej odległości badanych tekstów kultury w czasie i przestrzeni, ale też problem samego sposobu profilowania analiz. Uznaję, że perspektywa transkulturowa pozwala pełniej i lepiej uchwycić istotę badanych zjawisk. Termin „transkulturowość” należy w Polsce do dość „ryzykownych, dyskusyjnych i nie do końca jeszcze przez badaczy kultury oswojonych”<sup>23</sup>. Jednak, jako że to wciąż u nas pojęcie *in statu nascendi*<sup>24</sup>, można je jeszcze dodatkowo dookreślać i modelować.

<sup>21</sup> O wymienionych pojęciach – zob. np. A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie*, s. 196–206; idem, *Interkulturowość – literatura – komparatystyka*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 34–47; W. J. Burszta, *Wielokulturowość. Pytania pierwsze*, w: *U progu wielokulturowości*, red. M. Kempny, A. Kapciak, S. Łodziński, Warszawa 1997, s. 23–31; T. Rachwał, *Dylematy wielokulturowości*, w: *Wielokulturowość: postulat i praktyka*, red. L. Dron, W. Kalaga, Katowice 2005, s. 13–21; E. Możejko, *Wielka szansa czy iluzja: wielokulturowość w dobie ponowoczesności*, w: *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2007, s. 141–161.

<sup>22</sup> O niedostatkach (wybranych) koncepcji wielokulturowości i interkulturowości – zob. np. W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, w: *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 2, red. R. Kubicki, Poznań 1998, s. 194–203; idem, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 31–34; E. Rewers, *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-ponowoczesnej*, w: *Dylematy wielokulturowości*, s. 119 i nast. Inna rzecz, że spośród licznych dyskursów (o) interkulturowości badacz może wybrać – i doprofilować – wersję, która będzie najbliższa jego poszukiwaniom (zob. A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie*, s. 196 i nast.; zob. też: M. L. Pratt, *Komparatystyka literacka i globalne obywatelstwo*, przeł. T. Kunz, w: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 357–366).

<sup>23</sup> E. Rewers, *Transkulturowość czy globalność?*, s. 119.

<sup>24</sup> „Transkulturowość zakłada inter- czy też transdyscyplinarność. Nie istnieją specjalności od estetyki transkulturowej, bowiem dziedzina o takiej nazwie jeszcze w pełni nie istnieje, raczej znajduje się *in statu nascendi*” (K. Wilkoszewska, *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie*, w: *Estetyka transkulturowa*, s. 9).

Odwołuję się przede wszystkim do propozycji „ojca założyciela” koncepcji, Wolfganga Welscha<sup>25</sup>, który najpełniej – i najprościej – opisał istotę badań transkulturowych. Za autorem tym chcę jednak podkreślić, że sformułowana przezeń teoria „w żadnym wypadku nie jest koncepcją całkowicie nową w ujęciu historycznym”<sup>26</sup>.

Czas przywołać kilka najistotniejszych tez i rozpoznań filozofa. Proponuję lekturę wybranych cytatów z artykułów Welscha, najpełniej, jak sądzę, ilustrujących wielorakie aspekty interesującej mnie teorii:

Celem koncepcji transkulturowości jest ząębające się i obejmujące różne treści, a nie separatyzujące i wylączające rozumienie kultury<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Pojęcie „transkulturowość” w interesującym mnie rozumieniu wprowadził Welsch w 1991 roku (zob. *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*, eds. F. Schulze-Engler, S. Helff, Amsterdam–New York 2009, s. xi). Welsch nie był jednak pierwszym uczonym posługującym się tym terminem – wyjaśnia to np. w tekście: W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, s. 204 (przypis 29), 195 (przypis 1). Podobnie (choć naturalnie nie przy użyciu przywoływanego pojęcia) opisywano już np. hybrydyczność kultury nowożytnej Europy, do takiego rozumienia pojęcia kultury przyczyniły się dociekania Ludwiga Wittgensteina (W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, s. 210–211, 216). Zdaniem Teresy Kostyrko idee pokrewne Welschowskiemu rozumieniu transkulturowości można odnaleźć w pismach André Malraux (por. T. Kostyrko, „*Transkulturowość*” w ujęciu André Malraux – przyczynek do pojmowania terminu, w: *Estetyka transkulturowa*, s. 21–29). Zob. też: W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji*, s. 31; D. Hoerder, A. Macklin, *Separation or Permeability: Bordered States, Transnational Relations, Transcultural Lives*, „*International Journal*” 2006, Vol. 61, No. 4, s. 793–812. O różnych aspektach transkulturowości – zob. *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*. Zob. też tom polskich studiów: *Wielokulturowość – międzykulturowość – transkulturowość w perspektywie europejskiej i pozaeuropejskiej*, red. A. Barska, M. Korzeniowski, Opole 2007 oraz rozważania o funkcjach prefiksu „trans-” (i pojęć stworzonych przy jego użyciu) w badaniach literaturoznawczych – B. Sosień, *Hipoteksty, teksty i mity*, w: *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Kraków 2003, s. 11. O wykorzystaniu problematyki transkulturowości (w ujęciu Welschowskim) w badaniach psychologicznych – zob. Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury. Doświadczenia graniczne i transkulturowe*, Warszawa 2008. Pojęcie „transkulturowość” naturalnie ma zupełnie inny zakres niż „transkulturowość” (zob. np. G. Nielsen, *Bakhtin and Habermas: Toward a Transcultural Ethics*, „*Theory and Society*” 1995, Vol. 24, No. 6, s. 803–835).

<sup>26</sup> W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, s. 211.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 213.

Można by łatwo pomyśleć, że koncepcja transkulturowości oznacza po prostu nasilającą się homogenizację kultur i nadejście jednorodnej cywilizacji światowej, pomija zaś kulturową różnorodność i jej zanikanie. Tak jednak nie jest. **TRANSKULTUROWOŚĆ NIE OZNACZA PROSTEJ UNIFORMIZACJI. CO WIĘCEJ, ŁĄCZY SIĘ Z WYTWARZANIEM NOWEJ RÓŻNORODNOŚCI**<sup>28</sup>.

[...] stara, ujednociająca i separatystyczna idea kultur została zastąpiona przez zewnętrzne budowanie sieci kulturowych. Dzisiejsze kultury są w najwyższym stopniu splecione i powiązane ze sobą. [...] dzisiejsze kultury znamienuje proces hybrydyzacji<sup>29</sup>.

Transkulturowość istnieje **NIE TYLKO NA MAKROPOZIOMIE CAŁYCH SPOŁECZNOŚCI, ALE SIĘGA TEŻ MIKROPOZIOMU TOŻSAMOŚCI INDYWIDUALNEJ**<sup>30</sup>.

Transkulturowe tożsamości zawierają aspekt kosmopolityczny, ale również **LOKALNĄ AFILIACJĘ**. [...] pojęcie transkulturowości uwzględnia zarówno tendencje unifikacyjne, jak procesy różnicowania, które mają dziś miejsce<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Ibidem, s. 217; wyróż. B. Ś. Welsch pisze także o transkulturowości w kontekście globalizacji i partykularyzacji (uznając obie koncepcje za nazbyt jednostronne) – zob. ibidem, s. 218–220.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 204–205. Welsch doprecyzowuje: „Dla większości z nas wielorakie powiązania kulturowe są decydujące dla naszego kulturowego formowania się. Jesteśmy kulturowymi hybrydami” (ibidem, s. 207).

<sup>30</sup> W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji*, s. 34; wyróż. B. Ś. Welsch pisze: „Jakie elementy odpowiadają za nasze kulturowe uformowanie? Wśród ludzi wykształconych nie są to tylko elementy ich rodzimej kultury, ale także kultur obcych. Grecka filozofia, południowoamerykańska literatura, japońska sztuka – by posłużyć się raptem kilkoma przykładami – miały znamienny wpływ na mój rozwój. Tak jak niemiecka bądź francuska filozofia, chińska lub rosyjska literatura oraz sztuka wszystkich kontynentów miała prawdopodobnie wpływ na wasz rozwój, odciskając wyraźne piętno na waszym światopoglądzie i sposobie myślenia. [...] Transkulturowe tożsamości, choć różne w wielu aspektach, posiadają także często pewne elementy wspólne. To pokrywanie się elementów zapewnia podstawę do wymiany, rozumienia i przekazywania wzajemnie poglądów. Stąd jednostki o tożsamości transkulturowej są zdecydowanie bardziej zdolne do przenikania się i do tolerancji niż jednostki monokulturowe były kiedykolwiek” (ibidem, s. 34–35). Zob. też: T. Kostyrko, „*Transkulturowość*” w ujęciu André Malraux, s. 22.

<sup>31</sup> W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, s. 221; wyróż. B. Ś.

[...] SIŁA WIELKICH DZIEŁ BĄDŹ KONCEPCJI NIE JEST OGRANICZONA DO SPECYFICZNEGO KONTEKSTU KULTUROWEGO, na przykład tego, w którym powstały. ICH MOC JEST SKUTECZNA TRANSKULTUROWO<sup>32</sup>.

I jeszcze kwestia codziennego wymiaru transkulturowego funkcjonowania w świecie (poparta notabene przykładem Japonii):

Dla Japończyków podział obce-swoje, a mówiąc dokładniej, podział ten dokonywany na podstawie kryterium POCHODZENIA, nie odgrywał żadnej roli. Podstawą ich oceny staje się bliskość. Jeżeli coś wpasowuje się dobrze w kulturę Japonii, to JEST japońskie – niezależnie od tego, skąd pochodzi. Tym sposobem przedmioty obce mogą być uznane za swoje<sup>33</sup>.

Przestrzeń transkulturowa jest zatem „miejscem spotkania: nie tyle konfliktu, ile interferencji wartości i norm różnych kultur”<sup>34</sup>. Takie ujmowanie procesów kulturowych wydaje się dobrą ramą badawczą dla prowadzonych w moim studium rozważań. Nie interesuje mnie

<sup>32</sup> Idem, *Tożsamość w epoce globalizacji*, s. 39; wyróż. B. Ś.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 42; wyróż. autora. Welsch poparł ten wniosek anegdotą. Przytaczam ją, by pokazać specyfikę jego rozumienia transkulturowości: „Drugiego dnia mojego pobytu w Kioto moi japońscy koledzy zaprosili mnie do »typowej« japońskiej restauracji. Wszystko tam miało być oryginalnie japońskie. Na wejściu restauracja zrobiła na mnie jak najlepsze wrażenie. Niemniej, nie sposób było nie zauważyć stojących wszędzie dobrze mi znajomych krzeseł. Dokładnie takie same stoją w moim domu w pokoju jadalnym, i wiem, że są one europejskie. Zapytałem więc kolegów, czy naprawdę byli dotąd przekonani, że wszystko, co się tu znajduje, jest rzeczywiście oryginalnie japońskie, łącznie z krzesłami, na których właśnie siedzieliśmy. Byli zaskoczeni pytaniem, nawet trochę zmieszani, w końcu pośpiesznie zapewnili mnie, że wszystko tutaj – łącznie z tymi krzesłami – jest jak najbardziej japońskie. Były to jednak krzesła modelu »Cab«, projektu Mario Belliniego, wyprodukowane przez firmę Cassina w Mediolanie. Oczywiście, do tematu już nie powracałem. Nie zrobiłem tego nawet wtedy, gdy chwilę później podano nam jedzenie na talerzach z serii Suomi, produkcji Rosenthala w Niemczech (które również posiadam w domu).

Przez ładnych parę dni głowiłem się nad tym nietypowym doświadczeniem. To, co w nim było niesamowite, to oczywiście nie samo pojawienie się europejskich mebli i zastawy w japońskiej restauracji, ale raczej to, że moi japońscy koledzy uznali te przedmioty za oryginalne produkty ich własnej kultury. Jak mogli nie wyczuć, że są one obce? Jak mogli CZUĆ i MYŚLEĆ, że te obce w istocie przedmioty są częścią ich rdzennej kultury?” (ibidem, s. 41–42; wyróż. autora). Wyjaśnieniem jest, zdaniem Welscha, właśnie transkulturowa specyfika japońskiej tożsamości.

<sup>34</sup> E. Rewers, *Transkulturowość czy globalność?*, s. 128.

postrzeganie kultur jako izolowanych monolitów<sup>35</sup>. Chcę w miarę możliwości unikać ostrego, często zafalszowującego rzeczywisty obraz, dualizmu Wschód–Zachód<sup>36</sup>. Za najbardziej zajmujące uznaję cieniowanie pozornie nieprzekraczalnych różnic, ujawnianie fikcyjności barier, pokazywanie podobieństw i odkrywanie zaskakujących miejsc spotkania.

Nie uciekam jednocześnie od tego, co narodowe<sup>37</sup>, charakterystyczne dla kultury polskiej, w idiomie Welscha – „lokalne”. Chcę dostrzegać w kulturze różnorodność przestrzeni (także – w jakimś stopniu – rozmaite „hybrydyczności”) otwarte na spotkanie z tym, co na pierwszy rzut oka całkowicie obce i nieprzekładalne. Chcę wnikać głębiej w tę, pozorną niekiedy, obcość. Dostrzec, co pozwoliło na przyjęcie haiku na (modernistycznym) Zachodzie i, przede wszystkim, w Polsce, w jaki sposób rodzima literatura wychodziła w stronę podobnej estetyki, gdzie znajdują się punkty wspólne, co zaś poddawano ostrej (nierzadko pasjonującej artystycznie) dyskusji. Tego rodzaju zagadnienia najlepiej, jak sądzę, zmieścić pod szyldem transkulturowości. Nie warto jednak przywiązywać się do samego szyldu<sup>38</sup> – najistotniejsze jest badanie literatury i kultury.

<sup>35</sup> „Transkulturowość nie zakłada relacji między kulturami pojętymi jako całości, to nie jest spotkanie ani dialog dwóch monolitycznych kultur; transkulturowość całości rozsada i wszystkie je przenika, stając się istotną cechą dzisiejszych społeczeństw” (K. Wilkoszewska, *Ku estetyce transkulturowej*, s. 14).

<sup>36</sup> Moje studium chce po części przynajmniej wpisać się w zainicjowane przez Edwarda Saïda „odkłamywanie” Orientu – zob. E. W. Saïd, *Orientalizm*, Poznań 2005.

<sup>37</sup> Poniższe stwierdzenie Welscha postrzegam jako nazbyt radykalne: „Rozróżnienie pomiędzy tożsamością kulturową a narodową ma znaczenie elementarne. Przepuszczenie, że kulturowe formowanie jednostki musi być determinowane przez jej narodowość i status narodowy jest przestarzałe i niepoprawne. [...] determinanty kulturowe – od społecznego makropoziomu do mikropoziomu jednostek – stały się dzisiaj transkulturowe” (W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, s. 209). Za nadmiernie generalizujący uznaję także następujący sąd: „Dla KAŻDEJ kultury wszystkie inne kultury stopniowo stały się wewnętrznymi treściami albo ich satelitami” (ibidem, s. 204–205; wyróż. autora).

<sup>38</sup> Na potrzeby mojej pracy można by wykorzystać np. wybrane elementy koncepcji transferu kulturowego (w pewnych punktach niemal sprzecznej z Welschowską transkulturowością!), rozwijanej szczególnie w badaniach germanistycznych. O teorii tej pisze Karolina Prykowska-Michalak, powołując się na rozważania Matthiasa Middella i Michela Espagne’a: „Badanie przede wszystkim koniunktury, rozumianej

Tę wstępną część rozważań można dopełnić cytatem z jeszcze innej pracy. Bardzo blisko mi do postawy następująco opisanej przez Tomasza Bilczewskiego:

[...] postrzegam komparatystykę jako aktywność interpretacyjną zmierzającą – często poprzez zaskakujące konteksty, w których spotykają się rozmaite nurty humanistycznej refleksji – do zestawiania ze sobą tekstów pochodzących z odrębnych tradycji językowo-kulturowych, jak i z odmiennych sfer ludzkiej ekspresji, czyniącą z gestu przełamywania barier i deklaracji przekraczania różnego typu granic przedmiot swojej szczególnej uwagi. Widzę w niej – często odświeżającą utrwalone przez tradycję sposoby czytania – praktykę lekturową, dążącą do świadomego zbliżania, nieraz bardzo odmiennych, zjawisk literackich i kulturowych; swoistą hermeneutyczną szkołę eksploracji tego, co nam się wymyka i poprzez dążenie do rozumienia, które nigdy nie jest procesem skończonym, wymaga wykroczenia poza obszar naszych przyzwyczajeń<sup>39</sup>.

### III. O „haikologii”

Mimo długoletniej już polskiej fascynacji haiku, nie podjęto dotąd próby wieloaspektowego, monograficznego opisu zjawisk artystycznych na różne sposoby wiążących się z poetyką, estetyką – i etyką –

---

jako splot wielorakich okoliczności i warunków, wywierających pozytywny wpływ na badany element transferu, różni w istocie tę koncepcję od zabiegów stosowanych na przykład w komparatystyce [chciałoby się dopytać: jakiej? – dop. B. Ś.]. Według Middella ujęcie takie ma głębszy sens, ponieważ radykalnie odwraca perspektywę postrzegania zmian interkulturowych. Pisze on: »nie chęć eksportu, ale gotowość importu steruje w gruncie rzeczy procesami transferu kultury«. Według Espagneña pozwala to także »uniknąć samowoli porównywania. Nauki o transferze kładą akcent na ukonstytuowaną dynamikę socjalnych lub humanistycznych rozwiązań i zwracają uwagę szczególnie na rolę zapotrzebowania na to, co obce w tej dynamice«. A zatem stwierdzić można, że czynnikiem wspomagającym transfer jest nie tyle siła oddziaływania kultury obcej generującej jakieś treści kulturowe, co gotowość recepcji tych treści w kulturze przyjmującej<sup>39</sup> (K. Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim a teatrem niemieckim po 1990 roku*, Łódź 2012, s. 37). Zob. też: E. Miner, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, New Jersey 1990, s. 32.

<sup>39</sup> T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków 2010, s. 29.



japońskich miniatur<sup>40</sup>. Większość dotychczasowych analiz (artykuły w pismach literaturoznawczych, rozdziały w książkach, wstępy do wydań wierszy) nie ukazywała złożoności i wewnętrznej dynamiki okołohaikowych procesów literackich, często powielając natomiast kulturowe stereotypy<sup>41</sup>, fałszujące i tak bardzo niekompletny na naszym gruncie obraz gatunku. Konfrontację z genologicznymi założeniami haiku uznają jedynie za punkt wyjścia dalszych badań. Niemniej jeśli już na tym podstawowym poziomie napotykamy nieścisłości czy wręcz błędy merytoryczne, trudno o precyzję dalszego, przynajmniej po części komparatystycznego, wywodu. Tym bardziej że liczne europejskie i amerykańskie inkarnacje haiku są zdecydowanej większości polskich badaczy nieznanie (z wyjątkiem znacznie przecenionego ogniwa imażyzmu)<sup>42</sup>.

Najszerszy dotąd ogład problematyki poezji polskiej dającej się wiązać z haiku zaproponował Piotr Michałowski<sup>43</sup>. Jego inspirujące analizy nie stanowią jednak, w moim przekonaniu, pełnego opisu haiku (oraz poezji „podszyte” haiku i pod haiku się podszywającej) w Polsce. Pewne zagadnienia badacz jedynie sygnalizuje, o pewnych kwestiach (np. bardzo istotnej z perspektywy moich dociekań problematyce logowizualności) nie wspomina w ogóle. Niektóre rozpoznania wydają się wreszcie dyskusyjne. Do prac Michałowskiego odwołuję się na przestrzeni całej monografii (najobszerniej w części *Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*),

<sup>40</sup> Do licznych polskich prac podejmujących (zwykle kontekstowo) problematykę haiku odnoszę się na przestrzeni całej monografii.

<sup>41</sup> O stereotypach w zachodnich badaniach nad haiku szeroko piszę w pierwszej części książki.

<sup>42</sup> Zob. część *Drogi do haiku – na Zachodzie* oraz rozdziały *Najdalsza podróż Grochowiaka* i *Intertekstualność*.

<sup>43</sup> P. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku: ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka*, „Akcent” 1993, nr 4, s. 9–22 (przedruk w: „*W ciemną mą ojczyznę*”. Stanisław Grochowiak znany i nieznan, red. S. Sterna-Wachowiak, Poznań 1996, s. 135–156); idem, *Haiku*, w: idem, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999, s. 67–114; idem, *Polskie imitacje haiku*, w: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009, s. 165–175 (pierwodruk: „*Teksty Drugie*” 1995, nr 2, s. 41–53); idem, *Haiku wobec epifanii nowoczesnej*, w: idem, *Głosy, formy, światy*, s. 129–144.

w tym miejscu chcę jedynie przypomnieć zaproponowany przez autora trójpodział polskich haiku. Badacz wyróżnia<sup>44</sup>:

„1) Inspiracje i zbliżenia – wariant reprezentowany przez poetów swobodnie i bez gatunkowych zobowiązań sięgających do japońskiego źródła” (przykłady – Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jerzy Harasymowicz, Ryszard Krynicki).

„2) Synkretyzm kultur i dialog tradycji – świadome, analityczne i komparatystyczne eksperymenty poetyckie, w których zestawia się trzy poetyki: japońską, imażystyczną i własną poetykę autorską” (jedyny reprezentant – Stanisław Grochowiak i jego tom *Haiku-images*).

„3) Imitacje – naśladownictwa masowe, począwszy od drugiej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku”<sup>45</sup>.

Propozycję Michałowskiego uznaję za ciekawą i w wielu punktach prawomocną. W perspektywie monograficznego oglądu polskich utworów na różne sposoby łączonych przeze mnie z haiku to jednak typologia nazbyt uproszczona. Proponuję własny, bardziej rozbudowany system kategoryzacji i opisu tekstów, w którym daje się rozpoznać pewne echa zmodyfikowanego trójpodziału Michałowskiego. Analizuję bowiem miniatury „ortodoksyjnie” haikowe (choć niekoniecznie traktowane przeze mnie jako imitacje klasycznych 17-zgłoskowców), teksty różnorako dialogujące – i dyskutujące – z obcą formą i jej kulturowym zapleczem (opisuję tu liryki Grochowiaka, ale też – obfitą twórczość innych autorów) oraz wiersze na wiele sposobów oscylujące wokół stylistyki haiku. Omawiam również różnorodne utwory paratekstualnie związane z haiku, ujawniające bardzo głębokie korzenie innych, doskonale zadomowionych

<sup>44</sup> P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii*, s. 143–144; idem, *Haiku*, s. 76; idem, *Polskie imitacje haiku*, s. 167; cytaty w tekście za: *Haiku wobec epifanii*. Propozycję tę można łączyć z przedstawioną przez badacza typologią strategii architektonicznych (odwołującą się do cytatów struktury), wyróżniającą „model alegacyjny, realizujący formę bez modyfikacji”, „model rozszerzająco-adaptacyjny”, „model krytyczno-polemiczny” (P. Michałowski, *Gatunki w poezji nowoczesnej*, s. 92). O rozróżnieniu Michałowskiego na polskie haiku w typie „przybosiowski” i „leśmianowski” piszę w części piątej (*Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*).

<sup>45</sup> We wcześniejszym tekście z *Miniatury poetyckiej* Michałowski wskazuje jako początek tego rodzaju twórczości lata 80. (P. Michałowski, *Haiku*, s. 106). Szerzej na temat polskich „imitacji” haiku – zob. piątą część książki.

w poetykach Zachodu form. Za istotne uznają wreszcie wieloaspektowe wizualne i multimedialne uwikłania polskich haiku.

Proponuję ścieżkę lektury sprofilowaną chronologicznie i problemowo. Rozpaczynam od wszechstronnego, choć z konieczności pozostającego na dość dużym stopniu ogólności, opisu klasycznych japońskich haiku, podstawowego pre-tekstu dalszych analizowanych procesów literackich i kulturowych. Wskazuję następnie (wciąż w pierwszej części książki) wiązkę cech zachodniego prototypu formy. Kolejnym krokiem (część druga monografii) jest prezentacja haikowych dróg na Zachód: do literatury Europy Zachodniej i obu Ameryk oraz ku poezji polskiej (opis *Vorgeschichte* haiku od czasów Młodej Polski, wsparty analizą problematyki translatologicznej dokonaną przede wszystkim, choć nie wyłącznie, na materiale polskich przekładów japońskiej formy z ostatnich stu lat). Kolejna, trzecia część pracy jest poświęcona polemicznym ekstremom „haiku” (tu termin gatunkowy najczęściej brać trzeba w cudzysłów). Rozpoczyna ją analiza jednego z najwyrazistszych powojennych okołohaikowych akcentów literatury polskiej (chronologicznie – pierwszego)<sup>46</sup> – *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka, zamyka natomiast opis współczesnych, multimedialnych działań opatrywanych szyldem „haiku”, stojących na antypodach eksperymentu autora *Agrestów* – twórczości Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza. Część czwarta monografii pokazuje zupełnie innego rodzaju zbliżenia i oddalenia od haiku, skupia się na twórczości dwóch kluczowych postaci polskiego modernizmu: Czesława Miłosza (poezja oryginalna oraz prace translatorskie) i Mirona Białoszewskiego. Przeprowadziwszy czytelnika krętymi ścieżkami modernistycznych okołohaikowych ekstremów i oscylacji, proponuję następnie wielostronne analizy obszernej, zaskakująco trudnej w charakterystyce grupy polskich miniatur bardzo bliskich prototypowi gatunku (piąta część książki). Część szósta studium to swoisty aneks do dotychczasowych rozważań: w *Panoptikum „haiku”* wskazują bardzo różnorodne działania (od wierszy re-

---

<sup>46</sup> Jeśli nie liczyć odosobnionych (pojedyncze wiersze) wcześniejszych prób Czesława Miłosza (zob. pierwszy rozdział czwartej części monografii) czy Urszuli Koziół (zob. ostatni rozdział drugiej części książki).

ligijnych po asemantyzujący eksperyment neodadaistyczny) opatrywane dalekowschodnim szyldem, niecierpiące jednak właściwie ze stylistyki i kulturowego podglebia haiku, niewchodzące w polemikę z kulturowym zapleczem formy. Ostatnia analityczna część książki dotyczy wreszcie różnorodnych intersemiotycznych uwikłań haiku japońskich i, przede wszystkim, polskich (związki z malarstwem; haiku a wystawiennictwo; haiku a sztuka książki; haiku, *haiga*, *haibun* w internecie).

Prowadzone przeze mnie badania można by nazwać mikrologicznymi<sup>47</sup> – interesuje mnie zarówno pochylanie się nad (często zbywanymi lekceważącymi sądami literaturoznawców) miniaturami, jak i analiza stylistycznych „drobin” wewnątrz tychże. Mikrologia<sup>48</sup> – zakładająca mikrolekturę tego, co niewielkie i mało spektakularne<sup>49</sup> – może, jak sądzę, wiele powiedzieć o przemianach, i uwikłaniach, polskiej poezji XX wieku. Istotna jest dla mnie wreszcie sama „mikrologiczna delikatność, jak i jej tęsknota za precyzją, skupieniem i ostrością”<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Zob. A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000, s. 9–29; idem, *Czarna mikrologia*, „Anthropos?” 2005, nr 4/5, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstA0.htm>, dostęp 20 X 2014.

<sup>48</sup> Za Aleksandrem Nawareckim pojęcie to „traktuję [...] z dystansem, wyczuwając umowność i prowizoryczność” (idem, *Wstęp*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 2, red. i wstęp A. Nawarecki, Katowice 2001, s. 9). Badacz pisze: „[...] akcent położony na »małości« niesie z sobą ryzyko. Wszak nie chodzi nam tylko o teksty drobnych wymiarów, o ich niewielkie cząstki i szczegółowe przekroje. Równie istotna, a może istotniejsza jest nieuchwytność drobin, ich ograniczona poznawalność, a zwłaszcza znikomość. Mówiąc o »znikomości«, przywołujemy moment aksjologiczny: lekceważenie dla tego, co nie ma rangi wielkości i ważności, bywa zatem lekceważone, spychane na margines, refutowane. Podobny problem wnosi słówko »mini« słyszalne w »miniaturze« [mimo że to fałszywa etymologia – dop. B. Ś.]” (ibidem, s. 9–10).

<sup>49</sup> Zob. A. Dziadek, *Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes’a*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, s. 30–45. Mikrolektury rozumiem (za Adamem Dziadkiem, który z kolei odwołuje się do pism Jeana Pierre’a Richarda) jako „lektury drobiazgowo, a jednocześnie lektury rzeczy drobnych (nie chodzi bynajmniej o drobne utwory literackie, choć i takie mogą stać się jej przedmiotem), z pozoru mało ważnych. [...] Mikrolektury zwracają uwagę na szczegół i opierają się przede wszystkim na nim” (ibidem, s. 31).

<sup>50</sup> A. Nawarecki, *Wstęp*, s. 14.

W ostatnich latach ukazało się wiele obcojęzycznych, przede wszystkim anglojęzycznych, prac analizujących miejsce haiku w modernistycznej literaturze i kulturze Europy i obu Ameryk (głównie: Stanów Zjednoczonych)<sup>51</sup>. Do publikacji tych wielokrotnie odwołuję się w tej monografii, żadna z nich nie stanowi jednak dla mnie oczywistego metodologicznego drogowskazu. Liczne interesujące poznawczo teksty, odkrywające przed polskim czytelnikiem słabo znane haikowe archipelagi poezji angielskiej, amerykańskiej, niemieckiej, francuskiej czy hiszpańskojęzycznej, cechuje brak metodologicznej spójności związany m.in. z powierzchownym oglądem problematyki genologicznej. Zaniechanie kluczowych tu rozstrzygnięć dotyczących profilowania gatunku i brak precyzyjnego opisu różnorakich „nieprzekładalności” wschodniej formy skutkuje nierzadko znacznym rozmyciem specyfiki haiku. W efekcie w spektrum genetycznego (!) oddziaływania japońskich miniatur na równych prawach lokuje się teksty „wyznawczo” wierne dającym się odtworzyć w językach i kulturze Okcydentu wyznacznikom klasycznych 17-zgłoskowców, jak i utwory bliskie orietałnym haiku niemal wyłącznie... objętościowo. Zasięg kulturotwórczego wpływu wschodniej formy lirycznej rozlewa się przy tym na niebywale sze-

---

<sup>51</sup> Zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth 2011; Y. Hakutani, *Haiku and Modernist Poetics*, New York 2009; J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism*, w: *Modernism*, Vol. 2, eds. A. Eysteinson, V. Liska, Amsterdam–Philadelphia 2007, s. 693–714; T. Lynch, *Intersecting Influences in American Haiku*, w: *Modernity in East-West Literary Criticism. New Readings*, ed. Y. Hakutani, London 2001, s. 114–136. Zob. też: K. Satō, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? (Japońskie haiku i ruch haiku na Zachodzie)*, przeł. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 210–217; P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii*. Interesujących mnie zagadnień dotyczą także wcześniejsze prace: B. Ungar, *Haiku in English*, Stanford, California 1978; J. Giroux, *The Haiku Form*, Rutland, Vermont–Tokyo, Japan 1974; T. Ichiki, *Suggestive Brevity. Haiku into the World*, Kyoto 1985; Y. Yamada-Bochynek, *Haiku East and West. A Semigenetic Approach*, Bochum 1985. Zob. też np. zestawienie bibliograficzne: G. L. Brower, D. W. Foster, *Haiku in Western Languages. An Annotated Bibliography (With some Reference to Senryu)*, Metuchen, New Jersey 1972. Wybrane polskie przekłady prac zagranicznych badaczy – *Metafora haiku*, red. E. Tomaszewska, Kraków–Warszawa 1994.

rokie przestrzenie kultury modernizmu<sup>52</sup>. Ortodoksyjne, bliskie klasyfikacyjnym ujęciom gatunku<sup>53</sup>, ujmowanie relacji między poezją Zachodu a klasycznymi haiku wiedzie z kolei do znacznego ograniczenia spektrum badanych tekstów<sup>54</sup>, poza analitycznym nawiasem pozostawiając wiele znakomitych utworów realizujących niektóre tylko haikemy (prototypowe cechy haiku)<sup>55</sup>.

Przed analitycznymi skrajnościami powinno uchronić mnie w tej monografii elastyczne profilowanie kategorii gatunku – konceptualizacja i wykorzystywanie zachodniego prototypu formy oraz, w pewnych badawczych sytuacjach, traktowanie haiku jako inwariantnego zespołu cech. Moja książka nie chce być jednak wyłącznie diagnozą stanu „transplantologii genologicznej”<sup>56</sup>, chce także powiedzieć maksymalnie wiele o polskiej poezji i stowarzyszonych z nią sztukach wizualnych XX i XXI wieku.

\*

Dla powstania tej monografii istotne znacznie miało wsparcie Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego oraz Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. *Haiku po polsku* jest pokłosiem grantu habilitacyjnego przyznanego mi przez MNiSW<sup>57</sup>; byłam także stypendystką Ministerstwa w latach 2011–2014 (stypendium dla wybitnych młodych naukowców) i FNP w latach 2007–2008 (program START). Cenne dla prowadzonych w książce dociekań okazały się również pra-

<sup>52</sup> Opisane zaniechania i nadużycia to w moim oglądzie grzechy główne bardzo interesujących poznawczo studiów Jeffrey Johnsona (*Haiku Poetics*) i Jan Walsh Hokenson (*Haiku as a Western Genre*). Zob. też: Y. Hakutani, *James Emanuel's Jazz Haiku*, w: Y. Hakutani, *Haiku and Modernist Poetics*, s. 139–158.

<sup>53</sup> Zob. S. Sawicki, *Gatunek literacki*.

<sup>54</sup> Zob. np. Y. Yamada-Bochynek, *Haiku East and West*.

<sup>55</sup> Pojęcie to ukuł, w dyskusji nad jednym z fragmentów tej rozprawy, prof. Włodzisław Bolecki.

<sup>56</sup> Formuła Michałowski stworzona na kanwie badań nad haiku w Polsce – P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, s. 166.

<sup>57</sup> Projekt badawczy habilitacyjny *Haiku w Polsce. Transkulturowość jako problem poetyki zjawisk artystycznych* realizowany w latach 2008–2011 (nr projektu NN 103145934, finansowanie ze środków na naukę w latach 2008–2010).

ce badawcze prowadzone w ramach projektu *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności* kierowanego przez prof. Włodzimierza Boleckiego (2010–2013, Narodowe Centrum Badań i Rozwoju; [www.sensualnosc.bn.org.pl](http://www.sensualnosc.bn.org.pl)).

Za wszelką życzliwość i liczne inspirujące dyskusje nad fragmentami tej książki wdzięczna jestem Współpracownikom i Przyjaciołom z Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN, Państwu Profesorom i Doktorom: Włodzimierzowi Boleckiemu, Tamarze Brzostowskiej-Tereszkiewicz, Andrzejowi Karczowi, Agnieszce Klubie, Zdzisławowi Łapińskiemu, Maciejowi Maryłowi, Aleksandrze Okopień-Sławińskiej, Magdalenie Rembowski-Płuciennik, Januszowi Sławińskiemu, Piotrowi Sobolczykowi. Podziękowania za naukowe i koleżeńskie wsparcie kieruję także do Pana Profesora Adama Dziadka, Pana Profesora Andrzeja Hejmeja, Pani Doktor Pauliny Kierzek-Trzeciak, Pani Doktor Aleksandry Kremer, Pani Doktor Anny Tenczyńskiej, Pana Doktora Łukasza Wróbla oraz Macieja Kidawy, Agaty Ludwikowskiej, Krzysztofa Niewiadomskiego. Za cenne konsultacje wdzięczna jestem Pani Doktor Agnieszce Żuławskiej-Umedzie, Panu Profesorowi Leszkowi Engelkingowi oraz Panu Doktorowi Łukaszowi Kossowskiemu. Za znakomitą współpracę wydawniczą – Panu Redaktorowi Kamilowi Dźwinełowi. Szczególne podziękowania kieruję do Pana Profesora Grzegorza Gazdy, który przed laty zainspirował mnie do badań nad haiku.

Za wszystkie rozmowy i spotkania dziękuję także Magdalenie Hasiuk, Aleksandrze Sumorok, Violetcie Wiernickiej. Za wszelkie wsparcie – mojej Rodzinie i Bliskim.

Podziękować chcę wreszcie osobom najważniejszym w moim życiu: mojemu Mężowi, Jerzemu Gaszewskiemu, najlepszemu partnerowi w codzienności i „naukowości”, oraz naszym Dzieciom, dzięki którym łatwiej dostrzegać powszednie epifanie.





## CZĘŚĆ PIERWSZA

# Klasyczne haiku japońskie – forma i wzorzec

Duch tej Sztuki [haiku] wspólną kroczy Drogą z pieśnią japońską waka mistrza Saigyō, z pieśnią związaną renga mistrza Sōgi, z malarstwem mistrza Sesshū i kulturą herbaty wielkiego mistrza Rikyū. Więcej jeszcze – ten duch [...] podąża za siłami Natury tworzącymi Wszechświat i za nieodłącznych towarzyszy obiera sobie cztery pory roku.

Bashō\*

Zasadniczym polem badawczym jest w tej monografii poezja polska. Rodzimą lirykę oglądam jednak z perspektywy transkulturowej, skupiając się na różnorodnie motywowanych związkach z poetyką i estetyką japońskich – i zachodnich – haiku oraz różnego rodzaju „nieuzgadnialnych” swoistościach kulturowych. Punktem wyjścia rozważań muszą zatem być klasyczne japońskie haiku, nurt najistotniejszy w perspektywie ewolucji formy w Japonii i na Zachodzie, wywiedziony z twórczości Matsuo Bashō, kultywowany następnie przez licznych kontynuatorów (i reformatorów) tej linii<sup>1</sup>. Klasyczne haiku stanowią kluczowy pre-tekst analizowanych procesów literackich i kulturowych.

---

\* M. Bashō, *Z podróźnej sakwy, czyli zapiski pielgrzyma*, w: idem, *Z podróźnej sakwy z dodaniem „Dziennika podróży do Sarashina”*, przekł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1994, s. 11–12. Zasady cytowania obcojęzycznych tekstów oraz zapisu japońskich imion, nazwisk i przydomków – zob. przypis do motta we *Wstępie*.

<sup>1</sup> Za czterech wielkich mistrzów klasycznego haiku uznaje się Matsuo Bashō, Yosę Busona, Kobayashiego Issę i XX-wiecznego reformatora gatunku, Masaokę Shikiego (zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth 2011, s. 13). W moim studium będę naturalnie powoływać się także na wiersze innych *haijinów*, których dzieła zaliczam do korpusu klasycznych haiku japońskich, oraz – bardziej incydentalnie – na teksty twórców spoza Bashōwskiej linii ewolucji formy.

Opis zredukowany do kwestii *stricte* genologicznych byłby tu z wielu powodów niewystarczający, haiku bowiem istotnie „zawierają w sobie całą filozofię życia wypracowaną w ciągu stuleci”<sup>2</sup>. Jeśli przedstawiane diagnozy mają okazać się trafne, muszą uwzględnić kulturowe podglebie formy bardzo silnie zakorzenionej w myśli i tradycyjnej estetyce Japonii. Rozpaczam zatem od naszkicowania kluczowych problemów filozofii, religii i estetyki, pozwalając sobie miejscami na prezentację montażu najcelniejszych spostrzeżeń innych badaczy. Punktem dojścia tej części książki jest natomiast – już w pełni autorski – opis prototypu haiku w literaturze Zachodu.

## I. Rzut oka na kulturę Japonii

Na kulturowe podwaliny haiku złożyły się szintoizm, buddyzm zen, taoizm (i, w pewnej mierze, konfucjanizm) oraz, z drugiej strony, malarstwo tuszowe, kaligrafia, drzeworyt *ukiyo-e*, teatr *nō*, tradycyjna japońska architektura krajobrazu, ceremonia herbaciana. Listę istotnych kontekstów z powodzeniem można by wydłużać<sup>3</sup>. Ich mnogość wiąże się m.in. z „wyróżniającą sztukę i całą kulturę japońską [...] wyjątkową otwartością na wpływy z zewnątrz, z jednoczesną łatwością przetwarzania i asymilowania obcych zapożyczeń po to, by następnie stworzyć coś własnego, unikalnego”<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, w: idem, *Haiku*, Kraków 1992, s. 9.

<sup>3</sup> Zob. np. B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, Kraków 2009 (zob. też bibliografię w: ibidem, s. 21–26); A. Kozyra, *Estetyka zen*, Warszawa 2010; oraz liczne, cytowane dalej, prace Agnieszki Żuławskiej-Umedy, Mikołaja Melanowicza, Wiesława Kotańskiego.

<sup>4</sup> B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, s. 109. Badaczka dodaje: „Japońskość sztuki definiowana była w tym kraju zawsze poprzez opozycję do sztuki zapożyczonej najpierw z Korei i Chin, a później z Zachodu” (ibidem). Kulturę Japonii długo uważano za gorszą kopię starszej cywilizacji chińskiej. Donald Keene porównuje zależność obu krajów do związków między nowożytną Francją czy Anglią a grecko-rzymskim antykiem. „Nie powiemy przecież, że Szekspirowski *Antoniusz i Kleopatra* lub *Fedra* Racine’a są zwykłymi imitacjami. Podobnie nie jest słusznym (*fair*) uznawanie za proste imitacje licznych dzieł japońskich [...]” (D. Keene, *Japanese Literature*, New York s.a., s. 1). Dowodem japońskiego nowatorstwa są m.in. teatr *nō* i właśnie haiku (zob. np. ibidem). Nie przypadkiem też Wolfgang Welsch przypisuje



Il. 1. Utagawa Hiroshige, *Jūmantsubo w Susaki*, 1857 (jeden ze *Stu słynnych widoków Edo*) (za: A. Król, *Japonizm polski / Polish Japanism*, Manggha, Kraków 2011)



Il. 2. Wiersz zen pędzła mistrza Hakuina Ekaku, XVII–XVIII wiek (za: *Zen und die westliche Kunst*, hrsg. H.-G. Golinski, S. Hiekisch-Picard, Wienand, Köln 2000, s. 9)



Il. 3. Pokój herbaciany, Nara, 1671 (fot. z pracy T. Hayashiya, *Japanese Art. And the Tea Ceremony*, New York–Tokyo 1980, reprodukowana za: *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2001)



Il. 4. Świątynia Daitoku, Kioto, 1961, fot. Rene Burri (za: G. C. Calza, *Japan Style*, Phaidon, London–New York 2007)



## 1. Religie, świat-o-glądy

Za filozoficzny „niezbędny klucz”<sup>5</sup> do haiku powszechnie uznaje się buddyzm zen<sup>6</sup>. To sąd niepozbawiony słuszności, upraszczający jednak złożone filozoficzno-religijne konteksty interesującej mnie sztuki.

Rdzenną religią Japończyków był szintoizm. W tym systemie „każdy obiekt materialny świata dysponuje jakąś siłą, mocą, zdolnością. Dzięki niej wpływa na inne obiekty, łącząc się z nimi, przekształcając je, nawet niszcząc”<sup>7</sup>. Byty widzialne i duchy sąsiadują ze sobą, ludzie „mają nie mniej boską naturę niż ich boscy przodkowie”<sup>8</sup>. Szintoizm opiera się w dużej mierze na obserwacji rzeczywistości dostępnej zmysłom, bóstwa (*kami*) są zestawiane z obiektami widzialnego świata – mogą w nich zamieszkiwać na stałe bądź cza-

Japonii szczególne miejsce na mapie doświadczeń transkulturowych. Stwierdza: „[...] różne style i modele filozoficzne, estetyczne i kulturowe koegzystowały w Japonii przez wieki jej historii. Gdy coś zostało ustanowione, pozostawało już na zawsze. Buddyzm nie wypchnął zupełnie szintoizmu, a modernizm nie zastąpił w pełni tradycji. [...] To współistnienie różnych modeli [...] z pewnością przygotowało drogę dla przyszłego transkulturowego wymieszania. Ludzie przyzwyczajeni są do korzystania z kilku modeli, nie boją się różnorodności, nie muszą przyswajając nowej mentalności, by zaakceptować współczesny pluralizm [...]” (W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, przeł. K. Wilkoszewska, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 43). Konsekwencje tak diagnozowanej japońskiej transkulturowości można pokazać także od drugiej strony. Kultura wchłaniająca i asymilująca różne inspiracje jest również bardziej podatna na zbliżenia z innymi (być może w pewnym zakresie transkulturowo pokrewnymi) uniwersalami. Zob. też np. M. Zamorska, *Transkulturowość „butō”. Japonia, Welsch i pytaniami o tożsamość*, „Kultura – Historia – Globalizacja”, nr 9, <http://www.khg.uni.wroc.pl/files/khg6ZamorskaT.pdf>, s. 89–91, dostęp 20 IV 2015.

<sup>5</sup> S. Fagerberg, *Iluminacja*, przeł. A. Krajewski-Bola, „Poezja” 1975, nr 1, s. 28.

<sup>6</sup> Zob. np. D. T. Suzuki, *Zen i haiku*, w: idem, *Zen i kultura japońska*, przeł. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków 2009, s. 141–178; R. Aitken, *A Zen Wave. Bashō's Haiku and Zen*, foreword by W. S. Merwin, Washington D.C. 2003; J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 32; zob. też: K. Lindström, *A Broad Perspective on Estonian Haiku as Compared to Its Japanese Origins*, „Studia Humaniora Tartuensis” 2001, No. 2.B.2, <http://www.ut.ee/klaskik/sht/>, dostęp 20 I 2012; R. Császár, *Fusion of Zen and Cubism in E. E. Cummings's Poetry. Haiku Pictures in Cubist Frame*, Saarbrücken 2008, s. 16–17; A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004, s. 165.

<sup>7</sup> W. Kotański, *W kręgu shintoizmu*, t. 1: *Przeszłość i jej tajemnice*, Warszawa 1995, s. 41.

<sup>8</sup> Idem, *Dziedzictwo japońskich bogów*, Wrocław 1995, s. 15.

sowo, bywają nawet z realnymi obiektami utożsamiane<sup>9</sup>. Stąd m.in. swoisty stosunek do natury, „z której Japończyk nie wyodrębnia siebie, nie stara się jej przeciwstawić”<sup>10</sup>. Zdaniem Wiesława Kotańskiego szintoizm to religia arcyjapońska, po dziś dzień głęboko zakorzeniona w umysłach wyspiarzy. Badacz nie waha się nawet nazwać wpływów innych systemów religijnych powierzchownymi, uznając, że „główny trzon doktryny szintoizmu pozostał nietknięty”<sup>11</sup>.

Od VI wieku na archipelagu zaczęły szerzyć się wpływy taoizmu, buddyzmu i konfucjanizmu<sup>12</sup>. Szczególnie istotne są w perspektywie moich rozważań dwa pierwsze światło-ogłady. Taoizm, system filozoficzny, za twórcę którego uważa się współczesnego Konfucjuszowi mędrca Lao-tsy<sup>13</sup> (VI wiek p.n.e.), to przede wszystkim propozycja życia w zgodzie z prawami natury, nie zaś zespół twierdzeń oparty na intelektualnych rozważaniach. Opisywanie tego prądu może zdać się działaniem wyjątkowo zuchwałym, skoro już w pierwszym zdaniu fundamentalnego dzieła taoizmu, *Tao-te-king*, czytamy: „Tao, które można wyrazić słowami, nie jest prawdziwym (niezmiennym) tao”<sup>14</sup>. Taoista uważnie obserwuje świat, nie włączając rzeczywistości w ramy pojęć, typologie i kategoryzacje nie niosą bowiem prawdy

<sup>9</sup> Idem, *W kręgu shintoizmu*, t. 2: *Doktryna, kult, organizacja*, Warszawa 1995, s. 179; S. Kato, *Japan – Spirit and Form*, s.l. 1994, s. 46.

<sup>10</sup> J. Tubielewicz, *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996, s. 73. Zob. też: eadem, *Japonia: zmienna czy niezmienna?*, Warszawa 1998.

<sup>11</sup> W. Kotański, *W kręgu shintoizmu*, t. 2, s. 179. Earl Miner stwierdza: „animistyczne dziedzictwo szintoizmu bez wątpienia wpłynęło na japońskie rozumienie buddyzmu” (E. Miner, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, New Jersey 1990, s. 93).

<sup>12</sup> Nie omawiam szerzej związków konfucjanizmu z buddyzmem zen i wpływu konfucjanizmu na haiku. Wpływ ten był z pewnością mniej wyrazisty niż relacja haiku-zen. Konfucjanizm bywa jednak łączony z charakteryzującymi haiku złożonością, powagą, poczuciem moralności. Zob. np. J. Giroux, *The Haiku Form*, Rutland, Vermont-Tokyo, Japan 1974, s. 26 i nast.; Y. Hakutani, *Bashō and Haiku Poetics*, w: idem, *Haiku and Modernist Poetics*, New York 2009, s. 19–25.

<sup>13</sup> Inne spotykane w polskich tekstach transkrypcje imienia mistrza: Lao-zi, Lao-tzu, Lao-cy, Laozi, Lao-tzū.

<sup>14</sup> Lao-tsy, *Tao-te-king, czyli księga drogi i cnoty*, przeł. T. Żbikowski, „Literatura na Świecie” 1987, nr 1, s. 3. (Przekład Tadeusza Żbikowskiego został również opublikowany w tomie *Taoizm*, wybór W. Jaworski, red. M. Dziwisz, Kraków 1988, s. 48–75). Inne translacje – zob. np. Lao-tzū, *Tao te king*, przeł. P. Madej, Kraków 2006; Lao-tsy,



o życiu, a jedyną stałą cechą świata, „najważniejszym czynnikiem regulującym uniwersum”<sup>15</sup> jest zmienność<sup>16</sup>. Taoista to wreszcie ktoś, kto pozwala sobie na niemyślenie, beczynność umysłu, kto funkcjonuje w zgodzie z zasadą *wu-wei* (działania przez niedziałanie, niewymuszania na sobie i innych niczego, co nie jest konieczne i zgodne z naturą)<sup>17</sup>. Nie przywiązuje się do przedmiotów, ludzi i, przede wszystkim, własnych przekonań i wyobrażeń. Liczą się bowiem spontaniczność, skupienie na rzeczywistości, w pełni przeżywana codzienność i wewnętrzny spokój<sup>18</sup>. Warunkiem zachowania takiej postawy jest pustka, czystość gotowego na przyjęcie każdej chwili umysłu, który nie zatrzymuje rzeczy, nie ocenia, a tylko obserwuje<sup>19</sup>.

Buddyzm<sup>20</sup> zen w wielu punktach okazuje się bardzo bliski taoizmowi<sup>21</sup>, bywa nawet opisywany jako „skutek najgłębszego oddzia-

*Tao te king, czyli Księga Drog*, napisała na nowo (!) U. Le Guin, przeł. B. Jarząbska-Ziewiec, Warszawa 2010.

<sup>15</sup> J. Kryg, *Tao zmieniającej się przyrody*, w: *Taoizm*, s. 149.

<sup>16</sup> Wskazywanie dwóch aspektów wszelkich zjawisk: *yin* i *yang* nie jest symptomem dualistycznego pojmowania rzeczywistości, ich ciągle przenikanie się sprawia, że *yin* i *yang* są nierozdzielne, niemożliwe do wyabstrahowania. Zob. np. P. Glita, *Taoizm*, w: *Filozofia Wschodu*, red. B. Szymańska, Kraków 2001, s. 329–345.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 337; F. Capra, *Tao fizyki*, przeł. P. Macura, Kraków 1994, s. 125; D. T. Suzuki, T. Merton, *Mądrość pustki*, przeł. P. Kołyszko, „Literatura na Świecie” 1987, nr 1, s. 138–180.

<sup>18</sup> Zob. np. J. Marzecki, *Systemy religijno-filozoficzne Wschodu*, Warszawa 1999, s. 174–185; J. Zamorski, *Filozofia taoistyczna wobec cierpienia (na przykładzie księgi „Zhuangzi”)*, „Orient” 2006, nr 1–4 (7–10), s. 81–96.

<sup>19</sup> „Tao jest jako puste (naczynie) i mimo iż ciągle jest w użyciu, jak gdyby nigdy się nie przepelniało” (Lao-tsy, *Tao-te-king*, s. 5).

<sup>20</sup> Buddyzm na początku VI wieku dotarł do Japonii, gdzie dzięki włączeniu do systemu wierzeń bogów szinto został dość łatwo zaakceptowany. Szybko stał się religią dominującą. Upowszechnienie się na wyspach medytacyjnego odłamu buddyzmu – zen – przypada jednak dopiero na XII wiek. (Zob. np. H. von Glasenapp, *Buddyzm*, w: *Buddyzm*, wybór i oprac. J. Sieradzan, W. Jaworski, M. Dziwisz, Kraków 1988, s. 27.) Kotański sukces buddyzmu upatruje w tym, że „bliższa racjonalnemu pojmowaniu rzeczywistości koncepcja shintoizmu była jakby zbyt przyziemna i wskutek tego mniej efektywna” (W. Kotański, *W kręgu shintoizmu*, t. 2, s. 179).

<sup>21</sup> Zob. np. B. Szymańska, *Buddyzm chan i taoizm*, Kraków 2009, s. 41–51; D. T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*.

ływania taoizmu na buddyzm”<sup>22</sup>. Wyrazem mądrości jest tu świadome codzienne życie, spokojne, uważne przypatrywanie się światu. Nie warto szukać konkretnych punktów dojścia, „życie bezcelowe niczego [bowiem] nie traci, ponieważ dopiero wówczas gdy nie ma celu ani pośpiechu, ludzkie zmysły najpełniej otwierają się na przyjęcie świata”<sup>23</sup>. Aprobowanie dogmatów, rozważanie pism filozoficznych i religijnych nie niesie ze sobą pożytku, gdyż „zen zaczyna się i kończy na osobiście zdobytym doświadczeniu”<sup>24</sup>.

Za kulturową kwintesencję zenistycznego „celebrowania zwyczajności”<sup>25</sup> uważa się ceremonię herbaty określaną jako „wspaniałość [doświadczana] w najdrobniejszych wypadkach życia”<sup>26</sup>. Samo oświecenie zawsze znajduje się blisko, w zasięgu ręki, jest rzeczą zwyczajną i cudem zarazem:

Zanim zacząłem studiować zen, góry były dla mnie górami, a woda – wodą. Gdy zacząłem już coś rozumieć, góry przestały być dla mnie górami, a woda – wodą. A teraz dotarłem do samego sedna i jestem uspokojony. Góry znów są górami, a woda znowu jest wodą<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> J. Giroux, *Wprowadzenie do zen i kultury Japonii*, w: *Metafora haiku*, red. E. Tomaszewska, Kraków–Warszawa 1994, s. 5.

<sup>23</sup> A. W. Watts, *Zen w sztuce*, w: *Buddyzm*, s. 177 (brak nazwiska tłumacza); zob. też np. S. Suzuki, *Umysł zen, umysł początkującego*, przeł. J. Dobrowolski, A. Sobota, Gdynia s.a. [1991], s. 51.

<sup>24</sup> D. T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu zen*, wstęp C. G. Jung, przeł. M. i A. Grabowscy, Warszawa 1992, s. 29.

<sup>25</sup> *Wind in the Pines: Classic Writings of the Way of Tea as a Buddhist Path*, ed. D. Hirota, Kyoto 1995, s. 21–22.

<sup>26</sup> K. Okakura, *The Book of Tea*, Tokyo–New York–London 1929, s. 71; zob. też: B. Kita, *Chadō. Herbata i zen*, przeł. M. Gawlik, Łódź 1995.

<sup>27</sup> Słowa Cz’ing-juana przytaczam za: *Kurz zen (mała antologia japońska)*, przeł. M. Fostowicz-Zahorski et al., Wrocław 1992, s. 5. Wiersz Ritangena (XI wiek) brzmi: „Trzydzieści osiem lat żyłem w nieświadomości, / Teraz to osiągnąłem. Jaka różnica? / Bystra rzeka Ben, wysokie brzegi Zui. / Fale jak strzały pędzą na wschód. Idę do domu” (cyt. za: *Jak trudna jest droga. Wiersze Zen Chin i Japonii*, wybrał i przeł. A. Szuba, wstęp M. Has, Kraków 1991, s. 10).

Z taoizmem łączy buddyzm zen także podkreślanie wagi otwartego, pustego umysłu<sup>28</sup>, „stanu spokoju emocjonalnego, w którym nie istnieje wysiłek woli”<sup>29</sup>. Tu również kluczowa jest idea zmiany: bez dostrzeżenia, że „wszystko znajduje się w płynącej przemianie”<sup>30</sup>, nie można odnaleźć prawdziwej harmonii. W zen nie ma też mowy o dualizmie ducha i materii, dobra i zła – wszystkie zjawiska są przejawami jednego istnienia<sup>31</sup>. Wyrazem takiego światopoglądu są np. ogrody zen, gdzie człowiek Zachodu widzi „niemal wyłącznie kaprys twórcy, który kazał rozmieścić pewną ilość głazów [...] na wyżwirowanej płaszczyźnie, a następnie polecił starannie wygracować żwir wokół kamieni, zataczając efektowne łuki, obwody i kreśląc równoległe linie proste”<sup>32</sup>. Idzie natomiast o unaocznienie faktu, że świat składa się z jednolitej materii, „której konsystencja różnić się może wyłącznie tyle, ile się różni żwir od skały”<sup>33</sup>. Zen to wreszcie wyzwolenie od czasu. „Jeśli bowiem otworzymy oczy i ujrzymy jasno, to stanie się oczywiste, że nie ma innego czasu niż ta chwila i że przyszłość i przeszłość stanowią abstrakcje bez konkretnej rzeczywistości”<sup>34</sup>. Nie ma zatem również stałych recept na oświecenie poza tą jedną: być w każdej chwili uważnym na poruszenia tego, co „Chiń-

<sup>28</sup> Zob. np. E. Fromm, D. T. Suzuki, R. De Martino, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, przeł. M. Macko, Poznań 1995, s. 134.

<sup>29</sup> M. Wawrzyniak, *Wprowadzenie do kaligrafii japońskiej: związki z „zen” i „nanga”*, „Japonica” 1994, nr 2, s. 117.

<sup>30</sup> S. Suzuki, *Umysł zen, umysł początkującego*, s. 128. Tę myśl wschodnich filozofów często zestawia się ze zbliżonymi – mimo odległości geograficznej i kulturowej – stwierdzeniami Heraklita. Zwraca się również uwagę, że zarówno koncepcja Heraklita, jak i wschodnia idea zmiany powstały w tym samym czasie – w VI wieku p.n.e.

<sup>31</sup> S. Suzuki, *Umysł zen, umysł początkującego*, s. 107–108. „Całe życie ukazuje się w powierzchniowej, dualistycznej postaci, lecz my wiemy, że rzeczywistość jest jednością” (R. Yasutani, *Dualizm i absolut*, „Droga Zen” 1983, nr 3, s. 10). W literaturze dotyczącej zen mniej mówi się o zmianie niżli w pismach taoistycznych. Pojawiają się tu jednak również dwie kategorie: *shō* i *hen*, o których Daisetz Teitaro Suzuki pisze, że odpowiadają *yin* i *yang* w filozofii chińskiej (E. Fromm, D. T. Suzuki, R. De Martino, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, s. 86).

<sup>32</sup> W. Kotański, *Sztuka Japonii*, Warszawa 1974, s. 205.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> A. W. Watts, *Zen w sztuce*, s. 185.

czycy określają jako Tao albo co chrześcijanie nazywają Duchem Świętym<sup>35</sup>.

Zbliżenia między poszukiwaniami filozofów Zachodu różnych wieków oraz zen i taoizmem są stosunkowo liczne. W tym kontekście opisuje się<sup>36</sup> np. koncepcje Heraklita i Plotyna, pewne wątki filozofii wczesnochrześcijańskiej obecne w pismach Pseudo-Dionizego, św. Augustyna i św. Ambrożego czy np. mistycyzm Mistra Eckharta. Powinowactw między myślą Wschodu i Zachodu można szukać również w myśli Emanuela Swedenborga, Immanuela Kanta, Thomasa Carlyle'a, Edmunda Husserla, Arthura Schopenhauera, Henriego Bergsona, Ludwiga Wittgensteina czy Simone Weil<sup>37</sup>. Pod tym kątem ogląda się także, naturalnie, różnorakie dzieła literackie<sup>38</sup>. Rozważania o kulturze ostatniego stulecia obfitują w wielką liczbę tego rodzaju tropów (część z nich będę przywoływać na kartach tej książki).

Naszkieowane kwestie bez wątpienia „przeglądają się” w haiku. Jak wspominałam, badacze podkreślają przede wszystkim wpływy

<sup>35</sup> A. Huxley, *Notatki na temat zenu*, w: *Buddyzm*, s. 33.

<sup>36</sup> Zob. np. B. Szymańska, *Kultury i porównania*, Kraków 2003; D. T. Suzuki, T. Merton, *Mądrość pustki*, s. 138–180; A. Sobolewska, *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery*, Warszawa 2009, s. 40 i nast.; A. Korczak, *Heraklit i Lao-zi*, Kraków 2009; J. L. Borges, *Buddyzm*, w: *Buddyzm*, s. 34–41; Cz. Miłosz, I. Kania, „...wołę polegać na Łasce – albo na braku Łaski...” *O buddyzmie*, w: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków 2006, s. 500; Cz. Miłosz, *Postscriptum*, w: idem, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 117 i nast.; M. Wendland, *Motywy gnostyckie i buddyjskie w filozofii A. Schopenhauera*, [http://mumelabo1.amu.edu.pl/SKH/archiwum001\\_04-2005/M.Wendlandz.htm#\\_ftn3](http://mumelabo1.amu.edu.pl/SKH/archiwum001_04-2005/M.Wendlandz.htm#_ftn3), dostęp 28 XI 2014.

<sup>37</sup> Naturalnie listę można by wydłużyć. W kontekście różnorakich filiacji z zen i haiku ciekawie brzmią np. niedawne enuncjacje Jolanty Brach-Czajny: „Myślę, że gdy filozofowie mówią z rozpaczą o milczeniu bytu, wynika to z niezrozumienia mowy bytu, który nie zwraca się do nas jako całość, lecz poprzez konkret egzystencjalny, drobiny znaczące. To prawda, że one zdolne są sugerować głos całości, ale zawsze dźwięczący w drobinach istnienia” (J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 8).

<sup>38</sup> Zob. np. Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, s. 10; D. T. Suzuki, *Zen i haiku*, s. 175; A. Klubra, *Poetyka a światopogląd. O twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 8, s. 140 i nast.; B. Szymańska, *Kultury i porównania*, s. 140; M. Wielgosz, *Medytacyjny odbiór rzeczywistości w polskiej literaturze i fotografii*, w: *Obrazy dookoła świata*, red. J. Bielska-Krawczyk, S. Kołos, M. Mateja, Toruń 2013, s. 302. Zob. też bibliografię rozdziału *Poezja uważności – Czesław Miłosz i haiku*.

buddyzmu zen na poezję *haijinów*<sup>39</sup>, pisząc niekiedy wręcz o swoistej „emanacji” zen z lirycznych 17-zgłoskowców<sup>40</sup>. Postawa licznych twórców – i modalność ich wierszy<sup>41</sup> – uprawomocniają łączenie haiku z zen. Nie należy jednak przeceniać bezpośredniego wpływu tego odłamu buddyzmu – ani też innych religii/światopoglądów – na haiku. Ciekawie piszą na ten temat Kazuo Satō i Lee Gurga:

Od II wojny światowej haiku, dla wielu ludzi Zachodu, jest ucieleśnieniem myśli zen. Ten pogląd został spopularyzowany przez wielkiego znawcę buddyzmu Daisetsu Suzukiego, i innych, na przykład R. H. Blytha. Blyth napisał nawet, że haiku to zen<sup>42</sup>. Ten sposób podejścia do haiku jest stosunkowo świeży<sup>43</sup>.

Japońscy poeci i badacze często bywają zaskoczeni amerykańską praktyką utożsamiania haiku z zen. Shirane<sup>44</sup>, na przykład, znany jest ze swych prac odrzucających tego typu praktykę i proponujących w zamian kulturowo zorientowaną interpretację klasycznych haiku. Podobnie, zresztą, niektórzy anglojęzyczni poeci sprzeciwiają się ciągłemu kojarzeniu haiku z zen. Wielu

<sup>39</sup> Używam wymiennie częściej w zachodnich (także polskich) publikacjach japońskiej formy „*haijin*” („twórca haiku”) oraz obecnej w polskiej refleksji „haikologicznej” formy „haikuista” (w tekstach anglojęzycznych i francuskojęzycznych można też spotkać się ze słowem *haikaiste* – zob. np. J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism*, w: *Modernism*, Vol. 2, eds. A. Eysteinnsson, V. Liska, Amsterdam–Philadelphia 2007, s. 693–714). Niekiedy sięgam po neologizm zaproponowany przez Dariusza Brzóske-Brzósiewiczza: „haikowiec” (<http://www.polskie-radio.pl/7/15/Artykul/766678,Soyka-o-fascynacji-najkrotsza-poezja-swiatea>, dostęp 23 VIII 2013). Rezygnuję natomiast z propozycji takich jak „haikarz” („Haiku” 1995, nr 3 (4), s. 25) i „haikaista” (W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 8).

<sup>40</sup> D. T. Suzuki, *Zen i haiku*, s. 141–178; R. Aitken, *A Zen Wave*.

<sup>41</sup> Szerzej piszę na ten temat w rozdziale *Poetyka haiku, haiku a „senryū”* w tej części książki.

<sup>42</sup> Zob. R. H. Blyth, *Introduction. I. Haiku and Zen*, w: idem, *A History of Haiku*, Vol. 1: *From the Beginnings up to Issa*, Tokyo 1963, s. 4. Zob. też: K. Sugawara, *Devising Context: R. H. Blyth's Translation of Haiku*, w: *Identity and Alterity in Literature, 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> c.*, Vol. 3: *Translation and Intercultural Relations. Proceedings*, eds. A. Tampaki, S. Athini, Athens 2001, s. 235–237.

<sup>43</sup> K. Satō, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku?*, przeł. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 213.

<sup>44</sup> Haruo Shirane – profesor literatury i kultury japońskiej na Columbia University w Nowym Jorku (na wybrane prace Shiranego powołuję się w tej części książki).

z nich uważa, że nie istnieje między nimi żaden związek – zen to zen, a haiku to haiku. Prawdą jest, iż zarówno w Japonii, jak i coraz częściej na Zachodzie haiku uznawane są za jedną z form literatury, nie natomiast sposób na duchowe wyzwolenie, rozpowszechnione przez [R. H.] Blytha. [...] Estetycznych wyznaczników haiku nie należy dopatrywać się jedynie w zen; ich elementy można znaleźć w prawie każdej duchowej tradycji<sup>45</sup>.

Reginald Horace Blyth istotnie sytuował klasyczne haiku w orbicie zen, dostrzegając jednak, że haikowe tabu, wykreślające ze spektrum artystycznego zainteresowania wojny, kataklizmy, wulgarność czy abjekt, stoi w sprzeczności z zenistyczną akceptacją wszelkich przejawów życia<sup>46</sup>. Ja za sprawę jeszcze istotniejszą uznaję niemożność precyzyjnego oddzielenia „zeniczności” od przesiąkniętych duchem zen – ale też związanych z szintoizmem, taoizmem, konfucjanizmem – tradycyjnych kategorii estetycznych japońskiej sztuki (o których za chwilę). Zen „przeniknął [...] głęboko każdy aspekt kulturowego życia narodu”<sup>47</sup>, co jednak nie znaczy, że aspekty te należy wtórnie interpretować wyłącznie w duchu tej filozofii. Nie bez racji mówi się zresztą także o pewnej uniwersalności oferowanego przez zen oglądu świata<sup>48</sup>.

Zobaczmy rzecz na przykładach. Wpływy zen wydają się szczególnie wyraziste w twórczości Bashō, ucznia mistrza zen Butchō<sup>49</sup>

<sup>45</sup> L. Gurga, *Od Bashō do Barthesa. Estetyka amerykańskich haiku*, „Estetyka i Krytyka” 2004, nr 1 (2), <http://estetykai Krytyka.pl/art/6/zGurga.pdf>, dostęp 3 I 2015. Wiesław Kotański stwierdza po prostu: „[...] w niektórych pracach mowa jest wprost o wpływie Zen na haiku, ale to bym uważał za przesadne uproszczenie” (W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 10). Badacz pisze natomiast o związku haiku w praktykami medytacji (ibidem). O przyczynach ścisłego łączenia zen z haiku na Zachodzie – zob. też: Y. Yamada-Bochynek, *Haiku East and West. A Semiogetic Approach*, Bochum 1985, s. 452 i nast.

<sup>46</sup> R. H. Blyth, *Introduction. I. Haiku and Zen*, s. 4. O tabu w haiku szerzej piszę w rozdziale *Poetyka haiku, haiku a „senryū”* w tej części książki.

<sup>47</sup> D. T. Suzuki, *Ogólne uwagi o kulturze i sztuce Japonii*, w: idem, *Zen i kultura japońska*, s. 12.

<sup>48</sup> T. Lynch, *Intersecting Influences in American Haiku*, w: *Modernity in East-West Literary Criticism. New Readings*, ed. Y. Hakutani, London 2001, s. 116–119.

<sup>49</sup> Najpewniej dzięki Butchō Bashō zetnął się z koanami – W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 12. Zob. też: L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem*, w: *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne. Materiały z forum*

(Bashō rozważał nawet wstąpienie do buddyjskiego klasztoru)<sup>50</sup>. Z drugiej jednak strony, „do ulubionych autorów Bashō należeli myśliciele taoistyczni”<sup>51</sup>, a oba światopoglądy są w wielu punktach zbieżne. W pismach Bashō można również śledzić wcale nierzadkie inspiracje konfucjańskie płynące, pośrednio, m.in. ze świetnego obeznania *haijina* z przyswajającymi różnorakie inspiracje filozoficzne literaturami japońską i chińską<sup>52</sup>. A zatem, mimo że „aluzje do zen rozrzucone są w poezji i innych pismach Bashō, niekiedy [...] trudno stwierdzić, czy to istotnie bezpośrednie odniesienia do zen, czy też refleksje na temat kultury japońskiej, która do czasów Bashō zasymilowała zen”<sup>53</sup>.

Co więcej, nie wszyscy autorzy haiku w równym stopniu interesowali się sprawami filozofii i religii, różne tradycje bywały także poszczególnym twórcom najbliższe. Przykładowo, Bashō znacznie bardziej zajmowały kwestie religii i światopoglądu niżli Yosę Buson<sup>54</sup>, który zresztą silniej identyfikował się z innym niż Bashō odłamem buddyzmu<sup>55</sup>. Masaokę Shikiego z kolei w większej mierze uformowały lektury konfucjańskie<sup>56</sup>. Kwestie te w ograniczonym tylko stopniu można śledzić w poezji, szczególnie jeśli ogląda się ją oczyma człowieka Zachodu. Zagadnienia *stricte* światopoglądowe czy religijne nie powinny zatem przysłonić literackiej – i estetycznej – istoty haiku.

---

*dyskusyjnego*, red. i wstęp D. Kalinowski, Słupsk 2000, s. 114–115; M. Ueda, *Zeami, Bashō, Yeats, Pound. A Study in Japanese and English Poetics*, London–The Hague–Paris 1965, s. 35.

<sup>50</sup> Zob. M. Ueda, *Bashō and His Interpreters: Selected Hokku with Commentary*, Stanford 1995, s. 68.

<sup>51</sup> L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 119.

<sup>52</sup> Zob. analizy twórczości Bashō w kontekście buddyzmu i konfucjanizmu – Y. Haku-tani, *Bashō and Haiku Poetics*, s. 19 i nast.

<sup>53</sup> M. Ueda, *Bashō and His Interpreters*, s. 68.

<sup>54</sup> Zob. M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich do haiku*, w: *Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Wrocław 1983, s. 301.

<sup>55</sup> Ch. A. Crowley, *Buson and „Haiga”*, w: eadem, *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashō Revival*, Leiden–Boston 2007, s. 211.

<sup>56</sup> D. Keene, *Landscapes and Portraits: Appreciations of Japanese Culture*, s.l., s.a., s. 158.

## 2. Kategorie estetyczne

Jednym z kluczy do haiku jest sama tradycyjna estetyka Japonii<sup>57</sup>. Europejska myśl o sztuce nie uznawała pojęć, o których piszę w tym podrozdziale, za kategorie estetyczne; kwestie piękna oglądaliśmy zwykle w zupełnie innych optykach. Nie znaczy to jednak automatycznie, że omawiana problematyka była całkowicie obca sztuce Zachodu.

W perspektywie haiku najistotniejsza okazuje się triada pojęć (kategorii estetycznych): *sabi*, *wabi*, *karumi*<sup>58</sup>. *SABI* wiąże się z samotnością, dystansem, spokojnym przyglądaniem się światu<sup>59</sup>:

[To] [...] piękno osamotnienia, opuszczenia, oderwania, duchowej izolacji, zawierające w sobie jednocześnie element spokoju, starości i chłodu. Pochodzi od rzeczownika *sabishisa*, oznaczającego samotność, lecz jest to samotność, z którą człowiek się pogodził. [...] dopiero Bashō nadał [...] [*sabi*] w swojej poezji szczególnie rys spokoju i osamotnienia<sup>60</sup>.

Za elementy *sabi* uznaje się *shiori*, *hosomi* i *kurai*<sup>61</sup> (wszystkie silnie wiążą się z haiku)<sup>62</sup>. *SHIORI* jest opisywane jako odczuwanie przemijalności piękna i kruchości życia, pogodzenie ze stratą, akceptacja bezradności<sup>63</sup>. „Przejawia się przede wszystkim w stylu i sposobie

<sup>57</sup> W ostatnich latach ukazało się w Polsce kilka wszechstronnych kompendiów dotyczących japońskiej sztuki i myśli o sztuce. Zob. np. B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska; Estetyka japońska*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001; *Estetyka japońska*, t. 2: *Słowa i obrazy*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005; *Estetyka japońska*, t. 3: *Estetyka życia i piękno umierania*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005. Zob. też: M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1: *Od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1994, s. 250–259; A. Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły Matsuo Bashō (lata 1684–1694)*, Warszawa 2007, s. 23–26.

<sup>58</sup> Zob. B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, s. 84; A. Żuławska-Umeda, *Od tłumaczki*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 1/2/3, s. 284.

<sup>59</sup> Zob. A. W. Watts, *Zen w sztuce*, s. 182.

<sup>60</sup> B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, s. 84.

<sup>61</sup> I. Rutkowska, *Sabi*, w: ibidem, s. 276 (hasło z dopełniającego studium Beaty Kubiak Ho-Chi *Słownika terminologicznego estetyki i sztuki japońskiej*, oprac. E. Machotka, I. Rutkowska).

<sup>62</sup> I. Rutkowska, *Hosomi*, w: ibidem s. 251; eadem, *Shiori*, w: ibidem, s. 281; eadem, *Kurai*, w: ibidem, s. 263 (hasła ze *Słownika terminologicznego estetyki i sztuki japońskiej*).

<sup>63</sup> Zob. A. Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły Matsuo Bashō*, s. 24, 255.



pisania poezji, podkreśla umiejętność opisu ulotności krótkotrwałego piękna<sup>64</sup>. *Hosomi* wiąże się z dostrzeganiem wartości i piękna we wszystkich, nawet najpospolitszych i najulotniejszych, zjawiskach<sup>65</sup>. To „subtelne poruszenia serca poety w odpowiedzi na najmniejsze nawet bodźce w naturze [...] [,] praca wrażliwego serca, które wnika w najgłębszą naturę rzeczy”<sup>66</sup>. „Wniknięcie” takie jest jednak możliwe tylko wówczas, gdy u progu spotkania z innym bytem twórca pozostawi swoje przekonania, uprzedzenia, wewnętrzne dywagacje. Bashō mówił:

Ucz się sosny u sosny, bambusa u bambusa. Odejdę od samego siebie. Tej prawdy nie da się pojąć, jeśli nie przezwycięży się siebie samego. Ucz się, czyli przeniknij w przedmiot, odkryj jego istotę, poczuj ją – wtedy narodzi się wiersz<sup>67</sup>.

*KURAI* jest z kolei łączone z dostojnością i wzniosłością. To „piękno chłodnych i stonowanych wersów”<sup>68</sup>.

*Sabi* można wiązać ze starą (w X wieku przejętą do teorii poezji z buddyzmu), trudno definiowalną kategorią *YŪGEN* („tajemna głębia”): piękna nieuchwytnego, ukrytego, wysublimowanego<sup>69</sup>.

Z czasem [*yūgen*] zaczęło nabierać znaczenia tajemniczości i wzniosłości, aby w okresie średniowiecza stać się [...] najistotniejszą kategorią w poezji,

<sup>64</sup> I. Rutkowska, *Shiori*, s. 281.

<sup>65</sup> Eadem, *Hosomi*, s. 251.

<sup>66</sup> M. Ueda, *Zeami*, s. 51; zob. też: L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 118; T. Lynch, *Intersecting Influences*, s. 120.

<sup>67</sup> T. Briesławiec, *Poezja Macuo Basio*, Moskwa 1981, s. 18; cyt. za: L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 116; przekład Żuławskiej-Umedy – A. Żuławska-Umeda, *Samotność i duma cyprysu*, „Haiku” 1994, nr 1, s. 6 (lub eadem, *Wstęp*, w: *Poezja staro-japońska*, Warszawa 1984). Zob. też: Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, s. 14.

<sup>68</sup> I. Rutkowska, *Kurai*, s. 263.

<sup>69</sup> Zob. K. Szabela-Morinaga, *Tajemna głębia (yūgen) w japońskiej poezji. Twórczość Fujiwary Shunzeia i jej związki z buddyzmem*, Warszawa 2012, s. 27–41; M. Ueda, *Zeami*, s. 15–23; B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, s. 59–63, 84, 296–297; D. T. Suzuki, *Zen i haiku*, s. 143. Jeffrey Johnson uznaje *yūgen* za kategorię kluczową dla klasycznych haiku i awangardowych inkarnacji gatunku (zastanawiające jest jednak to, że badacz nie wspomina o żadnych innych kategoriach tradycyjnej estetyki Japonii). Zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 16, 19–28.

stosowaną przede wszystkim w odniesieniu do stylu wiersza i całości efektu, jaki robi na czytelniku. Najbardziej liczyło się piękno ciche i niezmacone, eleganckie i łagodne, które nabrało także pierwiastka tajemniczości<sup>70</sup>.

Kolejne istotne pojęcie to *WABI* łączone z osamotnieniem niosącym mądrość i spokój umysłu oraz dostrzeganiem niepowtarzalności rzeczy zwyczajnych<sup>71</sup>. *Wabi*, wiązane również z ceremonią herbacianą, jest stosunkowo bliskie *sabi*, to bowiem „piękno naznaczone wpływem czasu, patyną, ubóstwem”<sup>72</sup>. *Sabi* dotyczy jednak raczej emocji, *wabi* zaś – zasadzających się na wyrafinowanej prostocie realiów życia i samych przedmiotów materialnych<sup>73</sup>.

*KARUMI* można z kolei określić jako lekkość i prostotę wysłowienia. Za lapidarny opis istoty tej kategorii niech posłuży wypowiedź Bashō porównującego lekkość formy i połączeń międzystrofowych dobrego wiersza do „płytkiego, czystego potoku płynącego po piaszczystym dnie”<sup>74</sup>. *Karumi* jest określane jako „środek literacki [!], który pozwala opisać w prosty i stonowany sposób najgłębsze prawdy i uczucia”<sup>75</sup>.

Życie i wybory artystyczne *haijina* określał także termin *FŪGA NO MAKOTO*, „dotyczący adekwatności postaw życiowych do obranych wartości estetycznych”<sup>76</sup>, „autentyczności kreacji artystycznej”<sup>77</sup>, prawdziwości uczuć i doznań, z których miały wyrastać jasność i szczerłość ekspresji<sup>78</sup>. Zdaniem Bashō,

<sup>70</sup> I. Rutkowska, *Yūgen*, w: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, s. 296–297 (hasło ze *Słownika terminologicznego estetyki i sztuki japońskiej*).

<sup>71</sup> A. W. Watts, *Zen w sztuce*.

<sup>72</sup> B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, s. 86.

<sup>73</sup> Por. rozważania Kubiak Ho-Chi – ibidem.

<sup>74</sup> Cyt. za: ibidem, s. 87. Zob. też: A. Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły*, s. 26.

<sup>75</sup> I. Rutkowska, *Karumi*, w: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, s. 258 (hasło ze *Słownika terminologicznego estetyki i sztuki japońskiej*). Zob. też: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, s. 47.

<sup>76</sup> A. Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły*, s. 26.

<sup>77</sup> T. & T. Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, The Hague–Boston–London 1981, s. 68–69.

<sup>78</sup> Ciekawie o trzech etapach poetyckiego dojrzewania *haijina* pisze, powołując się na rozważania Shikiego i Makoto Uedy, Lee Gurga. Punktem dojścia w rozwoju osobowości twórczej poety jest dotarcie do „krajobrazu serca”, prawdomówność, *makoto*

jeśli żyjemy w prawdzie wobec piękna formy i ducha (*fūga no makoto*), nasz dzień powszedni i *haikai* stają się jednością [...]. Ten, kto żyje rzeczywistością *haikai* [...], nie kładzie granicy między swoim życiem wewnętrznym a światem zewnętrznym. Przeciwnie – jednoczy je, a raczej one się w nim jednoczą. Stają się w nim jednym bytem (ciałem) i realizują się w postaci strofy *haikai*. Obiekt poetycki zostaje odebrany wtedy „tak, jak jest” [...], bez ingerencji własnego „ja” poety. Jeżeli zaś poecie w chwili tworzenia nie są dane czystość serca i dziecięca prostota, zaczyna działać jego własna wola, jego własne „ja” [...]. Jego utwór będzie jedynie budowlą pięknie dobranych słów [...]”<sup>79</sup>.

Nazwa kolejnego pojęcia – *AWARE* – może pochodzić od okrzyków wyrażających zadziwienie, podziw bądź wzruszenie, niemniej będących przede wszystkim wyrazem szacunku i powagi<sup>80</sup>.

Jest to pochylenie głowy z podziwem dla niezwykłości, wspaniałości, dla pełnego czaru, dostojnego piękna. Z drugiej strony – współczucie, żal, litość, wreszcie miłość, okazywane jednak zawsze z tym samym pochyleniem głowy, z szacunkiem<sup>81</sup>.

*Aware* „stało się znakiem wrażliwości poety na piękno, którego nieodzowną cechą jest nietrwałość życia i rzeczy tego świata”<sup>82</sup>.

Wspomniane kategorie estetyczne (naturalnie w nawiązaniu do haiku można analizować większą ich liczbę) łączą się także z różnymi typami japońskich sztuk wizualnych i sztuki użytkowej (malarstwo tuszowe *sumi-e*, kaligrafia, ogrody zen, ceremonia herbaty). To oczywiste sprzężenie: sztuka i kultura materialna (opisywane szerzej w siódmej części książki) oddziaływały na, niedające się zresztą łatwo od nich oddzielić, literaturę i filozofię, literatura i filozofia determinowały natomiast wybory artystów wizualnych.

Haiku warto także oglądać przez pryzmat pojęć zadomowionych w europejskiej filozofii i refleksji o sztuce. Jednym z nich jest

(L. Gurga, *Od Bashō do Barthesa*; zob. też: A. Żuławska-Umeda, *O kireji – „sylabie ucinającej” w haiku*, „Japonica” 1994, nr 2, s. 65).

<sup>79</sup> A. Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły*, s. 253.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 248. Zob. też: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, s. 234.

<sup>81</sup> A. Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły*, s. 248. O innym możliwym źródłosłowie terminu – ibidem.

<sup>82</sup> M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1, s. 252.

WZNIOSŁOŚĆ, zaskakująco rzadko przywoływana w literaturoznawczych dyskusjach o tej formie lirycznej<sup>83</sup>. Jarosław Pluciennik wymienia pośród „gatunków szczególnie predysponowanych do wywoływania wzniosłości: ody, hymny, psalmy, błogosławieństwa, przekleństwa, epitafia, wyzwania, błagania, przysięgi, zagadki, wyklinania, czy inwokacje do Muz”<sup>84</sup>. Wydaje się, że z powodzeniem do tej listy dodać można haiku. Tym bardziej że z doświadczeniem wzniosłości łączą się doznania i emocje, takie jak zachwycenie, zdumienie, entuzjazm<sup>85</sup>. A zatem emocje towarzyszące też odbiorcom (a wcześniej – twórcom) haiku. Niewiele znajdziemy tu wprawdzie „przedmiotów wzniosłych”<sup>86</sup>, stosunkowo liczne są jednak „przedmioty kojarzące się z nieskończonością”<sup>87</sup> (japońskie miniatury chętnie zestawiają to, co niepozorne, z wielkimi, wszechogarniającymi płaszczyznami, jak morze, niebo, góry). Prezentacja skondensowanych wrażeniowo obrazów sensualnych przy jednoczesnym wyciszeniu (ale nie anihilacji) emotywnego głosu podmiotu pozwala na głębokie współodczuwanie<sup>88</sup>. Z haiku daje się również wiązać „figury dyskursu wzniosłości”<sup>89</sup>: asyndeton czy elipsę (przemilcze-

<sup>83</sup> Jednym z nielicznych wyjątków jest szkic Beaty Mytych-Forajter. Badaczka pisze: „[...] Bashō, nadający trzem wersom prostotę i lekkość oraz wyzyskujący kategorię wzniosłości chętnie ołśniewa »zderzając« ważkę z górą, czy konika polnego ze skałą” – B. Mytych-Forajter, „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...” *Rzecz o „Haiku-images”*, w: eadem, *Czule punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Katowice 2010, s. 94. W dociekaniach prowadzonych na gruncie estetyki japońskiej *renga* i haiku także są łączone z wzniosłością – B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, s. 263.

<sup>84</sup> J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 36.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 162–166.

<sup>86</sup> *Zob. ibidem*, s. 159–160.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 160. *Zob. też*: T. Gryglewicz, *Czy awangarda jest wzniosła?*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 165–166.

<sup>88</sup> „Absolutnie kluczowe [...] jest tutaj pojęcie wczucia albo WSPÓŁODCZUWANIA. Dzięki współodczuwaniu i automatycznym interferencjom NAŚLADOWANE ZACHOWANIA JĘZYKOWE mogą wywołać analogiczne efekty w słuchaczach/czytelnikach. Innymi słowy, to współodczuwanie umożliwia oddźwięk: obserwując pewne objawy emocji, językowe skutki wzruszenia, odbiorca może powtórzyć te emocje w sobie. Bardzo ważne jest OWO POWTÓRZENIE, to jest naśladowanie” (J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości*, s. 180; wyróż. autora).

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 184.

nie)<sup>90</sup>. W lirycznych 17-zgłoskowcach uwidacznia się wreszcie nieustanne balansowanie między wysłowieniem a niewyrażalnością, między mimetyzmem a antymimetycznością<sup>91</sup>.

Ważnym pryzmatem dla transkulturowego oglądu haiku może być także pojęcie, którego „śladów [...] można doszukiwać się już u Platona, a nawet wcześniej u pitagorejczyków”<sup>92</sup> – EMPATIA. Nie miejsce tu na analizy licznych zachodnich dyskursów dotyczących tej kategorii<sup>93</sup>, problematykę relacji empatii i haiku chcę jedynie zasygnalizować (jej szczegółowe rozwinięcie mogłoby zaowocować powstaniem zupełnie inaczej profilowanego studium). Anna Łebkowska stwierdza:

Kategoria ta [empatia] bywa wykładnikiem (zresztą tyleż poprzez swoją obecność, co przez nieobecność [...]) wielu problemów jednocześnie. Otóż ujawnia się jako wykładnik: 1) funkcji sztuki, 2) roli literatury, 3) sposobów rozumienia podmiotowości, 4) relacji czytelnik – dzieło, 5) także relacji czytelnik – postać (głównie jako odmiana identyfikacji), 6) relacji interpersonalnych, 7) i wreszcie *last but not least* przejawia się jako wykładnik podejścia do nauki o literaturze<sup>94</sup>.

W badaniach nad haiku za najistotniejsze uznają kwestie opatrzone przez badaczkę numerami 3, 4, 5. Podobnie jak Jarosław Płuciennik przyjmuję, że „na gruncie poetyki empatia jest interesująca głównie ze względu na przejmowanie perspektywy innych oraz zarażanie się emocjami”<sup>95</sup>. Łebkowska pisze o prozie przełomu XX i XXI wieku: „otwarcie na cudzą podmiotowość rzadko dziś współgra w literaturze z optymizmem poznawczym [...]”<sup>96</sup>. Liczne polskie haiku –

<sup>90</sup> Ibidem, s. 186, 190–191.

<sup>91</sup> J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002, s. 16–17; idem, *Retoryka wzniosłości*, s. 170 i nast. Płuciennik pisze tu o dwóch pierwiastkach: „antymimetycznej ewokacji niewyobrażalnego i *mimesis* (w tym *mimesis* emocji)” – ibidem.

<sup>92</sup> Idem, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Kraków 2004, s. 7.

<sup>93</sup> Zob. ibidem, szczeg. s. 7–21, 125–140; A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 20–31, 189–219.

<sup>94</sup> A. Łebkowska, *Empatia*, s. 189.

<sup>95</sup> J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje*, s. 16.

<sup>96</sup> A. Łebkowska, *Empatia*, s. 19.

także te pisane w ostatnich latach – zdają się takich tendencji nie zauważać. O tym jednak szczegółowo w dalszych częściach książki.

### 3. Język (a poezja)

W komparatystycznym studium poezji nie sposób abstrahować od kwestii *stricte* lingwistycznych – istotnych m.in. w perspektywie późniejszych omówień przekładów japońskich miniatur oraz prób odwzorowywania semantycznych niejednoznaczności klasycznych haiku w oryginalnej twórczości polskich autorów.

Wbrew powszechnemu na Zachodzie przekonaniu język japoński nie jest spokrewniony z chińskim<sup>97</sup>. To język o nieustalonej przynależności genetycznej, pod względem budowy bliski koreańskiemu i ainu<sup>98</sup>. Japonia w IV wieku przejęła z Chin znaki pisma<sup>99</sup> i pewien zasób słownictwa. Obok pisma chińskiego (*kanji*) Japończycy używają także powstałych w wiekach IX–X znaków fonetycznych (*kana*)<sup>100</sup>, pierwszego rodzimego pisma archipelagu, oraz alfabetu łacińskiego, służącego głównie do zapisywania słów japońskich w obcojęzycznych słownikach i np. na drogowskazach. Te trzy systemy notacji mogą równocześnie pojawić się w jednym tekście<sup>101</sup>. Teksty są zapisywane pionowo, jednoliniowo, począwszy od prawego górnego rogu karty. W tradycyjnej notacji wierszy delimitacja „wersów” miała charakter czysto rytmiczny, „czytający – jeśli czytał nienagannie – wiedział, że ma do czynienia z rytmiczną poezją”<sup>102</sup>.

<sup>97</sup> Różnice językowe dobrze widać w wersyfikacji poezji obu krajów. Zob. np. D. Keene, *Japanese Literature*, s. 3.

<sup>98</sup> M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1, s. 12.

<sup>99</sup> „Pismo chińskie uległo [jednak] w użyciu Japończyków całkowitej japonizacji (absolutnie już niezrozumiałej dla Chińczyka)” (W. Kotański, *Dziedzictwo*, s. 7).

<sup>100</sup> Pismo sylabograficzne (*kana*, zwane też *onna-de* – „kobieca ręka”) było początkowo używane tylko przez kobiety, których nie uczono skomplikowanego systemu znaków chińskich. Zob. B. Nowak, *Słownik znaków japońskich*, Warszawa 1995, s. 11–12; A. Kazuko, *U źródeł poezji japońskiej*, w: *Wiśnie rozkwitłe pośród zimy. Antologia współczesnej poezji japońskiej*, oprac. A. Kazuko, W. Kotański, T. Śliwiak, Tokio 1992, s. 521.

<sup>101</sup> *The Cambridge Encyclopaedia of Japan*, eds. R. Bowring, P. Kornicki, Cambridge 1993, s. 116–117.

<sup>102</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 4.

W perspektywie komparatystycznej istotne są także kwestie *stricte* gramatyczne. W japońskim brak wyraźnego rozróżnienia na liczbę pojedynczą i mnogą, nie występuje również kategoria przypadka (odpowiedniki przypadków powstają dzięki użyciu partykuł)<sup>103</sup>. Wszędzie, gdzie to możliwe, pomija się podmiot wypowiedzeń<sup>104</sup> – jego tożsamość odbiorca powinien odczytać z kontekstu. Formy czasownikowe są natomiast bardzo złożone, przekazują m.in. informacje o powiązaniach i „rodzaju” szacunku w relacji między rozmówcami<sup>105</sup>. Orzeczenie zwykle pojawia się na końcu zdania.

Struktura języka bywa interpretowana w szerszej perspektywie kulturowej. Częste abstrahowanie od kategorii podmiotu wyjaśnia się „brakiem zainteresowania dla podkreślenia wagi osoby (wykonawcy czynności)”, leżącym „nie tyle w specyfice systemu gramatycznego, co w kulturze”<sup>106</sup>. Mikołaj Melanowicz poszukuje także paralel między budową zdań a kompozycją utworów literackich. W japońskich wypowiedzeniach określające części zdania są umieszczone wcześniej niż część określana. I w codziennych komunikatach, i w tekstach artystycznych Japończyk rozpoczyna od informacji o szczegółach, rzeczach drugo-, a nawet trzeciorzędnych. Dopiero po zarysowaniu szerokiego tła zdarzeń pojawia się leksem / / część przekazu o podstawowym (przynajmniej z europejskiego punktu widzenia) znaczeniu<sup>107</sup>.

Same haiku bywają wreszcie opisywane jako „poezja rzeczowników”<sup>108</sup>. W wierszach używa się stosunkowo niewielu przymiotni-

<sup>103</sup> M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1, s. 14.

<sup>104</sup> *The Cambridge Encyclopaedia of Japan*, s. 115.

<sup>105</sup> Ibidem. Zob. też np. K. Okazaki, *Współczesne japońskie wyrażenia grzecznościowe*, w: *Język i kultura Japonii. IV Ogólnopolskie Seminarium, Toruń, 15 czerwca 1998*, red. K. Stefański, Toruń 2001, s. 53–59.

<sup>106</sup> *The Cambridge Encyclopaedia of Japan*, s. 115; zob. też: I. Kania, Czesław Miłosz a buddyzm, „Dekada Literacka” 2011, nr 1/2 (244/245), s. 89.

<sup>107</sup> M. Melanowicz, *Oświecenie i mądrość w głosie bambusu, w kwiatach brzoskwini – jasność serca*, „Literatura na Świecie” 1976, nr 10, s. 8. Zob. też np. I. Kania, *Czesław Miłosz a buddyzm*, s. 89.

<sup>108</sup> K. Yasuda, *The Japanese Haiku. Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples*, Rutland, Vermont–Tokyo, Japan 1957, s. 53. Podobnie bywa opisywane haiku na Zachodzie – zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 161.

ków i przysłówków, zdarzają się teksty, w których nie ma ani jednego czasownika, przysłówka czy przymiotnika<sup>109</sup>. Szkicowe obrazy opierają się zatem na samych nazwach rzeczy lub zjawisk. Niekiedy bardzo trudno przy tym zidentyfikować podmiot wypowiedzi, w języku japońskim często rekonstruowany z kontekstu zdania lub zdarzenia. Jeśli jednak kontekstem jest króciuteńki liryk, rzecz może się znacznie komplikować<sup>110</sup>.

Przekład japońskich utworów<sup>111</sup> to w znacznej mierze arbitralna propozycja interpretacji – informacja, jaką niesie oryginał, okazuje się bowiem często bardziej sugestią niż „domkniętym” semantycznie komunikatem, bardziej szkicem niż pełnym obrazem i pełnym przekazem. O niejednoznaczności językowej pisze poeta Fujiwara no Kintō (966–1041): „Język jest magiczny i przekazuje więcej znaczeń niż słowa same w sobie mogą wyrazić”<sup>112</sup>. Precyzja ograniczałaby możliwość sugerowania, a sugerowanie wydaje się lepsze od mówienia wprost<sup>113</sup>. Odbiorca literatury japońskiej nie może pozostawać bierny wobec komunikatów artystycznych<sup>114</sup>. W – szczególnie – przypadku haiku aktywność czytelnika zostaje wymuszona zarówno przez gramatyczną specyfikę języka, wykorzystywane chwyt stylistyczne, jak i samą swoiście skondensowaną obrazową kompozycję tekstów (o której dalej).

<sup>109</sup> K. Yasuda, *The Japanese Haiku*, s. 53.

<sup>110</sup> Zob. analizy Żuławskiej-Umedy, np. *Od tłumacza*, w: *Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Wrocław 1983, s. 9 (dalej: *Haiku*, [1983]).

<sup>111</sup> O przekładach haiku szczegółowo piszę w rozdziałach: *Pośród polskich przekładów haiku oraz Poezja uważności – Czesław Miłosz i haiku*.

<sup>112</sup> D. Keene, *Lanscapes*, s. 13. „Na Zachodzie nieustannie dąży się do stworzenia nowych form piękna, buduje się własny oryginalny świat piękna. [...] W sztuce Wschodu zaś nie tworzy się piękna, wystarczy je po prostu zasugerować. Piękno, o jakim myśli człowiek Wschodu, nie może być wyrażone inaczej niż za pomocą sugestii” (słowa T. Jun’ichirō cyt. za: M. Melanowicz, *Tzanizaki Jun’ichirō a krąg japońskiej tradycji rodzimej*, Warszawa 1976, s. 13).

<sup>113</sup> Zob. np. D. Keene, *Lanscapes*, s. 17.

<sup>114</sup> Zob. np. A. Tchórzewski, *Między pierwszym a drugim Poundem*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 53.



## II. Krótka historia haiku

Komparatystyczna monografia haiku nie może abstrahować od historii gatunku na macierzystym gruncie. Ograniczę się do przedstawienia procesów i zjawisk najistotniejszych<sup>115</sup>, więcej miejsca poświęcając samym zagadnieniom poetyki. Zasadniczo interesuje mnie nurt tzw. klasycznego haiku, wywiedziony z tradycji zapoczątkowanej przez Matsuo Bashō i twórczości najzdolniejszych kontynuatorów jego dzieła (m.in. Yosy Busona, Kobayashiego Issy, Masaoki Shikiego)<sup>116</sup>. Nie sposób jednak całkowicie pominąć wcześniejszych – i późniejszych – dziejów formy. Tym bardziej że pewne genologiczne meandry można traktować jako drogowskazy kierujące na ciekawe boczne ścieżki transkulturowych analiz.

Rozpocznijmy od rudymentów. Typowe dla haiku rytm i wzorzec sylabiczny są bardzo głęboko zakorzenione w języku i literaturze Japonii – od kilkunastu stuleci przeplatające się syntagmy 5- i 7-zgłoskowe to układy najpowszechniejsze i najbardziej naturalne<sup>117</sup>.

Haiku wywodzi się z żartobliwej pieśni wiązanej. Salonową potyczkę, dworską grę towarzyską często przyoblekano w formę wierszy. W ten sposób powstała krótka pieśń wiązana (*tan-renga*), której intensywny rozwój przypadł na wieki IX–XII. Pierwsza osoba układała strofę górną wiersza (5 + 7 + 5 sylab), druga tworzyła strofę dolną (7 + 7 sylab). Zabawę w komponowanie żartobliwych strof górnych i celnych ripost przedłużano, w grze uczestniczyło już nie dwóch, ale nawet kilkunastu poetów<sup>118</sup>. Efektem takich słownych potyczek była *chō-renga* („łańcuchowa pieśń wiązana”, XII–XVII wiek),

<sup>115</sup> Japońska droga do haiku została już dość dokładnie omówiona przez polskich japonistów. Zob. np. M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich*, s. 266–308; W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*; M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1; idem, *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003, s. 46, 99–102; oraz cytowane prace Żuławskiej-Umedy.

<sup>116</sup> Zob. przypis 1 w tej części książki.

<sup>117</sup> Syntagmy takie przeważały w języku japońskim już w VII wieku (W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 4). Zob. też: M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1, s. 29.

<sup>118</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 4.

wielokrotnie powtarzany schemat 31-zgłoskowca *tanka*<sup>119</sup>. Sprawę kluczową dla kompozycji stanowiło łączenie strof. Wykorzystywano tu zasady analogii bądź opozycji „zawartości” znaczeniowej lub retorycznej tekstu. Całość opierała się zatem na różnorakich skojarzeniach, zwrotka czwarta i dziesiąta mogły nie wykazywać już żadnych związków semantycznych. Falująca znaczeniami pieśń pozostawała jednak harmonijna. Z jej powstawaniem wiązał się szczególnie ceremonialny: nad całością czuwał mistrz-poeta, kolejne fragmenty utworów zapisywał sekretarz. Tworzono pieśni wiązane liczące nawet po dziesięć tysięcy strof, najbardziej cenione były jednak utwory stu-strofowe<sup>120</sup>. Co istotne z perspektywy haiku,

zespoły tworzące rengę szczególnie pieczołowicie traktowały pierwszą zwrotkę, czyli hokku. Uważano ją za reprezentatywną część całości, gdyż z natury rzeczy narzucała ona całemu utworowi tonację, wprowadzała decydującą o reszcie treści atmosferę. Nic więc dziwnego, że intonował ją zazwyczaj członek grupy cieszący się w niej jako poeta najwyższym autorytetem. Od dobrze poddanego tematu mogło nieraz zależeć powodzenie całego seansu łańcuchowego wierszowania [...]. Toteż usilnie ćwiczone kompozycję hokku, a najlepsi twórcy – zapewne nauczyciele innych – ogłaszali wielokrotnie zbiory stosownych na różne okazje, z góry obmyślonych wzorów<sup>121</sup>.

Za warunek konieczny poprawnego stworzenia *hokku* już w czasach popularności *cho-rengi* zaczęto uważać wprowadzanie realiów z otoczenia i zastępujących długie opisy przyrody sygnałów pór roku – słów *kigo*. Początkowo (za czasów mistrza *rengi*, Nijō Yoshimoto,

<sup>119</sup> M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1, s. 46; idem, *Tanka lub mijikauta*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 744–747. Do pierwszej strofy (strofy górnej, 5 + 7 + 5 sylab) dodawano strofę kolejną (7 + 7), po czym znów tworzone zwrotkę o układzie 5 + 7 + 5, do której dopisywano sekwencję dwóch cząstek 7-zgłoskowych. Strofę poprzedzającą nazywano *ma-eku*, strofę dołączaną – *tsukeku*. W ten sposób powstawał ciąg 17 + 14 + 17 + 14 + ... + 14. Zob. W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 5. Zob. też: *Haiku before Haiku. From the Renga Masters to Bashō*, transl., with an introduction by S. D. Carter, New York 2011, s. 11–147.

<sup>120</sup> Zob. np. M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1, s. 46–48.

<sup>121</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 6.

1320–1388)<sup>122</sup> *kigo* było zaledwie kilkanaście, w wiekach XVI i XVII „liczba ich wzrosła do 599 słów, a wkrótce potem do 1031”<sup>123</sup>. Co raz wyrazistsza była także tendencja do usamodzielnienia się *hokku*.

Ewolucja *rengi* dotyczyła tematyki i samego grona twórców. Koniec wieku XIII i wiek XIV przynoszą rozwój tzw. *rengi* plebejskiej (*jige-renga*) – literackiej gry zespołowej dla samurajów, która dzięki działalności kilku wybitnych poetów z „trywialnej zabawy słowem”<sup>124</sup> przekształciła się w dojrzałą, dorównującą krótkim pieśniom *tanka* formę poetycką<sup>125</sup>. Kolejne dziesięciolecia, aż po przełom wieków XV i XVI to czas kryzysu *rengi*. Stulecie XVI przyniosło natomiast dużą popularność pieśni wiązanych o charakterze żartobliwym. Nazywano je *haikai-no-renga* („haikai” – „zabawne, żartobliwe, śmieszne”; terminem „haikai” określano wszystkie wiersze, które nie były dworskie, poważne czy smutne)<sup>126</sup>. Arakida Moritake tworzy wówczas zbiór *Tysiąc strof żartobliwych jednego pieśniarza*. Wtedy też „haikai staje się autonomiczną formą poezji przypominającej wiązane w łańcuch fraszki”<sup>127</sup>. Reakcją na elegancję poezji dworskiej jest śmiały, przeplatany wulgaryzmami język tego rodzaju wierszy. W dialogach liczą się błyskotliwość i dowcip. „Im bardziej absurdalne, intrygujące wersy skomponował pierwszy z uczestników zabawy, tym większą zasługą okrywał się drugi twórca, jeśli udało mu się dodać kolejne wersy w taki sposób, że – np. dzięki zręcznej grze słów – powstawała spójna, sensowna całość”<sup>128</sup>. Przyjemność

<sup>122</sup> Podaję za: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/415176/Nijo-Yoshimoto>, dostęp 30 XII 2014.

<sup>123</sup> A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza*, s. 10. Przykłady słów *kigo* zaczerpnięte z antologii *Haiku* (ibidem): wiosna – „słowik”, „paproć”, „żaba”, „mgliste noce”, „księżyc za mgłą”, „wróbelek”, „wiśnie”, „rybki”, „kwiaty”, „białe śliwy”; jesień – „koniczyna”, „Droga Mleczna”, „księżyc”, „ryk sarny”, „biała rosa”, „opadłe liście”, „błyskawica”, „rdest”, „chryzantema”, „jesienne niebo”. W odbiorze czytelników Zachodu łączność części japońskich *kigo* z określonymi porami roku jest, jak widać, arbitralna.

<sup>124</sup> J. Konishi et al., *A History of Japanese Literature*, Vol. 3, Princeton 1991, s. 522.

<sup>125</sup> M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich*.

<sup>126</sup> Idem, *Literatura japońska*, t. 1, s. 51.

<sup>127</sup> Idem, *Haikai. Materiały do „Słownika rodzajów literackich”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 1972, z. 2, s. 151.

<sup>128</sup> D. Keene, *World within Walls. A History of Japanese Literature*, Vol. 2: *Japanese Literature of the Pre-Modern Era 1600–1867*, New York 1999, s. 11.

i improwizacja były częstokroć istotniejsze niżli wierność jakimkolwiek regułom. Od XVII wieku żartobliwe pieśni zaczęły zyskiwać coraz większe powodzenie wśród samurajów i mieszczan<sup>129</sup>. Coraz częściej zwracano w nich również uwagę na piękno krajobrazów.

W dobie gwałtownego rozwoju *rengi* żartobliwej ku końcowi zbliżał się proces autonomizacji pierwszej strofy. Obecność sylab ucinających *kireji* (o których szczegółowo dalej) wiązała *hokku* w całość. Do usamodzielnienia strofy mogły przyczynić się także... paraliterackie formy praktykowania zen. Mistrzowie w rozmowach z uczniami często cytowali dwuwiersze z poezji chińskiej<sup>130</sup>; również buddyjskie koany miawały formę krótkich, swoiście obrazowych wypowiedzeń<sup>131</sup> przeznaczonych nie do intelektualnego drążenia, ale – do głębokiego odczucia.

Jedna z postaci kluczowych dla rozwoju haiku to Matsunaga Teitoku (1571–1653)<sup>132</sup>. Przez całe życie Teitoku był wielkim zwolennikiem pieśni *waka*<sup>133</sup> i nic „nie wskazywało, że [ten] tradycjonalista [...] przysłuży się do odnowy czegokolwiek, a tym bardziej poezji”<sup>134</sup>. W chwilach wolnych od poważnej twórczości Teitoku układał jednak tzw. szalone pieśni (*waka* komiczne) oraz komiczne pieśni *renga*. Uznaje się, że kunsztem przewyższył tworzących przed nim *haikai-no-renga* Yamazakiego Sökana (1465–1553) i Arakidę Moritakego (1473–1549)<sup>135</sup>. Założył szkołę, od jego nazwiska zwaną *Teimon* (przetrwała kilka wieków), w której uczył kaligrafii, czytania i komponowania poezji *waka*, *renga* i *haikai*. Wskazał drogę rozwoju ha-

<sup>129</sup> M. Melanowicz, *Haikai. Materiały*, s. 151.

<sup>130</sup> A. W. Watts, *Zen w sztuce*, s. 183.

<sup>131</sup> O możliwych związkach przemian *haikai* z koanami – zob. W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 12; L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 117. Zob. też np. *The Kōan. Texts and Contexts in Zen Buddhism*, eds. S. Heine, D. S. Wright, Oxford 2000; A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, *Bezbramna brama czyli koany zen*, w: *Droga na Wschód*, s. 135–142.

<sup>132</sup> D. Keene, *Landscapes*, s. 71.

<sup>133</sup> M. Melanowicz, *Waka*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 788.

<sup>134</sup> Idem, *Od pieśni japońskich*, s. 275.

<sup>135</sup> Zob. znakomite porównanie poetyki i postrzegania roli poezji w twórczości Moritakego (1473–1549), Sökana (1464?–1552?) i Teitoku (1571–1653) – D. Keene, *World within Walls*, s. 13–19.

iku właściwie mimo woli, „gdyż *haikai* nie ceniał, a nawet wstydził się wiązania własnego nazwiska z tą formą”<sup>136</sup>. Wiersze mistrza zapisali i opublikowali jednak (wraz ze swoimi kompozycjami) jego uczniowie; popularność antologii *Enokoshū* (*Zbiór szczenięcy*, 1633) złądziła zresztą opinie samego Teitoku o sztuce *haikai*. Najistotniejsze są jednak same literackie dyrektywy, jakie dla tego rodzaju kompozycji wskazał Teitoku. *Haikai* – jako odmiana *waka* – nie mogło, jego zdaniem, operować wulgarnym czy choćby pospolitym językiem, także tę sztukę miała cechować elegancja wysłowienia. Od tradycyjnej poezji *waka* różniła *haikai* obecność wyrazów komicznych *haigon*, posługiwanie się słowami pochodzenia chińskiego oraz – po prostu – czerpanie pomysłów i sposobu wysłowienia z codzienności. Teitoku „głosił, że *haikai* to po prostu *renga* z wkomponowanymi w nią wyrażeniami zabawnymi i dowcipnymi, i że może być ono swego rodzaju wstępnym szczeblem oświecenia, prowadzącym do zrozumienia poezji *waka* i *renga*”<sup>137</sup>.

Z *Teimon* zaczęła wkrótce konkurować szkoła *danrin* (czas jej prosperity to zaledwie dwadzieścia lat) stworzona przez Nishiyamę Sōina i Iharę Saikaku. Poeci *danrin* wyzwalali *haikai* od wszelkich rygorów (nawet, w pewnym okresie, sylabicznych), intensywnie nasycaли wiersze humorem, literacko odwzorowując współczesne, codzienne życie – przede wszystkim życie mieszczaństwa.

Świadomie odrzucano arystokratyczną sublimację, posługiwano się pospolitym słownictwem, wiernie opisującym konkretne przedmioty, nowe obyczaje mieszczan, wyśmiewano nie tylko innych, lecz i siebie, radowano się aktem tworzenia. *Haikai* uznano za intelektualną zespołową rozrywkę, za formę rekreacji zespołowej, odrzucając tezę, że *haikai* jest pierwszym szczeblem prowadzącym do wyższego stopnia wtajemniczenia, jakim była poezja dworska *renga* i *waka*. [...] W odróżnieniu od szkoły *Teimon*, której plebejskość ograniczała się do zewnętrznej powłoki słownej nie wypływającej z doświadczeń życia, *haikai* szkoły *danrin* stała się poezją obyczajową opiewającą smutki i radości mieszczan, odegrała też dużą rolę w procesie kształtowania się pełnowartościowej poezji demokratycznej, w tematyce i środkach ekspresji. Najważniejsze osiągnięcie szkoły *danrin* polegało na zwróceniu uwagi na

<sup>136</sup> M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich*, s. 276.

<sup>137</sup> *Ibidem*, s. 278.

sens wiersza, co przejawiało się m.in. w tzw. *kokorozuke*, czyli łączeniu kolejnej strofy z poprzedzającą na zasadzie związku znaczeniowego i nastrojowego, w odróżnieniu od zasady typowej dla Teimon zwanej *monozuke* i polegającej na łączeniu strof ze względu na niektóre wybrane słowa [rzeczy] strofy poprzedzającej. [...] Bez demokratyzacji *haikai* i bez spopularyzowania *kokorozuke* przez *danrin* nie do pomyslenia byłaby poezja Bashō, nie powstałby styl *shōfū*, podnoszący *haikai* do poziomu poezji narodowej<sup>138</sup>.

*Danrin* słynie także z nie najchlubniejszych rekordów literackich, czyli „*haikai* improwizowanych na ilość i czas”<sup>139</sup> (*yakazu-haikai*). Saikaku skomponował podobno w ciągu jednej nocy aż tysiąc sześćset strof *haikai*, zaś w ciągu jednej doby – aż dwadzieścia trzy i pół tysiąca strof<sup>140</sup>. Nie były to naturalnie utwory szczególnie bliskie regułom poetyki formy, nie były to również wiersze wybitne.

Proces krystalizacji gatunku zwieńczyła działalność Matsuo Bashō (właśc. Matsuo Munefusy, 1644–1694)<sup>141</sup>, dzięki któremu *hokku* stały się wreszcie „cenioną formą sztuki”<sup>142</sup>. Syn ubogiego samuraja z Ueno mógł wieść dostatnie życie, nauczając samurajów i mieszczan sztuki tworzenia coraz popularniejszych *haikai*. Wybrał jednak samotne życie w domku, który nazwał Bashō’an („schronienie pod bananowcem”, stąd też przydomek poety). Ewolucja twórczości Bashō wiedzie m.in. poprzez fascynację liryką chińską (Li Po, Tu Fu) i rodzimą poezją średniowieczną. Początkowo jego poezja wykazywała także znaczne wpływy szkoły *Teimon* oraz, nieco później, *danrin*. Kluczowe w dojrzewaniu do oryginalnego stylu, własnej estetyki i etyki twórczości były długie wędrówki Bashō po kraju<sup>143</sup>.

<sup>138</sup> Ibidem, s. 283.

<sup>139</sup> Ibidem, s. 284.

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> Opis drogi życiowej Bashō – zob. np. A. Żuławska-Umeda, *Noty o poetach*, w: *Haiku*, przekł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006, s. 239–242 (dalej: *Haiku*, [2006]); R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, Kraków 2014, s. 60–63; D. Keene, *World within Walls*, s. 72 i nast.; M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, transl., annotated, and with an introduction by J. Reichhold, Tokyo–New York–London 2008, passim. Korzystam ze wskazanych źródeł.

<sup>142</sup> M. Ueda, *Zeami*, s. 35.

<sup>143</sup> Bashō pozostawił dzienniki inkrustowane strofami *haikai* (*haibun*). Zob. M. Bashō, „*Z podróżnej sakwy*”, z dodaniem „*Dziennika*”; idem, *Na ścieżkach Północy*, przekł.

Poeta odszedł (dosłownie!) od *haikai* pełnego obrazów miasta, ukazywał życie przez zjawiska natury i zdarzenia codzienności – widziane przez pryzmat drobnych sensualnych doświadczeń. Bashō stworzył własny styl (*shōfū*) „łączący powagę i sublimację najlepszych wzorów klasyków japońskich i chińskich z dużą wrażliwością na zmiany zachodzące w przyrodzie”<sup>144</sup> oraz prostotą wypowiedzi. Stworzył także własną szkołę poezji, *Shōmon*<sup>145</sup>, w której nauczał nie tylko zasad sztuki poetyckiej, ale i zasad życia warunkujących komponowanie dobrych *haikai*<sup>146</sup>. Bashō chętnie uczestniczył w układaniu *rengi*, szczególną uwagę zwracał wówczas na *hokku*, „tak że dopiero w szkole Shōmon staje się ono odrębnym literackim gatunkiem i nie służy tu wyłącznie ćwiczeniom w doczepianiu dalszych ogniw »wiązanej pieśni«”<sup>147</sup>. Dzięki wyrafinowanej prostocie wierszy Bashō poezja „stała się elastyczniejsza i dostępniejsza dla ogółu”<sup>148</sup>. Nie szło jednak – jak będę pokazywać w dalszej części rozdziału –

---

A. Żuławska-Umeda, „Literatura na Świecie” 2002, nr 1/2/3, s. 257–276; idem, *Dziennik podróży do Sarashina*, przeł. A. Żuławska-Umeda, w: *Poezja starojapońska*, wybór i oprac. A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1984, s. 110–114. Kotański ciekawie odwraca perspektywę (nieco chyba hiperbolizując): „Zarówno Bashō, jak i [...] jego uczniowie pędzili życie w nieustannej niemal pogoni za świeżymi doznaniem, odbywając długie piesze wędrówki po kraju, nachodząc wzajemnie siebie i dalszych przyjaciół, zwiedzając osobliwości różnych okolic, sycąc się widokami natury i organizując upajające ich uczyty poetyckie bez jadła i napitków. Według Zen ośnienia nie trzeba szukać – ono samo ogarnia człowieka i spłynąć może z lada przyczyny. Ale poeta musiał się chyba zachowywać aktywniej, szukać też jakiegoś urozmaicenia owych przyczyn, gdyż jemu szło nie tylko o własne oświecenie, ale o podzielenie się nim z innymi [...]” (W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 12). Zob. też: D. Keene, *Świat poezji „haikai”*, przeł. A. J. Nowak, w: *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, s. 125–139.

<sup>144</sup> M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich*, s. 293.

<sup>145</sup> O szkole Bashō i spotkaniach poetyckich (*renku no za*) mistrza i jego uczniów – zob.

A. Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły*, s. 26–38.

<sup>146</sup> Pod tym względem postawa Bashō była bliska działaniu innego *haijina*, tworzącego w podobnym czasie – Uejimy Onitsury (1661–1738). Zob. np. M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich*, s. 285; K. Yasuda, *The Japanese Haiku*, s. 8–22.

<sup>147</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 8. Trzeba jednak doprecyzować, że jeszcze przed Bashō „za bezwartościowe uchodziły hokku stanowiące wypowiedź gramatycznie nie zakończoną, która się domaga formalnie uzupełnienia” (ibidem).

<sup>148</sup> Ibidem.

o prostotę i dostępność oznaczające pełną oczywistość semantyczną i transparentę stylistyczną.

Po śmierci mistrza aktywni byli jego uczniowie ze szkoły *Shōmon* – m.in. Enomoto Kikaku, Hattori Ranetsu, Mukai Kyorai, Kagami Shikō, Naitō Jōsō (najwybitniejsi są nazywani dziesięcioma mędrkami szkoły *Shōmon*)<sup>149</sup>. Żaden z bezpośrednich literackich spadkobierców Bashō nie dorównał mu jednak talentem i siłą oddziaływania. Ich twórczość dość szybko zaczęła także odbiegać od wzorców mistrza (np. Kikaku chętnie opiewał radości miejskiego życia).

Po śmierci współpracowników Bashō *haikai* znacznie „umasowiło” się i zwulgaryzowało. Rozwijał się wybitnie rozrywkowy nurt *haikai* – *zappai*. „Zabawiano się zaskakującym zestawianiem słów, dbano o pikanterię i dowcip, próbowano rozmaitych sztuczek technicznych. Nastąpiło więc uaktywnienie zwolenników *Teimon* i *danrin*”<sup>150</sup>. To właśnie wówczas – w pierwszej połowie XVIII wieku – pojawił się 17-zgłoskowiec *senryū*, satyryczny, niewyrafinowany „rewers” haiku wykrystalizowanych w szkole Bashō (o czym później). Te ludyczne przemiany sprzyjały jednak dalszemu usamodzielnianiu się formy wyłącznie 17-sylabowej, niezwiązanej już bezpośrednio z *renga*.

Dopiero w drugiej połowie XVIII wieku nastąpił bunt przeciw „miernocie masowej *haikai*”<sup>151</sup>. Na okres ten przypada twórczość kolejnego wielkiego *haijina* – Yosy Busona<sup>152</sup>. Buson (właśc. Taniguchi, potem Yosa<sup>153</sup>, 1716–1783), chłopski syn, który zdobył uznanie jako malarz<sup>154</sup> i poeta, szukał w literaturze nieco innych wartości niż rozmiłowany w *sabi* Bashō. Sztuka była dla niego nie tylko obrazem rzeczywistości, ale również – w granicach wyznaczonych wierno-

<sup>149</sup> M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich*, s. 294; W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 12. Zob. też: D. Keene, *World within Walls*, s. 123–148.

<sup>150</sup> M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich*, s. 297.

<sup>151</sup> Idem, *Haiku. Materiały*, s. 152.

<sup>152</sup> Zob. np. Ch. A. Crowley, *Haikai Poet Yosa Buson*; Y. Sawa, E. Marcombe Shiffert, *Haiku Master Buson. Translations from the Writings of Yosa Buson – Poet and Artist – with Related Materials*, Buffalo–New York 2007.

<sup>153</sup> Buson to pseudonim (M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich*, s. 299). Dane biograficzne – zob. też np. R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 75–76.

<sup>154</sup> Szerzej na ten temat – zob. siódma część książki.



ścią doświadczeniom ludzkiego sensorium – domeną wyobraźni<sup>155</sup>. Ascetyczną prostotę Bashō Buson zamienił na estetykę barwności (częsta gra kolorów)<sup>156</sup>. Podobnie jak Bashō czerpał jednak garściami z tradycji kultury japońskiej i chińskiej<sup>157</sup>. Stronił natomiast od tego, co pospolite<sup>158</sup>. W jego wierszach oprócz świata przyrody, a często – w świecie przyrody, pojawiał się także człowiek<sup>159</sup>. Melanowicz następująco opisuje istotę twórczości Busona i jego rolę w przemianach *haikai*:

Yosa Buson był wielkim poetą, odnowicielem formy *haikai* – zwłaszcza niezależnych *hokku*, które nie kępowały jego indywidualności w takim stopniu, w jakim *haikai* ograniczają poetę biorącego udział w komponowaniu zespolonym strof łączonych [*renku*]. Mimo że czerpał wątki i sytuacje z tradycji chińskiej i rodzimej, potrafił jednocześnie tradycję sobie podporządkować. Przewyciężył bowiem główny nurt w świadomości piękna w poezji japońskiej, obecny od średniowiecza, a okreśłany terminem *sabi* [osamotnienie i prostota]. Wykazał, że w krótkiej formie 17-sylabowej *hokku* można opiewać i opisać uczucia ludzkie i być wrażliwym na barwy i kształty przyrody<sup>160</sup>.

Kolejny wielki *haijin* to Kobayashi Issa (właśc. Kobayashi Nobuyuki, zwany też Kobayashim Yatarō, 1763–1828)<sup>161</sup>, twórca ceniony m.in. za to, że „pierwszy z taką siłą i szczerością przedstawił w literaturze odczucia i sposób myślenia chłopa”<sup>162</sup>. Dzienniki poetyckie Issy są przede wszystkim szczerą kroniką trudnego, pełnego tragicznych

<sup>155</sup> Za to m.in. cenil Busona dyskredytujący domniemaną nienowoczesność wierszy Bashō Masaoka Shiki. Szerzej piszę na ten temat w zamknięciu tego podrozdziału oraz w piątej części książki.

<sup>156</sup> M. Ōoka, *Wstęp*, w: *Wiśnie rozkwitłe pośród zimy*, s. 532.

<sup>157</sup> M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich*, s. 301.

<sup>158</sup> Buson stwierdzał: „*Haikai* posługując się słowami pospolitymi ceni jednak oddalenie się od pospolitości. Oddalając się od pospolitości posługuje się pospolitością. Jest to najtrudniejsza w tej sztuce zasada” (cyt. za: M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich*, s. 302).

<sup>159</sup> Ibidem, s. 301–303; J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 37. Johnson porównuje kompozycje obrazów poetyckich Busona z drzeworytami *ukiyo-e*.

<sup>160</sup> M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich*, s. 305.

<sup>161</sup> Zob. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/320747/Issa>, dostęp 5 XI 2014.

<sup>162</sup> M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich*, s. 307.

zwrotów życia<sup>163</sup>, próżno szukać w nich wyrafinowanych odwołań intertekstualnych i aluzji kulturowych. Liczne haiku poety to jednak, mimo wszystko, teksty niezmiernie „jasne” – pogodne, afirmatywne, przepełnione empatią. Znakiem rozpoznawczym liryki Issy jest szczególnie czułość w opisywaniu najpospolitszych zjawisk i najdrobniejszych żyjątek.

Zmiany w poetyce *haikai* i istotne przewartościowanie w recepcji tej formy wiążą się z działalnością Masaoki Shikiego (właśc. Masaoki Tsunenoriego, 1867–1902)<sup>164</sup> – reformatora sztuki *haikai*<sup>165</sup>, propagatora haiku jako odrębnego typu wiersza niełączonego już w żaden sposób z pieśnią wiązaną, wreszcie – twórcy żywo zainteresowanego kulturą Zachodu<sup>166</sup>. W swym krótkim życiu (poeta zmarł po ciężkiej chorobie, która na wiele lat przykuła go do łóżka) Shiki nie tylko tworzył haiku i *tanki* – pisał także dzienniki, był cenionym eseistą, założycielem opiniotwórczego czasopisma poświęconego haiku, „Hototogisu” („Kukułka”)<sup>167</sup>. Protestował przeciwko skostnieniu *haikai*, prowokacyjnie dezawuuując wyraźnie nienowoczesną, jego zdaniem, poetykę Bashō. Twierdził (celowo zapewne wywołując prowokującymi sędami ostrą dyskusję): „dzieła Bashō są pozbawione tego, co kluczowe dla poezji nowoczesnej: złożoności, pełnej dynamizmu namiętności, nieposkromionej wyobraźni. Poszukiwanie modelu w twórczości Bashō [...] byłoby powrotem do ideału

<sup>163</sup> Zob. D. Keene, *World within Walls*, s. 364–368. Zob. też: R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 96–99. „Notując zdarzenia ze swego nędznego życia, bez upiększeń, nie tracił wiary w siebie i otaczający świat. Przedstawiał otwarcie ból po stracie dzieci, ale nie ograniczał się do własnych przeświadczeń i nastrojów i uczuć. Issa był sojusznikiem ludzi słabych i pokrzywdzonych, do jakich sam należał. Opiewał przegranych, biednych sprzedawców ryb, zapaśników, żebraków, upośledzone dziewczęta zmuszone do prostytucji” (M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich*, s. 307).

<sup>164</sup> Zob. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/367729/Masaoka-Shiki>, dostęp 5 XI 2014.

<sup>165</sup> Więcej na ten temat – zob. część *Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*.

<sup>166</sup> Zob. np. B. Watson, *Introduction*, w: M. Shiki, *Selected Poems*, transl. B. Watson, New York 1997, s. 1–3.

<sup>167</sup> Szczegóły biograficzne – zob. R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 117–119.

pre-modernistycznego, zgodą na regres w poezji<sup>168</sup>. Poza wymogiem sylabicznym i koniecznością stosowania *kigo* Shiki nie przewidywał żadnych sztywnych reguł dla modernizowanej przez siebie sztuki (a reguły z upodobaniem mnożyli mistrzowie XIX-wieczni). Najważniejsze były dla niego indywidualne, podmiotowe widzenie piękna w naturze lub ludzkim życiu (nie wykluczał także wykorzystywania różnorodnych motywów cywilizacyjnych)<sup>169</sup> oraz całkowita wolność od stereotypów. Zdaniem poety dobre haiku „zawsze będzie nowatorskie w wyborze motywu, będzie tekstem o niesztampowej tematyce, bez ograniczeń leksykalnych, będzie wreszcie bezpośrednio działać na emocje i sprawiać ogólne wrażenie świeżości<sup>170</sup>. Jednym z głównych pojęć w rozważaniach Shiki jest (wyprowadzane z analiz sztuki Zachodu!) *shasei* – obiektywny, nieidealistyczny opis rzeczywistości<sup>171</sup>. Shiki to autor postrzegany w Japonii jako „ojciec nowoczesnych haiku<sup>172</sup>, którego twórczość zapoczątkowała XX-wieczne trendy modernizacji gatunku<sup>173</sup>.

Forma haiku jest nadal żywa w literaturze Japonii, gdzie uprawiają ją „setki tysięcy, a może nawet miliony amatorów<sup>174</sup>, publikujących w setkach periodyków poświęconych gatunkowi. Najprostsza

<sup>168</sup> Cyt. za: *Modern Japanese Haiku. An Anthology*, compiled, transl. and with an introduction by M. Ueda, Toronto–Buffalo 1976, s. 6.

<sup>169</sup> Zob. D. Keene, *Landscapes*, s. 162–163.

<sup>170</sup> *Modern Japanese Haiku. An Anthology*, s. 8.

<sup>171</sup> Zob. M. Ueda, *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford 1983, s. 10–19; R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 119.

<sup>172</sup> J. Beichman, *Masaoka Shiki. His Life and Works*, Boston–Worcester 2002, s.p. (rozdział *Preface*).

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> M. Melanowicz, *Haiku XX wieku*, „Japonica” 1996, nr 6, s. 66. Kazuo Satō pisze: „W Japonii około miliona osób pisze haiku. Do tokijskiego Muzeum Haiku [...] miesięcznie napływa ponad pięćset czasopism poświęconych haiku, wydawnictw ponad pięćset istniejących w Japonii towarzystw haiku. Same liczby dowodzą, że haiku jest tu najpopularniejszą formą poetycką” (K. Satō, *Czy można przesadzić*, s. 216; artykuł jest streszczeniem referatu z 1984 roku). Omówienie poetyki poszczególnych szkół haiku można znaleźć w tekście Mikołaja Melanowicza, *Od pieśni japońskich*, i książce Y. Okazaki et al., *Japanese Culture in the Meiji Era*, Vol. 1, Tokyo 1969. O wyznawczo wiernych tradycji gatunku polskich haiku piszę w częściach *Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich haiku oraz Logowizualność haiku, haiku a sztuki wizualne* (podrozdział *Haiku multimedialne?*).

„wyznawczość” wobec starych wzorców<sup>175</sup> cechuje przede wszystkim obfitą epigońską twórczość „uczestników licznych konkursów na poziomie ludowym”<sup>176</sup>. Koniec wieku XIX (działalność Shikiego) i wiek XX to jednak także czas licznych dyskusji wokół haiku w gronie cenionych literatów i krytyków oraz znacznych zmian w poetyce formy. Wzorem Shikiego, haiku w wersji „Bashōwskiej” uznawano nierzadko za obce duchowi nowoczesności, przestarzałe, niedające się w świeży sposób kontynuować. Dwudziestowieczne japońskie haiku bywały zatem pisane wierszem wolnym, przechodziły lekcję symbolizmu i surrealizmu, rezygnowały ze wskazującego porę roku słowa *kigo*, na pierwszym planie stawały odczuwający podmiot, nie zaś przedmiot percepcji, bywały wreszcie erotyczne bądź zaangażowane politycznie. W efekcie np. szeroki nurt *new haiku* / *New Rising Haiku* (*shīnkō haiku*) – jeden z owoców XX-wiecznej modernizacji gatunku – w nieznaczej tylko mierze kultywuje założenia poetyki Bashō i jego naśladowców<sup>177</sup>. Nigdy nie wygasł jednak „poszukujący” nurt haiku bliskiego klasycznym realizacjom gatunku.

Zachodni poeci odwołują się przede wszystkim do wzorców wywiedzionych z poezji Bashō i stylu *shōfū*<sup>178</sup>. Wiedza o mutacjach

<sup>175</sup> A. Żuławska-Umeda, *O kireji*, s. 65–66.

<sup>176</sup> Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, s. 15.

<sup>177</sup> Zob. np. *Modern Japanese Haiku. An Anthology*, s. 3 i nast. Zob. też: I. Yūki, *New Rising Haiku. The Evolution of Modern Japanese Haiku and the Haiku Persecution Incident*, „Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry” 2007, Winter, Vol. 5, No. 4, <http://www.simplyhaiku.com/SHv5n4/features/Ito.html> (dostęp 2 V 2015); *Gendai Haiku Translations*, transl. R. Gilbert, I. Yūki, „Roadrunner Haiku Journal” 2007, May, Issue 7: 2, <http://www.roadrunnerjournal.net/pages72/translation72.htm> (dostęp 22 VI 2011); <http://gendaihaiku.com/> (dostęp 27 II 2016). Szerzej piszę na ten temat w piątej części monografii. O próbach modyfikacji haiku – zob. też np. K. Yasuda, *The Japanese Haiku*, s. 59–67; Y. Yamada-Bochynek, *Haiku East and West*, s. 346 i nast.; J. Giroux, *The Haiku Form*, s. 21.

<sup>178</sup> William R. La Fleur aż nadto dosadnie opisuje zachodnią fascynację haiku Bashō: „Pożyczki międzykulturowe mogą czasem przypominać wyprzedzą garażową. Rzeczy, które przestały się podobać pierwotnym właścicielom i których ci nie chcą już widzieć we własnym domu, mogą okazać się bardzo wartościowe dla oglądającego je przechodnia. W latach 60. poezja Bashō stała się nieco podobnym obiektem” (W. R. La Fleur, *Skeletons on the Path: Bashō Looks Forward*, w: *Matsuo Bashō's Poetic Spaces*, ed. E. Kerckham, New York 2006, s. 79).

haiku w Japonii od czasów Shikiego jest dostępna zaledwie garstce (głęboko) zainteresowanych. Nie znaczy to jednak, że haiku na Zachodzie wyłącznie powieliła stare matryce, na gruncie japońskim już od ponad stu lat modernizowane, dyskutowane, nicowane i – kulturowane. Rzecz okazuje się bardziej złożona, nawet w przypadku samych „wyznawczych” okcydentalnych haiku. Na ten temat będę pisać w kolejnych częściach tej książki<sup>179</sup>.

Trzeba wreszcie zaznaczyć, że termin „haiku” wszedł do powszechnego użycia dopiero pod koniec XIX wieku, „wypromowany” przez Shikiego. Po raz pierwszy został wprowadzono zastosowany w tomie pieśni wiązanych w stylu *haikai* pt. *Obaeshu* („Zbiór much ogniastych”) z 1663 roku, przez kolejne stulecia przywoływano go jednak sporadycznie<sup>180</sup>. W tekstach krytycznych, szczególnie zagranicznych, nadal można spotkać się z wymiennym stosowaniem pojęć „haiku”, „*haikai*” i „*hokku*”<sup>181</sup>.

I jeszcze jedna istotna informacja – wiersze Bashō, Busona czy Issy często współwystępowały z innymi formami artystycznego wyśłowienia. Były zapisywane np. w *haibun* – to powszechna w Japonii forma łącząca prozę (w wielu wypadkach o charakterze dziennika czy dziennika podróży) z poezją haiku<sup>182</sup>. Epika nierzadko wyjaśniała tutaj nieoczywistości liryki, ujawniając okoliczności powsta-

<sup>179</sup> Zob. szczeg. piątą część monografii.

<sup>180</sup> Zob. np. A. Żuławska-Umeda, *O kireji*, s. 65.

<sup>181</sup> Już w niezwykle opiniotwórczej pracy sprzed ponad stu lat Basill Hall Chamberlain stosuje wszystkie trzy terminy (choć „haiku” było wówczas określeniem stosunkowo świeżym także w Japonii). Zob. B. H. Chamberlain, *Bashō and the Japanese Poetical Epigram*, w: idem, *Japanese Poetry*, London 1911, s. 147, 158, 164–165. W literaturoznawstwie francuskim i anglojęzycznym najczęściej spotyka się do dziś formę „*haikai*”. Na gruncie polskim najczęściej stosuje się (w refleksji literaturoznawczej i powszechnym użyciu) nazwę „haiku”. Brak jednak powszechnie obowiązującej terminologicznej wykładni. Melanowicz klarownie (z uwzględnieniem diachronii) precyzuje zakresy znaczeniowe terminów (M. Melanowicz, *Haikai. Materiały*, s. 150; idem, *Haikai*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 284–286), w *Słowniku terminów literackich* (hasło Teresy Kostkiewiczowej *Haiku*, s. 190) pojęcia „haiku”, „*haikai*”, „*hokku*” zostały uznane za tożsame. O różnych wariantach nazwy w różnych krajach europejskich – zob. K. Satō, *Czy można przesadzić*, s. 212.

<sup>182</sup> Łączenie prozy z wierszami nie jest w japońskiej literaturze wyjątkiem – np. *uta-monogatari* wiązały poezję *waka* z prozą narracyjną. *Haibun* to proza przeplatana haiku

nia wierszy, a niekiedy także podpowiadając ich zanurzoną w faktografii interpretację. Haiku współwystępowały również z malarskimi *haiga*, z którymi wiązały je różnorakie relacje intersemiotyczne. Niekiedy wreszcie na jednym zwoju czy w jednej książce zamieszczano prozę, wiersze i ich ilustracje (taką formę określa się jako *haibunga*)<sup>183</sup>.

### III. Poetyka haiku, haiku a *senryū*

Niektóre z zachodnich omówień poetyki haiku brzmią intrygująco, dowodzą wielkiej fascynacji japońskimi miniaturami, nie niosą jednak weryfikowalnych wskazówek dla badaczy literatury i relacji transkulturowych. Przykładowo, pisze Roland Barthes:

Trafność haiku (która nie jest dokładnym odmalowaniem rzeczywistości, ale całkowitą zgodnością *signifiant z signifié*, usunięciem marginesów, skaz i rys, które zwykle przekraczają lub dziurawią relację semantyczną), trafność ta ma oczywiście w sobie coś muzycznego (muzykę sensów, a niekoniecznie muzykę dźwięków): haiku ma czystość, sferyczność a nawet pustkę sferycznej nuty [...]<sup>184</sup>.

[...] NIC SPECJALNEGO mówi haiku zgodnie z duchem Zen: zdarzenia nie da się nazwać według żadnego gatunku, jego wyjątkowość nagle wygasa; niczym kokarda haiku owija się wokół samego siebie, jak znak śladu, który wydawał się istnieć, a uległ zatarciu: nic nie pozostało, kamień słowa wyrzucono na próżno: ani fal, ani przepływu sensu<sup>185</sup>.

---

bądź proza w stylu haiku (zob. np. M. Melanowicz, *Haikai*, s. 284; o *haibun* Bashō – zob. też przypis 143 w tej części).

<sup>183</sup> Na temat form wizualnych towarzyszących haiku szeroko piszę w siódmej części monografii.

<sup>184</sup> R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, przekład przejrzał i poprawił, wstępem opatrzył M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 144.

<sup>185</sup> Ibidem, s. 157; wyróż. autora. Słusznie stwierdza Adam Dziadek (powołując się na rozpoznanie Maurice'a Pingueta), że u Barthes'a Japonia została potraktowana jako „tekst do przeczytania”, „tekst o tyle szczególny, że wyrasta on bardziej z fantazmatów Barthesowskich niż z rzeczywistości” (A. Dziadek, *Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes'a*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000, s. 37). Znacznie bardziej wnikliwe okazują się Barthesowskie mikrolektury haiku zapisane w tomie: R. Barthes, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège*

W tej monografii dążę do wypracowania narzędzi pozwalających na prowadzenie spójnych, weryfikowalnych badań komparatystycznych. Jedna z literaturoznawczyń stwierdza:

Przypuszczam, że istnieje grono badaczy, którzy nierozważnie, uwiedzeni przez tekst, zaczynają zajmować się *haiku*, a których w pewnym momencie dopada bezbrzeżny smutek. Na drodze zrozumienia i interpretacji leżą bowiem przeszkody nie do ominięcia<sup>186</sup>.

W mojej książce, istotnie powstałej wskutek „uwiedzenia przez tekst(y)”, chcę dokładnie opisać komparatystyczne przeszkody, chcę spróbować je obejść (lub przekroczyć), chcę wreszcie pokazać to, co najciekawsze w polskich wierszach na różne sposoby zgłaszających akces do „haikowości”. Naturalnie, „nie ma dwóch takich samych haiku”<sup>187</sup> – tak jak nie ma dwóch takich samych sonetów, *villanelli*, poematów prozą. Da się jednak wskazać kluczowe cechy gatunku – na gruncie japońskim i poza macierzystym kontekstem kulturowym i językowym – a także omawiać różnorakie genologiczne i kulturowe meandry formy.

Rozpocznę od skrótowego opisu poetyki haiku klasycznych. Kwestie podstawowe to ZWIĘZŁOŚĆ wyznaczana przez UKŁAD RYTMICZNY 5 + 7 + 5 (którego jednak nie przestrzegano niewolniczo)<sup>188</sup>,

---

*de France (1978–1979 et 1979–1980)*, texte établi, annoté et présenté par N. Léger, Paris 2003, s. 53–141.

<sup>186</sup> A. Krawczyk, „Widzialny porządek” czy „ukryty wymiar”? „*Haiku-images*” Stanisława Grochowiaka, „Postscriptum Polonistyczne” 2012, nr 1, s. 197, [http://sjikp.us.edu.pl/ps/pdf/ps2012\\_1.pdf](http://sjikp.us.edu.pl/ps/pdf/ps2012_1.pdf), dostęp 28 V 2013.

<sup>187</sup> K. Yasuda, *The Japanese Haiku*, s. 30.

<sup>188</sup> Około pięciu procent klasycznych haiku (także utwory Bashō) nie respektowało ustalonego wzorca rytmicznego (zob. np. L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 111–112). Niektóre haiku Bashō zawierają aż dziesięć sylab w pierwszym wersie; słynny wiersz o wronie na gałęzi o zmierzchu (tekst cytuję w tym podrozdziale książki) ma w środkowej całości rytmicznej dziewięć sylab. Bashō pisał w liście do jednego ze swych uczniów: „Jeżeli masz trzy lub cztery sylaby za dużo – a nawet jeśli sylab nadmiarowych jest 5 lub 7 – nie martw się, gdy tylko wiersz dobrze brzmi. Jeśli jednak choć jeden dźwięk nie przechodzi płynnie przez usta, przyjrzyj mu się bardzo dokładnie” (M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 50; przeł. B. Ś.; dane za: ibidem oraz N. Dzierżawska, „Synestezja w poezji Matsuo Bashō”, Warszawa 2008 – praca magisterska napisana pod kierunkiem M. Melanowicza w Zakładzie Japonistyki

zakorzenie w świecie NATURY, użycie słów *KIGO* informujących o porach roku i błyskawicznie lokujących obraz czy wydarzenie w kalendarzu i odpowiedniej scenerii<sup>189</sup>. To również wynikająca z opisanych już kategorii estetycznych (i niejednokrotnie zarazem etycznych) postawa nieeksponującego swych emocji, intensywnie doświadczającego świata (i przenoszącego odbiorcę w swe doświadczenie) PODMIOTU LIRYCZNEGO. W haiku zazwyczaj zostaje zamknięte jedno silne, konkretne, „punktowe” doznanie zmysłowe, najczęściej odwołujące się do powszechnego i powszedniego doświadczania rzeczywistości i ujęte w wyraziste ramy obrazowania sensualnego (o czym dalej). Silny MIMETYZM SENSUALNY<sup>190</sup> haiku pozwala odbiorcy na rozpoznanie w tekście własnych doświadczeń: czytelnik może rekonstruować zapisane w wierszu wrażenia, dosłownie uzmysławiając je sobie<sup>191</sup>. Ważna jest także swoista „OBRAZOWA BEZINTERESOWNOŚĆ” utworów – obraz przede wszystkim zatrzymuje przy sobie samym, nie kieruje ku wyższemu (!) piętrom refleksji, odniesień kulturowych itp., nawet jeśli w tekście zawarto aluzje intertekstualne.

Wbrew zakorzenionemu na Zachodzie przekonaniu o niebywałej prostocie haiku, z formą tą wiążą się też bardzo konkretne WYZNACZNIKI STYLISTYCZNE. Agnieszka Żuławska-Umeda pisze:

---

i Koreanistyki UW, na prawach maszynopisu, s. 61). Bashō tworzył także haiku niezawierające słowa *kigo* (M. Ueda, *Zeami*, s. 46).

<sup>189</sup> Na przedstawienie wydarzeń dziejących się w okamgnieniu nakłada się zatem inny aspekt czasu – zmiany związane z cyklicznością następowania pór roku.

<sup>190</sup> W pracach anglojęzycznych można spotkać termin „sensual mimesis” – nieco inaczej profilowany znaczeniowo niżli „mimetyzm sensualny” w mojej książce (oba pojęcia łączą jednak sporo wspólnego). Zob. np. A. Oesmann, *Staging History: Brecht's Social Concepts of Ideology*, Albany 2005, s. 38; J. Nieland, *Feeling Modern: The Eccentricities of Public Life*, Urbana–Chicago 2008, passim. Szerzej opisuje kategorię mimetyzmu sensualnego w piątej części monografii. Zob. też: B. Śniecikowska, *Mimetyzm sensualny haiku*, www.sensuanosc.bn.org.pl/mimetyzm-sensualny-haiku-986/, dostęp 24 VI 2016.

<sup>191</sup> Zob. np. R. Barthes, *La préparation du roman*, s. 105–108; J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 27; Ph. R. Thompson, *The “Haiku Question” and the Reading of Images*, „The English Journal” 1967, Vol. 56, No. 4, s. 547–551.



Wyrafinowane piękno i kunszt poezji japońskiej [także haiku – dop. B. Ś.] polegał, między innymi, na pewnych, trudno uchwytnych PRZENOŚNIACH, na TRADYCYJĄ USTALONYCH EPITETACH oraz na kojarzeniu dalekich nawet pojęć przez używanie w tekście ODPOWIEDNIICH IDEOGRAMÓW. Słowa mogły być zapisane znakami o PODOBNYM DŹWIĘKU, LECZ INNYM ZNACZENIU<sup>192</sup>.

Do wartości estetycznych, traktowanych w szkole Bashō jako tradycyjne, można zaliczyć figury stylistyczne. Na przykład *TATOE*, *PORÓWNIANIA* LUB *ALUZJE* oraz podobne do nich *HONKADORI*, *SZTUKA CYTOWANIA*. Polega ona na zręcznym wykorzystaniu we własnym utworze frazy pochodzącej z klasycznej poezji, co świadczyło o jej znajomości i pozwalało przywołać tematy, obrazy czy nastroje zawarte w całym utworze, skąd cytaty pochodził. Dalej *MUGON*, *PRZEMILCZENIE* [...]. Sens „przemilczenia” w [...] ujęciu [Norwida] bardzo odpowiada estetyce „ciszy”, w której konkretyzuje się japońska strofa haiku, lub białej przestrzeni na rysunku tuszem. *KAKEKOTOBA*, [...], [gdzie] słowo staje się osią, wokół której ożywają dwa konteksty znaczeniowe. Np. słowo *matsu* odczytać można jako sosna (najczęściej samotnie), lub jako czasownik oczekiwać (najczęściej osoby ukochanej). A więc jest to słowo spinające [...] swym brzmieniem dwa odległe znaczenia [...]. Dalej *ENGO*, czyli różnorodne słowa lub morfemy, kojarzące się ze sobą podobną treścią w głębszych warstwach znaczeniowych [...] <sup>193</sup>. [Wreszcie,] *MAKURAKOTOBA*, słowa-atrybuty, nadające następującym po nich wyrażeniom szczególną wartość semantyczną<sup>194</sup>.

<sup>192</sup> A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza*, s. 13; wyróż. B. Ś. Przykładowo: „W strofie poety Onitsura »Aż tak wysoko stapia się z czystym niebem jesienna Fuji« nazwa góry Fuji zapisana została innymi znakami niż zwykle. Ich wartość semantyczną w tym wierszu oddać można słowem niedosiężna. Fonetycznie zaś wzbogacona została o znaczenia: niepewtarzalna, jedyna. [...] Bogatą treść zawierają również słowa: mętne światła, z haiku Issy »Kiedy tu wrócę los w mętnych światłach Kyūshū jak mgły dalekie«. W oryginale słowo *shiranui*, które składa się z dwóch członów – *shiranu* i *hi* – dosłownie: nieznanne ognie. Jest to stały epitet odnoszący się do krainy Tsukushi – dawnej nazwy wyspy Kyūshū. Przypomniana została tutaj pewna opowieść o cesarzu Keikō [...]. Kiedy dopływał on do brzegów Tsukashi [...], nagle pojawiły się na powierzchni morza jasne ogniki [...]” (ibidem, s. 14). Inne przykłady i objaśnienia – ibidem, s. 13–14. Tego rodzaju aluzje są całkowicie niedostępne czytelnikom nieznającym dogłębnie języka i kultury Japonii. Na szczęście intertekstualne czy kalamburów uwikłania haiku nie są w tej sztuce kwestiami najistotniejszymi.

<sup>193</sup> A. Żuławska-Umeda, *Okolice poetyki Matsuo Bashō*, w: *Haiku*, [2006], s. 231; wyróż. B. Ś. Zob. też: K. Lindström, *A Broad Perspective*.

<sup>194</sup> A. Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły*, s. 25; wyróż. B. Ś. Zob. też: eadem, *O kireji*, s. 65 i nast. Zob. też złożone analizy stylistyczne: M. K. Hiraga, *How Metaphor and*

Także warstwa brzmieniowa lirycznych 17-zgłoskowców (wierszy bezrymowych) daleka była od fonicznej „transparencji”. Haiku zawierały ALITERACJE, ASONANSE i ONOMATOPEJE, nierzadko operowały znaczeniorodną HOMOFONIA<sup>195</sup>. Obciążając wyłącznie z przekładami, istotnie można by uznać, że „w haiku język ulega zawieszeniu, a nie pobudzeniu, jak w literaturze Zachodu”<sup>196</sup>. W perspektywie japońskich oryginałów twierdzenie to okazuje się chybione. Niemniej – co należy z mocą wyartykułować – klasyczne 17-zgłoskowiec zasadniczo DALEKIE SĄ OD SŁOWNO-OBRAZOWEGO KONCEPTYZMU (tekstów konceptystycznych jest stosunkowo niewiele, są jednak na Zachodzie znakomicie „rozreklamowane” – jak wiersz Bashō o skrzydlatym strąku papryki czy tekst Moritakego o wracającym na gałąź liściu)<sup>197</sup>. Ich METAFORYKA – bo, wbrew sądom niektórych

*Iconicity are Entwined in Poetry. A Case in “Haiku”*, w: *From Sign to Signing*, eds. W. G. Müller, O. Fischer, Amsterdam–Philadelphia 2003, s. 317–335.

<sup>195</sup> Zob. np. H. Minoru, *Exploring Bashō’s World of Poetic Expression: Soundscape Haiku*, w: *Matsuo Bashō’s Poetic Spaces*, s. 160–161; E. Sütiste, *A CROW ON A BARE BRANCH: a Comparison of Matsuo Bashō’s Haiku “Kareedani...” and its English Translations*, „*Studia Humaniora Tartuensis*” 2001, No. 2, s. 4 (wersja online: [https://www.ut.ee/klaskik/sht/2001/sytiste1\\_a.html](https://www.ut.ee/klaskik/sht/2001/sytiste1_a.html), dostęp 24 VII 2016); J. Giroux, *The Haiku Form*, s. 126.

<sup>196</sup> A. Dziadek, *Haiku*, „*Zeszyty Literackie*” 1994, nr 2 (46), s. 144. Dziadek powołuje się na zniekształcające obraz haiku twierdzenia Barthes’a z *Imperium znaków*.

<sup>197</sup> Oto wspomniane utwory w tłumaczeniu Kotańskiego (cyt. za: W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 18, 16):

„Strączek papryki przydasz mu tylko skrzydła czerwona łątką” Bashō	„Widzę jak wraca na gałąź kwiat opadły... Zal, że to motyl...” Moritake
---	--

Cytowany utwór Moritakego jest w Japonii „stosunkowo mało popularny” (K. Satō, *Czy można przesadzić*, s. 213), tymczasem na Zachodzie już sto lat temu Paul-Louis Couchoud uznawał go za typowy przykład haiku (zob. Y. Shibata, *The Influence of Haiku on Rilke*, „*Interlitteraria*” 1998, No. 3, s. 337; o Couchoudzie obszerniej piszę w pierwszym rozdziale drugiej części książki). Szerzej omawiam haikowy konceptyzm w piątej części monografii, tam też – w przypisie 123 – można znaleźć więcej przykładów japońskich haiku konceptystycznych. W tym miejscu przywołam jeszcze tylko dwie, mniej znane, kompozycje Bashō (cyt., odpowiednio, za: *Z polskiej tłumaczeń haiku* [według bibliografii Kamila Seyfrieda zebrała Stefania Bańcer], „*Poezja*” 1975, nr 1, s. 25; A. Janta, *Przedmowa tłumacza*, w: idem, *Godzina dzikiej kaczkę. Mała antologia poezji japońskiej*, Southend-on-Sea, Essex 1966, s. X):

zachodnich badaczy<sup>198</sup>, metaforyka dość często się tu pojawia – nie przesłania nigdy estezjofery<sup>199</sup>, nie zaburza sensualnego obrazu opisywanego wycinka świata.

Istotną rolę odgrywa wreszcie w haiku sylaba bądź słowo ucinające *KIREJI*, pojawiające się na końcu bądź, rzadziej, wewnątrz całości rytmicznej, na początku, w środku lub na końcu strofy<sup>200</sup>. Znow najlepiej rzecz wyjaśni Żuławska-Umeda:

Sygnalem dla nas, że oto nastąpiła cezura, która zmusza nas do zawieszenia głosu jest tak zwana „sylaba (lub kilka sylab) ucinająca” (jap. *kireji*). [...] *Kireji* może przybierać formę zarówno partykuły gramatycznej, końcówki fleksyjnej, jak też całego słowa. Jest nośnikiem treści, ale sprawuje jeszcze inną, bardzo ważną funkcję. Otóż w odpowiednim miejscu strofy, w sposób wymyślny ma dokonać cięcia. Takiego cięcia, aby hokku mogło stać się samodzielnym głęboko poetyckim utworem<sup>201</sup>.

„Słysząc szmer cichy...  
Czy to kwiat róży opadł?  
A! To wodospad...”

przeł. W. Kotański

„osiem widoków? mgła  
zasłoniła z nich siedem gdy  
zadzwoniono w świątyni Mii”

przeł. A. Janta

Aleksander Janta następująco objaśnia drugi tekst [zachowuję pisownię oryginału]: „Basio [...] bywał coraz to zapraszany jako sławny już za życia poeta do komponowania *haiku* na określone tematy. Zapisał się m.in. znalezieniem sposobu wymienienia ośmiu sławnych w Japonii widoków, jak gdzie indziej ośmiu cudów świata, w jednym 17-sylabowcu. Wiedzieć należy, że przemyślną grą słów udało się dawniej kiedyś wymienić z nazwy tych osiem pereł japońskiego krajobrazu w wierszu *tanka*, złożonym z trzydziestu jeden sylab. Szło teraz o powtórzenie tej sztuki w ramach o tyle ciaśniejszych. Basio wybrnął z kłopotu dowcipnie i bez wysiłku [...] [tu Janta cytuje przywołany wyżej wiersz – dop. B. Ś.]. Nie trzeba podkreślać, że wspomniana świątynia jest ósmym z słynnych widoków” (ibidem).

<sup>198</sup> Zob. np. K. Lindström, *A Broad Perspective*.

<sup>199</sup> „Znaki i oznaki związane ze zmysłowym postrzeganiem świata” – E. Balcerzan, *Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2, s. 40–41.

<sup>200</sup> A. Żuławska-Umeda, *O kireji*, s. 67; eadem, *Wstęp do wydania pierwszego*, w: *Haiku*, [2006], s. 22. Rozmieszczanie *kireji* w poszczególnych tekstach można przesledzić np. w transkrypcji wszystkich haiku Bashō w pracy *Bashō. The Complete Haiku*, s. 234 i nast. Zob. też: Y. Hakutani, *Haiku and Modernist Poetics*, s. 33; H. G. Henderson, *An Introduction to Haiku: An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki*, New York 1958, s. 8.

<sup>201</sup> A. Żuławska-Umeda, *O kireji*, s. 67. Zob. też: R. Barthes, *La préparation du roman*, s. 104–105.

Cezury te w pewnym sensie dopuszczają czytelnika do współkompozycji; jednocześnie dzięki nim pierwsza strofa pieśni związanej może istnieć jako samodzielna całość. Choć dopiero badacze europejscy starannie podzielili ją na trzy wersy, jednowersowy zapis japoński nie oznaczał wcale logicznej zgodności. I tutaj wyłania się ważna rola owych cezur (oczywiście oprócz roli, jaką odgrywają w tworzeniu rytmu). Oddzielają one podmiot od orzeczenia i dopełnienia, co wnosi nieuchwytny nastrój tajemniczości, ponieważ możliwe staje się postawienie tego dopełnienia w roli podmiotu. Przykładem niech będzie jedno z hokku Bashō: „Stanę na chwilę wtulony za wodospadem początek lata” – czy to poeta przystanął i schronił się za wodospadem, czy może początek lata nieśmiało tam przykucnął, by odpocząć przed dalszą drogą?<sup>202</sup>

Trudno szukać podobieństw między *kireji* a wersyfikacyjnymi i logicznymi cezurami poezji europejskiej. Porównania ze średniówką czy klauzulą wersu są powierzchowne, umniejszają znaczenie tego, kluczowego dla haiku, środka.

Trzeba także omówić kilka dodatkowych, nie najlepiej rozpoznanych na polskim gruncie, problemów semantyki haiku. Wiersze Bashō i kontynuatorów szkoły *Shōmon* nie są komiczne w powszechnym, zachodnim rozumieniu terminu<sup>203</sup>. Próżno szukać tu „głośnych” żartów, facecji, konceptów, piękającej ironii. Ani śladu drwiny, szyderstwa, sarkazmu. SUBTELNY HUMOR haiku płynie z bacznej, czulej<sup>204</sup>, empatycznej obserwacji rzeczywistości, z dystansu wobec siebie i świata<sup>205</sup>, wreszcie – z lekkości i prostoty wyrazu (*karumi*). Jest nierzadko delikatnie zabarwiony smutkiem (*sabi, wabi*), łączy uśmiech z powagą. Istotne pozostają także subtelny humor sytuacyjny, lekka autoironia, wreszcie sam sposób widzenia i na-

<sup>202</sup> A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza*, s. 9. Zob. też: eadem, *O kireji*, s. 65–70.

<sup>203</sup> Zob. np. B. Dziemidok, Sz. Kobylński, *O komizmie*, Warszawa 1967.

<sup>204</sup> Szerzej o kategorii czułości w transkulturowych analizach haiku piszę w rozdziale *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

<sup>205</sup> B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, s. 87. Zob. też: W. Kotański, „Z czego śmieje się Japończyk”, „Przegląd Orientalistyczny” 1952, z. 4, s. 119–128; A. Żuławska-Umeda, *Od tłumaczki*, s. 284; B. Śniecikowska, “In the Beginning Was... Laughter” – *Humour in the Japanese and Polish Haiku Poetry*, w: *Humor. Teorie, praktyka, zastosowania / Humour. Theories, Applications, Practices*, t. 2/2: *Making Sense of Humour*, red. S. Dżereń-Głowacka, A. Kwiatkowska, Piotrków Trybunalski 2009, s. 91–102.

zywiania zwyczajnych scen (swoista „nabożność humorystów”)<sup>206</sup>. Mistrzem subtelnie komicznych haikowych kompozycji był Kobayashi Issa:

Mój sąsiad szoruje rondle  
żaby drzewne rechoczą  
Co za duet<sup>207</sup>.

Tam deszcze wiosenny  
ogień jak ja ciekawy  
garnkowego zadka<sup>209</sup>.

Chłopek  
Pokazuje drogę  
Rzodkiewką<sup>208</sup>.

Szmer dzikich gęsi –  
Czyżby plotkowały  
Na mój temat?<sup>210</sup>

Niekiedy humorystyczne okazują się również same delikatnie „nieodpowiednie”, lekko dysonansowe zestawienia zjawisk:

Wieczór – szczyt Fuji  
tuż obok mały tyłek  
krzykliwej żaby  
Issa<sup>211</sup>

Świetlisty księżyc  
Nigdzie ciemnego kąta  
By opróżnić popielniczkę  
Fugyoku<sup>213</sup>

no i gdzie teraz  
wyleję brudną wodę  
wszędzie śpiew cykad  
Onitsura<sup>212</sup>

Pysk konia na bok  
odsuwam i wybieram  
z trawy fiołki  
Sampû<sup>214</sup>

<sup>206</sup> Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, s. 11.

<sup>207</sup> Cyt. za: W. H. Cohen, *To Walk in Seasons. An Introduction to Haiku. An Anthology (with Study Guide) of Japanese Haiku in English Versions*, Rutland, Vermont–Tokyo, Japan 1972, s. 31.

<sup>208</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*, wprowadzenie Cz. Miłosz, Kraków 1992, s. 83.

<sup>209</sup> *Haiku*, [1983], s. 102.

<sup>210</sup> S. Addiss, *Haiku i haiga*, przeł. J. Wolska, w: *Estetyka japońska*, t. 2, s. 208.

<sup>211</sup> *Haiku*, [2006], s. 96.

<sup>212</sup> L. Engelking, *Haiku własne i cudze*, Kraków 1990, s. 10.

<sup>213</sup> Cyt. za: R. Barthes, *La préparation du roman*, s. 92; przeł. B. Ś.

<sup>214</sup> Przeł. W. Kotański, cyt. za: W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 19.

Także niepewności semantyczne haiku, płynące zarówno z samej struktury języka, jak i z wyrafinowanego jej wykorzystania (np. przez zaskakujące semantycznie „cięcie” tekstu przez *kireji* czy użycie *kakekotoba* – „słów o podwójnej funkcji i znaczeniu”)<sup>215</sup>, mogą delikatnie zabarwiać wiersze dowcipem<sup>216</sup>. Podobnie jak niektóre, stosunkowo rzadkie, rozwiązania konceptystyczne<sup>217</sup>.

Omawiane zagadnienia ściśle łączą się z kluczową w komparatystycznych badaniach nad haiku problematyką MODALNOŚCI<sup>218</sup>. Liryczne 17-zgłoskowce warto analizować zarówno w perspektywie „modalności kultury” (w tych ramach mieszczą się modalności „szkół literackich, prądów czy kierunków artystycznych”)<sup>219</sup>, jak i – w perspektywie recepcji. Tutaj z kolei:

kategoria modalności wymusza uznanie obecności podmiotu w tekście wypowiedzi. Mówiąc inaczej: to właśnie modalność zmusza czytelników do uznania, że komunikacja literacka ma charakter personalny, to znaczy, że czytelnik szuka w tekście autora jako gwaranta ram modalnych utworu, choć równocześnie wie, że ma do czynienia z wypowiedziami instancji fikcyjnych (fingowanych)<sup>220</sup>.

<sup>215</sup> M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1, s. 135.

<sup>216</sup> A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza*, s. 9. Zob. też: H. Minoru, *Exploring Bashō's World*, s. 160.

<sup>217</sup> Zob. przypis 197 oraz piątą część książki (podrozdział *Konceptyzm*).

<sup>218</sup> Włodzimierz Bolecki słusznie uznaje studia nad modalnością za niezbywalne w dziedzinie, którą „tworzą wszystkie kwestie związane z poznawaniem różnic pomiędzy różnymi kulturami, formacjami historycznymi, systemami komunikacji, ekspresji, obyczajowości etc.” (W. Bolecki, *Modalność. Literatura i kognitywizm (rekoncesans)*, w: idem, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 199). Badacz dodaje: „Wszędzie tam, gdzie w grę wchodzi zagadnienie wyjaśniania kulturowych przyczyn nieporozumień jako warunek rozumienia odmienności tych kultur, a w dalszej perspektywie problem dialogu, czyli różnych form mediacji i przekładów między kulturami (także lingwistycznych, literackich) problematyka modalności zajmować powinna centralne miejsce. Modalność jest bowiem jednym z elementarnych wyznaczników antropologicznego wymiaru kultury – tego, z którym mamy do czynienia poprzez język, teksty i wszelkiego typu wypowiedzi” (ibidem).

<sup>219</sup> Ibidem, s. 184.

<sup>220</sup> Ibidem, s. 193.

W przypadku klasycznych haiku swoiste „życiopisanie” (*fūga no makoto*) to gwarancja głębokiego (i niefingowanego) personalnego charakteru wypowiedzi. Za najistotniejsze modalności tych wierszy uznaję afirmatywność, spokój, czułość, współczucie. To sprawy, do których będę wielokrotnie wracać na kartach tej książki.

Kwestią szczególnej wagi w perspektywie historyczno- i teoretycznoliterackiej jest wreszcie rozróżnienie haiku i jego satyrycznego „rewersu”, wykrystalizowanej w XVIII wieku formy literatury popularnej: 17-zgłoskowca *SENRYŪ*<sup>221</sup>. *Senryū* to wiersze niezakorzone w świecie przyrody, skupione na opisie stosunków międzyludzkich. Nie przypadkiem Makoto Ueda podzielił antologię tego rodzaju tekstów na części tematyczne przypominające rozdziały zbiorów niewyszukanych, powstających pod każdą chyba szerokością geograficzną, dowcipów: o rządzących, kochankach, małżonkach, członkach dalszej rodziny itd. *Senryū* to proste stylistycznie, anonimowe<sup>222</sup> utwory pozbawione jakichkolwiek precyzyjnych wy-

<sup>221</sup> Nazwa *senryū* (eponim od pseudonimu poety Karai Senryū, 1718–1790) zaczęła funkcjonować dopiero od połowy XIX wieku, a na dobre ukonstytuowała się w XX stuleciu. Wcześniej wiersze te były określane m.in. jako *maekuzuke*, *kyōku*, *zareku*. Obecnie nazwą *senryū* obejmuje się także wcześniejsze teksty (zob. *Light Verse from the Floating World. An Anthology of Premodern Japanese Senryu*, compiled, transl. and with an introduction by M. Ueda, New York 1999, s. VII). W grze towarzyskiej *maekuzuke* (nauczał jej m.in. Senryū, był on także jurorem w konkursach poetyckich: ocenił podobno ponad dwa miliony *maekuzuke*) pierwsza strofa, *maeku*, to zwykle dwa wersy 7-zgłoskowe, strofa druga, *tsukeku*, zawiera natomiast trzy wersy o układzie 5 + 7 + 5 sylab. *Senryū* wykształciło się właśnie z *tsukeku* (ibidem, s. 1–3; M. Kobayashi, „*Senryū*”: *Japan's Short Comic Poetry*, w: *Understanding Humour in Japan*, ed. J. Milner Davis, Detroit 2006, s. 156 i nast.). Zob. też np. M. Melanowicz, *Senryū*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 689–691; *Senryū. Japanese Satirical Verses*, transl. and explained by R. H. Blyth, Tokyo 1949; L. Martinek, *Głębia w detalu*, „Tygiel Kultury” 2003, nr 10–12, s. 115 (tekst dostępny także na stronie [http://www.tygielkultury.eu/10\\_12\\_2003/aktual/21ram.htm](http://www.tygielkultury.eu/10_12_2003/aktual/21ram.htm)). O *senryū* piszą także w rozdziałach: *Haiku? „Senryū”? „Mironū”? Miron Białoszewski i haiku oraz Haiku-błaga czy „haiku fristajl”? – o twórczości Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza*.

<sup>222</sup> Niewiele wiadomo o tożsamości twórców (w konkursach ogłaszano tylko, autor której ze szkół został nagrodzony). Nie wiadomo także, czy sam Senryū pisał *senryū* – z pewnością jednak układał pierwsze dwa wersy w *maekuzuke*, *maeku*. Wiadomo natomiast, że autorami *senryū* byli ludzie różnych profesji (przede wszystkim plebejusze): robotnicy, rzeźbiarze, karczmarze, sprzedawcy ryb, kucharze. Pośród nich znaleźli

znaczników formalnych – poza naturalnym w poezji japońskiej układem 5 + 7 + 5 sylab. Wiersze abstrahują od *kigo*, nie stosują *ki-reji*, pełne są natomiast kolokwializmów i słów slangowych, odsyłających do kultury popularnej różnych wieków (w dzisiejszej perspektywie przydających tekstom hermetyczności)<sup>223</sup>. Próżno szukać tu wyrafinowanych napięć kompozycyjnych czy delikatnych aluzji intertekstualnych typowych dla haiku (jakkolwiek zdarzały się nawiązania do znanych tekstów kultury, m.in. haiku właśnie)<sup>224</sup>. Przyjrzyjmy się wybranym satyrycznym 17-zgłoskowcom:

Kłótnia samurajów nie skończy się nim nie przybędzie dwóch wdów <sup>225</sup>	zawodowy uśmiech żony przedsiębiorcy pogrzebowego grymas boleści <sup>226</sup>
„Zamknij drzwi zanim pójdziesz spać” – mówi złodziej wychodząc do pracy <sup>227</sup>	synek urzędnika jak szybko nauczył się otwierać i zamykać piąstkę <sup>228</sup>
jej usta recytują modlitwy, a oczy wystrzeliwiają sztylety w synową <sup>229</sup>	niańka kompletnie ubrana goni naguska <sup>230</sup>
jego żona wie, jak wystraszyć poborcę: „Ten mój leży chory na tyfus” <sup>231</sup>	co za tchórz! wyjada samą rzodkiewkę z zupy z fugu <sup>232</sup>

---

się też jednak m.in.: mnich zen, aktor *kabuki* czy grafik *ukiyo-e*. Zdarzało się wreszcie, że *senryū* pisywali samuraje (*Light Verse*, s. 15). *Senryū* tworzyło bardzo niewiele kobiet – taka rozrywka uchodziła za nieelegancką i niewyrafinowaną (ibidem, s. 17).

<sup>223</sup> M. Ueda, *Introduction*, w: ibidem, s. VII–VIII; H. Shirane, *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600–1900*, New York 2008, s. 250 i nast.

<sup>224</sup> Zob. *Light Verse*, s. 18–19, 227 i nast. (rozdział *Heroes without Halos* – „Bohaterowie bez aureol”).

<sup>225</sup> Cyt. za: ibidem, s. 21; przeł. B. Ś.

<sup>226</sup> Cyt. za: ibidem, s. 24; przeł. B. Ś.

<sup>227</sup> Cyt. za: ibidem, s. 91; przeł. B. Ś.

<sup>228</sup> Cyt. za: ibidem, s. 25; przeł. B. Ś. (chodzi o naśladowanie ojcowskiego gestu przyjmowania łapówek).

<sup>229</sup> Cyt. za: ibidem, s. 180; przeł. B. Ś.

<sup>230</sup> Cyt. za: ibidem, s. 149; przeł. B. Ś.



Parawany W łaźni damskiej Dziurawe jak sito <sup>233</sup>	„Nie zadawaj się z tamtym chłopakiem” – obaj ojcowie mówią swoim synom <sup>234</sup>
„Tylko się tym nie martw” – mówi i opowiada coś, co cię musi zmartwić <sup>235</sup>	wizyta w nowym domu – w drodze powrotnej zawsze można coś obgadać <sup>236</sup>
w oczekiwaniu na kolejne kichnięcie – na chwilę twarz klauna <sup>237</sup>	„U dziewczyny wcale nie obchodzi mnie wygląd” – mówi kłamca <sup>238</sup>

A oto *senryū* parodystycznie nawiązujące do słynnych haiku Bashō – ostatniego tekstu mistrza<sup>239</sup> i wiersza o poległych wojownikach:

uwięziony w domu jego marzenia wędrują po dzielnicach rozkoszy <sup>240</sup>	Chorując w podróży – Nad suchym wrzosowiskiem Wędrują sny. przeł. Cz. Miłosz <sup>241</sup>
---	--

<sup>231</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 226; przeł. B. Ś.

<sup>232</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 221; przeł. B. Ś. Ryba fugu zawiera pęcherzyk z silną trucizną. Przyrządzona przez dobrego kucharza jest jednak bezpiecznym dla życia i zdrowia przysmakiem.

<sup>233</sup> Cyt. za: T. Screech, *Erotyczne obrazy japońskie 1700–1820. Przestrzeń przepływającego świata*, przeł. B. Romanowicz, W. Laskowska, J. Wolska-Lenarczyk, Kraków 2006, s. 51.

<sup>234</sup> Cyt. za: *Light Verse*, s. 178; przeł. B. Ś.

<sup>235</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 254; przeł. B. Ś.

<sup>236</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 253; przeł. B. Ś.

<sup>237</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 263; przeł. B. Ś.

<sup>238</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 264; przeł. B. Ś.

<sup>239</sup> O okolicznościach powstania haiku śmierci Bashō – zob. *Japanese Death Poems Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*, compiled and with an introduction by Y. Hoffmann, Tokyo–Rutland, Vermont–Singapore 1986, s. 144. Wędlug Jane Reichhold można wskazać jeszcze jeden, późniejszy, wiersz Bashō będący jednak przeróbką wcześniejszego utworu (zob. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 231, 394). Zob. też rozdział *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>240</sup> Cyt. za: *Light Verse*, s. 177; przeł. B. Ś.

<sup>241</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 44.

ślady stóp na śniegu:	Letnie trawy,
to wszystko, co pozostaje	Wszystko co zostaje
po tych cholernych głupkach	Z marzeń żołnierzy.
	Bashō

Odmienność modalności haiku i *senryū* doskonale widać właśnie w płaszczyźnie komizmu. *Senryū* skupia się na ludzkich ułomnościach<sup>244</sup>, w których opisie rezygnuje ze stylistycznej elegancji, leksykalnego wysmakowania, sensualnej klarowności. Komizm satyrycznych (nierzadko ironicznym bądź cynicznych) *senryū* często bywa niewyszukanym humorem sytuacyjnym. To zapis spostrzeżeń bezczelnych „podglądaczy”, ale też bystrych, inteligentnych obserwatorów rzeczywistości przypatrujących się – niekiedy dobrotliwie – drobnym codziennym scenkom<sup>245</sup>. Mechanizmy komizmu *senryū* nie różnią się od tych świetnie znanych w kulturze Zachodu<sup>246</sup>.

Kolejna istotna kwestia to haikowe *DECORUM*. Haiku klasyczne były – często się o tym zapomina – niezmiernie *TABUISTYCZNE*<sup>247</sup>, nigdy właściwie nie pokazywały okrucieństwa, klęsk żywiołowych, zabijania (co najwyżej – „przeczuwały” śmierć lub peryfrastycznie

<sup>242</sup> Cyt. za: *Light Verse*, s. 220; przeł. B. Ś. Głupcy z wiersza to ludzie uduchowieni, którzy wczesnym rankiem ruszyli oglądać śnieg (wyjaśnienie za: *ibidem*).

<sup>243</sup> Przeł. Cz. Miłosz, cyt. za: Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 36.

<sup>244</sup> M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1, s. 54.

<sup>245</sup> Zob. *Light Verse*, s. 27.

<sup>246</sup> Ueda odwołuje się do pism Platona, Arystotelesa, Hobbesa, Bergsona, Bachtina, Kanta, Schopenhauera, Kierkegaarda, Freuda. Pisze m.in. o swoiście wyrażanym w *senryū* poczuciu wyższości (wiersze o „innych”: analfabetach, inwalidach, fanatykach, konkubinach czy... wojownikach), o krytyce wszystkiego, co sztywne i nieelastyczne, o witalności, żywotności, seksualności, karnawałowości, wreszcie – o skrzętnie notowanych tu rozdźwiękach między teorią (np. wyznacznikami moralności) a życiową praktyką. Badacz analizuje sposoby wprowadzania ironii, czarny humor, użycie kalamburów, różnego rodzaju gry znaczeniami. Podkreśla ponadto, że w *senryū* zdarza się także przyjazny, czuły śmiech (zob. np. cytowany wyżej wiersz o niani i dziecku) – *ibidem*, s. 20–29.

<sup>247</sup> Zob. R. H. Blyth, *A History of Haiku*, Vol. 1, s. 4, 27; Y. Hakutani, *Haiku and Modernist Poetics*, s. 47.

opisywały stratę)<sup>248</sup>. Nie prezentowały deformacji, zachowań wulgarnych, zjawisk skrajnie abjektalnych. Jeśli brzydota – to tylko tego, co pospolite, powszechnie postrzegane jako nieprzyjemne, a czasem mimo to traktowane z czułością lub budzące delikatne konotacje komiczne<sup>249</sup>:

<p>Kłoczny szcurku nawet nie możesz ugasić                   pragnienia brudną wodą     Bashō<sup>250</sup></p>	<p>    Leśne świergotki     Osrałyście ryżowy placek     Na ganku     Bashō<sup>251</sup></p>	<p>    zdmuchnięty     końskim pierdnięciem     światlik     Issa<sup>252</sup></p>
---	---	---

Haiku unikały także EROTYKI<sup>253</sup>. To rzecz bardzo ciekawa w perspektywie zachodnich inkarnacji gatunku (i w bardzo nikłym stopniu omówiona). Twórcy klasycznych 17-zgłoskowców podejmowali

<sup>248</sup> Znakomicie prawidłowość tę ilustruje haiku Bashō (cyt. za: M. Bashō, *Haiku*, przeł. A. Krajewski-Bola, „Poezja” 1975, nr 1, s. 37):

„Wkrótce zginiecie  
lecz nie zauważam tego  
w waszej pieśni – o koniki polne”

Szerzej piszę na ten temat w piątej części książki (podrozdział *Śmierć*).

<sup>249</sup> Ciekawym sprawozdaniem z okcydentalnego rozumienia *decorum* haiku jest wiersz *Żywe groby* imażysty, Richarda Aldingtona (cyt. za: L. Engelking, A. Szuba, *Obraz i wir. Antologia anglo-amerykańskiego imagizmu*, Warszawa 2016, s. 46):

„Pewnej mroźnej nocy, kiedy działa milczały,  
Oparty o ścianę okopu,  
Wymyślałem japońskie wiersze  
O księżycu i kwiatach i śniegu,

Gdy upiorny widok pierzchających, ogromnych,  
Utuczonych na ludzkim mięsie szcurków  
Przyprawił mnie o dreszcz grozy”  
    przeł. A. Szuba.

<sup>250</sup> Przeł. A. Krajewski-Bola, cyt. za: Bashō, *Haiku*, s. 37.

<sup>251</sup> Przeł. P. Madej (M. Bashō, *140 haiku*, wybór i przekł. P. Madej, Kraków 2008, s. 10).

<sup>252</sup> Cyt. za: M. Ueda, *Dew on the Grass: The Life and Poetry of Kobayashi Issa*, Leiden 2004, s. 149.

<sup>253</sup> Na ten temat piszę także w piątej części książki. Takafumi Saito i William R. Nelson (T. Saito, W. R. Nelson, *Preface*, w: *1020 Haiku in Translation*, North Charleston, South Carolina 2006) podzielili tematycznie przekładane przez siebie haiku. W książce nie przewidziano jednak miejsca dla haiku przedstawiających relacje erotyczne

tę problematykę rzadko, a jeśli już – starali się pisać w szczególny, eufemistyczny bądź peryfrastyczny sposób<sup>254</sup>. Niektóre wiersze, w oczach zachodniego odbiorcy w bardzo znikomym stopniu związane ze sferą seksualności, można czytać przez pryzmat delikatnych aluzji erotycznych:

Lepi ciasteczka  
 uniosła rękę by kosmyk  
 odgarnąć z czoła  
 Bashō<sup>255</sup>

Odgarnianie opadających na czoło włosów daje się interpretować jako gest subtelnie erotyczny. Aby jednak dostrzec dodatkowe konotacje sceny, trzeba znać więcej szczegółów obyczajowych. Gdy ubrana w tradycyjny strój Japonka unosi rękę, otwarte, niezszyte po bokach kimono może odsłonić nie tylko ramię, ale także fragment piersi kobiety<sup>256</sup>.

Oto garść innych wierszy o mniej lub bardziej czytelnym konotacjach erotycznych (przede wszystkim tekstów szczególnie zainteresowanego ludzkimi sprawami Busona), wyłuskanych spośród setek haiku odległych od opisów tej sfery życia:

(nawet w kategorii „Feelings and Human Condition”). Zbiór Saito i Nelsona to niejako rewers antologii *senryū* pod redakcją Uedy (*Light Verse*).

<sup>254</sup> Nie bez przyczyny w tomie *Love Haiku* (transl. and eds. P. Donegan, Y. Ishibashi, Shambala, Boston–London 2010) zamieszczono zaledwie kilka tekstów mistrzów klasycznego haiku (Bashō, Busona, Issy). Za pierwszego poetę, który wyraźnie złamał erotyczne tabu haiku, uznaje się Hino Sōjō, tworzącego już w XX wieku (zob. np. *Kodansha Encyclopedia of Japan*, Vol. 3, Tokyo–New York 1983, s. 80). O erotycznych haiku współczesnych japońskich poetek – zob. *Far Beyond the Field. Haiku by Japanese Women. An Anthology*, compiled and transl. M. Ueda, New York 2003, s. xxxvi–xxxviii.

<sup>255</sup> *Haiku*, [1983], s. 126. Inny przekład – L. Engelking, *Haiku własne*, s. 12.

<sup>256</sup> Powołuję się na interpretację Żuławskiej-Umedy przedstawioną w trakcie warsztatów haiku w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, w maju 2011 roku. Zob. też: *Light Verse*, s. 98.

Oczekiwana dalekie słyhać kroki – spadł liść? Buson <sup>257</sup>	Radość w jej oczach wachlarz ukochanego czysty i biały Buson <sup>258</sup>	zieloną śliwkę śliznotka spróbowała teraz się marszczy Buson <sup>259</sup>
kwiaty śliwy – kobieta czyta list w świetle księżycza Buson <sup>260</sup>	Marcowe koty ucichły – w tej alkwie księżyc za mgłą Bashō <sup>261</sup>	Nieumiejętny – Zbudziła mnie dotknięciem – Wiosenny deszcz. Bashō <sup>262</sup>
Jest gdzieś kobieta Która tęskni za mną? Jesienny zmierzch. Buson <sup>263</sup>	Wiosenny deszcz – Obok mnie w powozie Twoje słodkie mruczenie. Buson <sup>264</sup>	Z głową na własnym ramieniu Śniłem o włosach upiętych Gałązką kwitnącej wiśni. Buson <sup>265</sup>

I dla kontrastu – niemal pornograficzny 17-zgłoskowiec *senryū*:

Patrząc na obraz  
Wprowadza to w siebie  
dziewka służebna<sup>266</sup>

Poetyka haiku – formy uważanej na Zachodzie za niezmiernie prostą, „przezroczystą” stylistycznie, niemal aliteracką i graniczącą z banałem – okazuje się bardzo złożona i jednocześnie odległa od stylistyki miniatur znanych od wieków literaturze europejskiej (epigramat, fraszka, aforyzm, sentencja itd.). Podoba mi się zgrabna formuła Aliny Świeściak: „Będąc kwintesencją metafizycznej afirmacji rzeczywistości, jest haiku również szczytowym momentem ascezy

<sup>257</sup> *Haiku*, [2006], s. 196; nieco inny przekład – *Haiku*, [1983], s. 228.

<sup>258</sup> *Haiku*, [2006], s. 139.

<sup>259</sup> L. Engelking, *Haiku własne*, s. 9.

<sup>260</sup> *Love Haiku*, s. 40; przeł. B. Ś.

<sup>261</sup> *Haiku*, [2006], s. 90. Zob. komentarz tłumaczkki – ibidem, s. 90–91.

<sup>262</sup> T. Saito, W. R. Nelson, *Preface*, s. 7; przeł. B. Ś.

<sup>263</sup> Ibidem, s. 166; przeł. B. Ś.

<sup>264</sup> Ibidem, s. 29; przeł. B. Ś.

<sup>265</sup> Ibidem, s. 30; przeł. B. Ś.

<sup>266</sup> Cyt. za: T. Screech, *Erotyczne obrazy*, s. 19. W wierszu mowa o zabawie autoerotycznej z wykorzystaniem „palców lub sztucznego penisa” (ibidem).

językowej<sup>267</sup>. Trzeba jednak pamiętać, że haikowa metafizyczność nie płynie wyłącznie z buddyźmu zen<sup>268</sup>, asceza językowa dopuszcza zaś ograniczone – ale wyrafinowane – użycie środków stylistycznych.

Jak wspominałam, PERCEPCJĘ HAIKU należy widzieć szeroko<sup>269</sup>. Słuszne wydaje się odczytywanie japońskich miniatur w kontekście teorii dzieła otwartego Umberto Eco<sup>270</sup>. Można też z powodzeniem przykładać do haiku, wzorem m.in. Wiesława Kotańskiego i Kennetha Yasudy, problematykę miejsc niedookreślenia Romana Ingardena<sup>271</sup>. Można wreszcie odwołać się do rozpoznania Stefania Skwarczyńskiej dotyczących miejsc przemilczenia i niedopowiedzenia<sup>272</sup>. Bashō twierdził: „haiku, które ujawnia 70–80% treści, jest dobre; jeśli ujawni 50–60% nigdy nas nie znuży<sup>273</sup>”. Dobre haiku są zatem otwarte na twórczy współudział odbiorcy, ich niedookreślenie, przy jednoczesnym zachowaniu mimetyzmu sensualnego, pozwala czytelnikowi dość swobodnie poruszać się w klarowniej, choć szkieletowo, zarysowanym świecie przedstawionym, ściśle ząębającym się z uniwersum własnych zmysłowych doświadczeń odbiorcy.

Istotnie, „zachodniemu czytelnikowi przyzwyczajonemu do poezji bardziej wielosłownej, retorycznej czy filozoficznej, haiku czę-

<sup>267</sup> A. Świeściak, *Przemiany poetyki*, s. 167.

<sup>268</sup> Inaczej niż chciałaby Świeściak – zob. *ibidem*, s. 165.

<sup>269</sup> O antyłaokonizmie haiku i powinowactwach z ideą *Gesamtkunstwerk* – zob. siódmą część książki. Zob. też: J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 25–27.

<sup>270</sup> Zob. np. K. Lindström, *A Broad Perspective*.

<sup>271</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 8; K. Yasuda, *The Japanese Haiku*, s. 6.

<sup>272</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, Łódź 1947. Mimo swej rozległej wiedzy genologicznej Stefania Skwarczyńska nie pisała (co jednak dość oczywiste w perspektywie ówczesnej polskiej znajomości tego gatunku) o haiku. Można by uznać, że w myśl jej rozpoznania w przypadku haiku mielibyśmy przede wszystkim do czynienia z „przemilczeniami leżącymi niejako »między słowami«, uchwytnymi analizą logiki utworu” (*ibidem*, s. 4). Byłyby to „przemilczenia postulujące”, gdy autor oczekuje, „aby odbiorca w konkretyzacji dołączył do podanych przez niego elementów pełnych elementów inne, pokryte przez niego przemilczeniem, przy czym elementami pełnymi sugeruje charakter uzupełnień” (*ibidem*, s. 5). Zob. też: D. Wojda, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 21 i nast.

<sup>273</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 8.

sto zdać się może fragmentaryczne i niedokończone”<sup>274</sup>. Nie warto jednak popadać w skrajności i traktować haiku jako wierszy całkowicie niejasnych, wymagających niesłychanego z perspektywy europejskiej wysiłku percepcyjnego. Zaangażowanie czytelnika haiku znakomicie można by zresztą opisać słowami... Michała Bachtina: „trzeba wejść jak twórca w widziane, słyszane, wypowiedane i, tym samym, przewyciężyć materialny [...] charakter formy”<sup>275</sup>.

#### IV. Prototyp – inwariant – stereotyp. Haiku na Zachodzie

Proste przełożenie między klasycznymi japońskimi haiku a haiku pisanymi w językach – i kulturze – Zachodu okazuje się niemożliwe, nie tylko ze względu na niedostateczną wiedzę genologiczną *haijinów* spoza Nipponu. Pełen japoński wzorzec genologiczny jest nie do odtworzenia w poezji Zachodu. Pośród najważniejszych z perspektywy literatury polskiej – i literatur tworzonych w językach europejskich – problemów związanych z przyswajaniem stylistyki i estetyki tej twórczości trzeba wymienić<sup>276</sup>:

- Brak odpowiednika sylaby ucinającej *kireji*.
- Brak skodyfikowanych sygnałów pór roku<sup>277</sup> (*kigo*).

<sup>274</sup> W. H. Cohen, *To Walk in Seasons*, s. 20.

<sup>275</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 65–66.

<sup>276</sup> Zob. wskazane przez Piotra Michałowskiego „reguły normatywne” haiku (P. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku*, s. 9; idem, *Polskie imitacje haiku*, w: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009, s. 167–168). Zob. też: Y. Yamada-Bochynek, *Haiku East and West*.

<sup>277</sup> Kati Lindström uznaje stosowanie *kigo* (jej zdaniem najbardziej rozpoznawalnego poza Japonią komponentu haiku) za kluczowe dla procesu „udomawiania” gatunku w innych literaturach (K. Lindström, *A Broad Perspective*). Nie zgadzam się z badaczką. Przywoływany przez nią fakt, że ortodoksyjni haikuści na Hawajach stworzyli słownik *kigo* dla czterech pór roku (właściwie nieróżniących się w ich klimacie od siebie, stąd zapewne tak silna potrzeba kreacji sztucznego leksykonu) czy że podobne próby podejmował William Higginson (dodajmy, że dziś podejmują je niektórzy polscy *haijinowie minorum gentium*) niczego w szerokim odbiorze (i tworzeniu) haiku poza Orientem nie zmienia.

– Brak silnie odczuwalnej różnicy między 17-zgłoskowcami haiku i *senryū*<sup>278</sup>.

– Brak prostego przełożenia japońskich kategorii estetycznych na kategorie estetyki (i etyki) europejskiej.

– Wymogi wersyfikacyjne. Układ 5 + 7 + 5 głosek jest naturalnie możliwy do odtworzenia w polszczyźnie, ale nieumotywowany głębiej w polskiej rytmice i wersyfikacji<sup>279</sup> (podobnie jak w systemach wielu innych języków i literatur Zachodu). Jest zatem narzucony sztucznie, wbrew „wewnętrznej naturze” gatunku (klasyczne haiku podążały najoczywistszą i najprostszą z dostępnych wersyfikacyjnych dróg)<sup>280</sup>. Trudno wskazywać korzyści z „wbijania” tekstu w góset sylabiczny, który nie niesie wyraźnych wartości estetycznych.

– Humor haiku jest odległy od tego, co uznajemy za komizm w sztuce Zachodu<sup>281</sup>. Jego dostrzeżenie, rozumienie (i ewentualne naśladowanie) musi wynikać ze znajomości szerokiego korpusu tekstów i przyjęcia (a przynajmniej zrozumienia) określonej postawy w doświadczaniu i obserwacji świata.

– Haikowe skupienie na świecie natury przy jednoczesnym postulacie zanurzenia w codzienności i wierności doświadczeniu staje się we współczesnej kulturze (także, naturalnie, japońskiej) sprzecznością.

Do haiku Zachodu nie można zatem normatywnie przykładać japońskich wyznaczników formy. Z ponadstuletniej okcydentalnej

<sup>278</sup> Obie formy łączą się np. w zachodnich antologiach miniatur poetyckich – zob. np. *The Haiku Anthology. Haiku and Senryū in English*, ed. C. van den Heuvel, New York–London 2000. O różnicach między haiku a *senryū* także na gruncie Okcydentu – zob. J. Reichhold, *Writing and Enjoying Haiku. A Hands-on Guide*, Tokyo–New York–London 2002, s. 39–41; o trudnościach w rozgraniczaniu gatunków – W. J. Higginson, P. Harter, *Beyond Haiku*, w: iidem, *The Haiku Handbook. How to Write, Share, and Teach Haiku*, Tokyo–New York–London 1989, s. 228–231.

<sup>279</sup> Czesław Miłosz widzi tu wprawdzie cząstki 11- i 13-zgłoskowca (Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, s. 18), w układzie typowym dla haiku nie są one jednak w polskiej literaturze zadomowione (zob. L. Pszczółowska, *Wiersz polski*, Wrocław 2001). Szerzej na temat odwzorowywania wzorca wersyfikacyjnego haiku w polszczyźnie – zob. rozdział *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>280</sup> Bashō podkreślał, że z różnych względów dopuszcza odstępstwa od rygorów rytmicznych. Zob. przypis 188 w tej części.

<sup>281</sup> Zob. B. Śniecikowska, „*In the Beginning Was... Laughter*”, s. 91–102.



tradycji gatunku wyłaniają się jednak dwa genologiczne konstrukty o różnym stopniu krystalizacji i różnej „operacyjności” badawczej. Ten o wyrazistych konturach, okreśłany przeze mnie jako prototyp, łączy i profiluje istotne cechy haiku, które dają się odwzorowywać (i twórczo uzupełniać) poza kulturowym i językowym gruntem Japonii<sup>282</sup>. Opiszę go szczegółowo w dalszej części rozdziału. Drugi konstrukt – powszechny, niekonkretny, niezmiernie pojemny – opiera się w znacznej mierze na stereotypach i powierzchownym oglądzie (przekładów) dalekowschodnich miniatur. Od niego rozpocznę.

Roland Barthes pisze z pasją o „całkowicie zrozumiiałych”, nieskomplikowanych haiku, które zna jednak z (siłą rzeczy) upraszczających tłumaczeń. Nie ma racji – jeżeli jego słowa przyłożyć do spuścizny Bashō, Kikaku, Busona widzianej oczami wykształconego japonisty. Ale też – ma rację, bo oddaje istotę zachodniej nieekspresyjnej fascynacji obcą formą:

Całkowicie zrozumiiałe haiku nie ma nic do powiedzenia, i właśnie przez to podwójne uwarunkowanie zdaje się ulegać sensowi w sposób szczególnie swobodny, usługowy, na wzór uprzejmego gospodarza, który pozwala wam się u niego wygodnie rozgościć [...]; nieobecność haiku (jak mówi się również o nieprzytomnym umyśle i właścicielu, który wyjechał) przywołuje uwiedzenie, włamanie, jednym słowem, największe pożądanie sensu. [...] Haiku wydaje się [...] ofiarować Zachodowi prawa, jakich jego literatura mu odmawia. Macie prawo, mówi haiku, być powierzchowni, ograniczeni, zwyczajni; zamknijcie to, co widzicie, to, co czujecie, w wątlym labiryncie słów, a będzie to dla was pasjonujące; macie prawo sami (zaczynając od was samych) ustalić to, co warto zapisać; wasze zdanie, jakiegokolwiek by było, wypowie moral, wyzwoli symbol, będziecie głębcy; pozbawione chłodu wasze pisanie będzie PEŁNE<sup>283</sup>.

Inaczej opisuje haiku Remigiusz Rzyński (odwołujący się zresztą do wynurzeń Barthes’a!):

kilka słów, które tworzą haiku, zamienia się w niekończący się poemat dygresyjny o palimpsestycznej strukturze. Słowa te w nieustępliwej i nawarstwiającej się autokreacji i samoprezentacji, niczego nie opisując, lecz jedynie

<sup>282</sup> Szerzej na ten temat piszę w piątej części książki.

<sup>283</sup> R. Barthes, *Imperium znaków*, s. 133–134; wyróżz. autora.

wywodząc się ze struktury języka, kontemplują własne piękno. [...] Ta poezja to czysty język<sup>284</sup>.

Jeszcze inną skrajnością jest waloryzowanie haiku w zależności od tego, na ile odzwierciedlają one – niedającą się przecież obiektywnie zbadać – „wewnętrzzną naturę rzeczy” (*inner nature of things*)<sup>285</sup>.

Cytaty dobrze pokazują ekstrema zachodniego postrzegania gatunku. W świadomości licznych czytelników i krytyków funkcjonuje bardzo niekonkretna „wizja” – czy może, wobec nieostrości konstruktów – „WIZJE” HAIKU<sup>286</sup>. Wyrastają one ze stereotypów opartych na błędnych lub w najlepszym wypadku upraszczających sądach. Oto kilka najsilniejszych tego rodzaju przekonań (które zresztą nierzadko wzajemnie się wykluczają):

1. Haiku godzą sprzeczności<sup>287</sup>, zawierają elementy silnie skonstrastowane<sup>288</sup> (i częstokroć niewspółwystępujące w realnym świecie)<sup>289</sup>, operują wyraźną antytezą<sup>290</sup>. Tymczasem w haiku (konsekwentnie odwołując się do klasycznego modelu gatunku) istotnie zdarzają się

<sup>284</sup> R. Rzyński, *Rolanda Barthes'a odkrycie Japonii. Tekst haiku*, w: *Estetyka transkulturowa*, s. 323.

<sup>285</sup> B. Ungar, *Haiku in English*, Stanford, California 1978, s. 17–19.

<sup>286</sup> Cor van den Heuvel boleje nad pokutującym wciąż w kręgu literatury angloamerykańskiej przekonaniem, że haiku to „cokolwiek zapisane w 3 liniach po 5 – 7 – 5 sylab” (*The Haiku Anthology*, s. xiv). To i tak bardzo ortodoksyjne – choć powierzchowne – kryterium. Szeroki ogląd gatunku poza Japonią pokazuje, że za haiku często uchodzi w ogóle „cokolwiek” zapisane w kilku wersach. Najlepiej przy tym, jeśli tekst będzie wyraźnie konceptystyczny.

<sup>287</sup> Michałowski (*Polskie imitacje haiku*, s. 44) określa „obrazowo-refleksyjną kompozycję haiku” jako dysonansową i synekdochiczną. Klasyczne haiku nie opiera się jednak na dysonansach, lecz raczej – na harmonijnym widzeniu świata. Co więcej, refleksyjność zwykle nie jest wyrażona *expressis verbis*; synekdochiczność natomiast można rozumieć wyłącznie jako ukazywanie życia przez szczegół – przedstawianie makrokosmosu w mikrokosmosie.

<sup>288</sup> Zob. np. T. Cieślak, *Prawie haiku Mirona Białoszewskiego*, w: *O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje*, red. J. Brzozowski, Łódź 1993, s. 122.

<sup>289</sup> J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 9.

<sup>290</sup> P. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku (ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*, „Akcent” 1993, nr 4, s. 11, 17. Michałowski pisze wręcz (szukając powinowactw między poetykami baroku i klasycznego haiku) o haikowym „concors discordia” (P. Michałowski, *Haiku*, w: idem, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999, s. 88).

nieoczywiste semantycznie jukstapozycje, rzekome sprzeczności są jednak bardzo subtelnie (harmonijnie?) sprzeczne. Bardziej niż o szokujące dysonanse idzie o zestawienia delikatnie dezautomatyzujące percepcję, czerpane z powszedniego doświadczenia świata<sup>291</sup>. Wyrosłe na podglebiu zen, taoizmu i szintoizmu haiku nie waloryzują zresztą zjawisk i doświadczeń tak silnie, jak przyzwyczajeni są do tego zachodni czytelnicy (szczury, pchły, sikający koń to pełnoprawni bohaterowie tekstów widziani w nieoceniającej „takości” – do okcydentalnego przekonania o antytetyczności haiku mógł przyczynić się właśnie wybór tych pospolitych bohaterów pokazywanych np. w majestatycznej scenerii przyrody).

2. Haiku odzworowuje w kolejnych wersach układ: teza – antyteza – synteza<sup>292</sup>. W nielicznych tekstach można poszukiwać tego rodzaju odniesień (dwa pozornie odległe obrazy łączą się ze sobą), zasadniczo jednak ta niby-Hegłowska paralela okazuje się chybiona.

3. Podstawą kompozycji haiku jest nakładanie różnych obrazów<sup>293</sup>. Istotnie – zdarza się, że *haijin* nakłada na siebie czy, precyzyjniej, zestawia ze sobą dwa lub trzy zupełnie różne przedstawienia. Zwykle jednak mamy do czynienia z jednoobrazową, jednozdarzeniową – choć jukstapozycyjną<sup>294</sup> – niejako kilkufazową techniką prezentacji wybranego kształtu/kształtów na jednorodnym tle. To

<sup>291</sup> Barthes słusznie mówi o parataktyczności haiku (R. Barthes, *La préparation du roman*, s. 120). Zob. też: W. H. Cohen, *To Walk in Seasons*, s. 26–27.

<sup>292</sup> To jeden ze stereotypów dydaktycznych. O tego rodzaju zachodnim czytaniu haiku – zob. R. Barthes, *Imperium znaków*, s. 136–138. O Hegłowskiej triadzie dialektycznej w konstruowaniu kolejnych wersów pisze także Piotr Michałowski, odnosi ją jednak do kompozycji polskich tekstów (wybranych wierszy z tomu *Haiku-images* Grochowiaka). Zob. P. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku*, s. 17, 21; idem, *Haiku*, s. 97, 103.

<sup>293</sup> Zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 207. Ze stereotypem tym (rozpropagowanym przez Ezrę Pounda) rozprawia się Earl Miner w tekście *Pound, haiku i obraz poetycki*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 106. Nieuprawomocnione wydaje się także doszukiwanie się w haiku paradoksów powstających przez nałożenie obrazów (zob. np. R. L. Tener, *Richard Wright’s Haiku: “This Other World”*, w: *Modernity in East-West Literary Criticism*, s. 148–149).

<sup>294</sup> Istotność jukstapozycji w haiku wielokrotnie podkreśla np. Jeffrey Johnson w pracy *Haiku Poetics*. Badacz nie różnicuje jednak użyć jukstapozycji, zdaje się także, że

zatem nie kilka odrębnych nałożonych na siebie przedstawień, a jeden spójny, choć czasem zaskakująco kadrowany, obraz stworzony z kilku (często dwóch – figury i tła) komponentów.

4. Haiku operuje dobitną puentą<sup>295</sup>. Tymczasem puenta rozumiana jako „celny koncept, dowcipne odwrócenie spodziewanego rozwiązania, paradoksalne sformułowanie, nieoczekiwany zwrot myśli lub przedstawionej sytuacji”<sup>296</sup> jest w haiku bardzo rzadka<sup>297</sup>. Niekiedy w zamknięciu utworu pojawia się wyrazisty „akord” obrazowy lub/i humorystyczny – to jednak sytuacja nieczęsta; powstający układ zresztą nawet w tych wypadkach okazuje się daleki od rozumianego po europejsku „puenciarstwa”.

5. Haiku jest konceptem, wierszem-zagadką. W licznych artykułach traktujących o tej formie poetyckiej przywołuje się – jako najbardziej reprezentatywne – wiersze istotnie konceptystyczne<sup>298</sup>. Tymczasem teksty takie stanowią zaledwie niewielki ułamek spuścizny japońskich *haijinów*.

6. Haiku jest „zabawką literacką”<sup>299</sup>. Kontekst ludyczny i humor są tu naturalnie istotne, niewiele mają jednak wspólnego z traktowaniem wiersza jak słownej igraszki. Przeciwnie, haiku wyrosłe ze szkoły Bashō zawsze mówią o świecie jednocześnie lekko (*karumi*) i bardzo serio.

7. Haiku jest wyłącznie świadectwem przeżycia, (niemal) pozabawionym walorów artystycznych<sup>300</sup>, uchwyconym czysto intuicyj-

wszelką nieciągłość w poezji modernizmu chce przypisać mniej lub bardziej bezpośrednim wpływom japońskiej formy.

<sup>295</sup> Zob. T. Kostkiewiczowa, *Haiku*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 190; oraz komentarz Jacka Łukasiewicza w: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, oprac. i wstęp J. Łukasiewicz, Wrocław 2000, s. 250.

<sup>296</sup> J. Sławiński, *Pointa*, w: *Słownik terminów literackich*, s. 406.

<sup>297</sup> Zob. L. Martinek, *Głębia w detalu*, s. 114.

<sup>298</sup> Zob. podrozdział *Konceptyzm* w piątej części książki.

<sup>299</sup> Zob. np. B. Mytych-Forajter, „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...”, s. 92.

<sup>300</sup> Zob. np. J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 694; A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, *Od fascynacji do mody – refleksje o haiku*, „Opcje” 1998, nr 3, s. 14; S. Jasionowicz, *Lektura bez interpretacji? (Czytając wiersze haiku)*, „Dekada Literacka” 1992, nr 20 (56), s. 4.

nie. Do takiego postrzegania gatunku walenie przyczynił się jego wybitny popularyzator, Reginald Horace Blyth (który, skądinąd, setki stron swoich licznych publikacji poświęcił analizom haikowego artyzmu)<sup>301</sup>. Przeciwno (jedynie) takiemu postrzeganiu lirycznych 17-zgłoskowców świadczą jednak same teksty *haijinów*:

Na noc zatrzymaliśmy się w schronisku górskim, a rano myślałem zabrać się do pracy – w pamięci mając widoki i niedokończone strofy *haiku*. Wyjąłem kamień do rozrabiania tuszu i pędzel; wsparłszy głowę na rękach przymknąłem oczy i cicho wzdychałem męcząc się nad kompozycją<sup>302</sup>.

Ciągle próbuję:  
Kukułka... Kukułeczka... –  
Aż nadszedł ranek.  
Chiyo<sup>303</sup>

8. Język – nierozbijany na *signifiant* i *signifié*, niewikłany w symbolikę – pełni w haiku funkcję wyłącznie indeksalną, pozwalając od-

<sup>301</sup> Blyth pisał: „haiku nie jest wierszem, nie jest literaturą, jest to skinięcie, półotwarcie drzwi, wytarcie lustra do czysta” (cyt. za: Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, s. 8).

<sup>302</sup> M. Bashō, *Dziennik podróży do Sarashina*, przeł. A. Żuławska-Umeda, w: *Poezja starojapońska*, s. 112; zob. też: Ch. A. Crowley, *Buson and “Haiga”*, s. 185. Trudno oprzeć się porównaniom do bliskich nam praktyk malarskich. Rosalind E. Krauss pisze o rzekomej spontaniczności i momentalności malarstwa Claude’a Moneta: „Za pomocą kolejnych warstw podmalunków, które dawały efekt grubo gyfrowanej powierzchni, przez Roberta Herberta nazwany strukturą pociągnięć pędzla, Monet cierpliwie kładł sieć surowych zgrubień i energicznych śladów pędzla, które miały oznaczać szybkość wykonania, a tym samym świadczą zarówno o jednorazowości optycznego doznania, jak przemijalności empirycznych danych. Ostatnią warstwę tego wypracowanego »momentu« stanowiły cienkie, delikatne warstwy pigmentu, które ustalały odpowiednie relacje kolorów. Nie trzeba dodawać, że to wszystko – uwzględniając czas konieczny do podeschnięcia – trwało wiele dni. Lecz osiągnięta w ten sposób iluzja spontaniczności – naglej erupcji oryginalności – miała przemożną siłę” (R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, przeł. M. Sugiera, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1998, s. 417–418).

<sup>303</sup> Cyt. za: W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 20 (Kotański błędnie przypisuje wiersz poetce Shūshiki). Zenistyczna interpretacja utworu (tekst jako przezwyciężenie intelektualnego, bezpłodnego poszukiwania) – zob. D. T. Suzuki, *Zen i haiku*, s. 146–147.

biorcy na „czystą” percepcję rzeczywistości<sup>304</sup>. Przekonanie to wiąże się z przywoływanym już tutaj błędnym przeświadczeniem o „transparencji” stylistycznej haiku.

9. Haiku jest zapisem *satori*, świadectwem przeżycia iluminacji, oświecenia<sup>305</sup>. A przecież zawartości *satori* w tekście żadną miarą zmierzyć się nie da. Ryzykowne jest traktowanie utrwalonych w wierszach zdarzeń i emocji (*haiku moments* wedle Yasudy<sup>306</sup> czy *high moments* Harolda G. Hendersona<sup>307</sup>) jako świadectw najgłębszych przeżyć duchowych. Lepiej niż o „wielkim” oświeceniu, osiągnięciu ostatecznego wglądu w naturę rzeczywistości mówić o zapisanych w haiku „małych iluminacjach”<sup>308</sup>, błyskowych doświadczeniach codzienności, utrwalonej „iskrze epifanii”<sup>309</sup>. Do niektórych wcieleń haiku (szczególnie tych współczesnych) można także przykładać, już bardziej „mierzalną”, kategorię modernistycznej epifanii<sup>310</sup>.

10. Haiku jest sztuką *par excellence* intelektualną (*vide* przywołany sąd Ryzińskiego). Tymczasem haiku wymagają nie tyle głębokiego wysiłku intelektu<sup>311</sup>, ile współ-odczucia. Wiersze bywają intertekstualne<sup>312</sup> (nawiązują aluzyjny dialog np. z poezją chińską czy średniowieczną liryką japońską, niekiedy są ekfrazami), nie przytła-

<sup>304</sup> Zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 4, 8–9, 222. Johnson zaskakująco łączy indeksalność z... alegorezą (ibidem, s. 222). Zob. też np. R. Barthes, *Imperium znaków*, s. 156; S. Jasionowicz, *Lektura bez interpretacji?*, s. 4.

<sup>305</sup> Zob. np. R. Barthes, *Imperium znaków*, s. 137–138, 147; S. Odin, *Artistic Detachment in Japan and the West. Psychic Distance in Comparative Aesthetics*, Honolulu 2001, s. 188; W. H. Cohen, *To Walk in Seasons*, s. 21; P. Sobolczyk, *Od „Karmelickich plot” do wierszy medytacyjnych. Białoszewskiego „obroty transcendencji”*, w: *Doświadczenie religijne w literaturze XX wieku*, red. A. Gleń, I. Jokieli, Opole 2006, s. 165–166; P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, s. 167; A. Świeściak, *Przemiany poetyki*, s. 165, 168–169.

<sup>306</sup> K. Yasuda, *The Japanese Haiku*, s. 24.

<sup>307</sup> H. G. Henderson, *An Introduction to Haiku*, s. 2.

<sup>308</sup> O haikowych „małych epifaniach” pisze np. Aleksandra Ołędzka-Frybesowa (*Przeciw czemu protestują haiku*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 114).

<sup>309</sup> W. H. Cohen, *To Walk in Seasons*, s. 21.

<sup>310</sup> Szeroko piszę na ten temat w piątej części monografii.

<sup>311</sup> Zob. K. Yasuda, *The Japanese Haiku*, s. 5.

<sup>312</sup> Zob. np. analizy: Ch. A. Crowley, *Buson and “Haiga”*, s. 225–227, 230–233.

czają jednak erudycyjnie samego doświadczenia zmysłowego. W haiku naprawdę między słowami „leżą obszary ciszy”<sup>313</sup>.

Stereotypy literaturoznawcze i kulturowe oraz nieostre widzenie „jądra” gatunku przyczyniają się do rozmycia konturów tej – w wersji kanonicznej – niezmiernie zdyscyplinowanej formalnie sztuki. Nieprecyzyjne okcydentalne „wizje” haiku będą jeszcze wielokrotnie powracać na kartach tej książki.

Dużo poręczniejszym narzędziem badawczym jest jednak ZACHODNI PROTOTYP HAIKU. Znaczna grupa tekstów lirycznych poświadcza funkcjonowanie w literaturze polskiej<sup>314</sup> (i, szerzej, literaturach Zachodu: Europy i obu Ameryk)<sup>315</sup> prototypu haiku stworzonego w dużej mierze zgodnie z genologicznymi „parametrami” klasycznych haiku i jednocześnie – z uwzględnieniem możliwości odwzorowywania tych wyznaczników w innej kulturze i innym języku<sup>316</sup>. Na gruncie japońskim istnieją wyznaczniki „twardsze”, łatwiej weryfikowalne niżli te, o których teraz będzie mowa (układ rytmiczny, użycie *kigo* i *kireji*, zachowanie typowo japońskich kategorii estetycznych). W literaturze Zachodu trzeba radzić sobie w odmienny sposób, wykorzystując inne, ale także „operacyjne”, cechy haiku.

W mojej pracy chcę pogodzić dwie, pozornie sprzeczne, perspektywy: prototypowe modelowanie gatunku oraz bardziej tradycyjne traktowanie gatunku jako pojęcia typologicznego<sup>317</sup>. Odwoła-

<sup>313</sup> J. Gielo, „Haiku-images” Stanisława Grochowiaka, „Poezja” 1979, nr 7, s. 83.

<sup>314</sup> Myślę przede wszystkim o polskich tekstach z lat 90. i tych pisanych już w XXI wieku (a także wybranych wierszach z lat wcześniejszych). Zob. szczeg. piątą część książki.

<sup>315</sup> Proponowany konstrukt opieram na lekturze licznych haiku europejskich (polskich, angielskich, niemieckich, francuskich, włoskich, hiszpańskich, czeskich, estońskich) oraz amerykańskich i kanadyjskich. Znane mi (w mniejszym zakresie) wiersze autorów z Ameryki Środkowej i Południowej potwierdzają te rozpoznania. Nie wypowiadam się natomiast np. na temat haiku pisanych w Australii czy krajach azjatyckich (poza Japonią, naturalnie).

<sup>316</sup> O tworzeniu się prototypów w umyśle człowieka – zob. R. Sendyka, *Metodologiczna dygresja: o nieesenjalnych modelach gatunku*, w: eadem, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 112–114. O możliwej zmienności prototypu – ibidem, s. 113, 116, 121. Zob. też przypis 32 w tej części.

<sup>317</sup> Zob. B. Witosz, *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, w: *Polska geneologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007, s. 244;

nia do koncepcji prototypu wyrosłej z badań Ludwiga Wittgensteina i Eleanor Rosch<sup>318</sup> (na polskim gruncie opisywanej m.in. przez Bożenę Witosz, Ryszarda Nycza, Romę Sendykę, Romualda Cudaka)<sup>319</sup> pozwalają na szeroki ogład polskich wierszy przez pryzmat zbliżeń do pewnego, precyzowanego tutaj, wzorca<sup>320</sup>. To pryzmat przydatny szczególnie w badaniu tekstów realizujących niektóre tylko spośród centralnych cech gatunku. Liczne omawiane w mojej książce utwory (nie wszystkie zyskały odautorską kwalifikację „haiku”) istotnie łączy rodzaj nie zawsze łatwo uchwytnego „podobieństwa rodzin-

A. Wierzbicka, *Język, umysł, kultura*, red. J. Bartmiński, Warszawa 1999, s. 27; S. Sawicki, *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne?*, w: *Polska genologia literacka*, s. 137–144 (pierwodruk: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976). Piotr Michałowski odwołuje się w badaniach nad haiku do koncepcji Danuty Danek, opisując polskie nawiązania do haiku jako rodzaj cytatu struktury (*quasi-cytatu*) (zob. np. P. Michałowski, *Haiku*, s. 75). Ja rezygnuję z tego teoretycznego pryzmatu.

<sup>318</sup> Kontynuowanych naturalnie przez licznych innych psychologów, lingwistów, estetyków (m.in. George’a Lakoffa, RONALDA LANGACKERA, François RASTIERA, Johna R. Taylora, Georges’a Kleibera) – zob. np. R. Grzegorzczkowska, *O rozumieniu prototypu i stereotypu we współczesnych teoriach semantycznych*, w: *Język a kultura*, t. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Wrocław 1998, s. 111. Zob. też: R. Sendyka, *Metodologiczna dygresja*, s. 95 i nast.

<sup>319</sup> Zob. m.in. B. Witosz, *Gatunek – sporny (?) problem*; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 91–94; R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 255–256; eadem, *Metodologiczna dygresja*; R. Cudak, *Sytuacja gatunków we współczesnej poezji polskiej a perspektywy genologii*, w: *Genologia i konteksty*, red. Cz. P. Dutka, Zielona Góra 2000, s. 35–37; R. Grzegorzczkowska, *O rozumieniu prototypu*, s. 109–115 (dla moich badań istotne jest drugie i trzecie omawiane przez autorkę rozumienie pojęcia „prototyp” w badaniach semantycznych: „zespół cech typowych dla danej kategorii” oraz „centrum znaczeniowe” – ibidem, s. 112). Zob. też: D. de Geest, H. van Gorp, *Literary Genres from a Systemic-Functionalist Perspective*, „European Journal of English Studies” 1999, Vol. 3, No. 1, s. 33–50; J. R. Taylor, *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2001; B. Witosz, *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice 2005 (szczeg. s. 62–95).

<sup>320</sup> Zbliżoną perspektywę opisu obecności w Polsce innego gatunku literackiego – poematu prozą – przyjmuje Agnieszka Kluba. Zob. A. Kluba, *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa–Toruń 2014, s. 117–118.



nego”. Wiele tekstów, które poddaje analizie, realizuje kilka centralnych (prototypowych) wyznaczników gatunku (nazywanych przeze mnie także haikemami), w innych punktach jednak drastycznie od haiku się różni. Obrazowo pisze o prototypach Marie-Laure Ryan: „to ujęcie pozwala myśleć o gatunkach jak o »klubach« narzucających rozliczne zasady stowarzyszenia, które jednak tolerują jako quasi-członków te jednostki, które spełniają jedynie niektóre z wymagań, a nie wydają się pasować do żadnego innego związku”<sup>321</sup>. Prototypowe modelowanie gatunku pozwala na znaczną elastyczność wywodu, umożliwia także szersze diagnozy polskiej poezji modernistycznej na różnych poziomach, z różnych stron zbliżającej się do dalekowschodniej formy<sup>322</sup>. Konceptualizacja prototypu pozwala również na pokazanie pewnej gradacyjności czy radiacyjności „haikowości” w literaturze polskiej (i innych zachodnich literaturach). Co więcej,

otwartość kategorii, prototypowość oraz rodzinne podobieństwo, zakładające członkostwo bez konieczności posiadania wszystkich cech wspólnych przez członków kategorii, pozwalają grupować nie tylko warianty jednego gatunku wokół modelu (prototypu, kategorii jądrowej), ale także wskazywać podobieństwo (o różnym stopniu bliskości) między odrębnymi gatunkami<sup>323</sup>.

W prototypowym oglądzie haiku kryją się jednak niebezpieczeństwa<sup>324</sup>. Nie jest moim celem jedynie opis mniej lub bardziej wyrazistych podobieństw do centralnego modelu. Nie chcę poprze-

<sup>321</sup> M.-L. Ryan, *On the Why, What and How of Generic Taxonomy*, „Poetics” 1981, Vol. 10, s. 118, cyt. za: R. Sendyka, *Metodologiczna dygresja*, s. 101–102. Nycz pisze: „Prototypem może być [...] nie tylko reprezentacja rzeczywistego egzemplarza, ale także układ cech typowych, tworzący schematyczne wyobrażenie – w znaczeniu »średniej statystycznej« lub »średniej ważonej« – R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskusje (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 35, przypis 2.

<sup>322</sup> Naturalnie gatunki literackie ewoluują. Szczególnie dotyczy to genologicznych importów. Haiku na Zachodzie wciąż podlega przemianom, w Polsce – właściwie ciągle jest genologicznym „młodzieńcem”. Obecnie można jednak mówić o dość wyrazistym zachodnim prototypie haiku.

<sup>323</sup> B. Witosz, *Gatunek – sporny (?) problem*, s. 243.

<sup>324</sup> Zob. np. R. Sendyka, *Metodologiczna dygresja*, s. 104–130.

stać na diagnozie „haikowości” wielkiego, „magnowatego”<sup>325</sup> zbioru tekstów<sup>326</sup>. Zgoda, że składające się na prototyp cechy mogą być nierównoważne i bardzo zróżnicowane, że problemem może być ustalenie ich hierarchii, że wreszcie niekiedy „nie wiadomo, w którym momencie należy przerwać agregację atrybutów opisujących kategorię”<sup>327</sup>. Co więcej, dla pewnej, wyraźnie konstytuującej się, grupy polskich – i, szerzej, zachodnich – miniatur określone cechy wydają się dziś już inwariantne: stałe, kluczowe i zasadniczo niezmiennie<sup>328</sup>. To, naturalnie, właśnie te cechy, które tworzą centrum, prototyp gatunku. Dla lepszego oglądu tej grupy wierszy warto porzucić badania z perspektywy prototypowej, przydatne w opisie dużych zbiorów bardzo niejednorodnych, różnorako ciężących ku centrum tekstów. W tym wypadku „haiku” można potraktować jako pojęcie typologiczne „nie wymagające identyczności, jednorodności cech wszystkich egzemplarzy zbioru”, ale „obejmujące wszystkie jednostki podobne do przyjętego wzorca, przede wszystkim posiadające te same cechy co i wzorzec, lecz w różnym stopniu ich natężenia”<sup>329</sup>, wreszcie –

<sup>325</sup> Witosz pisze: „Struktura gatunku modelowanego przy pomocy prototypu obejmujące cechy wyraziste (plasowane w centrum kategorii) oraz cechy marginalne (sytuowane na peryferiach). Na ogół CENTRUM kategorii jest wyraziste i w sposób wyraźny określone, natomiast jej PERYFERIE są rozmyte i często nakładają się na obszary pograniczne innych kategorii” (B. Witosz, *Gatunek – sporny (?) problem*, s. 240; wyróż. autorki). Badaczka doprecyzowuje: „Wykorzystanie prototypu definiowanego w sposób tak »elastyczny« jako narzędzia opisu gatunku oznaczać musi równocześnie akceptację relatywności w jego postrzeganiu, która wynika z (inter)subiektywnego doboru kryteriów. Tłumaczy to również fakt, że w procesie lektury ten sam tekst może być przez członków wspólnoty kulturowej włączony do odmiennych modeli gatunkowych, a także, że ten sam odbiorca może dokonywać różnej kategoryzacji tego samego obiektu, bowiem [...] kategoryzacja przy pomocy efektów prototypowych nie jest dana raz na zawsze, ma charakter DYNAMICZNY” (ibidem, wyróż. autorki). Zob. też: ibidem, s. 245. O innych pułapkach w badaniach genologicznych przy użyciu kategorii prototypu – zob. S. Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, w: *Polska genologia literacka*, s. 290–292 (autorka odwołuje się jednak do badania powieści, jednego z gatunków najtrudniejszych do genologicznej charakterystyki).

<sup>326</sup> Tak czyni np. Jeffrey Johnson w pracy *Haiku Poetics* (nie posługuje się jednak kategorią prototypu).

<sup>327</sup> R. Sendyka, *Metodologiczna dygresja*, s. 115 (Sendyka referuje opinię Jane Aitchinson).

<sup>328</sup> Zob. szczeg. piątą część monografii.

<sup>329</sup> S. Sawicki, *Gatunek literacki*, s. 140.

pozwalające także na wahania ilościowe: dopuszczalne „posiadanie pewnej ilości (nie wszystkich) cech wzorca”<sup>330</sup>. Anna Wierzbicka pisze: „w analizie semantycznej jest miejsce dla prototypów, ale jest również i dla inwariantów – jedno nie wyklucza drugiego”<sup>331</sup>. Podobnie widzę okołohaikowe badania genologiczne.

Za podstawowe wyznaczniki haiku na Zachodzie – w oglądzie prototypowym stanowiące centrum gatunku – uznaję (w układzie hierarchicznym)<sup>332</sup>:

– ZWIĘŻŁOŚĆ, zwykle trójwersowość<sup>333</sup> (bez wymogu powielania japońskiego wzorca sylabicznego)<sup>334</sup>. Haiku pozostaje „wierszem na jednym oddechu”<sup>335</sup>.

– REZYGNACJĘ Z SILNEJ, BEZPOŚREDNIEJ EKSPOZYCJI EMOCJI PODMIOTU LIRYCZNEGO<sup>336</sup>.

– SENSUALNOŚĆ – utrzymaną zwykle w klarownych, prostych schematach – obrazach sensualnych (najczęściej: FIGURA–TŁO),

<sup>330</sup> Ibidem, s. 141.

<sup>331</sup> A. Wierzbicka, *Język, umysł*, s. 27. Zob. też: D. de Geest, H. van Gorp, *Literary Genres*, s. 50.

<sup>332</sup> Cechy z początku listy uznaję za kluczowe dla prototypu haiku, te z końca listy są już mniej esencjalne. Kategorie prototypowe są „stopniowalne, mogą zostać rozszerzone tak, by objąć nowe przykłady, nie mają jednoznacznie wytyczonych granic, a ich pojmowanie odbywa się zawsze w »obrysie tła«, a więc z pomocą wiedzy o kontekście” (R. Sendyka, *Metodologiczna dygresja*, s. 110, zob. też: ibidem, s. 110–112).

<sup>333</sup> O roli układu trójwersowego jako „markera” haiku – zob. E. Sütiste, *A CROW ON A BARE BRANCH*, s. 3. Zapis ten, odwzorowujący rytmiczną trójdzielność haiku, bywa jednak traktowany jako zbędna zachodnia konwencja – K. Sugawara, *Devising Context*, s. 229 i nast.

<sup>334</sup> Zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 12–13; R. Barthes, *La préparation du roman*, s. 54–56. Niektórzy polscy badacze (np. P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, s. 172) i tłumacze (zob. rozdział *Pośród polskich przekładów haiku*) uznają jednak powszechne na Zachodzie abstrahowanie od schematu wersyfikacyjnego za nieusprawiedliwione uproszczenie.

<sup>335</sup> K. Yasuda, *The Japanese Haiku*, s. 41; zob. też: J. Giroux, *The Haiku Form*, s. 76; R. H. Blyth, *A History of Haiku*, Vol. 2: *From Issa up to the Present*, Tokyo 1984, s. 350; L. Gurga, *Od Bashō do Barthesa*; J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 24–25.

<sup>336</sup> Przekonanie, że haiku nie prezentują emocji, uznaję za całkowite nieporozumienie (zob. też np. H. G. Henderson, *An Introduction to Haiku*, s. 5).

nierzadko łączących doznania różnozmysłowe<sup>337</sup>. Jukstapozycyjna kompozycja przedstawienia daje się interpretować w ramach MIMETYZMU SENSUALNEGO<sup>338</sup>. Ważny bywa przy tym element (delikatnego) zaskoczenia, a nie błyskotliwy koncept semantyczny.

– Rejestrację (niedyskursywną) konkretnego WYCINKA RZECZYWISTOŚCI. W „kadrze” najczęściej znajduje się element zaczerpnięty ze świata natury lub dostępne powszechnemu doświadczeniu realia cywilizacyjne.

– OSZCZĘDNE UŻYCIĘ ŚRODKÓW STYLISTYCZNYCH – metaforyka, konceptyzm językowy itd. nie przesłaniają sensualności. Stosowane z umiarem mogą natomiast stawać się komponentem kluczowej w niektórych współczesnych haiku modernistycznej epifanii<sup>339</sup>.

– Związaną z empatycznym współ-odczuwaniem CZUŁOŚĆ, widzianą nie w perspektywie rokokowej z ducha tkliwej słodczy, ale jako afirmatywne, empatyczne, uważne przyglądanie się najdrobniejszym nawet bytom<sup>340</sup>.

– Niekoturnowy HUMOR rozumiany jako pogodne – choć, paradoksalnie, nierzadko jednocześnie zabarwione smutkiem (echo *sabi*) – przyglądanie się światu czy delikatna autoironia.

– Użycie OBRAZOWYCH KIREJI w jukstapozycyjnych zestawieniach obrazów bądź części jednego obrazu.

Większość zapisanych tu cech prototypu haiku nie wymaga dodatkowej egzegezy. Zatrzymam się jedynie przy kilku istotnych, a nieoczywistych, kwestiach. Punkt wyjścia dla zachodniego proto-

<sup>337</sup> O korelacjach między poszczególnymi zmysłami w haiku zob. np. M. Ueda, *Zeami*, s. 57–59; J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 13. Nierzadko pisze się wręcz o synestezyjności haiku (zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 4–13, 19; R. Barthes, *La préparation du roman*, s. 98–100), mimo że zwykle nie mamy tu do czynienia ze „zmetaforyzowanymi wyrażeniami, w których pewne doznania zmysłowe są przedstawiane w kategoriach właściwych innym zmysłom” (A. Okopień-Sławińska, *Synestezja*, w: *Słownik terminów literackich*, s. 551). O szerokim rozumieniu synestezyjności w haiku i w badaniach nad haiku piszę jeszcze w dalszej części rozdziału.

<sup>338</sup> Szerzej problematykę mimetyzmu sensualnego omawiam w piątej części pracy.

<sup>339</sup> Obszernie piszę na ten temat w piątej części pracy.

<sup>340</sup> O czułości w transkulturowych badaniach haiku – zob. rozdział *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

typu gatunku stanowi, naturalnie, poetyka haiku klasycznych, twórczo kontynuowana przez poetów Okcydentu.

Sprawą podstawową w prowadzonych przeze mnie badaniach są haikowe UKŁADY SENSUALNE – bardzo ważne w kompozycji większości haiku klasycznych i kluczowe w poetyce – i analizach – haiku na Zachodzie. Blyth pisał: „tym, co odróżnia haiku od [innych form] poezji, jest fizyczny, materialny, doznaniowy charakter, który można by określić jako [...], »cielesną szkołę poezji«, ale bez implikacji seksualnych”<sup>341</sup>. W ogromnej liczbie japońskich lirycznych 17-zgłoskowców w swoje schematy ujęto widzenie, słyszenie, wąchanie, dotykane i smakowanie tego, co drobne, niepozorne, dzięki uwadze obserwatora wyłuskane spośród innych zjawisk. Prym wiodą tu doświadczenia wzrokowe<sup>342</sup> (dodatkowo uprawomocnione przez związki z malarstwem i kaligrafią)<sup>343</sup>, niewiele tylko ustępują im doznania dźwiękowe<sup>344</sup>, bardzo często splecione z tym, co widzialne, w obrazowaniu wielozmysłowym czy wręcz – synestezyjnym<sup>345</sup>. Pośród istotnych tu wrażeń sensualnych trzeba także wymienić, zwykle

<sup>341</sup> R. H. Blyth, *A History of Haiku*, Vol. 1, s. 3.

<sup>342</sup> Zob. np. L. Gurga, *Haiku: A Poet's Guide*, Lincoln 2003, s. 45–48. O błędnym redukowaniu układów sensualnych haiku do obrazów wzrokowych – zob. J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*; J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 12–13; E. Miner, *Pound, haiku*, s. 104 i nast.

<sup>343</sup> Zob. np. S. Addiss, *Haiku i haiga*, s. 201–204; M. Takeuchi, *Wiersze i obrazy*, w: *Estetyka japońska*, t. 2, s. 198. Zob. też siódmą część książki.

<sup>344</sup> Około jedna dziewięćdziesiąt (sto dziesięć z ponad dziewięćset osiemdziesięciu) wierszy Bashō wykorzystuje obrazowanie dźwiękowe (*aural imagery, soundscape*) – H. Minoru, *Exploring Bashō's World*, s. 165. Co ciekawe, niekiedy *haijin* zaprasza do wsłuchania się w dźwięki niezmiernie subtelne czy wręcz – nieistniejące:

„pajęczku, jakim dźwiękiem i dlaczego płaczesz? wiatr jesienny”	„chodź, posłuchaj głosu ćmy [koszówki] – kryta słomą chaty”
Bashō	Bashō

(cytaty za: *ibidem*; przeł. B. Ś.; o intertekstualnych uwikłaniach tych wierszy – zob. *ibidem*).

<sup>345</sup> Zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics*, *passim*; M. Ueda, *Zeami*, s. 57–59; A. Kwiatkowska, *A Cognitive Linguist Reads Haiku Poetry*, w: *Cognitive Perspectives on Language*, ed. B. Lewandowska-Tomaszczyk, Frankfurt am Main 1999, s. 187–197; B. Szymańska, *Haiku i Młoda Polska*, w: *eadem, Kultury i porównania*, s. 155–156.

pomijane przez badaczy, poczucie ciała w przestrzeni – propriocepcję. Szeroko rozumiana synestezja bywa traktowana jako warunek konieczny identyfikacji haiku poza Orientem<sup>346</sup>. Tak ostro sformułowaną tezę uznają za chybioną, postulując natomiast szczególne zwrócenie uwagi w badaniach nad haiku w literaturach Zachodu na mimetyzm sensualny oraz wyraziste, silnie oddziałujące na odbiorcę układy sensualne. Wobec niemożności przeniesienia na obcy grunt pewnych estetycznych i etycznych właściwości klasycznych miniatur to zagadnienia fundamentalne dla haiku poza Orientem.

Sednem haiku jest konkretny, choć jedynie naszkicowany, „nie-domówiony” obraz<sup>347</sup>. U czytelników dogłębnie znających kulturę Japonii pojawiające się w klasycznych 17-zgłoskowcach rośliny, przedmioty, miejsca mogą budzić konotacje symboliczne<sup>348</sup>. Dla specjalistów znaczący bywa już dobór ideogramów, aluzje dźwiękowe oryginału, delikatne sygnały intertekstualne<sup>349</sup>. Uwikłania kulturowe nie są jednak w haiku najważniejsze, mimo że najznamienitsi *haijinowie* prowadzili nierzadko w swych utworach podskórne, nieuchwytnie dla odbiorcy niezanurzonego w ich kulturowym uniwersum, dialogi intertekstualne. Najistotniejsze w klasycznych realizacjach gatunku pozostają: wycofanie podmiotu lirycznego oraz właśnie sensualność – zamykanie doświadczanych zmysłowo codziennych zdarzeń w prostych układach zmysłowych, przy użyciu nieskomplikowanego, ale jednocześnie wysoce artystycznego języka<sup>350</sup>.

<sup>346</sup> Zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 4–13, 19.

<sup>347</sup> Zob. np. A. Żuławska-Umeda, *O kireji*, s. 67–68; K. Lindström, *A Broad Perspective*.

<sup>348</sup> Zob. np. K. Sugawara, *Devising Context*, s. 232. Nie ma zatem racji Barthes, całkowicie wykluczając symboliczne walory haiku – R. Barthes, *La préparation du roman*, s. 124 (zob. też: A. Dziadek, *Haiku*, s. 144).

<sup>349</sup> Zob. A. Żuławska-Umeda, *Okolice poetyki*, s. 231.

<sup>350</sup> Tę pozorną sprzeczność haiku ciekawie objaśnia w swych pracach Żuławska-Umeda – zob. np. *Wstęp do wydania drugiego* oraz *Wstęp do wydania pierwszego*, w: *Haiku*, [2006], s. 5–27. O zderzeniach języka potocznego i „wysokiego” (oraz semantycznych i percepcyjnych konsekwencjach tego rodzaju zderzeń) w haiku Bashō – zob. H. Shirane, *Double Voices and Bashō's Haikai*, w: *Matsuo Bashō's Poetic Spaces*, s. 105–126.

W niemal każdym klasycznym haiku – i haiku zachodnim będącym aktywną kontynuacją<sup>351</sup> orientalnej formy – pojawia się wyraźny, dominujący sygnał sensualny. Uwaga czytelnika skupia się na drobnych przedmiotach, zwierzętach, oznakach codziennych zjawisk. Kształt jest wyeksponowany, choć nie zostaje szczegółowo opisany. To układ bardzo klarowny: widać tylko zasadniczy element, głównego „bohatera” wiersza (maksymalnie – dwa, trzy kształty) i jednolite, nierzadko „jednoznaczące” tło, szkicowane często już w pierwszej syntagmie tekstu (to najczęściej powierzchnia widzialnego – częste wizualizmy<sup>352</sup>: pole, trawa, tafla jeziora – bądź przestrzeń jednolita audialnie)<sup>353</sup>. Niekiedy utwór jest wzbogacany o dodatkową płaszczyznę zmysłową: dwuelementowy wycinek rzeczywistości bywa prezentowany w ogarniającej całość dodatkowej sensualnej otoczce (to np. wieczór, chłód, cisza). Zazwyczaj wiersz notuje jedną chwilę akcji dziejącej się w konkretnej czasoprzestrzeni<sup>354</sup>; zdarza się, że główny element przedstawienia pozostaje w ruchu, co dodatkowo „uwyrażnia” układ sensualny<sup>355</sup>.

Można mówić zatem o prostym układzie figura–tło, wzajemnym stosunku dwóch elementów, z których jeden jest bardziej aktywny, wyrazistszy. Na gruncie poetyki o figurach (na tle) pisze się w odniesieniu do różnorodnych dominant tekstowych, pojawiających się na różnych poziomach dzieła literackiego (konstrukcja bohatera, defamiaryzacja motywu, zabiegi stylistyczne przykuwające uwagę odbiorcy do danego „pola” utworu itd.)<sup>356</sup>. W moim ujęciu,

<sup>351</sup> O pojęciu aktywnej kontynuacji – zob. S. Balbus, *Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historycznoliterackim*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 145.

<sup>352</sup> „Wyrazy i wyrażenia z poziomu leksykalno-frazeologicznego należące do językowej reprezentacji wzrokowych doświadczeń człowieka” (E. Balcerzan, *Widzialne i niewidzialne*, s. 34).

<sup>353</sup> Zob. A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza*, s. 5–7. Liczne teksty zdają się obrazowo ilustrować japońskie przysłowie: „Dla księżycy jest obłok. Dla kwiatu – wiatr”.

<sup>354</sup> M. Melanowicz, *Time in Japanese Culture*, w: *Categories of Time and Space in Eastern and Western Poetics*, red. E. Czapplewicz, M. Melanowicz, Warszawa 1992, s. 9 i nast.

<sup>355</sup> Zob. A. Kwiatkowska, *A Cognitive Linguist*; R. W. Langacker, *Foundations of Cognitive Grammar*, Vol. 1: *Theoretical Prerequisites*, Stanford, California 1987, s. 120.

<sup>356</sup> Zob. P. Stockwell, *Poetyka kognitywna*, red. E. Tabakowska, przeł. A. Skucińska, Kraków 2006, s. 18–21. Badania relacji figura–tło, pierwotnie prowadzone na gruncie

w odniesieniu do haiku, figura i tło są jednak interpretowane w sposób najdosłowniejszy i najdosłowniej sensualny. Celowe wydaje się tu również przywołanie kognitywistycznych kategorii landmarka („drugoplanowy, sekundarny uczestnik sytuacji lub profilowanej relacji, stanowiący punkt odniesienia dla prymarnego uczestnika sytuacji lub relacji”)<sup>357</sup> i trajektora („najważniejsza figura profilowanej relacji lub prymarny uczestnik sytuacji”, „prymarne ognisko (lub figura) w profilowanej relacji”)<sup>358</sup>. Także te pojęcia, ukute dla opisu zjawisk językowych, najprościej, najbardziej obrazowo dają się prze-transponować na płaszczyznę poetyki<sup>359</sup>. Nie idzie mi jednak o terminologiczny import dokonywany dla samej przyjemności działań inter- i subdyscyplinarnych, ale o pokazanie swoistej rudymენტarności obrazotwórczych – i tekstotwórczych – działań *haijinów*. Klarowna prezentacja figur na tle (czy też – w nieco innym teoretycznym ujęciu – prezentacja trajektora i landmarka) w haiku to artystyczna próba nieskomplikowanego, choć wyrafinowanego estetycznie, odzwierciedlenia podstawowych REGUŁ PERCEPCJI. Myślę o błyskawicznym wyłuskiwaniu jednego lub kilku wyróżniających się, często pozostających w ruchu elementów spośród innych, mniej wyrazistych, odbieranych jako tło<sup>360</sup>. Alina Kwiatkowska pisze: „głę-

---

psychologii Gestalt, przeszczepiono następnie do innych dziedzin humanistyki (zob. D. Stanulewicz, *Figura i tło – wędrówka idei*, w: *Językoznawstwo kognitywne III. Kognitywizm w świetle innych teorii*, red. D. Stanulewicz, O. Sokołowska, Gdańsk 2006, s. 281–289). W licznych językoznawczych pracach kognitywistycznych pisze się m.in. o figurze i tle w odniesieniu do ról podmiotu i dopełnienia, dokonanych i niedokonanych form czasownikowych, wypowiedzeń twierdzących i przeczących (zob. np. E. Tabakowska, *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*, Tübingen 1993, s. 48).

<sup>357</sup> R. W. Langacker, *Wykłady z gramatyki kognitywnej*. Lublin 2001, przeł. H. Kardela, P. Łozowski, Lublin 2005, s. 174.

<sup>358</sup> Ibidem, s. 178.

<sup>359</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Figure/Ground Sensory Segregation in Japanese and non-Oriental Haiku*, w: *Texts and Minds. Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*, ed. A. Kwiatkowska, Frankfurt am Main 2012; P. Stockwell, *Poetyka kognitywna*, s. 22–25. Kategorie „trajektor” i „landmark” zapożyczone z językoznawstwa kognitywnego są również używane (sporadycznie) w tekstach z zakresu badania różnych zjawisk kultury – zob. np. P. Stockwell, *Poetyka kognitywna*, s. 22–25.

<sup>360</sup> Zob. np. *The Oxford Handbook of Cognitive Psychology*, ed. D. Reisberg, New York 2013, s. 16, 21–23, 105; S. Rathus, *Psychology: Concepts and Connections*, Belmont 2012,



boka znajomość mechanizmów ludzkiej percepcji [...] umożliwiła [...] [poetom haiku] wyrażenie tak bogatej treści, w sposób tak efektywny, w tak bardzo skondensowanej formie”<sup>361</sup>. Tytuł tekstu, z którego zaczerpnęłam cytaty (jednego z nielicznych podejmujących problematykę figury i tła w haiku) nie przypadkiem brzmi *Językoznawca kognitywny czyta poezję haiku*. Przedstawione tutaj ujęcie problematyki figury i tła ma korzenie w psychologii percepcji (odwołuje się jeszcze do ustaleń psychologii Gestalt), przefiltrowanej jednak (w interesującej mnie perspektywie to obieg dość okrężny) przez teoretyczne konceptualizacje badających język kognitywistów<sup>362</sup>.

Z całą pewnością jest zatem haiku „opowieścią o percepcji”<sup>363</sup>. Układy sensualne prezentowane w króciutkich tekstach pozwalają dosłownie, głęboko uzmysłwić sobie opisywane sceny. Gdyby haiku były, jak chcą niektórzy, błyskotliwymi zlepkami sprzeczności, nie dałoby się, naturalnie, o takich prawidłowościach mówić.

Na koniec jeszcze jedno doprecyzowanie teoretyczne. W tej książce ustawicznie posługuję się pojęciem „obraz”, rodzącym przede wszystkim konotacje wzrokocentryczne. Interesują mnie jednak, jak starałam się pokazać, szerzej pojmowane przedstawienia odwołujące się do różnych zmysłów<sup>364</sup> (często używam określenia „obrazy zmysłowe” czy „zmysłobrazy”). Do badanej problematyki można także zastosować kognitywistyczne rozpoznania dotyczące OBRAZOWANIA MENTALNEGO<sup>365</sup> (nieredukowanego jedynie do obrazów wizu-

s. 121–123; *Themes in Speculative Psychology*, ed. N. Jordan, Abingdon 2001 (1<sup>st</sup> ed.: 1968), s. 50–53, 93–95, 108.

<sup>361</sup> A. Kwiatkowska, *A Cognitive Linguist*, s. 196; zob. też: K. Lindström, *A Broad Perspective*.

<sup>362</sup> Zob. np. R. W. Langacker, *Foundations of Cognitive Grammar*, Vol. 1, s. 120; E. Tabakowska, *Cognitive Linguistics*, s. 47; F. Ungerer, H.-J. Schmid, *Figure and Ground*, w: iidem, *An Introduction to Cognitive Linguistics*, London–New York 1996, s. 156–204; A. Kwiatkowska, *The Visuo-Spatial Determinants of Natural Language*, Łódź 1997, s. 78.

<sup>363</sup> P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii*, s. 134.

<sup>364</sup> To konkretyzacja bliska drugiemu rozumieniu terminu „obraz” w haśle *Obraz* Janusza Sławińskiego, w: *Słownik terminów literackich*, s. 349.

<sup>365</sup> Obszernie pisze na ten temat Magdalena Rembowska-Phuciennik w książce *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012, s. 278–296. Zob. też np. Z. Łapiński, *Widziane, wyobrażone, pomyslane*, „Teksty

alnych)<sup>366</sup>, związane z „dowartościowaniem doświadczeniowego charakteru lektury”<sup>367</sup> i „ucieleśnianiem, odbieraniem zmysłowym znaczenia słów czy całości utworu”<sup>368</sup>. Jak podkreśla Magdalena Rembowska-Pluciennik,

obrazowanie mentalne służy nie tyle skonstruowaniu jakościowo wyraźnych quasi-perceptualnych wyobrażeń świata na podstawie opisu, ile nadaje samemu procesowi czytania i rozumienia charakter sensualny [...]. Wytwarzany w umyśle czytelnika obraz mentalny to wiązka symultanicznie powiązanych informacji, rozwijających się dzięki równocześnie narastającym wspomnieniom i skojarzeniom czytelnika, które zawsze są zabarwione ładunkiem emocjonalnym<sup>369</sup>.

W przypadku haiku obrazy mentalne wydają się szczególnie intensywne i szczególnie klarownie zaprojektowane. To efekt stosowania prostych układów figura–tło oraz wierności mimetyzmowi sensualnemu zakotwiczającemu przedstawienie w indywidualnych i jednocześnie powszechnych<sup>370</sup> doświadczeniach zmysłowych. Z tych samych powodów zaskakująco bliskie mogą okazać się „wyobrażenia quasi-perceptualne” tworzone na podstawie opisu i samo

Drugie” 2009, nr 1/2, s. 46–56; E. Balcerzan, *Widzialne i niewidzialne*, s. 32–45. W przypadku haiku w mniejszym stopniu idzie o tzw. pośrednią obrazowość językową (np. użycie figur takich jak porównania, wyliczenia, animizacje) – M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka intersubiektywności*, s. 292.

<sup>366</sup> Te są jednak w obrazowaniu mentalnym najistotniejsze i najczęstsze – zob. M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka intersubiektywności*, s. 278–279, 288 (przypis 74), 290.

<sup>367</sup> Ibidem, s. 278.

<sup>368</sup> Ibidem, s. 282 (autorka odwołuje się tu do rozpoznania badającego emocje czytelnicze Keitha Opdahla). Rembowska-Pluciennik pisze: „Związek słowa, obrazu mentalnego i emocji potraktuję [...] jako dynamiczną, wielokierunkową interakcję trzech kodów mentalnych współuczestniczących w procesie czytania, niekoniecznie uzależnioną od fazowości i linearności konkretyzacji oraz od bezpośredniej czy pośredniej obrazowości językowej. Obrazowość nie jest bowiem wyłącznie kategorią lingwistyczną – ma charakter mentalny i towarzyszy przetwarzaniu informacji językowej w sposób ciągły, choć nie zawsze przez nas uświadamiany” (ibidem, s. 283). O syntezy związanej z obrazowaniem mentalnym – zob. ibidem, s. 285.

<sup>369</sup> Ibidem, s. 294.

<sup>370</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Between Poem and Painting, between Individual and Common Experience – the Art of Haiku in Japan and in Poland*, „Art Inquiry. Recherches sur les Arts” 2007, vol. 9 (18), s. 243–270.

obrazowanie mentalne. Niewielki rozmiar i nieskomplikowanie stylistyczne utworów sprawiają, że wizualizacja (czy raczej „sensualizacja”) tekstu jest niemal natychmiastowa, błyskowa, intensywna<sup>371</sup>. Paradoksalnie (mamy przecież do czynienia z króciutkimi wierszami i ledwo naszkicowanymi przedstawieniami) – można tu mówić o swoistej ZMYŚLOWEJ (NIE TYLKO WIZUALNEJ) HYPOTYPOZIE<sup>372</sup>, „opisie, ale tak silnie sugestywnym, że prawie namacalnym”<sup>373</sup>. Zapewne należy się zgodzić, że „obrazy mentalne wywoływane u czytelników przez wybitne teksty literackie przyćmiewają niekiedy bezpośrednie bodźce zmysłowe”<sup>374</sup>. Trudno jednak mówić o tego rodzaju „przyćmieniach” w przypadku formy maksymalnie zwężonej, nieprzeładowanej stylistycznie, mistrzowsko chwytającej mechanizmy percepcji. Tę złożoną, obszerną problematykę mogą tu zaledwie zarysować. Wstępne rozpoznania będą rozwijać w dalszych częściach pracy.

<sup>371</sup> „Szybkość, z jaką czytelnicy wizualizują elementy świata przedstawionego, zależy bezpośrednio od językowo-tekstowych własności utworu: im większe skomplikowanie, tym wolniej przebiega tworzenie obrazów mentalnych, tym wolniej też przebiega lektura i tym więcej uwagi oraz zaangażowania czytelniczego ona wymaga” (M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka intersubiektywności*, s. 295). Zaangażowanie czytelnika haiku przejawia się w inny sposób. W haiku to relacja momentalna (zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 24–25, oraz siódma część książki). Rembowska-Pluciennik wymienia gatunki „wyraźniej opierające się” na obrazowaniu mentalnym – to m.in. „poemat opisowy, obrazek pozytywistyczny, powieść sensacyjna, gotycka, podróźnicza czy detektywistyczna, dla których sceneria wydarzeń (np. miejsca zbrodni) czy przemieszczanie się bohaterów w przestrzeni ma bardzo duże znaczenie” (M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka intersubiektywności*, s. 295). Do listy tej dopisałabym haiku, jakkolwiek rola „błyskowego” obrazowania mentalnego płynie z innych właściwości poetyki.

<sup>372</sup> Hypotypozę analizuje się zwykle (ale nie wyłącznie) w perspektywie odniesień do malarstwa. W haiku referencja opiera się przede wszystkim na wiedzy ogólnozwyczajowej i ogólnozmysłowej. Klarowne, silnie działające na umysł czytelnika obrazowanie wiedzy do wyrazistego, choć naturalnie indywidualnie profilowanego, unaocznienia.

<sup>373</sup> A. Dziadek, *Hipotypoza*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/hipotypoza-69/>, dostęp 24 VI 2016.

<sup>374</sup> Z. Łapiński, *Widziane, wyobrażone*, s. 47 (Zdzisław Łapiński powołuje się na rozpoznania Elaine Scarry).

Czas na wybór reprezentatywnych haikowych układów figura–tło, ilustrujący opisane wcześniej kwestie (w tym miejscu przywołuję haiku japońskie, w kolejnych częściach monografii cytuję liczne przykłady wierszy polskich oraz teksty anglo-, francusko- i hiszpańskojęzyczne):

Te białe chmury płyną rozkołysane zielenią drzew Saimaro <sup>375</sup>	Zmierzcha się morze tylko głos kaczki bieleje niewyraźnie Bashō <sup>376</sup>	Pokraczna wrona – piękna na pierwszym śniegu w zimowy ranek! Bashō <sup>377</sup>
Z wieczornym powiewem Woda opływa Nogi czapli Bashō <sup>378</sup>	Nurt Kiyotaki na falach czystych tańczą igły zielone Bashō <sup>379</sup>	Polem Idzie wrona, Jakby orała. Issa <sup>380</sup>
Nietoperz Mieszka schowany Pod złamanym parasolem. Buson <sup>381</sup>	Melon W rannej rosie Świeżo obłocony Bashō <sup>382</sup>	Kamienna Góra bielszy niż jej kamienie jesienny wiatr Bashō <sup>383</sup>
Śnieżny poranek jestem sam – suszonego gryzę łososia Bashō <sup>384</sup>	wypelza spod szopy głos ropuchy Bashō <sup>385</sup>	Cykada dzwoni i nagle zajaśniało jezioro w zmierzchu Issa <sup>386</sup>

<sup>375</sup> *Haiku*, [1983], s. 122.

<sup>376</sup> *Haiku*, [2006], s. 215.

<sup>377</sup> R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 59.

<sup>378</sup> *Haiku*, [2006], s. 204.

<sup>379</sup> M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 138.

<sup>380</sup> *Haiku*, [1983], s. 230.

<sup>381</sup> A. W. Watts, *Zen w sztuce*, s. 182.

<sup>382</sup> *Haiku*, [2006], s. 145.

<sup>383</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 88.

<sup>384</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>385</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>386</sup> Przeł. N. Dzierżawska, cyt. za: eadem, „Synestezja w poezji”, s. 60.

Piękno – w rozdartym papierze drzwi Droga Mleczna Issa <sup>387</sup>	Czy ten latawiec w tym samym punkcie nieba tkwi tak od wczoraj? Buson <sup>388</sup>	Pustka zimowa w północnym cieniu domu wrę czosnek tuberozy Buson <sup>389</sup>
Noc jakże krótka! Na włosku gąsienicy perełka rosy – Buson <sup>390</sup>	Chruściana brama. Zamiast zasuwy: ślimak winniczek Issa <sup>391</sup>	Światło księżycza i daremne wołanie ślepego chłopca – Issa <sup>392</sup>
Cudowna pełnia! Nic sobie z niej nie robi pan strach na wróble Issa <sup>393</sup>	Czerwona róża. Jasnozielony pająk pełźnie po płatkach. Shiki <sup>394</sup>	Zżęty łąn ryżu i bezsilne kamelie przy polnej dróżce. Shiki <sup>395</sup>
W świetle błyskawic miga ludzka sylwetka na polnej drodze – Shiki <sup>396</sup>	Zimowe pustki. Kiedy szedłem przez wioskę tylko psy wyły – Shiki <sup>397</sup>	Pośrodku śniegu powojem kwitnie żywy promień słońca Bashō <sup>398</sup>
Na skraju kłębu dymu przeciw komarom słyszę bzykanie... Shirao <sup>399</sup>	kukułka głos jej ciągnący ponad wodami Bashō <sup>400</sup>	Wiosenny deszcz przeciw wezbranej rzece dwie chatki małe Buson <sup>401</sup>

<sup>387</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 20.

<sup>388</sup> Przeł. A. Janta, cyt. za: *Z polskich tłumaczeń haiku*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 26.

<sup>389</sup> *Haiku*, [2006], s. 142.

<sup>390</sup> *Ibidem*, s. 152. O intertekstualności wiersza – zob. *ibidem*, s. 153.

<sup>391</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 16.

<sup>392</sup> *Haiku*, [2006], s. 208.

<sup>393</sup> R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 69.

<sup>394</sup> *Ibidem*, s. 81.

<sup>395</sup> *Ibidem*, s. 85.

<sup>396</sup> *Ibidem*, s. 87.

<sup>397</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>398</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>399</sup> *Ibidem*, s. 112.

<sup>400</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>401</sup> *Haiku*, [2006], s. 200.

O wyrazistości układów figura–tło w klasycznych haiku przesądza nierzadko rozdzielanie obu elementów omawianą już nieprzetłumaczalną cezurą wewnątrzstrofową – *kireji*<sup>402</sup>. Wiąże się ona często z pewną odrębnością pierwszej (wprowadzenie, przygotowanie) bądź ostatniej całości tekstowej (zamknięcie wiersza i „wykończenie” obrazu), wiodącą do delikatnej dwufazowości i dwuogniskowości obrazowania. Przykładowo, w słynnym *hokku* Bashō o skaczącej do stawu żabie, *kireji* wypada po pierwszej całości rytmicznej, w której znalazła się „stara sadzawka”. „Żaba”, „skok” i „plusk” wypełniają dalszą część wiersza<sup>403</sup>. Zachodni *haijinowie* nie mają naturalnie możliwości stosowania japońskich partykuł jako cezur haiku. Mogą jednak wykorzystywać ostre cięcia obrazowe do wewnętrznego podziału wiersza (a nawet jego poszczególnych wersów) oraz sugerowania wewnętrznych napięć i niepewności<sup>404</sup>. Gwałtowne jukstapozycyjne przejścia między odsłonami obrazu (kadrami, fragmentami, zbliżeniem i pełnym planem) bądź między samymi obrazami określam jako *KIREJI OBRAZOWE*. W tego rodzaju układach tropi się (niekiedy trochę na wyrost) paralele z doświadczeniami europejskich awangard, w szczególności kubizmu<sup>405</sup>.

Należy także zaznaczyć, że niekiedy cały tekst klasycznego haiku wypełnia jednolita płaszczyzna tła – zwykle jednozmysłowa, a czasem upleciona z przenikających się doznań różnych zmysłów:

<sup>402</sup> Zob. A. Żuławska-Umeda, *Okolice poetyki*, s. 9–14; eadem, *O kireji*, s. 65–70.

<sup>403</sup> Zob. K. Sugawara, *Devising Context*, s. 230. Powołuję się na przekład Miłosza:

„Stara sadzawka,

Żaba – skok –

Plusk” (Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 44). Szerzej o polskich tłumaczeniach haiku piszę w rozdziale *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>404</sup> Szerzej problem ten omawiam w piątej części książki, wykorzystując kategorię obrazowego *kireji* w analizach „najprawdziwszych” polskich haiku. Zob. też analizy zawarte w artykule Mariusza Bartosiaka, „Szelest kwitnących wiśni” w *najnowszej poezji polskiej. Korespondencje z klasyczną estetyką japońską*, w: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 513–522.

<sup>405</sup> Zob. np. J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 700–704; J. Johnson, *Haiku Poetics*, passim (szczeg. s. 8, 49).

Piękny ten dzień zajaśnieje nam w słońcu powierzchnia śniegu Taigi <sup>406</sup>	Wiosenne morze czy schyłek dnia tak cicho pulsuje w dali Buson <sup>407</sup>	Rybki srebrzyste rodzą się niestrudzenie czy to mgła nocy Issa <sup>408</sup>
--	--	--

Wyraziste obrazy sensualne bywają wyzyskiwane metaforycznie, lecz nie przyćmiewa to ich zmysłowego ładunku. Tym bardziej że „punktem dojścia” jest zwykle w tych przenośniach prezentacja natury, nie zaś wyrafinowana językowo charakterystyka świata ludzi:

samotna zakonnica chłodna w krytej strzechą chacie biała azalia Bashō <sup>409</sup>	Dziurawy czerpak idzie tocząc się polem jesienny wiatr Buson <sup>410</sup>
---	--

Naturalnie nie wszystkie klasyczne 17-zgłoskowce można wpisać w przedstawione schematy, układy takie okazują się jednak charakterystyczne dla znacznej części wierszy. Zdarza się także – choć nieczęsta to sytuacja – że *haijin* dochodzi do granic werbalizacji. Wówczas wiersz może stać się lirycznym sprawozdaniem z niewyraźności doświadczenia:

No, no, no, no, no jedynie to rzecz mogą Yoshino w kwiatach Teishitsu <sup>411</sup>	Och, Matsushima, Och, Matsushima, ach, Och, Matsushima! Bashō <sup>412</sup>
---	---

<sup>406</sup> *Haiku*, [2006], s. 201.

<sup>407</sup> *Haiku*, [1983], s. 76. Zob. też: T. Ichiki, *Suggestive Brevity. Haiku into the World*, Kyoto 1985, s. 12.

<sup>408</sup> *Haiku*, [2006], s. 89.

<sup>409</sup> Przeł. B. Ś., na podstawie tłumaczeń anglojęzycznych: M. Bashō, *Bashō's Haiku: Selected Poems of Matsuo Bashō*, transl., annotated, and with an introduction by D. Landis Barnhill, New York 2004, s. 111; idem, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 162.

<sup>410</sup> *Haiku*, [2006], s. 166.

\*

W tej książce chcę pokazywać możliwie szerokie uwarunkowania – i uwikłania – przenoszonych na zachodni grunt miniatur. Najbardziej interesują mnie jednak same przemiany poezji europejskiej, a w szczególności – polskiej. Kolejnym etapem dociekań musi być zatem rekonstrukcja dróg haiku do literatur Zachodu.



## CZĘŚĆ DRUGA

### Drogi do haiku – na Zachodzie

Jest rzeczą mało prawdopodobną, aby człowiek nie znający dobrze języka japońskiego ani japońskiej kultury mógł łatwo zrozumieć haiku.

Imitowane i propagowane było to, co UWAZANO za haiku. [...]

Naprawdę istotne jest to, że częściowe zrozumienie często rodzi znaczącą poezję.

E. Miner\*

#### I. Haiku w Europie, haiku za Atlantykiem

W Europie Zachodniej i obu Amerykach haiku zakorzeniło się i zyskało znaczną popularność już w początkach XX wieku. Gatunek ten uznaje się wręcz za źródło „najpotężniejszego poetyckiego wpływu na zachodnią poezję w ostatnim stuleciu”<sup>1</sup>, „kluczową formę doskonalenia warsztatu dla licznych modernistów Zachodu”<sup>2</sup>. Polscy badacze wskazują najczęściej na imażystyczne źródła gatunku poza Orientem<sup>3</sup>. To znaczne uproszczenie, pomijające ważne fakty w hi-

---

\* E. Miner, *Pound, haiku i obraz poetycki*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1 (162), s. 99, wyróż. autora. Zasady cytowania obcojęzycznych tekstów oraz zapisu japońskich imion, nazwisk i przydomków – zob. przypis do motta we *Wstępie*.

<sup>1</sup> J. Johnson, *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth 2011, s. 6.

<sup>2</sup> J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism*, w: *Modernism*, Vol. 2, eds. A. Eysteinnsson, V. Liska, Amsterdam–Philadelphia 2007, s. 693.

<sup>3</sup> Zob. np. P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii nowoczesnej*, w: idem, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 142–143. O pozaimażystycznych źródłach haiku na Zachodzie wspominają właściwie tylko Leszek Engelking (*Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem*, w: *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne. Materiały z forum dyskusyjnego*, red. i wstęp D. Kalinowski, Słupsk 2000, s. 119–120) i Andrzej Szuba (*Haiku w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 268–273). Szerzej na temat imażyzmu i haiku – zob. rozdział *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

storii jednego z „niewielu prawdziwie międzynarodowych gatunków XX wieku”<sup>4</sup>.

Nie jest moim celem dokładny opis okcydentalnych dróg do haiku, to zresztą problematyka dość wszechstronnie już w ostatnich latach omówiona<sup>5</sup>. Chcę poruszyć jedynie kilka spraw kluczowych, ważnych także dla szerszego oglądu polskiego dochodzenia do haiku. Jeffrey Johnson pisze:

Po ukazaniu się pierwszych przekładów między rokiem 1898 a 1906<sup>6</sup>, haiku stało się bezspornie najpopularniejszą i najszerzej rozpowszechnioną formą poezji nienarracyjnej i skupionej na obrazie, jaka dostępna była zachodnim reformatorom literatury. Jego oddziaływanie zdawało się nie znać granic językowych ani geograficznych, w ciągu pierwszych trzech dekad XX wieku haiku pojawiło się niemal równocześnie i błyskawicznie rozpowszechniło się w Ameryce Północnej i Południowej oraz w Europie. Jak się wydaje, jego popularność [...] wzrosła podczas I wojny światowej, przygasła natomiast w czasie II wojny. Gdy tylko gatunek „wypłynął” w twórczości awangardy lat 50., nie stracił swej pozycji aż do końca stulecia<sup>7</sup>.

Jan Walsh Hokenson wskazuje cztery fakty kluczowe dla „modernistycznej kariery haiku”<sup>8</sup>:

1. Znaczny wpływ (od ok. 1860 roku) japońskich sztuk plastycznych na artystów Zachodu (redefinicja formalnych podstaw działań artystycznych, rekonfiguracja *mimesis*, kres iluzjonizmu, nowe propozycje widzenia i odwzorowywania świata)<sup>9</sup>.

2. Francuskie przekłady wierszy haiku i *tanka*, początkowo ogłaszane w czasopismach oraz niskonakładowych publikacjach książ-

<sup>4</sup> J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 693.

<sup>5</sup> Zob. szczeg. J. Johnson, *Haiku Poetics*; J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*; Y. Hakutani, *Haiku and Modernist Poetics*, New York 2009.

<sup>6</sup> Jan Walsh Hokenson szczegółowo opisuje także wcześniejsze zachodnie translacje haiku (o których dalej). Zob. J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 693 i nast.

<sup>7</sup> J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 41.

<sup>8</sup> J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 695. Zestawienie na podstawie: ibidem, s. 695–699. Nieco inaczej rozkłada akcenty Johnson – zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 6 i nast.

<sup>9</sup> Szeroko piszę na ten temat w siódmej części książki. Zob. też: J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 87.

kowych (*Anthologie Léona de Rosny*'ego, 1871; *Poèmes de la libellule Judith Gautier*, 1885). Translacje te – ze względu na swe walory literackie (przede wszystkim *casus* książki Gautier) i wizualne (w *Anthologie* znalazły się m.in. oryginalne zapisy tekstów w *kanji*) – wywierały znaczny wpływ na środowiska artystyczne.

3. Silnie opiniotwórcze anglojęzyczne publikacje (1877–1911) przekładów haiku i towarzyszących im omówień literaturoznawczych pióra Basila Halla Chamberlaina. Prace te cieszyły się wielką popularnością w Londynie, Bostonie, Nowym Jorku. Na sądy Chamberlaina powoływali się liczni tłumacze, badacze i redaktorzy opisujący haiku w różnych językach europejskich – m.in. Karl Florenz, August Pfizmaier, William Aston<sup>10</sup>, William Porter. Nawet jeśli, jak chce Hokenson<sup>11</sup>, konstatacje orientalisty należy uznawać za przejaw kolonialnego myślenia o odległych kulturach, popularyzatorskie znaczenie jego pism jest nie do przecenienia.

4. Działalność Paula Louisa Couchouda (od roku 1905)<sup>12</sup> i jego następców, kluczowa dla dalszej recepcji haiku w europejskim modernizmie (w szczególności francuskim, ale także angielskim – Couchouda czytali m.in. Thomas Ernest Hulme i Frank Stuart Flint). Couchoud jest daleki od jakiegokolwiek deprecjonowania drobnej formy literackiej, widzi w haiku znacznie więcej niż tylko obrazowy ornament (sam dorobek kulturowy Japonii uznaje za równy dziedzictwu greckiemu czy włoskiemu). W dalekowschodnich minia-

<sup>10</sup> O tłumaczeniach Astona – zob. *ibidem*, s. 28–35.

<sup>11</sup> Zdaniem Hokenson, Chamberlain „postrzegał haiku jako drugorzędny (*minor*) przykład prymitywnej (i »kobiecej«) literatury pozbawionej najwyższych zachodnich wartości [., pisał]: »tym, czego najbardziej brakuje literaturze japońskiej, jest geniusz. Brak jej myśli, logiki, głębi, rozmachu, wielowymiarowości«” (J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 695). Przekłady i objaśnienia Chamberlaina świadczą jednak o znacznej wiedzy i niezłym (choć istotnie w pewnej mierze zawężającym) rozumieniu poezji *haijinów*. Zob. np. B. H. Chamberlain, *Bashō and the Japanese Poetical Epigram*, w: *idem, Japanese Poetry*, London 1911, s. 145–260.

<sup>12</sup> Chodzi przede wszystkim o poświęcony haiku esej (wraz z przekładami autorstwa Couchouda) z roku 1906, którego rozszerzona wersja ukazała się w książce Couchouda *Sages et poètes d'Asie* w roku 1916 i była następnie wielokrotnie przedrukowywana w wersji francuskojęzycznej oraz przekładach na różne języki europejskie. Zob. też: J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 35–39.

turach ceni jukstapozycyjną nieciągłość (przeciwstawianą okcydentalnej retoryczności), sensualność, momentalność, aintelektualność, wreszcie – szczególną aktywizację odbiorcy<sup>13</sup>.

Pośród pierwszych zachodnich twórców haiku wymienia się m.in.<sup>14</sup> José Juana Tabladę (jego pierwsze haikowe próby są datowane na rok 1902), Couchouda (twórczość od 1905), Antonio Machado (od 1907), Thomasa Ernesta Hulme'a (od 1908) i Ezrę Pounda (od 1911). Tuż przed pierwszą wojną światową znacznie wzrosła popularność gatunku, m.in. za sprawą szeroko oddziałujących przekładów Yone Noguchiego<sup>15</sup>, Curtisa Page'a, Michela Revona, Williama Portera<sup>16</sup>. W kolejnych latach haiku były także pisywane na froncie przez twórców bezpośrednio uczestniczących w działaniach wojennych: Juliana Vocance'a, Giuseppe Ungarettiego, Paula Éluarda, Ri-

<sup>13</sup> Hokenson wyraźnie rozróżnia angielskie, kolonialne, upraszczające widzenie haiku (działalność Chamberlaina i jego naśladowców) oraz bliższą rozumieniu istotnych wartości tej formy recepcję francuską – zapoczątkowaną przez Couchouda „twardo osadzającego gatunek na gruncie modernizmu, włączającego go we współczesne dyskursy kubizmu i literackiego modernizmu jako »poezji nieciągłej«” (J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 694). Badaczka stwierdza wręcz, że „angloamerykański krytyczny koncept haiku jest nieprawidłowy (*anomalous*)” (ibidem, s. 693, inaczej rzecz widzi Johnson – zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 61 i nast.). W ujęciu Hokenson haiku wyraźnie traci jednak istotne wartości artystyczne – badaczka widzi tu przede wszystkim kondensację, wyluskiwanie i nazywanie konkretnych. Za Couchoudem przywołuje wizję „gatunku literackiego, z którego całkowicie wyrugowano LITERATURĘ” (J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 694; wyróż. autorki). Zdaje się nie dostrzegać, że haiku to forma oszczędna, ale wyrafinowana artystycznie, operująca różnorodnymi środkami stylistycznymi. W analizach Hokenson gubi się także – początkowo mocno podkreślana przez autorkę – sensualność haiku (jako znakomite haiku autorka przedstawia teksty, które są w istocie aforyzmami czy epigramatami). Interesujący poznawczo wywód po części dyskredytują wreszcie upraszczające opisy samych klasycznych haiku japońskich oraz to, że przydomek najbardziej znanego *haijina* jest zapisywany jako „Bash” (!).

<sup>14</sup> Zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 42; J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 694; W. J. Higginson, P. Harter, *Early Haiku in the West*, w: iidem, *The Haiku Handbook. How to Write, Share and Teach Haiku*, Tokyo–New York–London 1989, s. 49–57. Na twórczość wybranych zachodnich poetów powołują się w tej i kolejnych częściach książki.

<sup>15</sup> Zob. Y. Hakutani, *Yone Noguchi and Japanese Poetics*, w: idem, *Haiku and Modernist Poetics*, s. 37–51.

<sup>16</sup> Zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 100.

charda Aldingtona. Haiku okazało się doskonałą, nowoczesną formą zapisu traumatycznych doświadczeń walki – prostą, nieoceniającą, skupioną na doznaniach zmysłowych<sup>17</sup>.

Paralele z haiku tropi się również (niekiedy dyskusyjne to rozpoznania) w twórczości Stéphane'a Mallarmégo i Guillaume'a Apollinaire'a<sup>18</sup>, w wierszach imażystów (wspomniani już Pound, Hulme, Flint, Aldington oraz Amy Lowell, John Gould Fletcher, Hilda Doolittle)<sup>19</sup>, u francuskich surrealistów (Éluard, Louis Aragon, Max Jacob, André Breton, Jean Cocteau)<sup>20</sup>, w modernistycznej liryce hiszpańskiej (Machado, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Juan José Domenchina, Guillermo de Torre)<sup>21</sup>. Analizuje się wpływy haiku na lirykę autorów niemieckojęzycznych: Rainera Marii Rilkego, Arno Holza, Paula Ernsta, Immy von Bodmershof, Alfreda Momberta, Maxa Dautheneya<sup>22</sup>, wskazuje pokrewieństwa z haiku w twórczości licznych poetów Ameryki Łacińskiej (Tablada, José Rúben Romero, Francisco Monterde, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Pedro Xisto)<sup>23</sup>. Osobnym, szeroko dyskutowanym, zagadnieniem są wreszcie związki

<sup>17</sup> Zob. J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 694; J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 101–104.

<sup>18</sup> Zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 44–45, 88 i nast.; J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 704.

<sup>19</sup> Zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 61–86; Y. Hakutani, *Ezra Pound, Imagism, and Japanese Poetics*, w: idem, *Haiku and Modernist Poetics*, s. 69–88.

<sup>20</sup> Zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 104–113; J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 704–705.

<sup>21</sup> J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 117–152; G. L. Brower, *The Japanese Haiku in Hispanic Poetry*, „Monumenta Nipponica” 1968, Vol. 23, No. 1/2, s. 187–189.

<sup>22</sup> Zob. F. Heller, *Haiku w niemieckim obszarze językowym*, w: *Ślady stóp wiatru. Haiku z Niemiec, Austrii i Szwajcarii*, wstęp F. Heller, wybór, przekł. i oprac. P. W. Lorkowski, Kraków 1996, s. 6; T. Krajewski, *Krótką formą poetycką w liryce światowej*, w: ibidem, s. 110; Y. Shibata, *The Influence of Haiku on Rilke*, „Interlitteraria” 1998, No. 3, s. 335–345 (w tekście mowa o późnych, francuskojęzycznych wierszach poety); M. Motoyoshi, *Das japanische Kurzgedicht in der europäischen Moderne*, w: *Humanität in einer pluralistischen Welt?*, hrsg. Ch. Kluwe, J. Schneider, Würzburg 2000, s. 203 i nast.; zob. też: J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 707; S. Sommerkamp, *Die deutschsprachige Haiku-Dichtung. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, <http://te-rebess.hu/english/haiku/deutsch.html>, dostęp 15 XI 2014.

<sup>23</sup> J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 155–188.

haiku z twórczością beatników (Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gary Snyder)<sup>24</sup>. Późniejszą popularność gatunku można także wiązać z ruchami New Age. Dodajmy, że polskie przekłady tekstów zachodnich haikuistów są stosunkowo nieliczne i, w znacznej części, rozproszone na kartach czasopism<sup>25</sup>.

Wpływ japońskich lirycznych miniatur na przemiany literatury Zachodu bywa, w moim przekonaniu, znacznie przeceniany. Jeffrey Johnson uznaje haiku za główny (!) czynnik sprawczy przemian modernistycznej, postsymbolistycznej poezji drugiej i trzeciej dekady XX stulecia oraz jeden z kluczowych katalizatorów dalszej ewolucji sztuki słowa<sup>26</sup>. Haiku jest związane z kubizmem, impresjonizmem,

<sup>24</sup> Zob. ibidem, s. 189–219; Y. Hakutani, *Jack Kerouac's Haiku and Beat Poetics*, w: idem, *Haiku and Modernist Poetics*, s. 89–109. Zob. też rozdział *Haiku? „Senryū”?* „Mironū”? Miron Białoszewski i haiku.

<sup>25</sup> Niezbyt liczne przekłady Leszka Engelkinga oraz (jeszcze słabiej reprezentowane) tłumaczenia Andrzeja Szuby i Krystyny Rodowskiej można znaleźć przede wszystkim w czasopismach literackich (zob. np. *Haiku – wybór*, przeł. L. Engelking, „Tytuł” 1995, nr 3/4b, s. 348–360; *Haiku poetów Stanów Zjednoczonych i Kanady*, przeł. L. Engelking, A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 218–253; *Haiku poetów Meksyku*, przeł. L. Engelking, K. Rodowska, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 254–267; O. Paz, *Południe, Później*, przeł. K. Rodowska, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 6, s. 7; idem, *Wiersze, „Kresy”* 1994, nr 17, s. 80). Mamy jeszcze antologię Miłoszowych przekładów współczesnych anglojęzycznych haiku sąsiadujących z japońską klasyką (Cz. Miłosz, *Haiku*, wprowadzenie Cz. Miłosz, Kraków 1992), *Antologię haiku kanadyjskiego* (przeł. i wstęp E. Tomaszewska, Kraków 1993) oraz niewielki tomik Leszka Engelkinga *Haiku własne i cudze* (Kraków 1990) zestawiający oryginalne miniatury polskiego poety z przekładami klasycznych haiku japońskich i haiku poetów Zachodu (Amy Lowell, Richarda Wrighta, Jorge Luisa Borgesa). Kilka bardzo bliskich protypowi haiku miniatur współczesnych amerykańskich poetów (Larry Gates, Robert Spiess, Mabelsson Norway, Geraldine C. Little) w przekładach Andrzeja Szuby znalazło się w artykule Stanisława Jasionowicza, *Lektura bez interpretacji? (Czytając wiersze haiku)*, „Dekada Literacka” 1992, nr 20 (56), s. 4. Zob. też: *Haiku amerykańskie*, przeł. A. Szuba, w: *Metafora haiku*, red. E. Tomaszewska, Kraków–Warszawa 1994, s. 15–17; *Haiku z Chorwacji*, przeł. E. Budzyńska, oprac. P. W. Lorkowski, w: ibidem, s. 25–26; *Niemieckojęzyczne haiku*, przeł. P. W. Lorkowski, w: ibidem, s. 28–29; *Ślady stóp wiatru; „petals on a wet black bough”*. *Poezja imagistyczna angielskiego modernizmu*, wstęp i przekł. S. Wąciór, Lublin 2002; L. Engelking, A. Szuba, *Obraz i wir. Antologia anglo-amerykańskiego imagizmu*, Warszawa 2016. Nie jest to wybór imponujący, ani też – co istotniejsze – nie prezentuje wierszy szczególnie intensywnie eksplorujących „rubieże” haiku.

<sup>26</sup> J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 88–89. Zob. też siódmą część książki.

*arte povera*, montażem kinematograficznym<sup>27</sup>. Z całą pewnością typowe dla dalekowschodnich miniatur: kondensacja, niedopowiedzenie, techniki jukstapozycji, nieciągłość składniowo-obrazowa<sup>28</sup> odegrały istotną rolę w modernistycznych przemianach poezji – i sztuki – Zachodu. Te cechy orientalnych 17-zgłoskowców pozwalają na zestawianie pozornie krańcowo odległych realizacji (np. klasyczne haiku–kolaż). Poza wpływem „japońszczyzny” należy jednak dostrzegać także wiele innych impulsów wiodących ku transkulturowej konwergencji form<sup>29</sup>.

Najważniejsze pytanie, jakie stawiam w tej części książki, dotyczy właśnie problemu konwergencji. Zasadniczy teren rozpoznania stanowi literatura polska do połowy lat 70. ubiegłego stulecia (cezurę wyznacza m.in. publikacja monograficznego haikowego zeszytu „Poezji” 1975, nr 1, którego pokłosem były *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka)<sup>30</sup>. Czy przed bardzo późną (w stosunku do innych krajów europejskich)<sup>31</sup> erupcją haiku w ostatniej ćwierci XX wieku można w ogóle mówić o literackiej – i literaturoznawczej – obecności gatunku w Polsce?

<sup>27</sup> Zob. np. J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 700–704; J. Johnson, *Haiku Poetics*, passim (szczeg. s. 8, 49).

<sup>28</sup> J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 88–89.

<sup>29</sup> Dużo łatwiej zaaprobować wyważony sąd Piotra Michałowskiego: „Zainteresowanie tym gatunkiem [haiku] w euro-amerykańskim kręgu kulturowym wiąże się właśnie przede wszystkim ze szczytową fazą szeroko pojętego modernizmu i nie da się sprowadzić do kolejnej odsłony fascynacji Orientem, poprzedzonej podobną modą w wieku XVIII czy w europejskim romantyzmie. Tym razem inspiracja wschodnimi metodami poezjowania wyraźnie zaczyna wspomagać kształtujący się paradygmat nowoczesności. Ideologia haiku współbrzmiała z głównymi założeniami poezji nowoczesnej, tworząc swego rodzaju akompaniament wzmacniający kierunki poszukiwań modernistów, dostarczając im argumentów i ujawniając dalsze, jeszcze nieopanowane horyzonty poetyki. Sprawilo to, że spotkały się odległe wobec siebie tradycje: śródziemnomorska z orientalną oraz doszło do konfrontacji religijno-filozoficznych podstaw obu kultur: judeo-chrześcijańskiej i konfucjańsko-buddyjskiej, choć od razu należy dodać, że nie chodziło bynajmniej o równoprawny dialog kultur, lecz tylko o wzbogacenie zachodniej poezji o wyselekcjonowane pragmatycznie wątki orientalne” (P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii*, s. 142).

<sup>30</sup> Szerzej na ten temat – zob. rozdział *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

<sup>31</sup> Także w odniesieniu do Czech i Słowacji – zob. L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 121.

## II. *Vorgeschichte* haiku w Polsce: Młoda Polska, dwudziestolecie międzywojenne

Badanie początków polskiego zainteresowania haiku jest, w porównaniu z opisem genezy gatunku we Francji, Anglii czy Niemczech, nietrywialnym procesem poszlakowym. Trzeba rozpocząć od studiów nad ewentualną „haikowością” poezji młodopolskiej i międzywojennej. Zastanawiają pewne literaturoznawcze praktyki – i zaniechania. Przykładowo: po wielokroć wskazywano „haikowość” wierszy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (autorki, która nigdy nie posłużyła się terminami gatunkowymi „haiku”, „*hokku*” czy „*haikai*”), ale też nie zbadano problemu głębiej; przemilczano ciekawy epizod wczesnej twórczości Anatola Sterna, jego „*hay-kay*” (określenie samego poety) z tomu *Futuryzje*, wreszcie – podjęto niedawno zaskakujące na pierwszy rzut oka poszukiwania związków między haiku a liryką przełomu XIX i XX wieku. Bliższego oglądu przez haikowy pryzmat domagają się także przywoływane raz po raz w kontekście orientalnym *Uty* Jarosława Iwaszkiewicza (ale też *Piosenki z Oktostychów* czy *Bilety tramwajowe*), wiązana z poetyką japońskich miniaturowych twórczość Juliana Przybosa, liryka (i działalność przekładowa) Leopolda Staffa oraz międzywojenna twórczość Czesława Miłosza<sup>32</sup>.

Dociekania należy rozpocząć od odpowiedzi na kilka pytań dotyczących literatury i literaturoznawstwa Młodej Polski. Na ile japońskie 17-zgłoskowce mogły być znane polskim twórcom pierwszych dekad XX wieku?<sup>33</sup> Jaki był poziom wiedzy o haiku? Czy wreszcie zaistniała wówczas jakakolwiek transkulturowa konwergencja form poetyckich (haiku a polska liryka przełomu wieków)?

<sup>32</sup> O międzywojennej liryce Miłosza piszę w rozdziale *Poezja uważności – Czesław Miłosz i haiku*.

<sup>33</sup> O japońszczyźnie *en masse* pisała Maria Podraza-Kwiatkowska (*Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski. Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 61–82). W perspektywie badań nad haiku rozpoznania badaczki wymagają pogłębienia.



## 1. Wiedza o haiku (przed 1939 rokiem)

Na wstępie chcę zrewidować sądy dotyczące znajomości haiku w Młodej Polsce i, następnie, w dwudziestoleciu międzywojennym.

W świetle wczesnej historii gatunku w Europie Zachodniej i obu Amerykach nie dziwi fakt, że znacznie lepiej niż wymagająca szczególnie kompetentnego przekładu literatura japońska znane były polskim odbiorcom przełomu wieków plastyka (głównie drzeworyty i sztuka użytkowa) oraz teatr Nipponu<sup>34</sup>. Zastanawia jednak niemal zupełne pominięcie haiku w polskiej praktyce translatorskiej<sup>35</sup> i tekstach literaturoznawczych. Pośród publikacji, które w ogóle dotyczą zagadnień japońskiej sztuki słowa, znalazła się zaledwie jedna (a w Młodej Polsce wydano ich kilka) książka o charakterze zarysu literatury powszechnej – drugi tom *Historii literatury powszechnej* Juliana Adolfa Świącickiego<sup>36</sup>. Próżno szukać tam jakichkolwiek bliższych informacji na temat haiku, oprócz zaskakującej wzmianki na ostatniej stronie: „Ze »Tanka« i »Haikai« już nie wrócą – to zdaje się nie ulegać wątpliwości”<sup>37</sup>. Maria Podraza-Kwiatkowska wspomina,

<sup>34</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie*, s. 61–82; E. Tomaszewska, *Inspiracje japońskie w kulturze i sztuce europejskiej*, w: *Antologia polskiego haiku*, oprac. i wstęp E. Tomaszewska, Warszawa 2001, s. 7–17. O japonizmie w sztukach wizualnych w Polsce piszę obszernie w siódmej części monografii (tam również czytelnik znajdzie bogatą bibliografię zagadnienia).

<sup>35</sup> Michałowski twierdzi, że „pierwsze polskie przekłady haiku pochodzą z końca XIX w.” (P. Michałowski, *Haiku*, w: idem, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999, s. 74, przypis 19). Nie przytacza jednak żadnych konkretnych danych, w kolejnym zdaniu pisze już o pracach Stefana Łubieńskiego (błędnie podając nazwisko: Łupieński) i Bogdana Richtera z lat 20. i 30. XX wieku (tłumaczenia te omawiam w dalszej części podrozdziału). Z moich ustaleń wynika, że w XIX wieku nie opublikowano żadnych polskich tłumaczeń haiku (i prawdopodobnie translacje takie w ogóle nie powstały). Najwcześniejszy polski przekład haiku to najpewniej tłumaczenie wiersza poetki Chiyo napisanego po śmierci syna, opublikowane w inkrustowanej poetycko książce Inazo Nitobe *Bushidō: dusza Japonii*, Lwów–Warszawa 1904, s. 65 (nie podano nazwisk autorki ani tłumacza; wznowienie: Warszawa 1993, cytat – s. 70; zob. też: W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 16). Tekst w wersji z *Bushidō* (podzielony na dwa wersy) brzmi: „Gdzież to pobiegł dziś mój mały myśliwiec / Aby nałowić sobie ważek”.

<sup>36</sup> Zob. J. A. Świącicki, *Historia literatury powszechnej*, t. 2: *Historia literatury chińskiej i japońskiej*, Warszawa 1901.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 435.

w kontekście japońskim, o popularyzatorskiej *Literaturze japońskiej* Remigiusza Kwiatkowskiego<sup>38</sup>, nie zauważa jednak, że to właściwie skrót i kompilacja wcześniejszego tekstu Świącickiego. Literaturoznawcza lista nieobecności na tym się nie kończy. W kilkakrotnie wznawianej – i wielokrotnie wzmiankowanej przez badaczy piszących o polskich związkach z Dalekim Wschodem – antologii Kwiatkowskiego *Chiakunin-Izszu*<sup>39</sup> czytelnik również nie znajdzie choćby notki o haiku. Autor zajął się wyłącznie tłumaczeniem 31-zgłoskowców *tanka*. Niezbyt to zresztą udane próby, układ trioletu<sup>40</sup> zniekształca wyobrażenie o zupełnie inaczej zrygoryzowanej kluczowej formie japońskiej liryki<sup>41</sup>. Dużo lepsze przekłady *tanek* pióra Marii Stattler-Jędrzejewiczowej oraz formułowane przez autorkę trafne, wyważone opisy poetyki tych wierszy można znaleźć w „Tygodniku Polskim” z 1912 roku<sup>42</sup>. Stattler-Jędrzejewiczowa wspomina

<sup>38</sup> Zob. R. Kwiatkowski, *Literatura japońska*, Warszawa 1908; M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie*, s. 76.

<sup>39</sup> Pierwotnie opublikowana w piśmie „Museion” (1912, z. 9/10).

<sup>40</sup> Kwiatkowski w gorset sztucznego trioletu wtlaczał najróżniejsze orientalne teksty. Taką formę (całkowicie niwelującą aforystyczną „błyskowość”) zyskały w jego przekładach aforyzmy chińskie, japońskie, indyjskie (zob. np. R. Kwiatkowski, *Parasol noś i przy pogodzie. Przekłady aforyzmów wschodnich*, Poznań 1921; idem, *I nocą nie wychodź nago... Aforyzmy wschodnie*, Poznań–Warszawa–Wilno s.a. [1921]; idem, *Nie zagłądaj za parawan... Orientaljów seria 3*, Warszawa s.a. [ok. 1925]). Jak podkreśla Wiesław Kotański, nie można tu właściwie mówić o przekładzie, „to jedynie trawestacje tematów wschodnich i to skomponowane na jedną modłę bez względu na treść i pochodzenie tematów z różnych stron Orientu” (W. Kotański, „Z czego śmieje się Japończyk?”, „Przegląd Orientalistyczny” 1952, z. 4, s. 119).

<sup>41</sup> Przekłady i omówienia literaturoznawcze Kwiatkowskiego w specyficzny, odległy od ducha oryginałów sposób profilowały polską recepcję poezji japońskiej, dowodząc niekiedy nie najwyższych kompetencji tłumacza (zob. np. W. Kotański, „Z czego śmieje się Japończyk?”, s. 119–128). Sztuczność formy trioletu w przekładach znakomicie widać w tomie *Poezja starojapońska* (wstęp, wybór i oprac. A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1984) zbierającym wiersze japońskie (przeze wszystkim *tanki*) w przekładach różnych polskich tłumaczy: Kwiatkowskiego, Kotańskiego, Kamila Seyfrieda, Agnieszki Żuławskiej-Umedy, Aleksandra Janty. Zob. też np. J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 218–221; M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie*, s. 78–79.

<sup>42</sup> M. Stattler-Jędrzejewiczowa, *Poezja japońska*, „Tygodnik Polski” 1912, nr 4, s. 53–57. Przekłady: *Z poezji japońskich*, przeł. M. Stattler-Jędrzejewiczowa, ibidem, s. 54–57. Zob. też: M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie*, s. 81.

też o *hokku* (tłumaczy cztery utwory, dodatkowo „uartyścizniając” je natrętnymi rymami) – bardzo to jednak zdawkowe informacje<sup>43</sup>. Próżno natomiast szukać haiku w opracowanej przez Antoniego Langego antologii *Sintaisi-Sho*<sup>44</sup>. O miniaturach tych zmilczał Lange także w literaturoznawczym wstępie do *Sintaisi-Sho* dotyczącym poezji japońskiej XIX wieku (mimo że gatunek rozwijał się również w tym stuleciu). O lirycznych 17-zgłoskowcach nie pisze także Juliusz Starkel, choć jego *Obrazki z Japonii* uwzględniają poezję i malarstwo Nipponu<sup>45</sup>. W pierwszych latach XX wieku opublikowano w Polsce kilka prac zafascynowanego Japonią Lafcadio Hearna – i z nich jednak wiedzy o haiku czerpać nie sposób (w książkach Hearna znalazły się przede wszystkim eseje dotyczące japońskiej obyczajowości oraz japońskie opowieści z różnych wieków)<sup>46</sup>. Haiku, *tanki* i inne teksty liryczne były natomiast wplatane w prozę Wacława Sieroszewskiego<sup>47</sup>. Czytelnik znajdował tam także celne, choć szkicowe, omówienia japońskiej literatury i sztuki<sup>48</sup>. Trudno mimo

<sup>43</sup> Zob. M. Stattler-Jędrzejewiczowa, *Poezja japońska*, s. 57. Maria Stattler-Jędrzejewiczowa przekłada m.in. słynny konceptystyczny wiersz Arakidy Moritakego. Inaczej niż w przypadku przekładów *tanek*, widać tu wyraźne próby uatrakcyjnienia miniatury (izorym, personifikacja):

„Opadły zwiędły kwiat  
Ku swej gałęzi wraca rad:  
Motyl w przepychu szat”

(wiersz w przekładzie Wiesława Kotańskiego cytuję w rozdziale *Intertekstualność*).

<sup>44</sup> Zob. *Sintaisi-sho. Poeci nowojapońscy*, przeł. A. Lange, z dodaniem zarysu dziejów literatury japońskiej w XIX w., Warszawa 1908.

<sup>45</sup> Zob. J. Starkel, *Obrazki z Japonii*, cz. 1–2, Warszawa 1904.

<sup>46</sup> Zob. np. L. Hearn, *Ko-Ko-Ro*, Kraków 1906; idem, *Lotos. Rzut oka na nieznaną Japonię*, przekł. D. Z., Warszawa s.a. (prawdopodobnie ok. 1909; książka wznawiana także w dwudziestoleciu międzywojennym); idem, *Japonja*, przeł. B. Bielecka, red. A. Lange, Warszawa s.a. [koniec lat 20.], wyd. 2: Warszawa 1932.

<sup>47</sup> Zob. np. W. Sieroszewski, *Japonja w zarysie*, w: idem, *Z fali na falę*, Kraków s.a., s. 9, 40–41.

<sup>48</sup> „Twierdzenie, że malarstwo japońskie jest wyłącznie ornamentacyjnym, jest wierutnym fałszem. Ma ono jedną wszakże cechę, niezależną od tematu i nastroju obrazów – są, jak wiersz japoński, jak króciuchna »tanka« lub »hajikai« – mistrzowskim raczej napomknieniem niż wizerunkiem rzeczywistości, dążą one przede wszystkim do wywołania malarskiego wrażenia przez uprzytomnienie przedmiotu...” (ibidem, s. 40–41).

to mówić o jakiegokolwiek systemowości wykładu w przypadku uwag pojawiających się, nieprzewidywalnie, w różnych miejscach rozmaitych prac pisarza<sup>49</sup>.

Jedynie właściwie młodopolskie studium dotyczące haiku to szkic *Haikai* Adolfa Nowaczyńskiego<sup>50</sup>, uznawanego skądinąd za zatwardziałego okcydentalistę<sup>51</sup>. Mnóstwo w samym tekście i wokół niego literaturoznawczych nieporozumień. Podraza-Kwiatkowska stwierdza: „Drwiące, szydercze *haikai* szczególnie odpowiadały temperamentowi pisarskiemu Nowaczyńskiego, toteż głosił z entuzjazmem: »strzeliste *haikai*, niezwyciężone *haikai*, nieśmiertelne *haikai*«”<sup>52</sup>. Trudno zrozumieć, czemu badaczka pisze o rzekomo szyderczych *haikai* – ta orientalna forma (*haikai* to w tekście Nowaczyńskiego synonim haiku i *hokku*)<sup>53</sup>, szczególnie w odświeżeniu Matsuo Bashō, na którego powołuje się autor szkicu, zupełnie nie przystaje do podobnej charakterystyki. Być może Podraza odnosi się (w tym wypadku bezzasadnie) do haiku szkoły *danrin* bądź do nurtu *zappai*, a może pomyliła haiku i jego ironiczny „rewers”, *senryū*<sup>54</sup>. Bez wątpienia jednak Nowaczyński o *senryū* nie pisze; inna rzecz, że podawane przez niego informacje również niewiele mają wspólnego z literaturoznawczą rzetelnością. Klarownemu omówieniu zwięzłej, zdyscyplinowanej formy (dla autora: „świętej nietykalnej formy prastarej mongolskiej gotyki”)<sup>55</sup> nie sprzyja także egzaltowanie i meandryczny tok wyводу. Nowaczyński nie podaje wreszcie żadnych przykładów literackich. Głosi natomiast:

[...] liryk Matsuo-Bascho grzmiał czasem głośnym hukiem trombit strąconych aniołów. Kiedy wzgarda dla pelzającego nisko robactwa ludzkiego

<sup>49</sup> Zob. też: Z. Kempf, *Orientalizm Wacława Sieroszewskiego. Wątki japońskie*, Warszawa–Wrocław 1982, s. 79–97.

<sup>50</sup> Zob. A. Nowaczyński, *Haikai*, w: idem, *Co czasy niosą*, Warszawa–Lwów 1909, s. 57–68.

<sup>51</sup> Zob. E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, s. 183–185, 257.

<sup>52</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie*, s. 77.

<sup>53</sup> O genezie i późniejszym współwystępowaniu terminów – zob. pierwszą część książki.

<sup>54</sup> Wspomniane nurty i formy literackie omawiam w pierwszej części książki.

<sup>55</sup> A. Nowaczyński, *Haikai*, s. 57.

duśiła mu gardło, wydobywał z piersi chrypliwy jęk nienawiści i cierpkiej negacji, świślał szyderstwem jak harapem, którym biczą się bonzowie w klatkach drewnianych, potępiał i protestował nieubłagalnie i do końca życia, świadom posłannictwa na swej nieprzekupnej kazalnicy nadspołecznej, dotrafiał aż do swych włosów, poddając się tylko jednemu, tj. przekazanej formie literackiego wylewu Haikai. W kontury tego utworu obejmował Matsuo wszystkie dziedziny życia, zamykał klamrami swoje poglądy na wolność, idealizm, naturalizm, pesymizm, nurty polityczne, zagadki transcendentalne i tęsknoty pozaziemskie<sup>56</sup>.

Niemal całkowity brak dostępu do przekładów japońskich 17-zgłoskowców uniemożliwiał odbiorcom konfrontację sądów Nowaczyńskiego (czy np. Święcickiego) z choćby najmgliściej rysującym się „tekstowym światem” haiku<sup>57</sup>. Młodopolanie zasadniczo nie doceniali japońskiej sztuki słowa, „stale [...] przeciwstawiając »głębką« literaturę europejską – powierzchownemu pięknu japońskich utworów”<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 63–64.

<sup>57</sup> We wszystkich cytatach z prozatorskich tekstów młodopolskich i międzywojennych modernizują pisownię, pozostawiając tylko oryginalne wersje zapisu nazwy interesującego mnie gatunku oraz oryginalny zapis tytułów i przydomków twórców.

<sup>58</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie*, s. 81. Warto przytoczyć komentarz Langego do przekładów japońskich wierszy: „podajemy tu szereg ulubionych w Japonii wierszy o 31 sylabach tzw. *uta* [właśc. *mijikauta* – dop. B. Ś.]. – Są to epigramy, ucinki, fraszki, komplementa, spostrzeżenia itd. – Nam w Europie wydawać się będą te wiersze mniej interesującymi” (*Sintaisi-sho*, s. 58). Japonia była natomiast dla ówczesnych Polaków wzorcem patriotyzmu i heroizmu (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie*, s. 82). Erazm Kuźma pisze: „Najbezpieczniejszą formą mitu Orientu była ta, która przedmiotem kultu otaczała Japonię. Antyjapoński mit »żółtego niebezpieczeństwa« właściwie nigdy się w Polsce zbytnio nie upowszechnił: kraj ten przecież pokonał naszego wroga, wiązano z nim określone nadzieje polityczne (zarówno Piłsudski jak i Dmowski), a poza tym nie mieliśmy przemysłu, który musiałby bać się konkurencji japońskiej ani granic, którym by kraj ten zagrażał. Japonizm był najbardziej zgodny z duchem nowoczesności, i to też przemawiało na jego korzyść: nie implikował okultyzmu – tego balastu Orientu klasycznego, nie kompromitował wyznawców. Kult Japonii przetrwał więc rok 1905 i dawał znać o sobie jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym. W micie Japonii powtórzy się schemat znany już z polskiej mitologii romantycznej i postromantycznej: sugerowano daleko idącą zbieżność między Polską i Japonią, jak niegdyś między Polską i Indiami, dzięki której kraje te najlepiej się rozumieją. Polska znowu z tej racji ma być pośrednikiem w odnowie Europy i świata” (E. Kuźma, *Mit Orientu*, s. 202). Zob. też: J. Starkel, *Obrazki*, cz. 2, s. 104.

Niewiele lepiej rzecz wyglądała w dwudziestoleciu międzywojennym<sup>59</sup>, zwłaszcza w pierwszej powojennej dekadzie (ten czas zajmuje mnie szczególnie ze względu na omawiane dalej egzemplifikacje literackie). Dopiero w 1927 roku Stefan Łubieński opublikował w książce *Między Wschodem a Zachodem*<sup>60</sup> kilka przekładów „heiku Basio” z własnymi, dość celnymi, komentarzami. W *Wielkiej literaturze powszechnej* Trzaski, Everta i Michalskiego znalazło się z kolei kilkanaście haiku w niezłym tłumaczeniu Bogdana Richtera<sup>61</sup>. Przed drugą wojną światową haiku tłumaczył także Kamil Seyfried, te interesujące przekłady nie zostały jednak wówczas ogłoszone drukiem<sup>62</sup>. W 1937 roku ukazał się wreszcie „japoński” numer „Wiadomości Literackich” (nr 46) – informacje o lirycznych 17-zgłoskowcach były tam zaskakująco zdawkowe<sup>63</sup>.

Naturalnie, źródłem wiedzy mogły być czytane przez Polaków na przełomie wieków i w międzywojniu różnojęzyczne przekłady japońskiej poezji oraz prace literaturoznawcze i kulturoznawcze obcych autorów; niewykluczone, że szczególną rolę odegrały wciąż intensywnie oddziałujące literatura i literaturoznawstwo francuskie<sup>64</sup>. Brak jednak potwierdzenia konkretnych lektur tego rodzaju. Do za-

<sup>59</sup> Informacje na ten temat (stosunkowo skąpe) podaje Ewa Tomaszewska (*Inspiracje japońskie*, s. 16–17). Bardzo ogólnie wypowiada się też Leszek Engelking (L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 120–121). Wybór haiku w przekładach z lat 20., obejmujący jednak zaledwie kilka tekstów, opublikowano w „Poezji” 1975, z. 1, s. 22–23.

<sup>60</sup> Zob. S. Łubieński, *Między Wschodem a Zachodem. Japonia na straży Azji*, z przedmową W. Sieroszewskiego, Kraków 1927, szczeg. s. 42–44.

<sup>61</sup> Zob. B. Richter, *Literatura chińska i japońska, Wielka literatura powszechna*, t. 1 i 5 (antologia), Warszawa 1929–1932.

<sup>62</sup> Zob. E. Tomaszewska, *Inspiracje japońskie*, s. 17; „Poezja” 1975, nr 1, s. 23; *Poezja starojapońska*, passim.

<sup>63</sup> Mukyoku Naruse wspominał o haiku (przy okazji rozważań na temat *senryū*) w artykule *Japońskie poczucie humoru*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 46, s. 11. W tekście *Dawna poezja japońska* Nobutsuny Sasakiego, haiku również tylko wzmiankowano (ibidem, s. 13).

<sup>64</sup> Zdaniem Aleksandra Janty miniatury Pawlikowskiej mogły być inspirowane wierszami japońskimi poznawanymi za pośrednictwem języka francuskiego (A. Janta, *Słowo wstępne*, w: idem, *Godzina dzikiej kaczkki. Mała antologia poezji japońskiej*, Southend-on-Sea, Essex 1966, s. XI).

interesowania poezją Wschodu i przyswajania obcych estetyk przyczyniały się natomiast z pewnością stosunkowo liczne przekłady literatury chińskiej i indyjskiej<sup>65</sup>.

Na szczególną uwagę zasługuje w tym kontekście jedna z prac przekładowych Leopolda Staffa, niekiedy niesłusznie – być może pośrednio za sprawą Miłosza<sup>66</sup> – ściśle wiązana z przyswajaniem polszczyźnie haiku. Adela Kuik-Kalinowska i Daniel Kalinowski piszą: „Gatunek literacki zwany haiku wyraźnie zaistniał w polskiej literaturze jeszcze przed drugą wojną światową za sprawą Leopolda Staffa, który przetłumaczył z francuskiego zbiorek *Fletnia chińska* (1922)”<sup>67</sup>. A przecież tomik tłumaczeń Staffa to – jak zresztą wskazuje tytuł – parafrazy poezji chińskiej. Podstawą translacji były dokonane przez Franza Toussainta tłumaczenia francuskie zawarte w książce *La flûte de jade. Poésie chinoises*<sup>68</sup>. Wszystkie parafrazy „są utrzymane w jednolitej konwencji subtelnie zrytmizowanej prozy poetyckiej, gdy

<sup>65</sup> Zob. np. M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie*, s. 61–82. W Młodej Polsce opublikowano „antologię: Józefa Jankowskiego *Skarbczyk poezji chińskiej* (1902) i Remigiusza Kwiatkowskiego *Antologi chińskie* (1914). Dla »Biblioteki Hermetycznej« klasyczne księgi taoizmu *Tao czyli Droga Niebios* (1910) przełożyli niezależnie od siebie Józef Jankowski i Jan Lemański. W r. 1901 wystawiono we Lwowie głośnia i wielokroć potem wznawianą sztukę Li King-tao *Kredowe koło* w tłumaczeniu A. Szczepańskiego. Ze wschodem hindusko-buddyjskim zapoznał publiczność polską Antoni Lange, tłumacz arcydzieł literatury indyjskiej, *Ramajany* i *Mahabharaty*. Langemu zawdzięczano też pierwszą antologię *Poetów nowojapońskich*. Pod koniec epoki większość najwybitniejszych dzieł literatury indyjskiej była już przynajmniej w wyborze czytelnikom polskim dostępna. *Upaniszady* (1907) tłumaczył Berent, *Bhagawadgītę* (1910) S. F. Michalski, Olszewski i Lemański, *Pieśni Rigwedę* (1912) Michalski. Pojawiły się wreszcie pierwsze przekłady największego poety i prozaika bengalskiego, w tym *Pieśni ofiarne* (1918) w tłumaczeniu Jankowskiego, laureata nagrody Nobla Rabindranatha Tagore” (A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1997, s. 396–397). Zob. też: J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000, s. 110.

<sup>66</sup> We *Wprowadzeniu* do tomu przekładów haiku Miłosz przypomina – w kontekście swojej fascynacji poezją Dalekiego Wschodu – własną, wojenną lekturę tomu tłumaczeń Staffa. Nie stwierdza jednak nigdzie, że *Fletnia chińska* to książka przekładów haiku. Zob. Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, w: idem, *Haiku*, s. 5–7.

<sup>67</sup> A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, *Od fascynacji do mody. Refleksje o haiku*, „Opcje” 1998, nr 3 (22), s. 13.

<sup>68</sup> Porównanie *La flûte de jade. Poésie chinoises* Toussainta i *Fletni chińskiej* Staffa – zob. K. Fazan, *Dwugłos na chińską fletnię*, w: *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2005, s. 427 i nast. Katarzyna



tymczasem absolutna większość pierwowzorów to poezja regularna, klasyczna w formie, więc operująca określoną liczbą sylab w wersie i zawsze rymowana<sup>69</sup>. Tomik Staffa jest często uznawany – w moim oglądzie niezasłużenie – za pracę zasadniczo nieudaną<sup>70</sup>. Tymczasem poza niemałymi walorami artystycznymi krótkich, oszczędnych tekstów należałoby dostrzec wielki szacunek tłumaczy (polskiego, ale też – francuskiego)<sup>71</sup> do poezji odległej kulturowo i formalnie. Inaczej niż triolety Kwiatkowskiego, parafrazy z *Fletni* (i z *La flûte de jade*) nie udają, że są literackim ekwiwalentem obcej formy. Z całą pewnością translacje Staffa przybliżały polskim czytelnikom odległą estetykę, w jakiejś mierze pokrewną estetyce japońskiej. W tym kontekście warto przeczytać kilka zanurzonych w Staffowskiej „miodności”<sup>72</sup>, ale bardzo wyraźnie pobrzmiwających dalekowschodnio miniatur. Oto delikatność zmysłowego obrazu, piękno sugerowania, chwytnie ulotnych wrażeń. I pochwała samowystarczalnej krótkiej formy:

---

Fazan zestawia także przekłady Leopolda Staffa z czterema przekładami chińskich wierszy pióra jego brata, Ludwika Marii. Zob. *ibidem*.

<sup>69</sup> M. J. Künstler, *Posłowie*, w: *Fletnia chińska*, przeł. L. Staff, Warszawa 1982, s. 203. O regularnościach wersyfikacyjnych „przemycanych” do przekładów przez Staffa (wbrew lekcji Toussainta) – zob. K. Fazan, *Dwugłos*, s. 445–446.

<sup>70</sup> Zob. np. Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, s. 6; A. Tchórzewski, *Między pierwszym a drugim Poundem*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 50. Włodzimierz Wójcik zauważa jednak, że to „antologia twórczo przełożonej prozy poetyckiej” (W. Wójcik, *Leopolda Staffa „lux ex Oriente”*, w: *Orient w literaturze i kulturze modernizmu*, red. E. Łoch, Lublin 2011, s. 159; zob. też: *ibidem*, s. 165–167).

<sup>71</sup> Zob. K. Fazan, *Dwugłos*, s. 430–431. Jednocześnie, „przekład Toussainta stwarzał nową, zupełnie niezależną od oryginałów formę, w której zakorzeniły się wschodnie tematy, motywy, obrazy. Podobnie jak w malarskich stylizacjach, uprawianych przez modernistycznych artystów, ważne okazało się uzyskanie orientalnej aury, stworzenie systemu aluzji do wschodniej sztuki czy wyobrażeń z nią związanych” (*ibidem*, s. 443). Nie bez racji badaczka zauważa także, że „prozaizacja [zapis prozą i językiem potocznym jednocześnie – dop. B. Ś.] poezji, w czasie, gdy powstawały parafrazy wschodniej liryki, wiązała się nie tylko z gestem uwspółcześnienia dawnej liryki, lecz zrodziła efekt *stricte* nowatorski – była aktem śmiałego wyjścia poza kanon tradycyjnych środków wyrazu” (*ibidem*, s. 444).

<sup>72</sup> Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, s. 6.



## Pawilon Muzyki

Muzykantki odeszły. Bzy, które ostawiły w wazonach z jadeitu, kłonią się ku lutniom i zdają się słuchać jeszcze<sup>73</sup>.

## Pawilon Poezji

W jej oknie kwitnąca gałąź brzoskwini<sup>74</sup>.

## Czapla

Ten wielki płat śniegu był czapłą, która spoczęła na modrym jeziorze. Nieruchoma na skraju piaszczystej ławicy biała czapla przygląda się Zimie<sup>75</sup>.

## Noc zimowa

Trzeszczenie bambusów poucza mnie, że śnieg pada<sup>76</sup>.

Tę część rozważań poświęconych Młodej Polsce i dwudziestoleciu dobrze podsumują dwa – miejscami sprzeczne w swej wymowie – cytaty: ze świetnego, traktującego przede wszystkim o wierszach *tanka*, szkicu *Poezja japońska* (1912) Marii Stattler-Jędrzejewiczowej oraz z tekstu Bolesława Leśmiana z 1937 roku (recenzji *Ise monogatari* w rosyjskim tłumaczeniu Nikołaja Josifowicza Konrada). Leśmian to jeden z niewielu polskich twórców tamtego czasu, którzy pochylili się nad (przekładami) fundamentalnych japońskich dzieł. Stattler-Jędrzejewiczowa znakomicie uchwyciła specyfikę – i nieprzetłumaczalność – japońskiej liryki, nie ulegając przy tym częstym w Młodej Polsce sądom o jej swoistej powierzchowności i ornamentacyjności. Taki odbiór poezji Nipponu zdaje się kwintesencją „oświeconej” (innej niż np. oparty na przekłamaniach odbiór Nowaczyńskiego) recepcji literatury japońskiej.

W poszukiwaniu pisanego słowa, które by jednocześnie zdało się najbardziej nieprzymuszonym odzewem duszy ludzkiej i najkunsztowniejszym,

<sup>73</sup> *Fletnia chińska*, s. 27.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 84.

mistrzowskim opanowaniem mowy, mimo woli wzrok się rzuca na karty literatury japońskiej. Odczucie natury dziwnie bliskie, jakaś natychmiastowość w odczuwaniu, której już nawet miłością natury nazwać niepodobna, jakis jakby dzwon wewnętrzny, który dźwięczy przy najbliższym powiewie wiatru, brzęku owadów, przelocie ptaka; błyskawiczne, bezpośrednie przenoszenie zjawisk zewnętrznych w krainę ludzkiego wypowiedzenia – a z drugiej strony wykwińt tego wypowiedzenia, gra wyrazów, bawienie się giętkością japońskiego słowa o wielu znaczeniach, subtelność i mglistość przenosiń! [...] Sam charakter języka, przeładowanego słowami o wielu znaczeniach, mglistego wskutek naleciałości chińszczyzny, wskutek kilku rodzajów pisowni [...] usposabiał Japończyka do lubowania się w przenosińiach, wypowiedzeniach mglistych, do korzystania z wyrazów mających inne znaczenie, gdy się je czyta z japońska czy z chińska. Dorzucmy do tego olbrzymi balast mitów, podań, starodawnych obrzędów i zwyczajów, do których Japończyk robi tak często aluzje w poezji, a znajdziemy się w świecie nadzwyczajnie tajemniczym, kędy jedno wrażenie, czy odczucie sprowadza całą misterną siateczkę dalszych nittek, jak pajęczyna rozsnutych. [...] [...] [Z]więzłość formy [mowa o formie *tanki* – dop. B. Ś.] uniemożliwia prawie tłumaczenie na europejskie języki, które często muszą się posługiwać całym zdaniem dla wyrażenia czegoś, co się w tym dziwnym języku mieści w jednym słowie. [...] W samym wyborze tematów, w ciągłym zwrocie do natury, topieniu zachwyconego wzroku w czarach przyrody, czuć, jak bardzo Japończyk nie lubi mówić o sobie [...]. Poezja japońska nie jest chłodna, jakby się wydawać mogło; jest w niej tylko coś jakby dyskretnego, czuć w niej obawę zbytłych słów, przedramatyzowania; dużo w niej niedopowiedzeń, nigdy nie ma przeciągnięcia struny, – dlatego każda niemal strofa japońska, to mała perełka, mogąca zadowolić najwybredniejszy smak literacki<sup>77</sup>.

Poezja japońska bardzo różni się od naszej. Nie znajdziemy tam ani uczuć głębokich, ani namiętności płomiennych, ani myśli niespodzianych. Jest to poezja, która nie wzrusza, lecz która czaruje Japończyka trafnością porównań, poziomem specjalnego wykształcenia, subtelnością napomknień, słowem, tym wszystkim, co w jego oczach jest oznaką wyższej rangi towarzyskiej. Magiczna odrobina umownego piękna, barwny pyłek ulotnego nastroju, bezużytecznie pomysłowa gra słów, tłumacząca się zawsze, a pozornie zagadkowa mgła zwiwnego nastroju – oto motyla treść poezji japońskiej, zawarta w śpiewnej i kunsztownej miniaturze, zwanej *tanką* lub *mijiką-utą* (czyli krótkim wierszem) [*Ise monogatari* to sto dwadzieścia pięć fragmentów, każdy zawiera wiersze *tanka* i prozę – dop. B. Ś.], która nie tyle porывa lub czaruje, ile zwraca uwagę, zjednywa uznanie, ujmuje i przekonywa

<sup>77</sup> M. Stattler-Jędrzejewiczowa, *Poezja japońska*, s. 53–54.

czytelnika japońskiego. Wiersze w Japonii piszą nie tylko poeci, lecz w ogóle – wszyscy. Piszą nie tylko dlatego, aby zyskać sławę poety, lecz i w tym celu, żeby złożyć dowody wykształcenia i „znajomości życia”, pomimo że poezja japońska (jak zresztą każda poezja) nie ma nic wspólnego z doświadczeniem i „znajomością życia”<sup>78</sup>.

## 2. Haiku młodopolskie?

Beata Szymańska w błyskotliwym szkicu *Haiku i Młoda Polska*<sup>79</sup> dowodzi wyraźnych paralel między polską poezją „antypozytywistycznego przełomu” a lirycznymi 17-zgłoskowcami Japończyków. Związków takich nie dostrzegał dotąd nikt przed badaczką. Inna rzecz, że szukano (i nie znajdowano)<sup>80</sup> WPŁYWÓW japońskiej poezji na twórczość młodopolan, nie zaś samych transkulturowych miejsc wspólnych. Tymczasem w koncepcji Szymańskiej łącznikiem między literaturami jest nastrój; autorka pisze o „niezwykłym podobieństwie pojmowania nastroju jako kategorii estetycznej [...] w związanej z buddyzmem estetyce Japonii (w szczególności w poezji haiku)<sup>81</sup> i w europejskiej estetyce przełomu XIX i XX wieku”<sup>82</sup>.

<sup>78</sup> B. Leśmian, *Ise-Monogatari*, w: idem, *Dziela wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 519; pierwodruk: „Kurier Warszawski” 1937, nr 202, s. 512–513. Co ciekawe, Anna Kamińska traktuje tę recenzję rosyjskiego tłumaczenia *Ise monogatari* (opublikowaną w 1937 roku) jako świadectwo młodopolskiej recepcji poezji orientalnej (A. Kamińska, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 2000, s. 56).

<sup>79</sup> B. Szymańska, *Haiku i Młoda Polska*, w: eadem, *Kultury i porównania*, Kraków 2003, s. 127–160. Zob. też: eadem, *Haiku i literatura polska przełomu XIX i XX w. O estetycznej wartości nastroju*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 1 (2), wersja online: <http://estetykai Krytyka.pl/art/2/SZYMANSK.pdf>, dostęp 14 VI 2016; uwagi o poetyckich pogłosach myśli Dalekiego Wschodu w Młodej Polsce – E. Tomaszewska, *Inspiracje japońskie*, s. 8–11. Do też Szymańskiej odwołuję się także w piątej części monografii.

<sup>80</sup> Zob. np. M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie*, s. 80–81. Podraza nie wyklucza możliwości wskazania wpływów poezji japońskiej na twórczość Nowaczyńskiego i Staffa. Podobne poszukiwania uznaje jednak za „próby badawcze bardzo ryzykowne” (ibidem).

<sup>81</sup> O, po części ambiwalentnym, łączeniu haiku z zen – zob. pierwszą część książki.

<sup>82</sup> B. Szymańska, *Haiku i Młoda Polska*, s. 127. Interesujący – w pewnej mierze paralelny z tezami Szymańskiej – wywód dotyczący podobieństw i rozbieżności między haiku a poezją symbolizmu przeprowadza Jeffrey Johnson (J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 45).

Powołuje się na bliską założeniom haiku tezę Edwarda Abramowskiego (piękno można odnaleźć nawet w pospolitości)<sup>83</sup>, zauważa, że rzeczy najprostsze bywały tematem i inspiracją polskich twórców przełomu stuleci<sup>84</sup>. Sporo miejsca poświęca rozważaniom o młodopolskich niedomówieniach, aluzyjności, użyciu symboli, zacieraniu rysunku, przedstawianiu emocji zmieniających się bez wyraźnej motywacji. W tym kontekście wybrzmiewają uwagi o typowej dla haiku (w moim oglądzie wcale nieczęstej) „pozornej alogiczności, [...] wrażeniu całkowicie swobodnych skojarzeń”<sup>85</sup>. Badaczka analizuje podobieństwa podbudowy filozoficznej literatury przełomu wieków i haiku (Arthur Schopenhauer, Thomas Carlyle, Emanuel Swedenborg a filozofia zen), pisze o samej sztuce zen, nielogiczności i metaforyczności pewnych przejawów twórczości Dalekiego Wschodu (m.in. koanów), podobnym postrzeganiu roli milczenia w ujęciu myślicieli Wschodu i Zachodu (przykład Maurice’a Maeterlincka)<sup>86</sup>. Zdaniem Szymańskiej można poszukiwać analogii między haiku a *état d'âme* poezji „antypozytywistycznego przełomu”, wspólne jest tu bowiem „przenikanie się »stanu duszy« artysty i krajobrazu”<sup>87</sup>. Badaczka zestawia następnie japońską kategorię estetyczną *yūgen*<sup>88</sup> z symbolistycznymi niedookreśleniami, niepewnością, niewyraźnością<sup>89</sup>. Dostrzega rolę synestezji w haiku i w literaturze przełomu wieków<sup>90</sup>. Stwierdza, że lirykę młodopolską, tak jak haiku, można traktować jako poezję pór roku<sup>91</sup>.

---

Badacz konkluduje jednak, że różnice między poetykami (i ich kulturowymi podwalinami) są nazbyt duże, by istotnie poszukiwać bliskich powinowactw.

<sup>83</sup> Zob. B. Szymańska, *Haiku i Młoda Polska*, s. 134–135.

<sup>84</sup> Zob. ibidem, s. 156–157.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 145.

<sup>86</sup> Zob. ibidem, s. 140.

<sup>87</sup> Ibidem, s. 151. Zob. też: M. Ueda, *Zeami, Bashō, Yeats, Pound. A Study in Japanese and English Poetics*, London–The Hague–Paris 1965, s. 40.

<sup>88</sup> Zob. pierwszą część książki. Szymańska wspomina także o innych japońskich kategoriach estetycznych.

<sup>89</sup> B. Szymańska, *Haiku i Młoda Polska*, s. 152.

<sup>90</sup> Ibidem, s. 153. O synestezji w haiku – zob. szczeg. pierwszą i piątą część mojej monografii.

<sup>91</sup> Zob. ibidem, s. 138.

Uznaję propozycję Szymańskiej za odkrywczą, nowatorską, istotnie zwracającą uwagę na niedostrzegane dotąd transkulturowe paralele<sup>92</sup>. Najciekawsze w perspektywie moich badań zdają się uwagi dotyczące nastroju i pokrewieństw w jego postrzeganiu w haiku i liryce młodopolskiej oraz poprzedzająca je filozoficzna dyskusja na temat projektowania nastroju na przyrodę i artefakty. Haiku i liryka młodopolska niewątpliwie operowały podobnymi motywami, nie- rzadko kreowały zbliżony nastrój (jakkolwiek w polskich tekstach był on zwykle wyraziściej filtrowany przez emocje ludzi). Docenia- jąc wagę celnie wypunktowanych przez autorkę zbliżeń, chcę jed- nak podkreślić rozbieżności między haiku a polską liryką przełomu wieków, przesądzające o rzeczywistej niemożności diagnozowania tu konwergencji form.

Sprawą fundamentalną są różnice w konstrukcji podmiotu mó- wiącego – w młodopolskich wierszach, także tych kreujących nastro- jowe obrazy natury, bardzo silnie skoncentrowanego na własnych emocjach. Jest to wyraźne nawet w tekście deklarującym „roztapie- nie się” podmiotu w naturze (notabene jednym z bardzo niewielu młodopolskich utworów Staffa dających się zestawiać z haiku):

Czucie niewinne

Łąkami idę. W krąg kwiaty  
I słycać brzęki pszczelne.  
W powietrzu modro-złotym  
Śni próżnowanie niedzielne.

Słońce świeci spokojnie,  
Jak gdyby od niechcenia;  
Obłoki są tak białe,  
Jakby nie mogły siać cienia.

Ptak śpiewa, jakby śpiewać  
Nikomui ani się śniło.

---

<sup>92</sup> Problematyka japonizmu w twórczości przełomu XIX i XX wieku jest, nie bez przy- czyny, znacznie szerzej dyskutowana na polu historii sztuki. Zob. siódmą część książki.

Jest mi tak dobrze na duszy,  
Jakby mnie wcale nie było.

Najpiękniej bowiem jest, kiedy  
Piękna nie czuje się zgoła  
I tylko jest się, po prostu  
Tak jak jest wszystko dokoła<sup>93</sup>.

Rzecz kolejna to zwięzłość haiku skrajnie kontrastująca z młodopolską wielomownością. Szymańska zaledwie napomyka także o krańcowej odmienności poetyk zestawianych tekstów<sup>94</sup> (mnogość środków stylistycznych, wielosłowie *versus* zwięzłość, oszczędność stylistyczna). Nie można również bez zastrzeżeń przyjąć tezy o wspólnych dla haiku i poezji młodopolskiej aluzyjności, niekonkretności, niedookreśleniu. Haiku istotnie są szkicowe, niedopowiedziane, niemniej – klarownie, w zgodzie z mimetyzmem sensualnym<sup>95</sup>, prezentują konkretne wyimki z codzienności. Niedookreślenie płynie tu m.in. z wielkiej oszczędności słów, nie wiedzie jednak do uniezwyklenia zjawisk świata przedstawionego – a uniezwyklenia takie doskonale znamy z poezji przełomu wieków. Niedomówienie nie wiąże się wreszcie w haiku z tajemniczością balansującą na granicy fantastyczności (a nierzadko w młodopolszczyźnie granicę tę przekraczającą). Obrazowanie jest niezmiernie „skupione” (to zwykle proste, jedno- lub kilkuelementowe układy sensualne)<sup>96</sup>, a swoboda skojarzeń często okazuje się pozorna wobec wielkiego kompozycyjnego zdyscyplinowania jukstapozycyjnych tekstów. Haiku to szkic, ale szkic konkretny i precyzyjny, mimo że pozostawiający sporo wolnej przestrzeni dla aktywności odbiorcy. Tymczasem dla pol-

<sup>93</sup> Wiersz z tomu *Galąź kwitnąca*, 1908; cyt. za: L. Staff, *Poezje zebrane*, t. 1, red. L. Michalska, Warszawa 1967, s. 625. Podraza-Kwiatkowska wskazuje właśnie tom *Galąź kwitnąca* (oraz *Uśmiechy godzin*) jako miejsce, gdzie można szukać ewentualnych japońskich wpływów na młodopolską poezję Staffa (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie*, s. 80–81; zob. też: W. Wójcik, *Leopolda Staffa „lux ex Oriente”*, s. 161–163).

<sup>94</sup> B. Szymańska, *Haiku i Młoda Polska*, s. 160.

<sup>95</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>96</sup> Zob. pierwszą część książki.

szych poetów „antypozytywistycznego przełomu” zatrzymanie się nad niewielkim, ledwo zarysowanym kadrem z realnego świata to najczęściej wstęp do „właściwego” utworu bądź utworu takiego fragment. Trudno wreszcie uznać lirykę przełomu stuleci za poezję pór roku w kontekście króciutkich haiku, w których *kigo* (ściśle określone słowa wskazujące na czas w roku)<sup>97</sup> były elementem niezbywalnym. Koncentracja na rzeczach najzwyczajszych to haikowy pewnik, w młodopolszczyźnie zaś – cecha wcale nie nadużywana.

Zbliżenia i różnice najlepiej widać w konkretnych literackich egemplifikacjach. Przyjrzyjmy się kilku z nich. Nastrojowość, afirmacyjna akceptacja świata, obrazowość, a nawet skuteczne wyciszenie emocji – wszystko to może łączyć wiersz Kazimierza Przerwy-Tetmajera *W zatoce neapolitańskiej* z haiku. Nieprzekraczalną barierę między formami tworzy natomiast poetyka polskiego tekstu:

Srebrno-modra, jak metal błyszcząca,  
nieskończonych wód powierzchnia leży;  
słońce wsparło się o wodę blaskiem  
i zasnęło w błękitnej bezbrzeży.

Jaka dziwna, jaka dziwna cisza,  
jaki dziwny spokój w tej naturze...  
wszystko tonie: woda, ziemia, niebo,  
w przezroczystym, świetlistym lazurze.

W jeden lazur świat się zmienia cały,  
cisza ziemi z senną nieba głuszą;  
w jeden lazur świat zmieniony zda się  
być swą własną zadumaną duszą<sup>98</sup>.

Yosa Buson i Bronisława Ostrowska opisywali ptaki w locie. To bardzo klarowne, niemal domagające się przedstawień malarskich układy obrazowe (teksty mogłyby uchodzić za ekfrazy japońskich obrazów tuszowych pokazujących kształt na niedookreślonym tle).

<sup>97</sup> Szerzej na temat roli *kigo* w historii i poetyce haiku – zob. pierwszą część książki.

<sup>98</sup> K. Tetmajer, *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, Wrocław 1968, s. 51. Podobne obrazowanie można odnaleźć m.in. w wierszach *Na Capri*, *Pod Portici*, *Pod martwą skalą*, *Daleko został* (ibidem, s. 51–52, 73–74).

Uderza jednak pełna „bezinteresowność” obrazu u Busona i nadbudowanie nad przedstawieniem dodatkowej (stanowiącej punkt dojścia wierszy) warstwy semantycznej u polskiej poetki. Oraz, naturalnie, wielkie różnice stylistyki:

Sznur dzikich gęsi  
a księżyc nad wierchami  
jak sygnatura  
Buson<sup>99</sup>

Lato wzgórze zielone  
nad Kioto przelatuje  
samotna czapla  
Buson<sup>100</sup>

### Żurawie

Nad puste ścierniska i ugory,  
Nad poźółkle lewady i jary,  
Odlatywały klucze żurawiane...  
    Długie, długie, rozwiane na bezmiary,  
    Obłąkane,  
    Leciały po szarym niebie...  
    Przez mgłę bezdenną,  
    Nad nagie pola i bory,  
    W pustkę beznadziejnie jesienną  
    Odlatywały nie patrząc poza siebie...  
Sznury za sznurami, sznury za sznurami,  
Hen, hen,  
Leciały nad polami  
Niknące  
Jak sen... jak sen...  
    Pamiętam... życie mi zbiegło tak prawie,  
    Jak te żurawie we mgły odlatające...  
Jak te żurawie...<sup>101</sup>

### Jaskółka

Czarna jaskółka leci w dal  
Nad głębie wodnych toni,

<sup>99</sup> *Haiku*, przekł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006, s. 154 (dalej: *Haiku*, [2006]).

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 115.

<sup>101</sup> Cyt. za: *Antologia liryki Młodej Polski*, Wrocław 1990, s. 68–69.



Czarna jaskółka leci w dal,  
A cień jej śmigły pośród fal  
Wciąż goni ją i goni...

Jaskółka płynie w cichy szlak  
I widzi cień w głębinie,  
Jaskółka płynie w cichy szlak,  
I myśli, że to bratni ptak  
Z nią razem w błękit płynie.

Lecz gdy już minie głębie fal,  
I w słońcu skrzydłem świeci,  
Lecz gdy już minie głębie fal,  
Widzi, że sama leci w dal.  
Że za nią nikt nie leci...<sup>102</sup>

Rozbieżności są jeszcze wyrazistsze w przypadku poniższych, „ikonograficznie” pokrewnych japońskich i młodopolskich obrazów drzew (te ostatnie pochodzą z sonetów, a zatem – formy silnie zrygowanej, bardzo odległej jednak od haikowej ascezy wyśłowienia):

Drzewo u bramy  
czerstwe i niezmienione  
wieczorny chłód  
Issa<sup>103</sup>

Oto samotność  
wśród ukwieconych wiśni  
cyprys wyniosły  
Bashō<sup>105</sup>

Raz tam raz tu  
z wschodnim falują wiatrem  
wierzbowe włosy  
Bashō<sup>104</sup>

Biało rozkwitła  
śliwa – jedno jest pewne  
po nocy brzask  
Buson<sup>106</sup>

<sup>102</sup> B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp A. Wydrycka, Kraków 1999, s. 52.

<sup>103</sup> *Haiku*, [2006], s. 121.

<sup>104</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>105</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 61.

## Świerk

Los go rzucił na skałę nieczułą a hardą;  
 Wśród kurhanów praczasu, wśród górskich rozłomów  
 Cwierć wieku ten świerk pośród śniegów, burz i gromów  
 Prowadził bój rozpaczny o swą bytność hardą.

Gór tytany nań patrzą z kamienną pogardą:  
 On, młodzieniec, żyjący pył, atom atomów,  
 Życie wszczepiać chce pośród ich martwych ogromów,  
 Ku słońcu dąży głową młodą, tęskną, hardą!  
 [...]

F. Nowicki<sup>107</sup>

## Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach

W ciemnosmreczyńskich skał zwaliska,  
 Gdzie pawiookie drzemią stawy,  
 Krzak dzikiej róży pąs swój krwawy  
 Na plamy szarych złomów ciska.

U stóp mu bujne rosną trawy,  
 Bokiem się piętrzy turnia śliska,  
 Kosodrzewiny wężowiska  
 Poobszywały głaźne ławy...

Samotny, senny, zadumany,  
 Skronie do zimnej tuli ściany,  
 Jakby się lękał tchnienia burzy.  
 [...]

J. Kasproicz<sup>108</sup>

## Próżnia

Drzewo samotne, obnażone  
 Podnosi chude swe ramiona,  
 Rozpaczy hymny śle chropawe

<sup>107</sup> *Antologia liryki Młodej Polski*, s. 50.

<sup>108</sup> *Ibidem*, s. 47–48.

Do stalowego nieba próżni.

[...]

S. Korab-Brzozowski<sup>109</sup>

Wszystkie cytowane polskie wiersze – nawet jeśli ich „ikonografia” obejmuje wyrazisty kształt ukazany na jednorodnym tle (np. drzewo na tle skał, ptaka na tle nieba) – wielosłowiem, „wieloopisem” zjawiska zupełnie inaczej modelują percepcję obrazów. Mnogość określeń i odniesień tworzy gęste sieci sensualne i intelektualne<sup>110</sup>, na wiele sposobów doprecyzowując (a niekiedy jednocześnie „rozmywając”) przedstawienie. Znacznie silniejsza jest przy tym personifikacja, oczywiste staje się przełożenie emocji człowieka na „emocje” natury. Bardziej różnorodne są wreszcie modalności wierszy<sup>111</sup>.

Zdarzają się także u młodopolan obrazy pokrewne tym znanym z haiku, gdzie jednak „haikupodobne” przedstawienia stanowią tylko rozbudowany, wielokrotnie „podmieniany” drugi człon porównania:

Wyrośłaś tak...

Wyrośłaś tak  
 Jako ta srebrna brzoźka,  
 Co listki wiatr jej muska –  
 Jak polny mak,  
 Co czerwoną sukienką  
 Pośród łąnu się pali –  
 [...]  
 Jak ten kwiat jabłoni,  
 Co w śnieżystej bieli  
 Różowo się płoni –  
 Jak dziewanna złocista,  
 Gdy ku słońcu wystrzeli

<sup>109</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>110</sup> O ahaikowej intelektualizacji miniatur Pawlikowskiej – zob. A. Kluba, *Poetyka a światopogląd. O twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 8, s. 152.

<sup>111</sup> O modalnościach klasycznych haiku – zob. pierwszą część książki.

W królewskiej przyodziewie...

[...]

L. Rydel<sup>112</sup>

Bogdajem

Bogdajem rosła jako krzaki głógów  
 W słonecznym złocie,  
 Albo wykwitła wśród pustych rozłogów  
 Jako stokrocie.

Bogdajem była jako brzoza biała  
 Liście rozwiała,  
 Lub pokraśniała wśród leśnej gęstwiny  
 Jako kaliny.

Bogdajem była dziewanną tą złotą,  
 Słońca pieszczotą,  
 Albo wyrosła jak kwiecie kąkolu  
 We szczerym polu.  
 B. Ostrowska<sup>113</sup>

Tak wyglądałby protokół młodopolskich i haikowych rozbieżności. Obraz polskiej poezji przełomu wieków nie jest jednak jednowymiarowy. Moje dotychczasowe rozpoznania można potwierdzić w analizach ogromnej większości młodopolskich liryków. Mimo to pojawiają się tutaj – stosunkowo rzadko – kompozycje istotnie bliskie układom haiku. W tej perspektywie daje się oglądać nawet wierszowe „ikony” młodopolszczyzny. I tak np. *Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej* Przerwy-Tetmajera można postrzegać właściwie jako... serię trójwersowych haiku bądź stworzony przez jednego autora łańcuch *haikai-no-renga*<sup>114</sup>, w każdej następnej strofie proponujący kolejny wyrafinowany, nieprzeładowany stylistycznie i kompozycyjnie układ figura-tło: polisensoryczny (niekiedy synestezyjny)

<sup>112</sup> L. Rydel, *Poeci polscy: Lucjan Rydel*, Warszawa 1977, s. 66.

<sup>113</sup> B. Ostrowska, *Bogdajem*, w: eadem, *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp A. Wydrycka, Kraków 1999, s. 43. Na tekst ten powołuje się także Szymańska.

<sup>114</sup> Zob. pierwszą część książki. Zdarzały się także łańcuchy *renga* komponowane przez jednego poetę.

obraz natury<sup>115</sup>. Zamknięcie utworu przenosi w świat emocji podmiotu lirycznego, nie przyćmiewając jednak serii obrazów sensualnych. Podobnych wierszy pojawia się u Tetmajera jeszcze co najmniej kilka – poniżej, oprócz zapowiedzianego *Widoku*, seria bliskich haiku (choć zdecydowanie silniej „usztuczniających” naturę niż kompozycje *haijinów*) przedstawień zestawionych w kompozycji *W lesie*:

Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej      W lesie

Taki tam spokój... Na gór zбочca  
światła się zlewa mgła przezrocza,  
na senną zieleń gór.

Szumiący z dala wśród kamieni  
w słońcu się potok skrzy i mieni  
w srebrnotęczowy sznur.

Ciemnozielony w mgłę złocistej  
wśród ciszy drzemie uroczystej  
głuchy smrekowy las.

Na jasnych, bujnych traw pościeli  
pod słońce się gdzieniegdzie bieli  
w zieleni martwy gład.

O ścianie nagiej, szarej, stromej,  
spiętrzone wkoło skał rozłomy  
w świetlnych zasnęły mgłach.

Ponad dolinę się rozwiesza  
srebrzystoturkusowa cisza  
nieba w słonecznych skrach.

Wolno i sennie chodzą  
po jasnym tle błękitu  
złocistobiałe chmurki  
z połyskiem aksamitu.

Niekiedy się zasrebrzy  
pod słońca blask z ukosa  
jaskółka śmigła, czarna,  
sunąca przez niebiosą.

Po łące cichej, jasnej,  
w srebrne objętej ramy  
przez opalowy strumień,  
złote się kładą plamy.

Szmaragdem słońce błyska  
na ciemnej drzew zieleni,  
lub przez konary rzuca  
ognistych pęk promieni.

Po niebie i po lesie,  
po łąk zielonych łanie,  
przejrzyste, zwiewne idzie  
błękitne zadumanie<sup>116</sup>.

<sup>115</sup> O obrazowaniu Tetmajera – zob. np. J. Bajda, *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa 2003, s. 222–271 (szczeg. s. 242–243).

<sup>116</sup> K. Tetmajer, *Poezje wybrane*, s. 130–131. Zob. też wiersze *Poranne mgły...*, *Ciemno-smreczyński staw* (ibidem, s. 170, 172–173).

Patrzę ze szczytu w dół: pode mną  
 przepaść rozwarła paszczę ciemną –  
 patrzę w dolinę, w dal:

i jakaś dziwna mię pochwyca  
 bez brzegu i bez dna tęsknica,  
 niewysłowny żal...<sup>117</sup>

Nawet w nielicznych wierszach istotnie dających się zestawiać z haiku obrazy zmysłowe najczęściej są motane w po wielokroć większą liczbę słów, przedstawienie nie zostaje zaś uznane za zamknięte, nim nie osiągnie co najmniej kilkustrofowego rozmiaru. Młoda Polska nie była jeszcze czasem miniatury lirycznej. Wiele zmienia się jednak w międzywojniu.

### 3. Haiku a poezja międzywojenna

Dwudziestolecie międzywojenne to wdzięczny obszar dla podejmowanych przeze mnie analiz komparatystycznych. Przesądza o tym wyraźny w tej dobie odwrót od wielosłowa i poszukiwanie nowych środków wyrazu. Liczne teksty okresu charakteryzuje:

- zwięzłość (forma kilkuwersowej miniatury),
- konstrukcja milknącego (usuwającego się w cień i niewielomownego) podmiotu lirycznego,
- skupienie na szczególnie znanym z codziennego doświadczenia,
- unikanie pojęć abstrakcyjnych,
- użycie języka potocznego,
- oszczędniejsze niż w dobie Młodej Polski stosowanie środków stylistycznych (m.in. mniejsza skłonność do różnego typu powtórzeń<sup>118</sup> i wielosłowa),
- abstrahowanie od fantastyki.

W poezji dwudziestolecia można wskazać sporą grupę tekstów dających się ciekawie zestawiać z haiku, mimo że brak im najłatwiej identyfikowalnych zewnętrznych wyznaczników tej formy (układ

<sup>117</sup> Ibidem, s. 128–129.

<sup>118</sup> Zob. np. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 53–80.

sylabiczny, sygnały metatekstowe). Nie „wpływołogia” i ewentualne podążanie za obcymi wzorcami zdają się tu najciekawsze (trudno zresztą, jak pokazywałam, mówić o dobrej znajomości gatunku w pierwszych dekadach XX stulecia w Polsce). Interesuje mnie przede wszystkim to, w jaki sposób literatura polska wychodziła w podobną stronę co haiku (punktem dojścia XX wieku jest prawdziwa erupcja haiku i „haiku”), co temu sprzyjało, wreszcie – co najsilniej różni międzywojenne polskie teksty od haiku klasycznych i haiku tworzonych w tym samym czasie w literaturach Zachodu. Ta rzadko wykorzystywana perspektywa pozwala na inne spojrzenie na – zdawałoby się – w pełni już opisaną i rozpoznaną twórczość międzywojnia.

Wśród wierszy spełniających wskazane kryteria najliczniejszą grupę stanowią utwory Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, pochodzące przede wszystkim z wczesnych tomów (głównie, choć nie wyłącznie, z *Pocałunków*). Nie warto jednak ograniczać badań nad haiku w dwudziestoleciu do analiz liryki Pawlikowskiej.

#### A. „Hay-kay” Sterna, *tanki* Iwaszkiewicza

W polskim międzywojniu pojawiły się wiersze, które domagały się konfrontacji z haiku i które – poprzez tytuł i układ wersyfikacyjny – zostały wpisane w taką genologiczną ramę. Nie można zatem zgodzić się z twierdzeniem Piotra Michałowskiego, że międzywojenne „próby imitacji [...] nie dotyczyły konkretnie haiku, ale bliżej nie sprecyzowanego modelu poezji orientalnej”<sup>119</sup> (inna rzecz, że właściwie wcale nie o imitację tu chodzi).

Anatol Stern jest twórcą niemal całkowicie dziś zapomnianych wierszy, które sam określił jako „hay-kay”. To pierwsze polskie utwory (jedyne w dwudziestoleciu) opatrzone taką nazwą gatunkową, konsekwentnie realizujące haikowy wzorzec sylabiczny, specyficznie, przewrotnie odwołujące się do dalekowschodniej topiki.

---

<sup>119</sup> P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, w: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009, s. 168.

Zaskakuje, że żaden badacz twórczości Sterna (ani poezji międzywojnia) nigdy dotąd się nad nimi nie pochylił<sup>120</sup>.

„Hay-kay” z *Futuryzji* (1919) wchodzi w ciekawe, interkulturowe (!) relacje z poprzedzającymi je tekstami o zupełnie innym konturze. Z cyklem *Ludzie chorzy wiosną* (3 *hay-kay*) sąsiaduje skandalizujący *Uśmiech Primavera* (*Jak umieramy*) (publiczna recytacja tego wiersza była przyczyną aresztowania autora, skazanego następnie „na rok twierdzy za bluźnierstwo”)<sup>121</sup>:

[...]  
 Na obłoku okrakiem,  
 Na białym obłoku  
 Anatol Stern (futr z Warszawy)  
 Popłynę gwizdząc do raju  
 [...]  
 [...] uśmiechnięty paż  
 W pomarańczowym gaju  
 Całuje usta Lil i Kaś  
 I każe się im na trawie kłaść;  
 [...]  
 Kiwnie mi głowę uśmiechniętą

<sup>120</sup> Literaturoznawcze zaniechania są uderzające. Erazm Kuźma, rozważając obecność motywów orientalnych w twórczości awangardowej, ani słowem nie wspomina o Sternowskich tekstach (stwierdza natomiast: „Futurystycznemu duchowi bliska mogła być dynamiczna Japonia, ale tak się nie stało” – E. Kuźma, *Mit Orientu*, s. 240). Nie pisze też o „hay-kay” Paweł Majerski, analizując gatunkowe uwikłania wierszy Sterna z lat 1919–1924 (P. Majerski, *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Katowice 2001). Brak jakichkolwiek śladów zainteresowania cyklami Sterna w, z założenia monograficznej, książce Grażyny Pietruszewskiej-Kobieli *O poezji Anatola Sterna*, Częstochowa 1992. Nie zajmuje się nimi także Andrzej Krzysztof Waśkiewicz – znakomity edytor wierszy zebranych poety (Waśkiewicz pisze tylko, że publikacja w *Futuryzjach* to pierwodruk utworów – A. K. Waśkiewicz, *Dodatek krytyczny*, w: A. Stern, *Wiersze zebrane*, t. 2, oprac. A. K. Waśkiewicz, Kraków–Wrocław 1986, s. 273). Co ciekawe, w ułożonym przez samego Sterna wyborze wierszy – *Poezje* (1918–1968), wstęp K. Wyka, Warszawa 1969 – teksty te również nie zostały uwzględnione. Jedyna znaleziona przeze mnie wzmianka na temat Sternowskich „hay-kay” pochodzi ze wstępu do *Antologii polskiego haiku*, a i tam dostrzeżono wyłącznie jeden z cykli, *Ludzi chorych wiosną* (zob. E. Tomaszewska, *Inspiracje japońskie*, s. 14–15).

<sup>121</sup> A. K. Waśkiewicz, *Dodatek krytyczny*, s. 269.



Wystrojona Panna Święta,  
 Na Jej twarzy grają dołki,  
 Wonne rzuca mi fiołki –  
 A na tacy złocistej  
 Z ukłonem Bożek<sup>122</sup>, jak lokaj,  
 Aromatyczny, soczysty  
 W kieliszku poda mi tokaj  
 W raju są pąki –  
 i otwiera je  
 senna panna  
 primavera<sup>123</sup>.

Na cykl *Ludzie chorzy wiosną* składają się natomiast trójwiersze:

Ta senna panna  
 Zwie się tak: primavera,  
 Ta wonna donna.

Przyszła (był chory),  
 Wiosna najgrubsza w pasie,  
 W bluzce w kwiateczki.

Zapach obory:  
 Czy wiosna krowy pasie?

Utworky wiąże zaskakująca konkatencja – zakończenie *Uśmiechu Primavery* staje się początkiem cyklu „hay-kay”. Relacja między wierszami nie ogranicza się do uwspólnienia kilku słów. Obrazoburczy, witalistyczny *Uśmiech* drwił z konwencji religijnych, także *Ludzie chorzy wiosną* podważają kulturowe *decorum* (w sposób mniej

<sup>122</sup> Stern podawał, że pierwotnie (zapewne w wersji rękopiśmiennej utworu, cytowana w tekście głównym) lekcja wiersza pochodzi bowiem z pierwodruku) wers brzmiał: „Sam Bóg [jak lokaj.]”. Waśkiewicz dodaje: „W [...] materiałach dotyczących uwięzienia, a także w książce J. Stradeckiego, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 237 (przypis 104) podana jest odmienna wersja tego wersu: »Sam Bóg-Ojciec nalewa mi tokaj«. Wersja ta „robi wrażenie, jakby pochodziła z odmiennej całości. Być może więc Stern przepracował całą strofę?”. Wszystkie informacje i cytaty za: A. K. Waśkiewicz, *Dodatek krytyczny*, s. 272–273.

<sup>123</sup> A. Stern, *Futuryzje*, Warszawa 1919, s. 22 (wszystkie cytaty z utworów Sterna za pierwodrukiem).

jednak drażliwy). Tekstowa wiosna stoi w opozycji do utrwalonych w kulturze Europy personifikacji tej pory roku – nie ma nic wspólnego z wiotką, delikatną dziewczyną z licznych obrazów i poematów. „Wonna donna” nosi banalną bluzkę w kwiateczki (co naturalnie nie jest pozbawione sensu), jest najpewniej w ciąży („najgrubsza w pasie”), niewykluczone, że pasie krowy (i to niepoetyczne zajęcie ma swoje wiosenne uzasadnienie). Wydźwięk „hay-kay” jest ironiczny, oniryczno-naturalistyczna sytuacja zdaje się ocierać o punnon-sens, choć właściwie absurdalna nie jest. Literacki żart wybrzmiewa także w sferze audialnej, w splecionych wewnątrznych rymami paronomastycznych wyrażeniach „senna panna” czy „wonna donna” (tu dodatkowo pojawia się rzadka figura *parechesis*). Rymowane są też klauzule wersów (element obcy haiku).

Na przykładzie pierwszego utworu cyklu wyraźnie widać, że do diagnozy o „haikowości” nie wystarcza ani wycofanie podmiotu mówiącego, ani zwięzłość – nawet w najbardziej ortodoksyjnej haikowej formule (5 + 7 + 5 sylab). Wiersz skupia się na konceptystycznej żonglerce słownej i rymowej, nie zaś na klarownej prezentacji tego, co doświadczane i powszechnie doświadczalne. Sygnałem pewnej łączności utworów futurysty z haiku może być natomiast swoista sensualność dwóch ostatnich trójwersów – eksponowanie jednego postrzeganego zmysłowo szczegółu: zwyczajnej bluzki w kwiatki lub zapachu obory<sup>124</sup> (w tym miejscu dodatkowych sensów nabiera zresztą wyrażenie „wonna donna”). Wyabstrahowanie tych bodźców z sensualnego tła i wątpliwości co do możliwości poznawczych złożonego chorobą podmiotu nie pozwalają na pełniejsze (dosłowne) uzmysłowienie sobie miniatury. Nie sprzyja mu również zabieg personifikacji. Inna rzecz, że personifikacje pór roku, nieujmowane jednak w ironiczno-oniryczny nawias, były znane także

<sup>124</sup> Oto synestezyjne haiku Bashō o podobnie niepoetycznej tematyce:

„w oborze  
ciemne brzęczenie komarów  
ostatki upału”

(przeł. N. Dzierżawska, cyt. za: eadem, „Synestezja w poezji Matsuo Bashō”, Warszawa 2008 – praca magisterska napisana pod kierunkiem M. Melanowicza w Zakładzie Japonistyki i Koreanistyki UW, na prawach maszynopisu, s. 59).

klasycznej poezji haiku. Przykładowo, postać z wiersza Bashō zdaje się daleką krewniaczką wiosny Sterna:

W żebraczych szatach  
kim jest ta dziwna postać  
wiosną rozkwitłą?<sup>125</sup>

Powróćmy do zestawienia z *Uśmiechem Primavera*. Bardzo wyraźne okazują się w sąsiadujących wiosennych utworach różnice na poziomie obrazowania. *Uśmiech* proponował rozbudowany, burzycielski obraz ewoluujący w toku tekstowej opowieści. „Hay-kay” (przede wszystkim dwa ostatnie trójwersy cyklu) okazują się bardzo enigmatyczne, skupione na pojedynczym szczególe. Są zmysłowe, ale nie erotyczne. Wersowe i sensualne zdyscyplinowanie istotnie można wiązać z orientalnym pierwowzorem. Tym bardziej że układ zaproponowany przez Sterna zbliża się także do *rengi* (*haikai-no-renga*), pieśni wiązanej, której kolejni twórcy dopowiadali dalsze części kompozycji, szczególnie dbając o sposoby wiązania strof (zdarzały się również układy tworzone przez jednego autora)<sup>126</sup>.

Przed drugim haikowym cyklem, złożonym z trzech niezależnych utworów (trudno tu szukać podobieństw do *rengi*), zatytułowanym po prostu 3 *hay-kay* pojawia się *Krawat śmierci. Sonet*. To sonet włoski o strukturze rymowej abba abba cde cde, zapisany bez podziału na strofy:

Przed toaletą, wybijaną mieniącą się lawą,  
Od dawna już wpatrujesz się w swe odbicie w kryształe –  
Oddalasz się powoli, podobnie zbliżasz się; stale  
Widzisz twarz wciąż jedną: znużoną, smutną, zielonkawą.  
Narzucasz więc na siebie ciężkie i kosztowne szale,  
Zuchwale splatasz swe pomysły, szepcząc sobie: „Brawo!”  
Ale oto już wołasz z męką w głosie i z obawą:  
„Przyjdź Panie, na któregoś długo czekał i wytrwale”  
Lecz przerywasz sobie z uśmiechem: „Jednak, jednak zwę go –”

<sup>125</sup> Cyt. za: *Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, postłowie M. Melanowicz, Wrocław 1983, s. 36 (dalej: *Haiku*, [1983]).

<sup>126</sup> Zob. pierwszą część książki.

Dobyczasz z wąskiej skrytki wenecki kielich z trucizną  
 I sztylet z cienką klingą z błękitnie ćmiącej się stali.  
 Wkładasz na się krawat żałobny z purpurową pręgą,  
 Jedwabny krawat, czarny, miękki, ze szkarłatną blizną  
 I kreślisz wiersz, którego słowa mają smak koralii<sup>127</sup>.

Zderzenie kunsztownego, symbolistycznego z ducha sonetu i 3 *hay kay* szokuje. *Krawat* to opis przedśmiertnych przygotowań dandysa otoczonego wyrafinowanymi dziełami sztuki, wytwornie odzianego, znudzonego, zanurzonego w wewnętrznych dywagacjach. Na tle tego tekstu – i, szerzej, na tle poezji polskiej na progu międzywojnia – następujące po cytowanym sonecie szkicowe, króciutkie „hay-kay”, ograniczone każdorazowo do jednego, nieestetyzowanego nadmiernie obrazu wydają się stylistycznie obce. Pierwsze z nich brzmi:

JUŻ  
 Samuraj dziś zmarł,  
 Nożem przodków rozpruł brzuch.  
 Śmierć – to piękny dar<sup>128</sup>.

Oto śmierć zadana szybko, „po męsku”, po japońsku, zupełnie inna od rozwlekłych procedur zmanierowanego symbolisty. A może „hay-kay” to właśnie zapowiedziany w ostatniej linii sonetu pożegnalny wiersz dandysa (Japończycy notabene tworzyli w zbliżonych okolicznościach haiku śmierci)<sup>129</sup>. Tekst jest zwięzły, prosty, pozbawiony dodatkowych stylistycznych ozdobników i ekspresyjny artykulacyjnie i brzmieniowo (aliteracyjne spiętrzenia „r” i „ż”). Mimo wierności wzorcom sylabicznym, mimo japońskiego tematu, wreszcie – mimo wycofania podmiotu mówiącego, pozostaje bardzo odległy od klasycznych haiku. Przesądza o tym brak typowego dla japońskiej

<sup>127</sup> A. Stern, *Futuryzje*, s. 26.

<sup>128</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>129</sup> Zob. *Japońskie wiersze śmierci*, przekł. i wstęp M. Has, Kraków 2003; *Japońskie haiku śmierci*, wstęp i rysunki N. Skupniewicz, Kraków 2007; *Japanese Death Poems Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*, compiled and with an introduction by Y. Hoffmann, Tokyo–Rutland, Vermont–Singapore 1986. Zob. też podrozdział *Śmierć* w piątej części książki.

formy obrazowania, brak sensualnych konkretów: utwór jest streszczeniem zdarzenia, a nie odwołującym się do zmysłów szkicem-obrazkiem.

Wiersze Sterna warto skonfrontować z powstałym w zbliżonym czasie cyklem Julienu Vocance’a *Art Poétique* (1921):

Le poète japonais  
Essuie son couteau;  
Cette fois l'éloquence est morte<sup>130</sup>.

Po tym trójwersie następuje kolejny, obrazowy, ale jednocześnie metaforyczny i silnie autotematyczny tekst:

Rapide et muscle,  
Que le mot colle à ta pensée  
Comme au cou du buffle le jaguar<sup>131</sup>.

U Sterna semantyka jest bardziej złożona, a wydźwięk cyklu – mniej czytelny. Obejrzyjmy w tym kontekście drugi trójwers 3 *hay-kay*:

JASNOWIDZENIE  
Zawsze widzę cię  
Gdy mam zamknięte oczy.  
Wszędzie widzę cię<sup>132</sup>.

Trudno o jakąkolwiek precyzyjniejszą wizualizację niedookreślonej, wyabstrahowanej z tła postaci. Nie wiadomo, kim jest podmiot mówiący (czy to umierający samuraj wspomina ukochaną?). Widzenie z zamkniętymi oczami byłoby wreszcie wyjątkowo ahaikowe. Podobnie jak następująca werbalizacja innych bodźców zmysłowych (trzecie z tego cyklu „hay-kay”):

<sup>130</sup> Cyt. za: J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 705. Przekład polski (B. Ś.): „Japoński poeta / Czyści swój nóż; / Tym razem zginęła elokwencja”.

<sup>131</sup> Cyt. za: ibidem. Przekład polski (B. Ś.): „Szybkie i umięśnione, / Niech słowo przyłgnie do twej myśli / Jak do szyi byka jaguar”.

<sup>132</sup> A. Stern, *Futuryzje*, s. 27.

## GŁOSY Z DRUGIEJ STRONY

Dzwoni dziwny prąd,  
 Dzwoni dziwny prąd czarny.  
 Wszystko słycać stąd?

DALEJ NIE MOŻNA<sup>133</sup>.

Silny sygnał dźwiękowo-wizualno-taktylny („dzwoni prąd czarny”) niemal w całości wypełnia miniaturę. Sytuacja sensualna jest znów maksymalnie niekonkretna, „rozmyta”, niezwykła, a zatem – bardziej symbolistyczna niż haikowa<sup>134</sup>. Podobną proweniencję ujawnia układ synestezyjny: uwikłany w retoryczne, „rozkwitające” powtórzenie, niejasny, niezanurzony w codziennym doświadczaniu świata. Nie wiadomo, o jakich zdarzeniach mowa, czym jest tytułowa „druga strona” (czy idzie, jak mógłby sugerować pierwszy tekst cyklu, o zaświaty?), jak wreszcie interpretować „dziwny prąd”. Frapuje kończące wiersz, zapisane krzyczącymi kapitalikami „DALEJ NIE MOŻNA”. Od razu nasuwa się skojarzenie z regułami gatunkowymi haiku. Autor zdaje się mówić z przymrużeniem oka: wyjaśniłbym wszystko, dopowiedział, wyklarował, niestety – „dalej nie można”, limit sylab został wyczerpany. Jeśli czytać utwór (lub nawet cały cykl) autotematycznie, jest to zupełnie inny – przewrotny, nieoczywisty – komunikat niżli cytowane poetyckie *credo* Vocance’a.

Jedynie dwa spośród sześciu „hay-kay” Sterna w pewnej mierze zbliżają się do japońskich haiku (myślę o dwóch ostatnich tekstach *Ludzi chorych wiosną*). W porównaniu z ogromną większością liryków zafascynowanych Orientem młodopolan futurystyczne wiersze są jednak niezwykle zwięzłe, proste, skupione na drobnych doznaniach, swoiście ironiczne. Z perspektywy klasycznych haiku Sternowskie konkrety okazują się za mało konkretne, niewystarczająco zwyczajne, za mało (znacznie mniej niż poezja młodopolan!) zanurzone w naturze i jej doświadczaniu. Tekstowe zdarzenia trzeba określić w tym kontekście jako wydumane, odległe od mimetyzmu sensualnego i zupełnie nie po haikowemu żartobliwe.

<sup>133</sup> Ibidem.

<sup>134</sup> W tym miejscu można odwołać się polemicznie do rozważań Beaty Szymańskiej (B. Szymańska, *Haiku i Młoda Polska*). Zob. podrozdział *Haiku młodopolskie*

Zastanawia geneza Sternowskich eksperymentów z japońską formą. Ewa Tomaszewska podpowiada:

Futurystyczne haikai Anatola Sterna [...] pochodzące [...] z debiutanckiego tomiku *Futuryzje*, który opublikowano w tym samym co *Oktostychy* 1919 roku, są niejako poetycką odpowiedzią na pełne elegancji utwory Jarosława Iwaszkiewicza [...]. Pikanterii tej sytuacji dodaje to, że haikai było w Japonii formą protestu wobec dystygowanego, przekazanego tradycją stylu *uty*<sup>135</sup>.

Istotnie, to możliwa motywacja. Iwaszkiewiczowskie *Uty* (czyli 31-zgłoskowce *tanka/mijikauta*)<sup>136</sup> z tomu *Oktostychy* mogą być dla wiersza Sterna ciekawym intertekstem, mogły być nawet jednym z pretekstów<sup>137</sup> cyklów futurysty. Tym bardziej że publikacja *Oktostychów* z całą pewnością wyprzedziła druk „hay-kay”<sup>138</sup>. W obu tomach pojawiają się także – poza *Utami* i „hay-kay” – dowcipne, silnie inkrustowane dźwiękowo wiersze o tematyce egzotycznej (czy wręcz orientalnej): bezpośrednio poprzedzający *Uty* oktostych *Indes galantes* u Iwaszkiewicza oraz *Podróż ciekawa do Japonii. Sonet i Pejzaż maurytański w Futuryzjach* Sterna.

Kunsztowne, finezyjne, rozwibrowane brzmieniowo parnastowskie *Uty* zdają się w pierwszej chwili po prostu rewersem „hay-

<sup>135</sup> E. Tomaszewska, *Inspiracje japońskie*, s. 14–15.

<sup>136</sup> Można przypuszczać, że pojęcie „*uta*” – zamiast „*tanka*” lub „*mijikauta*” – Iwaszkiewicz stosuje za Remigiuszem Kwiatkowskim (R. Kwiatkowski, *Chiakumin-Izszu, czyli ze stu poetów po jednej pieśni*, Warszawa–Kraków 1919, s. 8–10). Obejmowanie *tanek* nazwą „*uta*” jest uznawane za „niesłuszne ograniczenie [...] terminu” (W. Kortański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 4). Zob. też pierwszą część książki.

<sup>137</sup> Wydaje się, że obaj twórcy wiedzę o japońskich gatunkach musieli czerpać także ze źródeł innych niż dość skąpe polskie omówienia literaturoznawcze i stosunkowo nieliczne (i często nie najlepsze) przekłady.

<sup>138</sup> W obu tomach jako datę wydania podano rok 1919. Waśkiewicz informuje jednak, że druga składka *Futuryzji* (strony 13–28, zawierające oba cykle „hay-kay”) była drukowana w 1920 roku (A. K. Waśkiewicz, „*Irrealna gwiazda*”. *O poezji Anatola Sterna*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 165–166). W *Oktostychach*, których częścią są *Uty*, znalazły się wiersze z lat 1917–1918 (*Nota bibliograficzna*, w: J. Iwaszkiewicz, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1958, s. 555). Najpewniej Stern nie miał w nie wglądu przed publikacją tomu Iwaszkiewicza, mógł jednak zapoznać się z drukowaną wersją *Oktostychów* przed wydaniem swoich „hay-kay”.

-kay” Sterna. Relacja jest jednak bardziej złożona. Podobieństw między cyklami poetów można wskazać co najmniej kilka:

– I Stern, i Iwaszkiewicz zasadniczo trzymają się wzorców sylabicznych japońskich gatunków (5 + 7 + 5 sylab u Sterna, 5 + 7 + 5 + 7 + 7 u Iwaszkiewicza)<sup>139</sup>.

– Obaj poeci zagęszczają fonostylistykę, stosując liczne, często pogłębione, aliteracje inicjalne i śródwyrazowe (u Iwaszkiewicza to wręcz zasada wierszotwórcza czterech z pięciu *tanek*<sup>140</sup>, u Sterna – konstytuanta pierwszego tekstu, w utworach pozostałych rola i sposoby formowania fonostylistyki są odmienne).

– Obaj stosują końcowe rymy i asonanse – wbrew wyznacznikom poetyki japońskiej (jakby chcieli przemyścić w samym układzie kompozycyjnym elementy zadomowione w rodzimej literaturze).

– Obaj próbują stylizacji na gatunki znane z drugiej ręki, wykorzystując jednak cechy dobrze przyswojonych w Polsce poetyk (symbolizm, parnasizm).

– W cyklach obu autorów można wreszcie śledzić wyraźne pęknięcia stylistyczne.

Przeanalizujmy rzecz dokładniej. Iwaszkiewicz ściśle trzymał się wyznaczników formalnych *mijikauty* (oprócz układu sylabicznego stosował podział na strofę górną, *kami no ku*, i dolną, *shimo no ku*)<sup>141</sup>, jego miniatury trzeba uznać za zdecydowanie bliższe japońskim *tanekom* niż zniekształcające formę pierwowzorów triolety przekładów z *Chiakunin-Izszu* Kwiatkowskiego<sup>142</sup>. W tradycję *mijikauty* dobrze wpisuje się również stosunkowo lekka, „dworska” tematyka wierszy (jakkolwiek bardzo stara, do dziś wykorzystywana forma 31-zgłoskowca potrafi udźwignąć niemal każdą treść)<sup>143</sup>. A także – gęsta, kunsztowna nieregularna instrumentacja dźwiękowa. Jej rolę podkreślał we wstępie do tomu przełożonych przez siebie *tanek* Remi-

<sup>139</sup> W wierszach Iwaszkiewicza zdarzają się jednozglaszowe odstępstwa od wzorca.

<sup>140</sup> Zob. J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza*, s. 220.

<sup>141</sup> Zob. M. Melanowicz, *Tanka lub mijikauta*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 744.

<sup>142</sup> Zob. J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza*, s. 218–221.

<sup>143</sup> Zob. np. M. Melanowicz, *Tanka lub mijikauta*, s. 745.



giusz Kwiatkowski<sup>144</sup>. Jeden z japońskich wierszy transkrybował następująco:

Asz**z**i**b**iki no  
 jama dori-no-o-no  
 sz**i** dori-o-no  
 naga-naga sz**i** jo wo  
 chi dori ka mo nen<sup>145</sup>

Aż tak gęsta sieć współbrzmień nie jest wcale typowa dla wszystkich czy nawet większości bogatych instrumentacyjnie 31-zgłoskowców<sup>146</sup>. Wydaje się, że Iwaszkiewicz bardzo silnie zasugerował się właśnie informacjami Kwiatkowskiego, stawiając sobie za cel stworzenie kompozycji porównywalnych z przywołanym w *Chiakunin-Izszu* przykładem. (Inspiracją mogły być także, w pewnym przynajmniej stopniu, znacznie lepsze przekłady Marii Statter-Jędrzejewiczowej)<sup>147</sup>. W rezultacie poeta zaproponował podobnie

<sup>144</sup> W tym kontekście tłumaczył także swoje decyzje wersyfikacyjne: „Pragnąc odtworzyć tę monotonię i powtórzenia, na jakich opiera się uta, zastosowałem dla jej przekładu triolet, tym bardziej, że miniatura poetycka, jaką jest w europejskiej poezji triolet, najbardziej ze wszystkich artystycznych rodzajów odpowiada tej wypieszczonej przez szereg stuleci miniaturze, jaką jest w japońskiej poezji uta” (R. Kwiatkowski, *Chiakunin-Izszu*, s. 9).

<sup>145</sup> Wiersz Kakinomoto-no-Hitomaro podają za: R. Kwiatkowski, *Chiakunin-Izszu*, s. 8; wyłuszczenia odwzorowują wyróżnienia u Kwiatkowskiego, podkreślenia linią – B. Ś. Dosłowny przekład (za: ibidem): „Jak rozpuszczony / ogon pawia – noc; / jakże długo / (trzeba) tęsknić, zasypiając / na łożu samotnym”. Przekład Kotańskiego (tu nazwisko poety zapisano jako Kakinomoto-no Hitomaro) – zob. *Poezja starojapońska*, s. 92. Zob. też analizę Jerzego Kwiatkowskiego (*Poezja Jarosława Iwaszkiewicza*, s. 219–220), podobnie jak mój wywód skupioną na fonostylistyce (i uwzględniającą dźwiękowy wzorzec podany przez Kwiatkowskiego).

<sup>146</sup> Zob. M. Melanowicz, *Tanka lub mijikauta*, s. 745. Przykładowe transkrypcje *tanek* – ibidem, *Historia literatury japońskiej*, Warszawa 2011, s. 31, 151–153.

<sup>147</sup> Szczególnie interesujące wydaje się semantyczne i fonostylistyczne (aliteracje, powtórzenia leksykalne) pokrewieństwo trzeciej z *Ut Iwaszkiewicza* (cytowanej dalej w tekście głównym) i następującej japońskiej *tanki* Mitsunego w tłumaczeniu Statter-Jędrzejewiczowej (*Z poezji japońskich*, s. 55):

„Wśród bieli szronu, który skrywa  
 Chryzantem śnieżne pęki,  
 Gdzie szron, gdzie kiść prawdziwa?”

głęboką inkrustację brzmieniową, wykorzystując różnorakie powtórzenia dźwięków: aliteracje inicjalne i śródwyrazowe (często pogłębione), harmonię wokaliczną, rymy dokładne i przybliżone (wewnątrz wersów i w ich klauzulach), powtórzenia leksykalne oraz odpodobniające brzmienia tekstu udziwnienia leksykalne (słowa pobrzmiewające archaicznie, obce nazwy własne – np. pseudonim francuskiego parnasty). Tak udźwiękowane frazy chwilami przestają już przypominać polszczyznę. Obejrzyć – i przesłuchać – warto wszystkie spośród *Ut*:

1. Łąk kampanule –  
Dzwonki – tulą swe pąki  
Między ulów domki:

„Miode*m* w*on*ne koronki” –  
Mówi Sully Prudhomme.

2. Pachną dziewanny,  
Bławatki *dzieciństwa* snem.  
*Dzieciństwem* (psst!...) *pstrem*.

(W wodzie *dziewiczej* pstrągi)  
*Dziedzictwem* idą swem.

3. Rozkwitła róża  
Z *podróży* mnie *powita*,  
Ni to wód kruża.

Syta *podróży* ręka  
Palce w *róży* zanurzy.

4. Dzieciństwa *świat* zbladł,  
*Świat śnień, dzień* lat przednocy.  
Słucham *brzmień* ech. *Gdzie*

---

Omackiem, na los ręki,  
Ręka jej szuka chciwa”.

Kiści **cień** stwarza kraty  
Na **wirydarza żwirze**.

5. Powiem, że u nas  
(Gdzieś przelotnej sympatii  
Na **Honolulu**)

Najpiękniejsze są kwiatki  
Bławatki i **kampanule**<sup>148</sup>.

W pełnym „brzmień ech” cyklu zdecydowanie wyróżnia się ostatnia *tanka*. Można odnieść wrażenie, że autorowi nie chciało się już splatać misternych dźwiękowych koronek. Tekst jest ludyczny, nonszalancki, trochę wariacki („przelotna sympatia na Honolulu”!). „Kampanule” – obecne w pierwszym i w ostatnim wersie kompozycji – kłamrowo domykają *Uty*. Poza tym jednak piąty wiersz to zagadka. Pozostałe utwory są różnorako wzajemnie powiązane (jakbyśmy mieli do czynienia z umiarkowanie spójną *renga*<sup>149</sup>, osnutą wokół tematu kwiatów i dzieciństwa), piąty utwór zdaje się tę luźną wspólnotę rozbijać.

*Uty* to bardzo ciekawe zwierciadło dla „hay-kay” Sterna (szczególnie dla pierwszego cyklu z *Futuryzji*). Być może futurysta przekornie zdecydował się na inny – zrygoryzowany, ale znacznie mniej kunsztowny (jak mogło wydawać się z perspektywy polskiego międywojnia) – gatunek. A zatem, w tej perspektywie: „hay-kay” w opozycji do *Ut*. Tak można widzieć te „grubiej ciosane” teksty Sterna (dwa ostatnie trójwersy *Ludzi chorych wiosną* oraz *Już*). Ale też, jak pokazywałam: „hay-kay” podobne do *Ut*. Przywołajmy raz jeszcze utwory Sterna. Pierwszy z nich jest opleciony bardzo gęstą siecią współbrzmień:

**Ta senna panna**  
Zwie się **tak**: **primavera**,  
**Ta wonna donna**.

<sup>148</sup> Cyt za: J. Iwaszkiewicz, *Dziela*, t. 1, s. 31–32.

<sup>149</sup> Zob. P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, s. 168.

Kolejne wiersze to całkowita zmiana pejzażu dźwiękowego i stylistyki. Wciąż traktują o kwiatach i zapachach, tym razem jednak nie w perspektywie wydelikaczonej „primavery”, a swojskiej, hożej dziewczki. U Iwaszkiewicza po czterech parnasistowskich strofach następuje zaskakująca semantyczno-stylistyczna wolta. Stern zaproponował woltę równie ekstremalną już po pierwszym trójwersie.

Cykl 3 *hay-kay* okazuje się mniej podatny na porównania z *Utami*. Trzeba dostrzec przede wszystkim pęknięcie między dynamicznym, drastycznym pierwszym tekstem (*Już*) a pełnymi powtórzeń, synestezyjnymi, pobrzmiewającymi symbolistycznie kolejnymi „hay-kay”. Oto punkt dojścia cyklu:

**Dzwoni dziwny prąd,**  
**Dzwoni dziwny prąd** czarny.  
 Wszystko słyszać stąd?

Miniatury Iwaszkiewicza warto także obejrzyć, po prostu, w perspektywie haiku. I tak np. górna strofa pierwszej z *Ut* – dałoby się potraktować ją jako *hokku* stworzonej przez poetę *rengi* – mogłaby usamodzielniać się jako znakomite (choć mocno „wydelikaczone”, wymuskane) haiku. Przypomnijmy, taka była właśnie geneza gatunku – *hokku* zaczęły funkcjonować niezależnie od dalszego ciągu pieśni wiązanej. Blisko haiku sytuuje się również górna strofa trzeciej spośród *Ut*. Form zbliżonych do haiku można poszukać i w innych miejscach *Oktostychów*. W cyklu *Piosenki*<sup>150</sup> czytamy:

Młode ptaki czarne  
 Wśród czerwonych pąków  
 Wiją gniazda<sup>151</sup>.

Ktoś gra na gitarze.  
 Młodziutkich drzew bazie  
 Brzęczą od pszczół  
 Żłocistych<sup>152</sup>.

<sup>150</sup> O *Piosenkach* w kontekście japońskim wspomina Podraza-Kwiatkowska (M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie*, s. 80).

<sup>151</sup> J. Iwaszkiewicz, *Dzieła*, t. 1, s. 33.

<sup>152</sup> *Ibidem*, s. 34.

Jeden z *Biletów tramwajowych* (z tomu *Księga dnia i księga nocy*, 1929) przybrał postać:

Topola

Na smutnych drogach pod Równią  
Ostrożnie przyszyżono pola,  
I tylko sama nieodmienna,  
Jak u nas smukli się topola<sup>153</sup>.

W *Kasydach* (*Kasydy zakończone siedmioma wierszami*, 1925) znalazł się z kolei taki tekst:

Na niebieskim wysokim niebie dwa nieskończone różowe pasma.

Dwa czarne odlatujące ptaki na ich tle,

i cała w tym jesień<sup>154</sup>.

*Tanki* Iwaszkiewicza były celowym nawiązaniem do dalekowschodniej poetyki, swoistym majsterskim ćwiczeniem warsztatu<sup>155</sup>. Jak widać, poeta zbliżał się także ku haiku, to jednak, jak się zdaje, oscylacje nieintencjonalne, trochę przypadkowe i – okazjonalne. Zasadniczo wiersze Iwaszkiewicza okazują się w perspektywie haiku przesadnie wyczelowane stylistycznie i obrazowo, głęboko zanurzone w uniwersum kultury – w sposób przyćmiewający (a czasem wykluczający) bezpośrednio, silne, momentalne doświadczenie zmysłowe.

<sup>153</sup> Ibidem, s. 161.

<sup>154</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1968, s. 146. Zob. też: A. Kluba, *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa–Toruń 2014, s. 225.

<sup>155</sup> Przychyłam się do opinii Kwiatkowskiego, że nie szło tu o nic więcej (zob. J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza*, s. 218–221). Badacz stwierdzał: „[...] aczkolwiek uty Iwaszkiewicza nie są pastiszami, aczkolwiek poeta potrafił nadać im piętno własnego stylu – rzecz ma raczej charakter poetyckiej zabawy, stanowi nie tyle próbę wypowiedzenia się, ile próbę sztukmistrzowską. Wzór stylizacyjny był zbyt obcy i zbyt sztywny, by mogło stać się inaczej” (ibidem, s. 221). Zob. też: M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie*, s. 79.

## B. Japońskie miniatury Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (i Staffa)?

Inaczej niż w przypadku twórczości Sterna, „haikowość” tekstów Pawlikowskiej była podnoszona po wielokroć<sup>156</sup>. Problematyki tej nie traktowano jednak dotąd „monograficznie” – kontekst japońskich miniatur zwykle okazywał się tylko atrakcyjnym komparatystycznym dodatkiem do różnorodnie profilowanych literaturoznawczych dociekań. Tymczasem należałoby szerzej skonfrontować liryki Jasnorzewskiej z dokonaniem Japończyków (nie tylko z haiku)<sup>157</sup> i z powstającymi w tym samym czasie, co wiersze polskiej autorki, inspirowanymi haiku miniaturami poetów Zachodu.

Klasyczne haiku to utwory zanurzone w naturze. Także Pawlikowska w licznych miniaturach odwołuje się do świata przyrody. Warto porównać oba sposoby widzenia – i opisywania – natury, odsłonić kulturowe ramy, w które polska poetka oprawia obrazy świata, wreszcie, doszukać się postaw mówiącego podmiotu.

O „haikowość” najczęściej podejrzewa się tom *Pocałunki*. Rozpocznę zatem od analizy kilku miniatur z tej książki:

Talerz z Kopenhagi

Z okrągłego siwego morza  
wychodzi chłopiec nagi

<sup>156</sup> O bliskości liryki Pawlikowskiej poetyce haiku (bądź szerzej – poetyce orientalnych miniatur) można przeczytać w następujących pracach: J. Kwiatkowski, *Wstęp*, w: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, przejrzały i uzupełniły M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska, Wrocław 1998, s. XXXVIII–XXXIX; P. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku (ostatnia przystopajka Stanisława Grochowiaka)*, „Akcent” 1993, nr 4, s. 9; idem, *Polskie imitacje haiku*, s. 166; idem, *Haiku*, s. 77–79; A. Kluba, *Poetyka a światopogląd*, s. 151–152; E. Tomaszewska, *Inspiracje japońskie*, s. 15–16; M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie*, s. 80; M. Bieszczadowski, *Poetyckie miniatury*, „Nowe Książki” 1978, nr 23, s. 34. Zob. też: E. Balcerzan, „*Wiersz zbyt kunsztowny z wyrazów składanych dorywczo*”, „Polonistyka” 1995, z. 6, s. 388–394; A. Kamińska, *Od Leśmiana*, s. 57; A. Janta, *Słowo wstępne*, s. XI.

<sup>157</sup> O filozoficznych inspiracjach Pawlikowskiej w kontekście myśli Wschodu (m.in. koncepcji buddyjskich) pisała szeroko Agnieszka Kluba – zob. A. Kluba, *Poetyka a światopogląd*, s. 140–154, 162–163. O „buddyjskiej modalności” poezji Jasnorzewskiej – zob. ibidem, s. 149.

i podaje swą złotą nagość,  
 jak na talerzu z Kopenhagi.  
 z tomu *Pocałunki*, 1926, Pz 1, 140<sup>158</sup>

To wiersz ascetyczny obrazowo, a jednocześnie niepokojąco zapętlony ontologicznie i frazeologicznie (chłopiec z talerza zdaje się wykraczać poza swój sztuczny mikroświat, wychodzić z artefaktu – to efekt zbliżony do *mise en abyme*: młodzieniec sam siebie podaje [jak] na talerzu, na którym go namalowano). Bardzo czytelna jest ekfrastyczność utworu (nieobca także wielu klasycznym haiku)<sup>159</sup>. Prosty układ sensualny przypomina te znane z japońskich miniatur. Podmiot konsekwentnie powstrzymuje się od ujawniania emocji, obraz pozostaje w tekście kluczowy. Tyle tylko, że silnie podszyte erotyzmem przedstawienie pięknego młodzieńca wyłaniającego się z (namalowanych) fal niewiele ma wspólnego z semantyką klasycznych 17-zgłoskowców. Bardzo istotna jest wreszcie rama prezentacji. W ekfrastycznych wierszach japońskich mistrzów „wchodziliśmy” w świat przedstawiony dzieła sztuki, często (myślę szczególnie o perspektywie zachodniego odbiorcy) w ogóle bez świadomości, że wiersz przynosi opis artefaktu. U Pawlikowskiej przyrodę pozbawia się mocy i grozy. Morze przestaje być żywiołem – przykrojono je do rozmiaru pokrytego farbą talerza.

Kulturową ramę świetnie widać także w dwudzielnym, znakomicie polisensorycznym wierszu *Grad*:

Chmury błyskawicą podpięte  
 i grad lecący na głowę,  
 jak anielskie cukierki lodowe  
 z wysokości tysiąca pięter.  
 z tomu *Pocałunki*, 1926, Pz 1, 173

<sup>158</sup> Wszystkie cytaty z utworów Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej podaję za wydaniem: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, t. 1–2, zebrał i oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1997. Tom pierwszy oznaczam jako Pz 1, tom drugi jako Pz 2. Cyfry po skrócie wskazują numery stron.

<sup>159</sup> Zob. siódmą część książki.

Pierwsza część utworu (i porównania) dobrze koresponduje z tradycją haikowych zmysłobrazów. Buduarowo-teatralne „podpięcie chmur”, jak kotary, jest jednak delikatnym sygnałem uprzedmiotowienia przyrody. Drugi człon porównania przynosi konkret we wciąż bardzo zmysłową rzeczywistość dziecięco-baśniową. Nie idzie wcale o „takość” burzy i gradu. Nawet niebosiężna wysokość chmur daje się jakoś sprowadzić do ludzkiej skali. Natura zostaje swoiście uczłowiczona (choć nie jest tu antropomorfizowana), świat oprawiono w ramy wyobrażeń oswojonych kulturowo i obyczajowo.

Zdarzają się oczywiście u Pawlikowskiej przedstawienia groźnej, nieokiełznanej przyrody. Jej miarą zawsze jednak pozostaje człowiek. W takich wypadkach konceptystycznie opisywana natura podlega najczęściej antropomorfizacji:

Huragan

Niebo się gniewa,  
obłoki nadbiegają w tłumie!  
Szczęśliwe drzewa!  
Będą się mogły wyszumieć  
z tomu *Pocałunki*, 1926, Pz 1, 166

Turkot świtu

Firmament ostygł w swej grozie,  
zszarzał i zbrzydł – – –  
Na turkoczącym wozie  
z daleka przyjeżdża  
świt...

z tomu *Surowy jedwab*, 1932, Pz 1, 368

Zdarza się wreszcie antropomorfizacja silnie intertekstualna:

Balet powojów

Zachód dogasa...  
Już się stroją,  
Już się bielą  
Powoje,  
Balet z czasów Degasa...  
Kręgi sukien,  
Wstrzymany pęd –  
Stoją nieruchome  
Sur les pointes...

z tomu *Balet powojów*, 1935, Pz 1, 447



Przykładów obrazowania jednocześnie bliskiego haikowym układom figura–tło i krańcowo od nich odmiennego dostarcza także poniższy utwór:

Obrazy księżyca

- Kwiat z turkus i miedzi,
  - pazur, co zaczepki szuka,
  - Żyd w lisiej czapie –
  - złota czasza, z której srebro kapie,
  - żółw, który drzemie –
  - biała chmurka na niebie,
  - wielki dukat,
- którym nęci noc sprzedają ziemię.  
„Bluszcz” 1931, nr 36; Pz 2, 231

Oto sekwencja obrazów, z których kilka zbliża się do prostych (i prosto uchwyconych) haikowych przedstawień. Tyle tylko, że w wierszu nie idzie wcale o prezentację chmury czy żółwia. Każdy z członów enumeracji to pomysłowa przenośnia, pod którą ukrywa się deskrypcja księżyca w wybranej kwadrze. To, co twórcy klasycznych haiku ujmują jednocześnie wysokoartystycznie i prosto, u Jasnorzewskiej staje się zabawą w poszukiwanie najlepszych metaforycznych zastępników dla obrazu natury. Zjawisko przyrodnicze właściwie... przestaje być sobą – podmiot próbuje utożsamiać je z tym, co w ludzkim uniwersum oswojone. To chwyt znany niektórym japońskim *haijinom* i, naturalnie, także zachodnim haikuistom czasów Pawlikowskiej – u polskiej poetki doprowadzany jednak do swoistego ekstremum (feeria bardzo różnorodnych, ewokujących odmienne nastroje obrazów). Tę ekstremalność dobrze widać w zestawieniu z haiku pochodzącymi z różnych uniwersów czasowych i geograficznych (pierwszy wiersz to japońskie haiku jeszcze sprzed Bashōwskiej krystalizacji gatunku, dwa kolejne utwory – teksty poetów meksykańskich pierwszych dekad XX wieku):

gdyby tak księżycowi	Pelicano	Es mar la noche negra;
doczepić rączkę	Cafetera de porcelana	La nube es una concha;
cóżyby to był za wachlarz	Que va flotando por el agua	La luna es una perla
Sōkan <sup>160</sup>	C. Gutiérrez Cruz <sup>161</sup>	J. J. Tablada <sup>162</sup>

Także u Pawlikowskiej znajdziemy klarowne przedstawienia skupione na jednym obrazie. Są one jednak zwykle znacznie bardziej wielosłowne i bardziej „rozbuchane” stylistycznie niż cytowane wyżej miniatury japońskie i hiszpańskojęzyczne. Popatrzmy:

#### Krokusy

Narciarze, rozęczeni jak falanga duchów,  
 Zjechawszy z gór w dolinę, stanęli bez ruchu.  
 Na śniegi cień rzucając,  
 W stroju lekkim, kusym,  
 Patrzą ku słońcu, piękni – – –  
 A to są krokusy.

z tomu *Śpiąca załoga*, 1933, Pz 1, 421<sup>163</sup>

Obrazy natury bywają także wykorzystywane przez Pawlikowską wyjątkowo przewrotnie

#### Kurze łapki

I już kurze łapki na skroni?  
 Ach, czas jak gdacząca kura  
 o zabłoconych pazurach  
 przebiegł po białych płatkach okwitłej jabłoni!

z tomu *Pocałunki*, 1926, Pz 1, 190

<sup>160</sup> Przeł. A. Janta, cyt. za: idem, *Godzina dzikiej kaczk*, s. 37.

<sup>161</sup> Cyt. za: J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 162. Przekład polski (B. Ś.): „Pelikan / Porcelanowy dzbanek do kawy / Który unosi się na wodzie”.

<sup>162</sup> Cyt. za: ibidem, s. 159. Przekład polski (B. Ś.): „Morze jest nocą czarną; / Chmura to muszla; / Księżyc to perła”.

<sup>163</sup> W pierwodruku („Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 10–12) wiersz nosił tytuł *Z gór. III* (podają za: Pz 1, 421).

Ślady ptasich łapek na kwiatowym dywanie mogłyby być obrazowym centrum haiku. (Mogłyby także stanowić aluzję do zapisanych na karcie „krzaczków” dalekowschodniego pisma). Ptaki żyjące w pewnej symbiozie z człowiekiem – i pozostawiające w świetle ludzi namacalne ślady swej obecności – bywają zresztą bohaterami japońskich haiku:

Zacny ten dom  
radosne skaczą wróble  
zagon włośnicy  
Bashō<sup>164</sup>

Leśne świergotki  
Osrałyście ryżowy placek  
Na ganku  
Bashō<sup>165</sup>

Punktem wyjścia wiersza Pawlikowskiej nie jest jednak obserwacja świata przyrody czy jakiegokolwiek artefaktu, ale – baczne przyglądanie się ludzkiej twarzy. Niepoetycznie gdacząca kura z brudnymi łapkami (co akurat w ogóle nie przeszkodziłoby *haijinom*) okazuje się czysto tekstualna: przywołana do wiersza przez wzgląd na idiomatyczne „kurze łapki”, wykorzystana jako człon porównania, którego podstawą jest główny tekstowy agens – czas. Wszystko zatem dokładnie na odwrót niż chciałby mistrz Bashō.

Zamierzam obejrzyć miniatury Pawlikowskiej pod jeszcze innym kątem. To bardzo często teksty dwudzielne – nie idzie przy tym jedynie o dwudzielność obrazową, ale także o podrzędność, paraboliczność pierwszego (pierwszych) z przedstawianych obrazów. W tym kontekście warto przeczytać *Zmierzch na morzu* i *Wybrzeże*:

Wybrzeże coraz to bledsze  
w liliowej półżałobie  
i żaglowiec oparty na wietrze  
jak ja na myśli o tobie.  
z tomu *Pocałunki*, 1926, Pz 1, 145

Meduzy rozrzucone niedbale,  
muszle, które piasek grzebie,  
i ryba opuszczona przez fale  
jak serce moje przez ciebie.  
z tomu *Pocałunki*, 1926, Pz 1, 132

Gdyby *Zmierzch* pozbawił ostatniego wersu, zyskalibyśmy obraz pokrewny układom sensualnym japońskich haikuistów oraz – to zgodność nie tylko kompozycyjna, ale i „ikonograficzna” – płótnom im-

<sup>164</sup> *Haiku*, [1983], s. 168.

<sup>165</sup> M. Bashō, *140 haiku*, wybór i przekł. P. Madej, Kraków 2008, s. 10.

presjonistów (czerpiących zresztą garściami z japońskiej plastyki)<sup>166</sup>. Oto bladoliliowe wybrzeże, a na jego tle poruszający się punkt – żaglowiec. Haikowej kwalifikacji nie przeszkodziłaby delikatna metaforyzacja (półżałoba wybrzeża) i subtelne odwołanie do symboliki barw (kolor liliowy to „rozmyty” fiolet, ten zaś symbolizuje m.in. żalobę – może stąd „liliowa półżałoba”). Ostatni wers całkowicie zmienia odczytanie utworu, przenosi wizualny konkret w przestrzeń wewnętrzną. Na pierwszy plan wysuwają się emocje podmiotu lirycznego – mimo że z perspektywy europejskiej tradycji liryki osobistej to podmiot wyjątkowo milkliwy i zamknięty w sobie. Konkretny obraz z doświadczanej zmysłami rzeczywistości ustępuje miejsca konceptystycznej polisemii: tekstowe „opieranie się” staje się wieloznaczne, wiatr i wybrzeże zyskują wymiar symboliczny. W zbliżony sposób można opisywać drugi wiersz. Tyle tylko, że tu mamy do czynienia z równoległością aż czterech obrazów – trzech kadrów „morskich” i jednego „serdecznego”. Dzięki temu zestawieniu stanowiąca punkt dojścia wiersza sytuacja porzucenia zyskuje namacalną, sensualną konkretność<sup>167</sup>. To kolejny przykład swoistej – nieznaney klasycznym haiku – służebności obrazu zmysłowego, stanowiącego wyłącznie pretekst do refleksji na temat emocjonalnej sytuacji podmiotu mówiącego (zwykle u Pawlikowskiej związanej z zawodem miłosnym).

<sup>166</sup> Zob. siódmą część książki.

<sup>167</sup> Podobnie dzieje się w poniższym liryku dodającym do sensualnego opisu natury konceptystyczne „zmyślenie” (włosy kochanek w gnieździe), które dojmująco przenosi całokształt przedstawienia w przestrzeń ludzkich emocji:

„Rozbite gniazdo

Na ścieżce – gniazdo rozbite.

Skręt puchu, wełny i nitek,

Skorupka, piórko zielone

Żalosne wskazują losy...

Znalazłam w nim też,

Splecione,

Moje i twoje włosy”

(z tomu *Śpiąca załoga*, 1933, Pz 1, 437). Na zbliżoną analizę zasługuje także *Brama z Baletu powojów* (1935).

Teksty Pawlikowskiej dość powierzchownie porównuje się do haiku. Tymczasem lepszym układem odniesienia byłyby tutaj japońskie wiersze *tanka*. To nierzadko teksty dwudzielne kompozycyjnie (znacznie częściej rozwarstwione obrazowo niż jukstapozycyjnie tworzące jeden obraz haiku), budowane na zasadzie porównania i, naturalnie, bardziej wielosłowne (trzydzieści jeden, a nie siedemnaście sylab). Także tematyka zbliża kompozycje Pawlikowskiej i liczne *tanki*<sup>168</sup>. Oto wybrane przykłady orientalnych 31-zgłoskowców:

W polu jesienią  
wszystkie kłosa się kłonią  
w tę samą stronę  
i ja chcę iść za tobą  
choć mnie plotkami gnębią  
księżniczka Tajima<sup>169</sup>

Wczesnym świtaniem  
swe piórka bekas muska  
po setki razy...  
I nocy, gdyś nie przyszedł,  
dziś liczba jest już duża...  
Ariwara-no Narihira<sup>170</sup>

Świeży kolor kwiatu  
pod długotrwałą ulewą znika, –  
podczas gdy ja w siebie wpatrzona  
przechodzę zamyślona pusto przez życie  
Ono-no Komachi<sup>171</sup>

<sup>168</sup> Zob. podrozdział „Hay-kay” *Sterna*, „tanka” Iwaszkiewiczza.

<sup>169</sup> Przeł. A. Żuławska-Umeda, cyt. za: *Poezja starojapońska*, s. 31.

<sup>170</sup> Przeł. W. Kotański, cyt. za: *ibidem*, s. 84.

<sup>171</sup> Przeł. K. Seyfried, cyt. za: *ibidem*, s. 93. Maria Stattler-Jędrzejewiczowa proponuje inne tłumaczenie tego wiersza (jeśli naturalnie nie mylę się, utożsamiając utwory):

„Kwiaty straciły  
Kolory swoje mocne,  
Kiedy jesienny deszcz leje,  
Gdym się w mojego życia koleje  
Patrzyła bezowocne”

(Z *poezji japońskich*, przeł. M. Stattler-Jędrzejewiczowa, s. 54). Tłumaczką objaśnia także nieprzetłumaczalną grę słów: „tak samo, jak kwiaty tracą barwę pod PADANIEM

Podobieństwa jeszcze lepiej unaocznia poniższa para tekstów (*tankę* zniekształca trioletowy przekład Kwiatkowskiego, to jednak najpewniej w tej właśnie wersji poznała utwór Pawlikowska):

Róża

W tym parku pobladył, bez śmiechów i gości,  
przy róży rozkwitłej stoję.  
Otośmy jedynymi świadkami piękności –  
ja jej, a ona mojej.  
z tomu *Pocałunki*, 1926, Pz 1, 169

I tyś samotna i ja też,  
wiśnio górskiego spadu,  
gdzie spojrzeć, pusto wzdłuż i wszerz  
i tyś samotna i ja też...  
Jedynym jesteś druhem, wiesz?  
po innych ani śladu –  
i tyś samotna i ja też,  
wiśnio górskiego spadu!...  
arcybonza Gjason (XI wiek)<sup>172</sup>

Poetka naturalnie podążała w zbliżonym kierunku co liczni współcześni jej twórcy Zachodu – duch czasów przekonująco skłaniał ku obrazowości i kondensacji. Nie dotarła jednak do miejsc, do których doszli wówczas zachodni haikuiści (inna rzecz, że dla nich obecne we francuskim, hiszpańskim, anglo-amerykańskim świecie literackim japońskie 17-zgłoskowce bez wątpienia były ważnym – i wyrazistym – drogowskazem). Jasnorzewska nie osiągnęła takiej skrótowości, nie proponowała tak silnie skondensowanej, „samowystarczalnej” obrazowości, jak np. Paul Eluard czy Guillermo de Torre („samowystarczalność” rozumiem jako brak parabolicznej czy symbolicznej nadbudowy nad obrazem, nie zaś abstrahowanie od, stanowiącej nierzadko o nowoczesnej epifanijności<sup>173</sup>, konceptystycz-

---

(furu) długiego deszczu, piękność kobiety znika w czasie, gdy PRZECHODZIŁA (furu) przez życie” (ibidem, wyróż. tłumaczki).

<sup>172</sup> Cyt. za: R. Kwiatkowski, *Chiakunin-Izszu*, s. 75.

<sup>173</sup> Szerzej piszę na ten temat w piątej części książki.

nej maestrii wysłowienia i delikatnej intertekstualnej aluzyjności). Można domniemywać, że tego rodzaju „przedstawiające” formy ekstremalne – w perspektywie ówczesnych, np. dadaistycznych, eksperymentów z poezją abstrakcyjną wciąż bardzo konwencjonalne – nie byłyby dla polskiej poetki wystarczająco „artystyczne”, dosyć dopowiedziane, dostatecznie gotowe. Oto jeden z (konceptystycznych) punktów dojścia awangardowych haiku:

Le vent  
Hésitant  
Roule une cigarette d'air  
P. Eluard<sup>174</sup>

Typowe dla miniatur Pawlikowskiej dwudzielność, nakładanie przedstawień, ich paraboliczność bądź „porównaniowość” okazują się natomiast stosunkowo bliskie krótkim wierszom imażystów<sup>175</sup> (niekoniecznie ilustrującym Poundowską koncepcję tworzenia obrazu poetyckiego, najpewniej zresztą Pawlikowskiej nieznana)<sup>176</sup>. Oto przykładowe kompozycje Richarda Aldingtona:

The flower which the wind has shaken  
Is soon filled again with rain;  
So does my heart fill slowly with tears,  
Until you return<sup>177</sup>.

<sup>174</sup> Cyt. za: J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 106. Przekład polski (B. Ś.): „Wiatr / Waha się / Skręca papieros z powietrza”.

<sup>175</sup> Zob. też: *ibidem*, s. 65.

<sup>176</sup> W międzywojniu najprawdopodobniej w ogóle nie tłumaczono Pounda na polski (L. Engelking, *Twórczość Ezry Pounda w Polsce*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 228–232). Szerzej na temat imażyzmu i jego polskiej recepcji piszę w trzeciej części książki (rozdział *Najdalsza podróż Grochowiaka*).

<sup>177</sup> Cyt za: <http://www.poets.org/poetsorg/poem/images>, dostęp 25 XI 2014. Cytowany czterowers to szósty tekst cyklu *Obrazy*. Wiersz w przekładzie Engelkinga (cyt. za: L. Engelking, A. Szuba, *Obraz i wir*, s. 39): „Kwiat, którym wiatr zakołysał, / Szybko znowu wypełnia się deszczem: / Tak się wypełnia moje serce łzami, / Póki nie wrócisz”.

October

The beech-leaves are silver  
For lack of the tree's blood.

At your kiss my lips  
Become like the autumn beech-leaves<sup>178</sup>.

Wiele napisano o imażystycznych, w szczególności Poundowskich, odstępstwach od poetyki haiku<sup>179</sup>, płynących m.in. z niedostatecznej wiedzy o gatunku. Nie bez przyczyny Jan Walsh Hokenson mówi (nieco przy tym generalizując) o imażystycznym obrazowym *complex* i kontynentalnym, awangardowym *simplex*<sup>180</sup>. Ta obrazowa prawidłowość to jednak najistotniejszy z powodów, dla których warto zestawiać teksty Pawlikowskiej i wiersze imażystów.

Za najciekawszy okcydentalny komparatystyczny pryzmat, przez który da się oglądać podejrzwane o „haikowość” miniatury polskiej autorki, uznaję twórczość innej znanej poetki tego czasu, imażystki Amy Lowell<sup>181</sup>. Wiersze Lowell najchętniej analizuje się dziś w ramach badań *queer* czy krytyki feministycznej<sup>182</sup>, upieram się

<sup>178</sup> Cyt. za: *Some Imagist Poets. An Anthology*, Boston–New York 1915, s. 16, wersja online: <http://www.gutenberg.org/files/30276/30276-h/30276-h.htm>, dostęp 26 XI 2014. Wiersz w przekładzie Engelkinga (cyt. za: L. Engelking, A. Szuba, *Obraz i wir*, s. 24): „Październik // Liście buku są srebrne, / Bo zbrakło im drzewnej krwi. // Twój pocałunek zmienia / Moje usta w jesienne liście buku”.

<sup>179</sup> Zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 62–84; E. Miner, *Pound, haiku*, s. 99, 102; A. Szuba, *Haiku w Stanach Zjednoczonych*, s. 272. Nie bez racji Szuba uznaje następujące twierdzenie Flinta za dyskredytujące imażyzm jako „przełożnik” haiku: „Wszyscy, dla zabawy, pisaliśmy tuziny haiku” (cyt. za: *ibidem*).

<sup>180</sup> J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 710.

<sup>181</sup> Poetka była związana z imażystami, przez jakiś czas przewodziła ruchowi, przemianowanemu wówczas kęśliwie przez Pounda na „amygism” (zob. np. G. Gazda, *Imażyzm*, w: *idem, Słownik europejskich kierunków i grup literackich*, Warszawa 2000, s. 197; C. Healey, *Some Imagist Essays: Amy Lowell*, „The New England Quarterly” 1970, Vol. 43, No. 1, s. 134–138).

<sup>182</sup> Zob. np. Amy Lowell, *American Modern*, eds. A. Munich, M. Bradshaw, New Brunswick 2004; S. Knewitz, *Spoken Art: Amy Lowell's Dramatic Poetry and Early Twentieth-Century Expressive Culture*, „Current Objectives of Postgraduate American Studies” 2008, Vol. 9, <http://copas.uni-regensburg.de/article/view/107/131>, dostęp 28 VIII 2014.



jednak, że wciąż warto czytać je także w świetle założeń imażyzmu – i haiku. Intymne liryki skupione na emocjach, doświadczaniu przyrody i sztuki (m.in. ekfrazy *ukiyo-e*) to poezja bardzo osobista i bardzo „osobna”<sup>183</sup>, w moim oglądzie najsilniej w spuściźnie imażyzmu transkulturowo zbieżna z lirycznymi miniaturami Japończyków (haiku, *tanka*). Ta konwergencja miała zresztą dość silną podbudowę – Lowell stosunkowo dobrze, najlepiej chyba spośród imażystów, poznała japońską literaturę i sztukę<sup>184</sup>. Tematyka, typ wrażliwości, intensywna sensulaność pozwalają na zastanawiające zestawienia z poezją Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Porównajmy trzy wiersze:

#### Westchnienia

Morze jest dzisiaj smutne. Westchnienia się żalą  
przy brzegu porośniętym siwozłotą sierścią.  
Jak pierś wznosi się fala i ginie za falą.  
Morze wdycha falami. Ziemia – moją pierśią.

M. Pawlikowska-Jasnorzewska, z tomu *Pocałunki*, 1926, Pz 1, 138

#### The fisherman's wife

When I am alone,  
The wind in the pine-trees  
Is like the shuffling of waves  
Upon the wooden side of a boat.

A. Lowell<sup>185</sup>

<sup>183</sup> Zob. np. C. Rollyson, *The Absence of Amy Lowell*, „New Criterion” 2007, 1<sup>st</sup> September, s. 77–80.

<sup>184</sup> Brat Amy, Percival Lowell, spędził dziesięć lat w Japonii (był podróżnikiem, autorem książek podróżniczych). Korespondencja z nim stanowiła dla poetki źródło informacji o kulturze japońskiej. Lowell otrzymywała także od brata dalekowschodnie artefakty (np. drzeworyty *ukiyo-e*) – podaję za: J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 63–64.

<sup>185</sup> Cyt. za: A. Lowell, *Pictures of the Floating World*, Boston–New York 1921, s. 8, wersja online: <https://archive.org/stream/picturesfloatinoolowegoog#page/n30/mode/1up>, dostęp 26 XI 2014. Wiersz w przekładzie Engelkinga (cyt. za: L. Engelking, A. Szuba, *Obraz i wir*, s. 153): „Żona rybaka // Kiedy jestem sama, / Podmuchy wiatru w gałęziach sosen / Wydają się falami, / Co ocierają się o burty łodzi”.

## Wind and Silver

Greatly shining,  
 The Autumn moon floats in the thin sky;  
 And the fish-ponds shake their backs and flash their dragon scales  
 As she passes over them.

A. Lowell<sup>186</sup>

Czułe animizacje i personifikacje przyrody silnie nacechowują odbiór tych niezmiernie sensualnych liryków. Pawlikowska nie chce jednak zostawiać czytelnika sam na sam ze świetnym zmysłowym przedstawieniem, musi dokładnie sprofilować odbiór. Określenia „smutne”, „żałą się”, „wzdycha” nie pozostawiają swobody interpretacyjnej. Wydaje się, że poetka nie potrafi „porzucić” wierszy na etapie obrazu zmysłowego (bo obrazowanie sensualne jest właśnie etapem, stopniem wiodącym do puentystycznego ujawnienia emocji mówiącego podmiotu).

Lowell natomiast pozwala obrazom zmysłowym istnieć samodzielnie. Pierwszy wiersz – świetna realizacja Poundowskiego postulatu *super-position* (nakładania idei oraz wzmacniania i stapienia obrazów)<sup>187</sup> – skupia się na samym przedstawieniu, nie proponuje gotowej interpretacji. W kontekście tytułu i wieloznacznego „ocierania się” (*shuffling*) tak zobrazowana, niedopełniona wyrażoną *expressis verbis* skargą, tęsknota staje się szczególnie dojmująca i przejmująca. Drugi wiersz wkracza już, nie po haikowemu, w płaszczyznę fantastyki. Wkracza – i zatrzymuje się, pozwalając czytelnikowi doskonale (i dosłownie) uzmysłwić sobie niezwykle widok, którego opis nie ruguje całkowicie mimetyzmu sensualnego.

Pawlikowska okazuje się znacznie bardziej przywiązana do sposobów obrazowania, konceptyzmu i kulturowego sztafażu Zachodu. Doskonale widać to w jeszcze jednym akwaticznym tekście, gdzie do stworzenia obrazu natury zostały wykorzystane świetne, choć bu-

<sup>186</sup> Cyt. za: <http://terebess.hu/english/haiku/lowell.html>, dostęp 2 IX 2014. Wiersz w przekładzie Andrzeja Szuby (cyt. za: L. Engelking, A. Szuba, *Obraz i wir*, s. 202): „Wiatr i srebro // Świecąc wspaniale / Jesienny księżyc płynie po pustawym niebie; / A stawy rybne otrząsają grzbiety i błyskają smoczymi łuskami, / Kiedy unosi się nad nimi”.

<sup>187</sup> Szerzej piszę na ten temat w rozdziale *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

rzące sensualną klarowność układu, przenośnie<sup>188</sup> oraz – postać mitologiczna (tutaj – o silnie erotycznych konotacjach):

Dał szczotkowana brązową ulewą,  
fale w baranich runach  
i łódź  
przerzucana na prawo i lewo  
przez grające mięśnie  
Neptuna.

*Morze w dzień pochmurny, z tomu Surowy jedwab, 1932, Pz 1, 382*

Raz jeszcze zestawmy miniatury Lowell i Pawlikowskiej:

Autumn

All day I have watched the purple vine leaves  
Fall into water.  
And now in the moonlight they still fall,  
But each leaf is fringed with silver.

A. Lowell<sup>189</sup>

Passing the Bamboo Fence

What fell upon my open umbrella?  
A plum-blossom?

A. Lowell<sup>190</sup>

<sup>188</sup> Metafory – inna rzecz, że znakomicie obrazowe – wprowadzają do obrazu dodatkowe motywy i dodatkowe znaczenia (barania wełna, szczotkowanie).

<sup>189</sup> Cyt. za: A. Lowell, *Pictures of the Floating World*, s. 9. Wiersz w przekładzie Engelkinga (cyt. za: L. Engelking, A. Szuba, *Obraz i wir*, s. 157): „Jesień // Przez cały dzień patrzyłam jak szkarłatne liście winogrodu / Opadają na wodę. / Teraz w blasku księżyca opadają dalej, / Lecz każdy liść jest lamowany srebrem”.

<sup>190</sup> Cyt. za: A. Lowell, *Pictures of the Floating World*, s. 22. Wiersz w przekładzie Engelkinga (cyt. za: L. Engelking, A. Szuba, *Obraz i wir*, s. 177): „Mijając ogrodzenie z bambusu // Co to upadło na moją otwartą parasolkę – / Kwiat śliwy?”.

## Magnolia

Na liściu leży kwiat  
 drzemiący,  
 żółtawobiały jak słoniowa kość.  
 Słodki, że aż nudzi.  
 Przedmiot pachnący –  
 złośliwie tajemniczy świat –  
 dziwny gość  
 wśród nas, ludzi. –

M. Pawlikowska-Jasnorzewska, z tomu *Niebieskie migdały*, 1922,  
 Pz 1, 41

Wszystkie trzy wiersze prezentują konkretne, wzięte z natury kształty na jednolitym tle. Trudno o przedstawienia bardziej klarowne w perspektywie czysto „ikonograficznej” – i bardziej odmienne w płaszczyźnie wysłowienia. Jasnorzewska próbuje „dobrac się” do swojego milczącego, pachnącego bohatera na wiele sposobów – w stosunkowo krótkim tekście (czterdzieści pięć sylab) animizuje go i personifikuje („drzemiący”, „złośliwie tajemniczy”), czyni podstawą precyzyjnego porównania („żółtawobiały jak słoniowa kość”), ocenia przez ludzkie doznania zmysłowe („słodki, że aż nudzi”). Perspektywy „nas ludzi” i „dziwnego gościa” nie spotykają się. Poetka bada kwiat niczym zapisująca wszelkie własności obiektu skrzętna laborantka, nie zaś jak ktoś, kto bez wstępnych założeń rozumiejąco – i współodczuwająco – kontempluje świat.

Lowell także pokazuje swych bohaterów poprzez doznania ludzkiego sensorium. *Jesień* to bardzo prosty opis doświadczenia wzrokowego. Obejmuje cały dzień i przynajmniej część nocy, a mimo to zdaje się zawieszony w rozciągniętym w czasie „teraz”. Obraz zmienia się nieznacznie, liście stają się bardziej „bizuteryjne”. Sytuacja jest nieco odrealniona, niemniej wciąż bliska prostemu haikowemu kontemplowaniu – i zapisywaniu – doznań. Barbara Ungar zarzuca Lowell nieumiejętność przedstawiania „wewnętrznej natury rzeczy” (*inner nature of things*)<sup>191</sup> – jak jednak zmierzyć taki parametr? Teksty Lowell bywają przegadane, obraz rozprasza się niekiedy w wielu

<sup>191</sup> B. Ungar, *Haiku in English*, Stanford, California 1978, s. 17–19.

szczegółach, mimo to spokojne, kontemplacyjne i intrygujące artystycznie przyglądanie się światu pozostaje dużym atutem tej poezji. Atutem świetnie widocznym na tle inaczej komponowanych miniatur polskiej autorki.

Topika drugiego z cytowanych utworów Lowell nie pozostawia wątpliwości – wiersz trzeba osadzić w dalekowschodnich realiach. Forma pytania przypomina o słynnych haikowych pomyłkach sensualnych („czy to kwiat wrócił na gałąź”?)<sup>192</sup>, można się nawet zastanawiać, czy nie mamy do czynienia z przekładem jakiegoś nieznanego, najpewniej pisanego przez kobietę, dalekowschodniego wiersza<sup>193</sup>. Poetka pozwala sobie na semantyczne niedomknięcie utworu, zostawia odbiorcę sam na sam z drobnym, niewyjaśnionym, polisensorycznym doświadczeniem (ewokującym wrażenia dźwiękowe, wzrokowe, olfaktoryczne). Nie komentuje, nie doprecyzowuje, a jedynie – notuje.

„Rewersem” takiego doświadczenia i opisywania natury jest wspaniale konceptystyczny, rozbudowany, „historyzujący” wiersz Pawlikowskiej zatytułowany *Pokrzywa widziana z bliska*:

Z nasępionych krużganków,  
 Z galerij obronnych,  
 Skąd zieleń, ogniem prażąc,  
 Wrogów upomina,  
 Wychylają się kwietne, półcalowe donny  
 W mantylach fioletowych,  
 W różowych dominach –  
 I namiętnością gorsząc  
 Surową fortecę,

<sup>192</sup> Zob. uwagi o konceptyzmie haiku w pierwszej i piątej części książki.

<sup>193</sup> Obie cytowane w tym miejscu miniatury Lowell pochodzą z silnie nawiązującego do japońskiej liryki i drzeworytu *ukiyo-e* tomu *Pictures of the Floating World* – „Obrazy przepływającego świata” (1919). O proveniencji tych „niby-orientalnych wierszy” (*poems written in a quasi-Oriental idiom*) – zob. A. Lowell, *Foreword*, w: eadem, *Pictures of the Floating World*, s. VII. Interesujące w tym kontekście zestawienie haiku pisanych przez Japonki (od XVII wieku po współczesność) – zob. *Far Beyond the Field. Haiku by Japanese Women. An Anthology*, compiled and transl. M. Ueda, New York 2003.

Otwierają ramiona,  
 Tęskne i kobiece...  
 z tomu *Balet powojów*, 1935, Pz 1, 451

Zobaczmy wreszcie, jak Pawlikowska wykorzystuje jeden z najczęstszych motywów klasycznych haiku. Oto dwa japońskie „wiersze żabie”:

Liście podbiału  
 przysiadła na nich boczkciem  
 krzykliwa żaba  
 Issa<sup>194</sup>

Żabka to?  
 łapki wsparła na śliwce  
 zielonej – śpi  
 Issa<sup>195</sup>

U Jasnorzewskiej żaba – czy raczej, gwoli ścisłości, ropucha – jest opisana następująco:

#### Ropucha

Ropucha wyszła z trawy i siadła na ziemi,  
 przeciągnawszy się z trudem przez zeschnięty patyk.  
 Patrzy prosto przed siebie ślepiami złotymi,  
 dysząca bryła ciała w jadowity batik.

Musztardowa w kwadraty ciemniejsze i bledsze,  
 z bryzgiem martwego złota na każdym kwadracie,  
 siedzi, śni. Nagle skacze wysoko w powietrze  
 jak wiedźma rozplaszczona na swojej łopacie.  
 z tomu *Niebieskie migdały*, 1922, Pz 1, 81

Wiersz Pawlikowskiej jest *par excellence* wizualny, jest też przesycony specyficznym poczuciem humoru. Co więcej, to tekst „ikonograficznie” i zdarzeniowo pokrewny słynnemu żabiemu haiku Bashō<sup>196</sup> (oto nagle przejście z bezruchu do niespodziewanej, choć niestanowiącej niczego niezwykłego w naturze, akcji)<sup>197</sup>. Zamiast prostego

<sup>194</sup> *Haiku*, [1983], s. 106.

<sup>195</sup> *Haiku*, [2006], s. 95.

<sup>196</sup> Wiersz o wskakującej do stawu żabie cytuję, w różnych przekładach, w rozdziale *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>197</sup> Zob. rozdział *Pośród polskich przekładów haiku*.

obrazu otrzymujemy jednak wierszowy *horror vacui* (mnóstwo epitetów odnoszących się do sfery wzroku). Końcowe porównanie dodatkowo „zagęszcza” tekst.

Na koniec dwa wiersze o chorobie i śmierci:

Tapicer

Nad łóżkiem samotnej kobiety,  
dla której nie ma już rady,  
księżyc, tapicer błąd,  
rozwijają pełne wspomnień tapety...

z tomu *Pocalunki*, 1926, Pz 1, 170

w podróży chory  
a nad zwiędłymi polami  
jeszcze marzenia

Bashō<sup>198</sup>

Także w tym zestawieniu dobrze widać kulturowe uwikłanie twórczości Pawlikowskiej: konceptystycznie metaforycznej liryki uczłowieczającej naturę. W perspektywie literatury polskiej pierwszych dekad XX wieku to poezja zwięzłości i sugestii wciągająca jednak odbiorcę w wyrafinowaną grę tyleż sensualną, co intelektualną. Wiersze poetki zawierają dodatkowe, w porównaniu z klasycznymi haiku, literackie „atrakcje”, jakby nie broniły się jako proste sensualne migawki. Konieczne okazują się np.: zamknięcie utworu puentą przenoszącą ku wsobnym przestrzeniom podmiotu lirycznego, konceptyzm semantyczno-obrazowy, paralelizm formalny, „rozbuhanie” obrazu, włączenie go w system metafor czy układ symboliczny, wreszcie – tworzenie rozbudowanych porównań. Klasyczne haiku pozostają zdecydowanie bliżej konkretnego, nieprzesłoniętego językowym wyrafinowaniem doświadczenia.

\*

W tym miejscu niezbędna jest jeszcze jedna komparatystyczna glosa – tym razem dotycząca twórczości Staffa. Lirykę „poety trzech epok”<sup>199</sup> w perspektywie odniesień do haiku także podzielić trzeba na trzy części. W jego młodzieńczych tomach niemal nie poja-

<sup>198</sup> Przeł. A. Janta, cyt. za: idem, *Godzina dzikiej kaczki*, s. 31.

<sup>199</sup> I. Maciejewska, *O poezji Leopolda Staffa*, w: *Leopold Staff*, oprac. I. Maciejewska, Warszawa 1965, s. 7.

wiały się utwory jakkolwiek przystawalne do japońskich miniatur<sup>200</sup>. Twórczość międzywojenna, w szczególności tom *Wysokie drzewa* (1932), zdradza już pewne predylekcje do miniatury i obrazowania pokrewnego haiku. W kontekście „żabiego” wiersza Pawlikowskiej warto przywołać utwór Staffa interesująco korespondujący z najsłynniejszym *hokku* Bashō:

Nad stawem

Cisza na wodzie nieruchomej  
Gładkim zwierciadłem błękitnieje.  
Staw jest od blasku niewidomy:  
Oślepl. I nic się już nie dzieje.

Nagle rozpęka wody szyba  
I w kropel wytrysk się przemienia.  
To wystrzeliła z głębi ryba:  
Wykrzyknik własnego milczenia<sup>201</sup>.

Wiersz jest głęboko metaforyczny i znakomicie konceptystyczny (puentujący tekst koncept wizualno-dźwiękowy). Staff, inaczej niż Jasnorzewska, nie „przebiera” jednak natury w żaden kulturowy kostium. Przedstawienie nie jest też „trampoliną” dla opisu emocji podmiotu. Czytelnik może kontemplować obraz i – przede wszystkim – sam język, jakim opowiedziano o prostym, mało spektakularnym zdarzeniu. Znajdujemy się już na terenach modernistycznej epifanii.

W perspektywie literatury polskiej pierwszych dekad XX wieku cytowany wiersz okazuje się bardzo bliski haikowym dyrektywom widzenia i opisywania świata. Podobnie jak poniższy tekst – wyciszający emocje i delikatnie „ubuduarowiający” naturę:

<sup>200</sup> Jednym z nielicznych wyjątków jest wiersz *Czucie niewinne* cytowany w podrozdziale *Haiku młodopolskie?* w tej części książki.

<sup>201</sup> Z tomu *Barwa miodu*, 1936, cyt. za: L. Staff, *Poezje zebrane*, t. 2, red. L. Michalska, Warszawa 1980, s. 689.



Ustronie

Zielone stawu szkło,  
Zielony trawy plusz,  
Błękitu w głębi tło.

Spoczynek tu dla dusz,  
Gdzie cichnie wspomnień zło  
I milkną echa burz.

Świat znika jak za mgłą...  
Istnieje tylko już  
Zielone stawu szkło,

Zielony trawy plusz<sup>202</sup>.

### C. Przyboś i Leśmian. „Przybosiowski” i „leśmianowski” model haiku?

Kończąc omówienie międzywojennych związków polskiej poezji z haiku, trzeba rozprawić się z sądami o paralelach między japońskimi i 17-zgłoskowcami a lirykami Juliana Przybosia oraz Bolesława Leśmiana<sup>203</sup>. Zagadnień tych nie będę omawiać *in extenso* – chcę tylko pokrótce uzasadnić, dlaczego w tej książce nie poświęcam więcej uwagi obu znakomitym poetom.

Naturalnym kontekstem dla polskich zainteresowań haiku wydaje się Przybosiowski postulat „maksimum aluzji wyobrażeńowych w minimum słów”<sup>204</sup>. Piotr Michałowski pisze, że w haiku zawarta jest „idea analogiczna do rodzimej – »najmniej słów«”<sup>205</sup>. Zdaniem Leszka Szarugi współczesną fascynację dalekowschodnimi miniaturami można wiązać z doświadczeniami awangardy, „zawar-

<sup>202</sup> Z tomu *Wysokie drzewa*, 1932, cyt. za: *ibidem*, s. 593.

<sup>203</sup> Za nieporozumienie (niewarte dłuższej eksplikacji) uznaję łączenie twórczości Tytuśa Czyżewskiego z haiku (E. Tomaszewska, *Inspiracje japońskie*, s. 15). Pewne wyabstrahowane z całokształtu wierszowych kompozycji obrazy można naturalnie z haiku zestawiać, poetyka twórcy wyklucza jednak jakiegokolwiek głębsze paralele.

<sup>204</sup> J. Przyboś, *Sens poetycki*, w: *idem, Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 49 (formuła z 1930 roku, zapisana w komunikacie grupy „a. r.”).

<sup>205</sup> P. Michałowski, *Haiku*, s. 82–83.

tość i pojemność” haiku to bowiem „jakby wypełnienie intuicji zapisanych [...] w Przybosiowym postulatcie »najmniej słów«”<sup>206</sup>. O haiku pisze się zresztą niekiedy językiem Awangardy Krakowskiej („haiku pseudonimuje doznania”)<sup>207</sup>. Często powtarzana jest wreszcie, za Andrzejem Tchórzewskim, anegdota o Przybosiu „wysławującym z pamięci kilka japońskich haiku, tłumaczącym ich sens i symbolikę, powtarzającym je w różnych konfiguracjach dźwiękowych”<sup>208</sup>. Zapomina się natomiast, że do spotkania, w czasie którego twórca *Sponad* wykazał się niebywałą w polskich realiach znajomością japońskiej poezji, doszło dopiero w 1970 roku (notabene, roku śmierci Przybosia). W kontekście fascynacji Dalekim Wschodem umieszcza się niekiedy także inny fakt biograficzny: nadanie córce imienia Uta. Tymczasem, jak się zdaje, ta onomastyczna decyzja nie miała wcale szczególnie głębokich orientalistycznych korzeni<sup>209</sup>.

<sup>206</sup> L. Szaruga, *Haiku: granice literatury*, „Tytuł” 1995, nr 3/4b, s. 334.

<sup>207</sup> B. Maj, *Polskie haiku Grochowiaka*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 43, s. 11.

<sup>208</sup> Andrzej Tchórzewski wspomina: „[...] miałem okazję rozmawiać o poezji chińskiej i japońskiej z Julianem Przybosiem [najprawdopodobniej do spotkania doszło w 1970 roku, w Oborach – dop. B. Ś.]. Przyboś zdumiał mnie wysławiając z pamięci kilka japońskich haiku, tłumacząc ich sens i symbolikę, powtarzając je w różnych konfiguracjach dźwiękowych. Wierszy tych miał nauczyć się od Japończyków spotkanych w czasie różnych kongresów pisarskich. Tanka i haiku były dla Przybosia tak oczywistymi formami poetyckimi jak sonet czy ballada. Zdumiał mnie Przyboś tą swoją japońską erudycją i zainteresowaniem dla poezji chińskiej. I właśnie podczas tych rozmów miałem możliwość przekonać się, jak często zainteresowanie poety jakąś obcą kulturą jest uzupełnieniem jego własnych doświadczeń. Odmienność symboliki w poezji chińskiej uważał Przyboś za coś oczywistego, metodę stopniowego wprowadzania nowych pojęć przez osadzanie ich w znanych kontekstach – za rzecz naturalną i chyba banalną. Natomiast wielowarstwowość i lapidarność poezji japońskiej, realizującą jakby jego ulubioną zasadę »najmniej słów przy maksimum treści«, czyniła z niego zdecydowanego entuzjastę nie tylko poezji japońskiej, ale i języka. Wydaje mi się, że Przybosia urzekło to samo, co urzekło Pounda wtedy, gdy pisał przedmowę do eseju Fenollosy *Chinese Written Character*: odmienność metod zapisu, odmienność ról twórcy i czytelnika polegająca na bardziej aktywnym odbiorze przekazu” (A. Tchórzewski, *Między pierwszym a drugim Poundem*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 52–53).

<sup>209</sup> Uta Przyboś (urodzona w 1956 roku) mówi: „Tata do mamy Danuty mówił Uta. Kiedyś powiedział: będziemy mieli córeczkę Utę. Po japońsku oznacza to podobno pieśń i poezję. Jest też piękna, gotycka rzeźba księżny Uty w katedrze w Naumburgu” (U. Przyboś, *Znam swoją ciemną stronę*, rozmawiała I. Gierblińska, E. Hetmanowska, dogadane.com.pl/notes/20, dostęp 8 IX 2014).

Przyboś istotnie znał lirykę Dalekiego Wschodu lepiej niż wielu współczesnych mu polskich literatów. Tyle tylko, że poznał ją najpewniej dopiero w latach powojennych. Być może obrazową kondensację jego późnych wierszy w odległy sposób można wiązać z wpływami haiku i *tanki*. Wszystko wskazuje jednak na to, że zbieżności między awangardowymi postulatami formułowanymi w latach 20. i 30. a poetyką haiku są czysto przypadkowe. Sięgnijmy jeszcze do metaartystycznych pism twórcy.

Wybrane założenia Przybosiowej teorii poezji nieźle korespondują z aksjomatami haiku. „Rygor wysłowienia narzuca wstrzeźliwość w wyrazie uczuć”<sup>210</sup>. „Sztuka pisania jest sztuką skreślenia. Powtórzenie nie uwydatnia rzeczy, lecz ją pomniejsza i unieważnia”<sup>211</sup>. „[S]iła wyrazu jest tym większa, gdy jest – jak dynamit – skupiona w małej ilości słów. Stąd dążenie do ograniczenia słowa. Do najmniejszej ilości najsilniejszych zdań. Do jednego zdania. Do jednego słowa. Do milczenia?”<sup>212</sup>. „Doskonały wiersz to taki zespół wersów, w którym absolutnie wszystko jest konieczne; czyli taki, że gdyby w nim ktoś przestawił dwa słowa – zburzyłby cały poemat”<sup>213</sup>. To jednak zaledwie wybrane, i wyjęte z kontekstu, tezy twórcy. Całokształt metaliterackiej myśli Przybosia – skupionej na silnie dezautomatyzujących percepcję metaforyce i kondensacji stylistycznej (zasadniczo przeciwnym lirycznemu umiarowi i ascezie)<sup>214</sup>, krańcowo odległej od bieguna prostego mimetyzmu sensualnego – nie ma nic wspólnego z założeniami haiku. Międzywojenna (i, w znacznej mierze, powojenna) poezja Przybosia dobrze odzwierciedla metaartystyczne tezy autora. A te musiały zaowocować poezją nie tylko odległą od stylistyki japońskich lirycznych miniatur, ale wręcz

<sup>210</sup> J. Przyboś, *Kataryniarze i strofkarze*, „Linia” 1931, nr 1, s. 14.

<sup>211</sup> Idem, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 18.

<sup>212</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>213</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>214</sup> Zob. np. M. Głowiński, *Przyboś: najwięcej słów*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 39–52. Leszek Engelking zestawia założenia Przybosia z poetyckimi deklaracjami Pounda, dla którego „wielka literatura to po prostu język naładowany znaczeniem w największym możliwym stopniu” (L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 121). To już jednak inna, zasadniczo dość odległa od haiku, historia (zob. trzecią część książki, rozdział *Najdalsza podróż Grochowiaka*).

ahaikową czy antyhaikową. Oto dwa reprezentatywne dla cytowanych twórców opisy pola o zmierzchu, wiersze pióra Przybosia oraz japońskiego *haijina* i malarza, Yosy Busona:

Dzień na polach nie przestawał rzępolić.  
Na naciągniętych od zachodu promieniach  
czerwonych i sinych  
brząknął zmierzch –

– zmierzch oddał odpolił.

Chmury zwiozły barwy zżęte na smugach,  
Kary koń z czoła kapnął gwiazdą.

Nagle, z ciemnej głuszy grubym wołem zadął  
sietniak:  
zapiszczały bite w klarnet pyski bab,  
huczał las, tłukł się długo po debrach,  
słabł.

Do wsi włókł się wieczór, bielmooki żebrak.

— — —

Kurzo-ślepe chłopki-komornice, starowiny,  
po kryjomu  
podchodziły pod nieboskłon zniżone po ugaj,  
zapadały pod brzemieniem łomu.

Nad nimi bór, wyż i głąb, ni go sięgnąć, ni zerwać.  
Nad wsią – wieczór, bielmooki żebrak.  
(Wpuścił dźwięcząc księżyc, złoty, w torbę z chmur.)

J. Przyboś<sup>215</sup>

Kwiaty rzepaku  
ze wschodu księżyc patrzy  
z zachodu słońce  
Buson<sup>216</sup>

<sup>215</sup> J. Przyboś, *Oberek*, z tomu *W głąb las*, 1932; cyt. za: idem, *Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, Kraków 1984, s. 104.

<sup>216</sup> Cyt. za: *Haiku*, [1983], s. 78.

W kontekście rzekomych Przybosiowskich i Leśmianowskich związków z haiku należy jeszcze przywołać rozpoznania Piotra Michałowskiego:

Wydaje się, że najważniejszym punktem odniesienia dla idei haiku może być poezja Leśmiana – choć tak daleka od innego wyznacznika japońskiego gatunku, którym jest zasada zwięzłości. W obu wypadkach bowiem głównym tematem jest właśnie to, co dzieje się na styku podmiotu z przyrodą: interakcja, czasem zjednoczenie, czasem utożsamienie, a niekiedy wręcz odwrócenie perspektywy spostrzegania i wymiana ról. U Leśmiana przyroda staje się widząca, czująca, poznająca, obdarzona świadomością. Podobne zabiegi animizacji czy personifikacji spotykamy w wielu haiku. Często ożywienie krajobrazu wiąże się z degradacją podmiotu, z pokornym przyjęciem perspektywy nie-antropocentrycznej.

Przeciwny, egotyczny, biegun poezji nowoczesnej wyznacza Przyboś – jako dumny kolonizator świata, dynamizujący rzeczywistość aktywnością percepcji. [...] Leśmian wyraża stany zatracenia się w świecie przedstawionym i zagubienia w nim własnej podmiotowości, docierając do wielkich pytań egzystencjalnych „gdzie jestem?”, „kim byłem?”. Przyboś natomiast przemiany te kreuje jako zracjonalizowane transgresje zmysłów, dokonując introspekcji stanu w znacznym stopniu uprzedniego; snuje raczej wycinkową opowieść autobiograficzną niż autoportretową<sup>217</sup>.

Michałowski nie stwierdza nigdzie, że Przyboś i Leśmian tworzyli haiku. Wyodrębnione przez niego, eponimicznie nazwane modele haiku: „przybosiowski” – metaforyczny i „leśmianowski” – metonimiczny<sup>218</sup> nie wydają się przekonujące. Pisałam o ahaikowości czy wręcz antyhaikowości poezji Przybosa. W przypadku Leśmiana sprawa zdaje się jeszcze wyrazistsza. Naturalnie, i klasyczne haiku, i liryka Leśmiana opierają się na ustawicznych odwołaniach do świata przyrody. Wskazana przez Michałowskiego Leśmianowska „perspektywa nie-antropocentryczna” niewiele ma jednak wspólnego z haikowym szukaniem „takości” zjawisk. Głębokie ontologiczne transformacje świata – i (za)świata – przedstawionego sytuują poezję autora *Łąki* na antypodach haiku. Podobnie jak bardzo głębokie przekształcenia języka poetyckiego. To kwestie widoczne nawet

<sup>217</sup> P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii*, s. 134–135.

<sup>218</sup> Zob. *ibidem*, s. 136–139.

w wierszu, który uznaję za jeden ze stosunkowo najbliższych haiku w całej twórczości Leśmiana:

Śni się lasom – las,  
 Śnią się deszcze.  
 Jawią się raz w raz  
 Znikłe Maje.

I mijają znów,  
 I raz jeszcze...  
 A ja własnych snów  
 Nie poznaję<sup>219</sup>.

Trzeba przypomnieć, że Leśmian – przynajmniej w pewnym zakresie – poznał poezję japońską. Powoływałam się już na jego recenzję *Ise monogatari* – kanonicznego japońskiego tekstu epoki Heian, łączącego wiersze *tanka* z ustępami prozatorskimi. Leśmian przytacza własne tłumaczenia stosunkowo licznych fragmentów poetyckich (za pośrednictwem rosyjskiej translacji Nikołaja Josifowicza Konrada). W przekładach zachowuje układ wersowy, stwierdza jednak, że... tłumaczy prozą:

Przetłumaczyliśmy te wiersze prozą, a przecież wiemy o tym, że wiersz tłumaczony prozą przestaje być poezją. Musimy tylko domyślać się ich śpiewnego oroku – ich napomknieniowego czaru, związanego ściśle z nagłym i niespodzianym zestawieniem wyrazów<sup>220</sup>.

Przed „upoetycznieniem” wyimków z *Ise monogatari* prawdopodobnie powstrzymała twórcę świadomość, że to wiersze „osnute na obcych językom europejskim środkach dźwiękowych”<sup>221</sup>, teksty jemu samemu niedostępne w stylistyczno-semantycznej pełni oryginału. Gest Leśmiana jest pokrewny działaniu Staffa wybierającego – za Toussaintem – formę parafrazy możliwie najdelikatniej nasycanej

<sup>219</sup> B. Leśmian, \*\*\*, w: idem, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1995, s. 524 (z tomu *Dziejba leśna*, 1938, pierwodruk: „Bluszcz” 1933, nr 49 pt. *Na marginesie niebytu. I* – podaję za: ibidem).

<sup>220</sup> B. Leśmian, *Ise-Monogatari*, s. 519.

<sup>221</sup> Ibidem, s. 519.

cechami stylu poety-tłumacza (mowa o przekładach z *Fletni chińskiej* i *La flûte de jade*)<sup>222</sup>. To dowód wielkiego szacunku dla liryki, której tłumacze nie chcieli „przerabiać” (jak Remigiusz Kwiatkowski) na formy zachodnie ani też – na własne wiersze. Zobaczmy rzecz na przykładach.

W recenzji Leśmiana znajdujemy takie *tanki* z *Ise monogatari*:

O dymie – powstający	Ku twoim – mój miły – stronom
Na szczycie Asamy	Spoglądam – samotna.
W Sinano,	Góro Ikomo!
Czyż nie powinien się dziwić	Wy – obłoki – nie przesłaniajcie
Wędrowiec daleki, oglądając ciebie? <sup>223</sup>	Tej góry – choćby deszcz pada! <sup>224</sup>

Jak widać, żadne cechy przywołanych tekstów nie kierują ku poetyce Leśmiana. Wydaje się, że autor *Ląki* chciał jedynie możliwie transparentnie, bez dodatkowych deformacji, pokazać kontury (skoro pełną postać uznał za niedostępną językiem europejskim) intrygującej, odległej sztuki. Sztuki, którą, przypomnijmy, uznawał – niekoniecznie słusznie – za pozbawioną „uczuc głębokich, [...] namiętności płomiennych, [...] myśli niespodzianych”<sup>225</sup>. A przecież one właśnie najbardziej Leśmiana w tworzeniu literatury interesowały. Podobnie jak różnorokie stylistyczne subtelnosci, najgłębiej zakorzenione w systemach języków słowiańskich.

### III. Przed *Haiku-images*: Staff, Brzękowski, Koziół, Krynicki...

Poważniejsze zainteresowanie haiku można obserwować w Polsce od połowy lat 70. W roku 1975 ukazał się monograficzny numer „Poezji” (nr 1), którego połowę wypełniały przekłady haiku oraz teksty literaturo- i kulturoznawcze dotyczące tej sztuki, osadzające

<sup>222</sup> Zob. podrozdział *Wiedza o haiku (przed 1939 rokiem)* w tej części książki.

<sup>223</sup> B. Leśmian, *Ise-Monogatari*, s. 514.

<sup>224</sup> Ibidem, s. 517.

<sup>225</sup> Ibidem, s. 512.

ją w szerokim kontekście estetyczno-filozoficznym<sup>226</sup>. W 1976 roku opublikowano zeszyt „Literatury na Świecie” (nr 10) częściowo poświęcony literaturze japońskiej, zawierający m.in. przekłady haiku Busona pióra Agnieszki Żuławskiej-Umedy. Pierwsza antologia polskich tłumaczeń klasycznych haiku, opatrzona bogatymi komentarzami literaturoznawczymi, ujrzała światło dzienne w 1983 roku<sup>227</sup>. Za najważniejszą poetycką cezurę historii haiku w Polsce uznaje się natomiast rok 1978 – publikację tomu *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka<sup>228</sup>.

Nie znaczy to wcale, że przed drugą połową lat 70. nie powstawały w Polsce miniatury zbliżające się do haiku. Po raz kolejny odwołać trzeba się do twórczości LEOPOLDA STAFFA. Późne wiersze poety najsilniej w całym jego dorobku oscylują wokół poetyki i światło-oglądu klasycznych japońskich haiku<sup>229</sup>. Bardzo silne pozostały tu aluzje kulturowe, w części ascetycznych stylistycznie, nieeksponujących emocji podmiotu utworów nie przesłaniają one jednak doświadczeń sensualnych:

---

<sup>226</sup> Zawartość numeru szczegółowo analizuję w rozdziale *Najdalsza podróż Grochowiaka*. Nieco zbliżoną rolę odegrał we Francji wydany pięćdziesiąt pięć lat wcześniej numer „La Nouvelle Revue Française” poświęcony haiku (1 IX 1920) (zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 104 i nast.). Przed 1920 rokiem haiku było jednak we Francji gantunkiem znacznie lepiej znanym niż w Polsce przed rokiem 1975. Zob. rozpoznania z pierwszego rozdziału tej części książki.

<sup>227</sup> *Haiku*, [1983]. W wydanej kilkanaście lat wcześniej (1966) w Wielkiej Brytanii antologii Aleksandra Janty *Godzina dzikiej kaczki* przekłady haiku stanowiły zaledwie cząstkę treści, opracowanie krytyczne było nieporównanie mniej obszerne i mniej wnikliwe, znikoma była wreszcie dostępność publikacji w Polsce.

<sup>228</sup> Szeroko piszę na ten temat w rozdziale *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

<sup>229</sup> O „młodzieńczych” przemianach poetyki starego Staffa napisano bardzo wiele (zob. np. M. Wyka, *Leopold Staff*, Warszawa 1985, s. 82–108), nie oglądano ich jednak przez tak odległy – geograficznie i kulturowo – pryzmat jak ten, który proponuję w moich dociekaniach.



Wieczór

Leżę w łodzi  
W wieczornej ciszy.  
Gwiazdy nade mną,  
Gwiazdy podę mną  
I gwiazdy we mnie<sup>230</sup>.

Tołstoj

Tołstoj uciekł od smutku,  
Miał wszystko, więc nie miał nic.  
Idę radośnie w skwarze dróg,  
Właściciel swego cienia<sup>231</sup>.

Klarowne obrazy zmysłowe bywają tylko pierwszym poziomem wiersza, podstawą skojarzeń, bazą refleksji, wreszcie – „trampoliną” dla spektakularnych puentystycznych conceptów. Doskonale widać to w zestawieniu miniatur Staffa z podejmującymi zbliżoną tematykę wierszami Bashō (pierwszą z kompozycji *haijina* podaję w przekładzie, który mógł być znany polskiemu poecie):

Wiosna

Pierwsze kwiaty mleczków,  
Jak złote gwiazdki awansu,  
Porosły na mogiłach  
Tych, co spiesząc w zwycięstwo,  
W śmierć zabiegli,  
Na zawsze wolni,  
Jedynie darni podlegli<sup>232</sup>.

Zioła latem wyrosłe,  
Jedyny ślad po rycerzach...

.....  
Bashō<sup>233</sup>

Niebo w nocy

Noc czarna, srebrna noc.  
Świat nieskończony  
W czasie i przestrzeni.  
Pośrodku Droga Mleczna.  
Któż po niej przechodzi?  
To przechodzi ludzkie pojęcie<sup>234</sup>.

Morze wzburzone

wysoko nad wyspą Sado  
Droga Mleczna  
Bashō<sup>235</sup>

<sup>230</sup> Z tomu *Dziewięć muz*, 1958, cyt. za: L. Staff, *Poezje zebrane*, t. 2, red. L. Michalska, Warszawa 1980, s. 955.

<sup>231</sup> Ibidem, s. 915.

<sup>232</sup> Z tomu *Wiklina*, 1954, cyt. za: ibidem, s. 865.

<sup>233</sup> Cyt. za: W. Sieroszewski, *Japonia w zarysie*, s. 40–41. Inne przekłady wiersza Bashō cytuję w rozdziale *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>234</sup> Z tomu *Wiklina*, 1954, cyt. za: L. Staff, *Poezje zebrane*, t. 2, s. 885.

<sup>235</sup> Przeł. A. Żuławska-Umeda, cyt. za: *Haiku*, [2006], s. 157.

W perspektywie *Vorgeschichte* polskiego haiku trzeba wspomnieć o eklektycznych miniaturach JANA BRZĘKOWSKIEGO zawartych w tomie *18 coplas* (1959)<sup>236</sup> oraz cyklu *Coplas z tomu Spotkanie rzeczy ostatecznych* (1970)<sup>237</sup>. Domniemane *coplas* Brzękowskiego to intrygujący, niemal całkowicie przemilczany epizod polskiej poezji, poświadczający różnorodność powojennych, poawangardowych poszukiwań, zaskakujące przemieszanie stylistyk (mimo nieskomplikowania i szkicowości tekstów)<sup>238</sup>, zbliżenia form, które, jak mogłoby się wydawać, nie miały prawa spotkać się w jednym miejscu<sup>239</sup>. Tytuły tomu i cyklu wskazują związki z formą hiszpańskiej *copla*, ta intertekstualna relacja nie jest jednak realizowana konsekwentnie, nie wyjaśnia także całokształtu poetyki utworów (wierszy i małych próz poetyckich). Janusz Sławiński stwierdza, że w *18 coplas* Brzękowski całkowicie odszedł od awangardowej „poetyckości”, powracając tym samym do „punktu zerowego”<sup>240</sup> swej twórczości. Ja upieram się, że przez te liryki wciąż „prześwituje” tradycja awangardy (uobecniająca się m.in. w płaszczyźnie instrumentacji dźwiękowej i obrazowania), że słyhać tu pogłosy sformułowanej przez twórcę w międzywojniu teorii metarealizmu, choć wyraźne są też nawiązania do tradycji bajki i epigramatu oraz zbliżenia do – z całą pewnością dobrze znanych poecie przebywającemu od 1928 roku we Francji – form haiku i *tanki*. Sławiński uznaje *18 coplas* za szkicownik poetycki. Stwierdza, lekko deprecjonując miniatury Brzękowskiego, że teksty „mają charakter jak gdyby wstępnych notatek do poematów, właśnie szkiców, formuł i definicji, utrwalonych w najprostszym kształcie, przekazywanych od razu – nim jeszcze stały się

<sup>236</sup> J. Brzękowski, *18 coplas*, Aix en Provence 1959.

<sup>237</sup> Idem, *Spotkanie rzeczy ostatecznych*, Warszawa 1970, s. 73–91.

<sup>238</sup> J. Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*, w: idem, *Prace wybrane*, t. 5: *Przypadki poezji*, s. 140 (uwagi dotyczące tekstów z *18 coplas*).

<sup>239</sup> Pisane w Paryżu miniatury mogą być przyczynkiem do dyskusji nad rewizjami awangardyzmu, transkulturowością i sensualnością poezji nowoczesnej (również w perspektywie związków z malarstwem awangardowym). Na uwagę zasługuje także układ graficzny tomu z 1959 roku (dzieło Franciszka Prochaski): eklektyczny, godzący różnorodne inspiracje (m.in. konstruktywistyczne i surrealistyczne).

<sup>240</sup> J. Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*, s. 139–140.

pseudonimami”<sup>241</sup>. W perspektywie literatury polskiej początku lat 60. (tekst Sławińskiego ukazał się pierwotnie w 1961 roku) szkico-wość była widziana przede wszystkim jako etap właściwego dzieła. Tam, gdzie od dziesięcioleci znano i uprawiano haiku oraz *tankę*, spojrzenie na ledwo zarysowane poetyckie obrazy musiało być inne.

W interesującej mnie optyce dostrzec trzeba typowe dla okołohaikowych miniatur Brzękowskiego balansowanie na granicy mimetyzmu sensualnego. Zdarza się, że ekspresywne obrazy świetnie zachowujące klarowne układy figura–tło przekształcają doświadczenia zmysłowe w intrygujące – ascetyczne „ikonograficzne” i stylistycznie – surrealizujące wizje (nasuwa się tu analogia np. do płócien Giorgio de Chirico). Przejrzyste, mimetyczne sensualnie przedstawienia bywają członami metafor. W eklektycznych kompozycjach wyraźnie pobrzmiwa także nuta dalekowschodnich miniatur:

## WIŚNIA

Czarna wiśnia  
rzuciona na płaskowyż zmierzchu  
w bezgraniczną przestrzeń

myśl o śmierci  
zagubiona we śnie<sup>242</sup>.

## PRZYPOMNIENIE

Czarna rękawiczka na  
jasnej tafli lodu

przypomnienie wieczności  
ubrane odświętnie<sup>243</sup>.

## MYSIKRÓLIK

Mysikrólik  
przefrunął wśród zboża  
kołysząc się na kłosie  
wpadł w karuzelę myśli.

Myślikrólik!<sup>244</sup>

## LATA

Lata które przeszły

kwiaty nadziei  
zanurzone w zmierzchu<sup>245</sup>.

<sup>241</sup> Ibidem, s. 140.

<sup>242</sup> J. Brzękowski, *18 coplas*, s.p. (lub w: idem, *Poezje*, przedmowa Z. Bienkowski, Warszawa 1973, s. 130).

<sup>243</sup> Idem, *Spotkanie rzeczy*, s. 90.

<sup>244</sup> Idem, *18 coplas*, s.p. (lub w: idem, *Poezje*, s. 122).

<sup>245</sup> Ibidem (lub w: idem, *Poezje*, s. 119).

## DIADEM

Ten diadem jasnych włosów  
zanurzony w czarnej sukni

aluzja młodości  
na przedpolu śmierci<sup>246</sup>.

## MAŁGORZATA

Fale zboża kołysze  
Upał – rozrzucone w nim maki i bławaty

Kwiat ciszy  
We włosy wpięty Małgorzaty<sup>247</sup>.

W kontekście wczesnej historii haiku należy także wspomnieć o miniaturach URSZULI KOZIOŁ z lat 60. Bardzo ciekawe okazują się źródła inspiracji interesujących mnie liryków. Poetka mówi:

Nie trafiłam [...] dobrze na lata studiów, bo wtedy królował językoznawca Stalin. Na pobocze zepchnięto wspaniałe rzeczy, pisane przez m.in. Pawlikowską-Jasnorzewską. Pamiętam cieniutki tomik jej wierszy zrobiony przez Słonimskiego. Wyszedł w latach 50. Pisywałam już wtedy krótkie wierszyki-błyski, opierając się na tłumaczonych częściowo przez Staffa wierszach ze starej japońskiej i chińskiej poezji i nagle zobaczyłam, że Pawlikowska-Jasnorzewska też pisze coś podobnego. Przeraziłam się, że robię niemal plagiaty (śmiech). Dopiero później zrozumiałam, że przecież ta fascynacja Orientem była częścią jej epoki. Odkryłam potem niedokończone, urwane, zatarte zapiski Safony. Przywodziła mi na myśl muzealne rzeźby z utraconymi rękami czy głową. Fragmentaryczność rzeczy, słowa czy wiersza tak mnie urzekła, że potem bardzo często pisałam te krótkie urwane historie. Zadajemy komuś do zamyslenia się, do współprzeżywania jakiś temat rzucony w kilku czy jednej linijce. Choćby „wargi mnie bołą z niepocałowania”. Jeśli czytelnika to poruzy, to dosnuwa w sobie całą opowieść. Nazwałam te wiersze „Pestkami deszczu”. Potem wydało mi się to zbyt... wydumane i zrezygnowałam ze wspólnego tytułu. [...] Teraz nazywam to wrywki<sup>248</sup>.

Od roku 1963 (tom *W rytmie korzeni*) do 1998 (tom *W płynnym stanie*) Kozioł opublikowała siedem cykli poetyckich opatrzonych

<sup>246</sup> Ibidem (lub w: idem, *Poezje*, s. 126).

<sup>247</sup> Ibidem (lub w: idem, *Wybór poezji*, Warszawa 1966, s. 125).

<sup>248</sup> *Wiersz to jest obejrzenie się wstecz* (z Urszulą Kozioł rozmawia Agnieszka Kołodyńska), „Gazeta Wyborcza”, 5 IX 2008, s. 18. Kozioł przywołuje w tej wypowiedzi *Błyski* Julii Hartwig (przede wszystkim w kontekście znakomitego tytułu). *Błysków* nie analizuję w związku z haiku – poza zwięzłością i notowaniem chwili (często „chwili intelektualnej”) nie mają bowiem z dalekowschodnią formą wiele wspólnego.

tytułem *Pestki deszczu*<sup>249</sup>. W kontekście wczesnej polskiej historii haiku na szczególną uwagę zasługują utwory ze zbiorów *W rytmie korzeni*<sup>250</sup> oraz *Smuga i promień* (1965). Zatrzymajmy się przy kilku miniaturach z tych wczesnych tomów:

Otwórzmy okno  
zaprosimy pestki deszczu  
w słoneczną dynię twojego pokoju<sup>251</sup>

Wiersz wyraźnie zbliża się do haikowego prototypu. Naturalnie, od klasycznych realizacji gatunku oddala go silne metaforyczne odkształcenie rzeczywistości niezakłócające jednak jej sensualnego obrazu, wyrosłego z codziennego doświadczenia zmysłowego (oto bezpieczny, ciepły, jasny pokój i deszcz padający kroplami-pestkami za oknem). „Dyńa pokoju” i polisensoryczne, niemal oksymoroniczne „pestki deszczu” pozwalają na wielość interpretacji, podobnie zresztą jak naszkicowana sytuacja liryczna (niedookreślone: „my”). Mimetyzm sensualny zostaje zatem zachowany<sup>252</sup>. Odleglejsza od niego jest już jedna ze znakomicie skondensowanych *Pestek deszczu II*:

Nasze okno  
obsiadły złote mszyce śmiechu<sup>253</sup>

<sup>249</sup> O haiku w twórczości Koziół – zob. M. Mikołajczak, *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Koziół*, Kraków 2000, s. 235–238. Badaczka analizuje w tej perspektywie właśnie wspomniane cykle, zajmując się m.in. problematyką wersyfikacyjną oraz próbami weryfikacji jedności mówiącego podmiotu i przedmiotu opisu czy wręcz – satori. Uznając, że to dość ryzykowne ścieżki analizy. O *Pestkach deszczu* w kontekście Przybosiowskiego międzysłowia – zob. ibidem, s. 114–117.

<sup>250</sup> *Pestki deszczu* są tam obecne dwojako. To jednocześnie tytuł piątej, ostatniej części tomu oraz tytuł cyklu sześciu krótkich wierszy (trzy z nich to trójwersy) pomieszczonych w piątej części książki (*Pestki deszczu I*). Najbliższe haiku są właśnie teksty z sześciowierszowego cyklu, choć i inne utwory tomu przybierają kształt skoncentrowanych na odczuwaniu natury miniatur.

<sup>251</sup> Z tomu *W rytmie korzeni*, 1963, cz. 5: *Pestki deszczu*, cykl *Pestki deszczu I*; za: U. Koziół, *Fuga 1955–2010*, Wrocław 2011, s. 68.

<sup>252</sup> Szerzej piszę na ten temat w piątej części książki.

<sup>253</sup> Z tomu *Smuga i promień*, 1965, z cyklu *Pestki deszczu II*; cyt. za: U. Koziół, *Fuga 1955–2010*, s. 77.

Z kolei poniższa miniatura ciekawie odwraca założenia haiku:

Gdy spojrzenie twe  
Spocznie na moich wargach  
Wtedy wiem co czują kwiaty<sup>254</sup>

„Wzrucie się” w byty pozaludzkie ma tu zupełnie niekontemplatywną motywację. Nieprzypadkowe są naturalnie również symboliczne konotacje kwiatów. Centrum przedstawienia stanowią oczywiście ludzkie emocje.

Niektóre teksty wyraźnie zbliżają się do haikowej wrażliwości, są jednak znacznie bardziej wielosłowne i silniej konceptystyczne językowo niż klasyczne wiersze japońskich *haijinów*:

Zielony deszcz

Małże

Drobny liść się zwiliżył  
rześkim głosem wilgi  
i deszcz modrzewiowy  
w modrzewiach deszczowych

Cień agrestowych skrzydeł ważki  
Tańczy na liściach nenufaru  
Gdy w tatarakach rechot żab

Pleciesz pajęczynę spotkania ze szczęściem

Znów tęsknię do mulistych stawów  
Odkąd ujrzałam w twoim domu  
Skorupkę małży<sup>256</sup>

A przecież to tylko  
modrzewie i wilga<sup>255</sup>

Najbliższa haiku we wczesnej twórczości Koziół zdaje się ta skrajnie polisensoryczna, maksymalnie skondensowana werbalnie miniatura ze *Smugi i promienia* (1965):

...akacja  
ciemność od zapachu taje<sup>257</sup>

<sup>254</sup> Z tomu *W rytmie korzeni* (1963), cz. 5: *Pestki deszczu*, cykl *Pestki deszczu I*, cyt. za: *ibidem*, s. 68.

<sup>255</sup> Z tomu *W rytmie korzeni* (1963), cz. 5: *Pestki deszczu* (wiersz nie pochodzi z cyklu *Pestki deszczu I*), cyt. za: *ibidem*, s. 58.

<sup>256</sup> *Ibidem*, s. 64 (tekst spoza cyklu *Pestki deszczu I*).

<sup>257</sup> Z *Pestek deszczu II*, tom *Smuga i promień*, 1965, cyt. za: *ibidem*, s. 77. Wiersz omawiam w rozdziale drugim piątej części książki (podrozdział *Koncepty słowno-obrazowe*).

Nie wszystkie *Pestki deszczu* zbliżają się do haiku. Cykle trzeci i czwarty (tomy: *Lista obecności*, 1967, i *W rytmie słońca*, 1974) zdecydowanie bliższe są tradycji epigramatu i silnie metaforycznej miniatury lirycznej. W pobliżu haiku oscylują dopiero wybrane wiersze z *Zalnika* (1989), *Wielkiej pauzy* (1996) i *W płynnym stanie* (1998): *Pestki deszczu V, VI i VII*. W późniejszych tomach poetyckich Koziół odchodzi od nazwy *Pestki deszczu*, miniatury są natomiast publikowane m.in. w cyklach *Wyrywki* i *Gamy*. Tekstów oscylujących wokół prototypu haiku najwięcej jest, mimo wszystko, w *Pestkach deszczu*, spośród późniejszych utworów w orbitę haiku wchodzi jeszcze *Wyrywki 4* (z tomu *Supliki*, 2005). Wybrane liryki Koziół, niebędące już jednak częścią polskiej haikowej *Vorgeschichte*, analizuję w piątej części monografii (*Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” poskich haiku*).

RYSZARD KRYNICKI zaczął pisać wiersze inspirowane haiku poznawanymi za pośrednictwem niemieckich przekładów<sup>258</sup> już w latach 60.<sup>259</sup> W połowie lat 70. „haiku namiętnie czytał, a niektóre z nich próbował też [...] na swój własny użytek przetłumaczyć”<sup>260</sup>. Tę oryginalną i przekładową twórczość poeta konsekwentnie – choć niespiesznie (szczególnie w perspektywie „przyrostu ilościowego” tekstów oryginalnych) – uprawia do dziś. Wczesne miniatury nie są jednak szczególnie bliskie zachodniemu prototypowi gatunku. W tomie *Haiku. Haiku mistrzów* wiersze te (obok tekstów późniejszych) Krynicki pomieścił w części zatytułowanej *Prawie haiku*. „Prawie” wyznacza w tym przypadku odległość dosyć znaczną. Autor pisze, że wczesne utwory „świadomie nie chciały”<sup>261</sup> być haiku. Inspiracja japońska mogła natomiast sprzyjać kondensacji i swoistemu wyciszeniu miniatur. Za jeden z najbliższych haiku wczesnych liryków poety uznaję wiersz *Obłoki*, datowany na rok 1973:

<sup>258</sup> Informacja ze spotkania autorskiego tłumaczy haiku: Agnieszki Żuławskiej-Umedy i Ryszarda Krynickiego w Warszawie, 8 X 2014.

<sup>259</sup> Zob. R. Krynicki, *Zamiast posłowania*, w: idem, *Haiku. Haiku mistrzów*, Kraków 2014, s. 121.

<sup>260</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>261</sup> Ibidem.

## Obłoki

Obłoki płyną nad nami – i jawnie, i po kryjomu,  
i nie dziwią się niczemu, nikomu<sup>262</sup>.

Wybrane późniejsze wiersze Krynickiego (bliższe prototypowi japońskiego gatunku) analizuję w piątej części książki (*Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*)<sup>263</sup>, jego przekłady natomiast – w rozdziale poświęconym tłumaczeniom (*Pośród polskich przekładów haiku*).

\*

Wnikliwa lektura polskich tomików i pism literackich z lat 60. i 70. ujawniłaby zapewne więcej tekstów dających się zestawiać z niemal nieobecnymi wówczas w powszechnym obiegu kulturowym haiku. W tym miejscu chcę tylko zaznaczyć, że rodzime literackie pod-

<sup>262</sup> Z tomu *Nasze życie roślinie*, 1978, cyt. za: R. Krynicki, *Wiersze wybrane*, Kraków 2009, s. 154. Alina Świeściak widzi w tym tekście sprzeczną z myślą Wschodu (i sposobami jej wyrażania w haiku) redundancję w stosunku do „neutralności” natury (A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004, s. 174). Nie dostrzega jednak, że klasyczne haiku bardzo często operowały animacją.

<sup>263</sup> O haiku w twórczości Krynickiego – zob. też: A. Świeściak, *Przemiany poetyki*, s. 163–179. Badaczka analizuje jednak jako haiku (utrzymując, że to teksty, których „struktura głęboka respektuje wszystkie podstawowe cechy struktury głębokiej tej formy” – ibidem, s. 163) dość liczne miniatury, które w moim oglądzie znajdują się daleko od zachodniego prototypu gatunku (nie spełniając podstawowych wymogów sensualnych). Także uwagi dotyczące koanów są w moim oglądzie nie w pełni zasadne (ibidem, s. 169–170). Za trafne uznaję zaś porównania z twórczością Miłosza: „dla Miłosza gatunek ten stanowi jedynie etap na drodze poszukiwań »formy bardziej pojemnej«, dla Krynickiego natomiast – chyba metę jego pościgu za Całością. Krynickiego interesuje fragment oddający Całość, Miłosz ma świadomość, że rekonstrukcja Całości jest niemożliwa, pozostaje zatem fragment” (ibidem, s. 165). Dodajmy: Miłosz mimo wszystko nieustanie „gonił” za Całością (zob. rozdział *Poezja uważności – Czesław Miłosz i haiku*). O związkach poezji Krynickiego z buddyzmem zen oraz formami haiku i koanu (ten ostatni trop uznaję zasadniczo za chybiony) wspomina także, dość ogólnikowo, Bożena Tokarz – B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990, s. 61–63. O „ponadnarodowej, ponadpokoleniowej i ponadczasowej konfraterni poetów” (Issy, Miłosza, Krynickiego) skupionej m.in. wokół haiku pisze Aleksander Fiut (A. Fiut, *Krynicki: między tekstami*, „Kwartalnik Artystyczny” 2014, nr 4, s. 152–154).



glebie nie było wcale przed erupcją haiku w latach 80. i 90. ziemią „haikowo jałową”. Leszek Engelking uznaje<sup>264</sup>, że pierwsze polskie „klasyczne” haiku to dwa jego wiersze opublikowane w 1977 roku w „Okolicach” (nr 3)<sup>265</sup>. W świetle badanej przeze mnie polskiej *Vorgeschichte* gatunku cezurę czasową można przesunąć: bardzo bliskie wyznacnikom haiku okazują się niektóre (nieliczne) wczesne teksty Koziół oraz np. wiersz Czesława Miłozza *Pory roku* (1971)<sup>266</sup>.

Estetyka bliska japońskim miniaturom różnymi drogami wkra-  
dała się do wierszy polskich autorów. W twórczości niektórych (Ko-  
ziół, Krynicki) zagościła na całe dziesięciolecia. Tym tekstem – i dzie-  
siątkom innych – będę przyglądać się w jednej z kolejnych części  
książki (*Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich  
haiku*).

#### IV. Pośród polskich przekładów haiku

„Przekład jest niesłychanie pojemnym depozytem, który zawie-  
ra w sobie i utrwala całą gamę kulturowych zjawisk, czekających na  
odkrycie i pogłębione zbadanie”<sup>267</sup>. W tej części książki skupiam się  
na translacjach japońskich haiku (wszystkie egzemplifikacje to pol-  
skie i, w wybranych przypadkach, anglojęzyczne wersje tekstów naj-  
częściej tłumaczonego *haijina*, Matsuo Bashō)<sup>268</sup>. Zajmuje mnie nie  
tyle odwzorowywana poetyka, co różnice w stylistyce samych prze-

<sup>264</sup> L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 121, przypis 3.

<sup>265</sup> Mowa o tekstach: „sen przebudzenie / leżą przy mnie o świcie / liście konwalii” oraz „noc tak męcząca / z boku na bok i nagle / wrony o świcie” („Okolice” 1977, nr 3, s. 16). Wierszom Engelkinga towarzyszą przekłady (również jego pióra) dwóch haiku: Bashō i Ryōkana (ibidem, s. 15).

<sup>266</sup> Szerzej na ten temat – zob. rozdział *Poezja uważności – Czesław Miłosz i haiku*.

<sup>267</sup> T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translologii*, Kraków 2010, s. 68.

<sup>268</sup> Skupiam się na polskich tłumaczeniach o charakterze niejako autonomicznym, niebędących jedynie lirycznymi egzemplifikacjami zawartymi w publikacjach naukowych, popularnonaukowych czy beletrystycznych. Chcę uniknąć analiz przekładów niejako przypadkowych, dokonanych przy okazji tłumaczenia dłuższego tekstu, w którym z jakichś powodów zacytowano wiersz haiku.

kładów. To istotny przyczynek do dalszych rozważań o oryginalnych polskich haiku, których autorzy w większości poznawali japońskie miniatury właśnie za pośrednictwem tłumaczeń. To także ciekawa lekcja literatury polskiej ostatnich kilkadziesiąt lat. Przesadzone przez tłumaczy na nasz grunt miniaturowe sadzonki traktują jako literackie próbki pozwalające na niemal laboratoryjny ogląd wybranych procesów zachodzących w polskiej poezji XX wieku.

Dalekowschodni gatunek dobrze nadaje się do wszechstronnych literaturoznawczych analiz: obejmuje teksty niezwykle oszczędne stylistycznie, unikające silnej metaforyzacji, ukrywające podmiot liryczny. To jednocześnie utwory sprawiające tłumaczom sporo trudności, wieloznaczne w samej płaszczyźnie językowej (pomijanie podmiotów zdań, brak wyraźnego rozróżnienia liczby pojedynczej i mnogiej, użycie homofonów)<sup>269</sup>, nierzadko intertekstualne, głęboko zanurzone w kulturze Dalekiego Wschodu<sup>270</sup>. Zakres wyborów i odpowiedzialność tłumaczy są tutaj wyjątkowo duże, a przy tym – odmienne niż w przypadku tłumaczeń z języków europejskich<sup>271</sup>.

<sup>269</sup> Szerzej piszę na ten temat w pierwszej części książki (podrozdział *Język (a poezja)*).

<sup>270</sup> O bolączkach tłumaczy haiku – zob. np. A. Żuławska-Umeda, *Od tłumaczki*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 1/2/3, s. 284; D. Keene, *Landscapes and Portraits. Appreciations of Japanese Culture*, s.l., s.a., s. 14–15; E. Miner, *Pound, haiku*, s. 99–100; T. Saito, W. R. Nelson, *Preface*, w: *1020 Haiku in Translation. The Heart of Basho, Buson and Issa*, North Charleston, South Carolina 2006, s. V–VIII; R. H. Blyth, *A History of Haiku*, Vol. 2: *From Issa up to the Present*, Tokyo 1984, s. 349–350; K. Sugawara, *Devising Context: R. H. Blyth's Translation of Haiku*, w: *Identity and Alterity in Literature, 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> c.*, Vol. 3: *Translation and Intercultural Relations. Proceedings*, eds. A. Tampaki, S. Athini, Athens 2001, s. 227–238; zob. też: E. Miner, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, New Jersey 1990, s. 94–95. Znakomitą lekcją japońskich nieoczywistości językowo-stylistycznych jest lektura bogatych komentarzy Jane Reichhold w książce M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, transl., annotated, and with an introduction by J. Reichhold, Tokyo–New York–London 2008, s. 235–394.

<sup>271</sup> O specyfice języków japońskiego i polskiego w perspektywie przekładów poezji oraz samej oryginalnej twórczości pisano już w Polsce wielokrotnie, zwykle jednak – dość ogólnikowo. Andrzej Tchórzewski stwierdzał, że języki „aglutynacyjne, takie jak japoński, inkorporacyjne (np. czukocki), fleksyjne (polski, arabski) – lepiej nadają się do haiku niż analityczne” (A. Tchórzewski, „Tyle zasad, ile sylab, więcej zasad niż sylab”, w: idem, *Haiku*, Warszawa 1999, s. 43). Jan Miś pisał (w pracy opublikowanej w 1966 roku): „Struktura języków zachodnioeuropejskich utrudnia tłumaczenie

Jako dowód wewnętrznego skomplikowania haiku niech posłużą dwa przekłady tego samego wiersza Bashō opublikowane przez tłumaczkę, Agnieszkę Żuławską-Umedę, obok siebie, jako równoprawne odczytania miniatury<sup>272</sup>:

japońskiej poezji obfitością słówek zbytecznych – rodzajników, czasowników pomocniczych, przyimków itp. Są to tzw. języki analityczne, które porzuciły już dawny system infleksji gramatycznych. Dlatego też tłumaczenie z japońskiego na taki język bywa karykaturą, jeśli próbuje się utrzymać kondensację stylu, istniejącą w wersji oryginalnej, albo też wymaga omówień, przekształcających się w tradycyjne formy wiersza europejskiego, jak odległa już odbitka słowa poetyckiego tak jak je pojmuje i jak uprawia Japończyk. W przeciwieństwie do języków zachodniej Europy, języki słowiańskie zachowały swoją dawną strukturę i o wiele lepiej się nadają do odtwarzania kształtu japońskiej poezji. Język polski obywa się bez rodzajników i nie używa zaimków z czasownikami, gdyż na osobę wskazuje odpowiednia końcówka. Mało też jest w nim czasów złożonych. Język japoński nie posiada nawet końcówek osobistych; nie używa mimo to zaimków. Inną możliwą pomocą w przekładach z japońskiego jest bardzo swobodna składnia polska; pozwala ona często na zachowanie porządku słów oryginału” (J. Miś, *Słowo wstępne*, w: A. Janta, *Godzina dzikiej kacuki*, s. II). Wnioski Misia i Tchórzewskiego opierają się na pewnych uproszczeniach i translatologicznych nieporozumieniach, czego empirycznym dowodem są np. bardzo liczne znakomite angielskie przekłady haiku (o wzorcu metrycznym haiku i jego odwzorowaniach w języku angielskim – zob. np. K. Yasuda, *The Japanese Haiku*, s. xvi–xvii, 39–40; J. Giroux, *The Haiku Form*, s. 77). Istotnie – da się w języku polskim umieścić orzeczenie na końcu zdania. Często jednak taki szyk będzie brzmiał sztucznie lub wręcz archaicznie, w żadnej mierze nie odzwierciedlając naturalnego toku zdania japońskiego (gdzie orzeczenie zawsze pojawia się na końcu, w haiku, notabene, często nie pojawia się wcale). Co więcej, przedimki (w językach germańskich czy romańskich) nie muszą w żaden sposób zaburzać percepcji haiku, tym bardziej że to teksty króciutkie, a z niektórych przedimków (niezbędnych np. w tekstach urzędowych) w tłumaczeniach poezji można zrezygnować. Zgodzić należy się jednak, że w języku polskim stosunkowo łatwo, jak przekonuje Wiesław Kotański, zmieścić haikowy ładunek treści w siedemnastu sylabach, zachowując przy tym „paralelną do oryginału kolejność przedstawień” (W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 13. Zob. też uwagi o trudnościach przekładu haiku na polski: T. Sekiguchi, „Forsycja” i „czeremcha”, „magnolia” i „milorzqb” – o potrzebie opisywania „mojego” świata w języku polskim, w: *Wrocławska dyskusja o języku polskim jako obcym. Materiały z międzynarodowej konferencji stowarzyszenia „Bristol”*, red. A. Dąbrowska, Wrocław 2004, s. 40 i nast.).

<sup>272</sup> *Haiku*, [2006], s. 188. Żuławska opatruje tłumaczenia komentarzem, podkreślającym także wizualne uwikłania haiku: „Bashō zostawił dwie ilustracje do tego haiku. Pierwsza przedstawia samotnego kruką na suchej gałęzi; druga – stado kruków przygotowujących się do snu o zachodzie słońca” (ibidem). O cytowanym utworze

Jesienny zmierzch  
na suchej gałęzi drzewa  
pośepny usiadł kruk

Jesienny zmierzch  
z krukami obsiada suche  
gałęzie drzew

Procedura zestawiania przekładów z oryginałami, a następnie omawiania artystycznej i filologicznej jakości translacji nie zdałaby się na wiele w przypadku badanych w tym rozdziale tekstów. Polscy tłumacze najczęściej znają klasyczne haiku „z drugiej ręki”. Stosunkowo nieliczni tłumaczą wprost z oryginałów (to przede wszystkim japończycy: Mikołaj Melanowicz, Wiesław Kotański, Żuławska-Umeda), większość posiłkuje się licznymi wcześniejszymi przekładami na języki europejskie, będącymi już przecież efektem najróżniejszych translatorskich wyborów stylistycznych i semantycznych. Zazwyczaj są wykorzystywane tłumaczenia angielskie<sup>273</sup>, rzadziej francuskie<sup>274</sup>, niemieckie, rosyjskie, czeskie<sup>275</sup>.

Naturalnie, dobrze byłoby wiedzieć, co jest naddatkiem, zmianą, przekłamaniem, stylistyczną woltą polskich tłumaczy. Tyle tylko, że często nie da się jednoznacznie wskazać podstawy przekładu danego wiersza – angielskich czy francuskich translacji haiku jest przecież całe mrowie. To, że tłumacz sięga do oryginału, także nie ułatwia analiz. Przeciwnie, przed badaczem nieznaną biegłe japońskiego piętrzą się kolejne wątpliwości. Niekiedy wreszcie różnice w porównywanych translacjach każą zastanawiać się, czy w ogóle mamy do czynienia z przekładami tego samego liryku. Pytania są o tyle zasadne, że japońscy poeci chętnie wykorzystywali podobne wątki, po-

(niezachowującym notabene układu 5 + 7 + 5; stąd też zapewne sylabiczne odstępstwa od wzorca w przywołanych przekładach Umedy) – zob. też: M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 50. O praktyce ilustrowania haiku – zob. siódmą część książki.

<sup>273</sup> Przypadek m.in. Czesława Miłosza (szerzej piszę o przekładach Miłosza w rozdziale *Poezja uważności – Czesław Miłosz i haiku; podrozdział Miłosz – tłumacz*) czy Ewy Tomaszewskiej (zob. *100 klasycznych haiku*, red. Y. Miura, przeł. E. Tomaszewska, Kraków 2010; omówienie w siódmej części).

<sup>274</sup> Przykładowo, Aleksander Janta korzystał z francuskich tłumaczeń Georges'a Bonneau, posiłkował się jednak również ogólnie anglojęzycznym – przekładami Harolda G. Hendersona (A. Janta, *Przedmowa tłumacza*, w: idem, *Godzina dzikiej kaczki*, s. XIII).

<sup>275</sup> Ryszard Krynicki opierał się na niemieckich, angielskich, czeskich i rosyjskich wersjach haiku (R. Krynicki, *Zamiast posłowania*, s. 122–123).

myśli, chwyt<sup>276</sup>. Sprawy nie ułatwia „brak tytułów, krótkość utworów, wielka ich liczba w dorobku każdego poety”<sup>277</sup>. Dlatego też decyduję się pozostać przy omówieniu przekładów znanych wierszy najsławniejszego *haijina*.

\*

Oto trzy – dokonane w różnym czasie przez różnych twórców – przekłady jednego z najsłynniejszych tekstów poezji japońskiej, opisywanego jako literackie odzwierciedlenie *satori*, oświecenia „przygotowanego” przez medytacyjny bezruch, a wyzwolonego nagłym, drobnym zdarzeniem<sup>278</sup>. Pomijam na razie nazwiska tłumaczy, nie podaję również dat przekładów, oznaczam jedynie wiersze literami A, B, C:

A	B	C
Stara sadzawka,	Staw zadumany – –	Stara sadzawka
Żaba — skok —	Stary. – – Skok małej żabki. – –	skacze żaba – i oto
Plusk.	Woda ożyła!	plusnęła? woda?

Trzy odsłony tego samego utworu. Gdyby na podstawie cytowanych tłumaczeń definiować stylistykę haiku Bashō, uzyskalibyśmy opisy w wielu miejscach zaskakująco rozbieżne.

Oto maksymalnie dynamiczny, skondensowany, rzeczownikowy tekst A. Zdać się może, że to dalekowschodnia wersja awangardowego postulatu „maksimum treści, minimum słów”<sup>279</sup>. Wersja re-

<sup>276</sup> Zob. np. D. Keene, *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*, New York s.a., s. 15–16.

<sup>277</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 13. O szokującym translatorskim nieporozumieniu we wczesnych polskich przekładach poezji japońskiej – zob. idem, „Z czego śmieje się Japończyk”, s. 119–128.

<sup>278</sup> Zob. np. D. Keene, *Japanese Literature*, s. 39–40; D. T. Suzuki, *Zen i haiku*, w: idem, *Zen i kultura japońska*, przeł. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków 2009, s. 156–161; R. Aitken, *A Zen Wave. Bashō's Haiku and Zen*, foreword by W. S. Merwin, Washington D.C. 2003, s. 3–7. O różnicach między polskimi przekładami tego haiku pisał także Adam Dziadek (A. Dziadek, *Haiku*, „Zeszyty Literackie” 1994, nr 2, s. 143). O przekładach angielskich – zob. np. K. Sugawara, *Devising Context*, s. 227 i nast.

<sup>279</sup> Zob. też rozdział *Przed „Haiku-images” – Staff, Brzękowski, Koziół, Krynicki...*

zycgnująca jednak z metaforyzacji, kunsztownych układów brzmieniowych, wieloznaczności. Sama esencja mikrozdarczenia. Czytelnik ma wrażenie obcowania z liryką na wskroś nowoczesną, ożywczo świeżą, a jednocześnie abstrahującą od wielosłownej „artystyczności” (sztuczności, udziwnienia wysłowienia), transparentną stylistycznie (to, rzecz jasna, złudzenie) i skrajnie obiektywną.

Przekład B diametralnie różni się od pierwszego tekstu. Tłumacz dokonał rzeczy niemal niemożliwej: rygorystycznie zachowując układ 5 + 7 + 5 zgłosek, stworzył wiersz sprawiający wrażenie lirycznie rozlewnego, wręcz – wielosłownego. To kompozycja operująca stosunkowo licznymi epitetami (nie jeden, jak w tekście A, ale aż trzy tego typu określenia), oparta na kontrastach (staw „stary”, „zadumany” i deminutywna „żabka”, dodatkowo opisana jako „mała”), wreszcie – metaforyczna (wyraźnie personifikowany dumający staw, którego „woda ożyła”). Tłumaczowi udało się wykreować – i po części także przełamać – nastrój tajemniczości, niedopowiedzenia. Wyraźnie słychać tu pogłosy symbolistycznej „muzyczności”<sup>280</sup>. Co ciekawe, nowoczesne użycie reduplikowanych, łamiących wersy pauz, sprzyja tekstowej rozlewności, wizualnie i dźwiękowo (pauza to wszak wymuszenie milczenia) wydłużając wiersz.

I w końcu tekst C – najtrudniejszy do scharakteryzowania, jakby trochę nijaki wobec zdecydowanej stylistyki przekładów A i B. Ta wersja rzeczywiście zdaje się – jak japońskie 17-zgłoskowce w powszechnym oglądzie – stylistycznie przezroczysta, wypowiedziana naturalnie, prosto, bez dodatkowych ozdobników. Udziwniono jedynie trzeci wers, gdzie prostotę, oczywistość spostrzeżenia podważają znaki zapytania. Można domniemywać, że to świadectwo niejednoznaczności składniowej i semantycznej oryginału<sup>281</sup>. Także ta wersja trzyma się wzorca sylabicznego haiku. Zwyczajność „wiersza bez właściwości” nie pozwala na łatwe datowanie. Już jednak zgoda na stylistyczną „nieciekawość” oraz burzącą porządek niepewność,

---

<sup>280</sup> Zob. np. M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, w: eadem, *Somnabulicy – dekadenci – herosi*, Kraków–Wrocław 1985, s. 431–432; B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”?, s. 53–80.

<sup>281</sup> Zob. pierwszą część książki.

niedomknięcie ostatniego wersu sugerują, że jest to dziełko bardzo odległe od początków polskiego zainteresowania gatunkiem.

Odsłońmy tekstowe karty. Pierwszy z cytowanych przykładów pochodzi z tomu tłumaczeń Czesława Miłosza<sup>282</sup>. Drugi wyszedł spod pióra międzywojennego orientalisty Bogdana Richtera<sup>283</sup>. Autorką trzeciej translacji jest współczesna badaczka i tłumaczka haiku, Agnieszka Żuławska-Umeda<sup>284</sup>. Każdy przykład nosi znamiona swoich czasów, stanowi też, w pewnej przynajmniej mierze, autorską wersję wiersza Bashō.

Miłosz oparł się przypuszczalnie na którymś – bądź kilku jednocześnie – z poniższych angielskich tłumaczeń (a tych w przypadku żabiego haiku Bashō jest morze)<sup>285</sup>:

old pond frog leaping splash przeł. C. Corman	The old pond, A frog jumps in: Plop! przeł. A. Watts
Old pond and a frog-jump-in water-sound przeł. H. G. Henderson	pond frog plop! przeł. J. Kirkup

Sam wybór angielskiej podstawy tłumaczenia jest naturalnie nieprzypadkowy. Donald Keene i Reginald Horace Blyth, autorzy funda-

<sup>282</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*, Kraków 1992, s. 44. O przekładach Miłosza z tej antologii obszerniej piszę w rozdziale *Poezja uważności – Czesław Miłosz i haiku*.

<sup>283</sup> *Wielka literatura powszechna*, t. 5: *Antologia*, cz. 1, Warszawa s.a., s. 27.

<sup>284</sup> *Haiku*, [1983], s. 38.

<sup>285</sup> Poniższe przekłady (i kilkadziesiąt innych tłumaczeń) można znaleźć m.in. na stronie <http://www.bopsecrets.org/gateway/passages/basho-frog.htm> (dostęp 26 II 2016) i w książce H. Sato, *One Hundred Frogs*, New York 1995 (wybór ponad stu przykładów żabiego haiku Bashō, a także parodie i trawestacje tego wiersza). Zob. też: A. Kwiatkowska, *Let a Hundred Frogs Jump in*, w druku; oraz *Selected Hokku by Bashō with Multiple Translations*, <http://www.uwosh.edu/facstaff/barnhill/es-244-basho/hokku.pdf>, dostęp 25 III 2014. Zob. też japońskie wariacje na temat żabiego haiku Bashō (przekłady wierszy Sengaia Gibona) – *Haiku mistrzów*, przeł. R. Krynicki, „Kwartalnik Artystyczny” 2014, nr 4, s. 136.

mentalnych, kanonicznych prac japonistycznych, przekładają wszak wiersz Bashō znacznie bardziej linearnie i mniej dynamicznie:

The ancient pond  
A frog leaps in  
The sound of water.  
przeł. D. Keene<sup>286</sup>

The old pond;  
A frog jumps in –  
The sound of the water.  
przeł. R. H. Blyth<sup>287</sup>

Miłosz decyduje się na tekst skondensowany, w najmniejszym stopniu nieprzegadany, „oczyszczony” (nawet w pewnej mierze wbrew „literze” oryginału, z czego być może polski tłumacz zdawał sobie sprawę)<sup>288</sup>. Jednym, wieloznacznym, słowem: nowoczesny<sup>289</sup>.

Richter natomiast starał się trochę na siłę uatrakcyjnić „swojego” Bashō. Odwołał się do najbliższej mu chyba, i bliskiej jego czasom, stylistyki młodopolskiej, ciekawie przy tym wykorzystując typografię (notabene podobne zabiegi stosował w tekstach o nieco zbliżonej stylistyce... futurysta Stanisław Młodożeniec)<sup>290</sup>. Stworzył wiersz jednocześnie krótki i rozgadany, graficznie zaznaczając przy tym, że percepcję (i interpretację) liryku należy znacznie rozciągnąć w czasie. Już na pierwszy rzut oka widać, że to najstarsze z przywołanych tłumaczeń.

*Casus* Żuławskiej-Umedy jest o tyle interesujący, że cytowany przekład to drugie (opublikowane) podejście tłumaczki do utworu Bashō. Omówiony tekst ukazał się w antologii wydanej w roku 2006.

<sup>286</sup> Cyt. za: D. Keene, *Japanese Literature*, s. 39.

<sup>287</sup> R. H. Blyth, *A History of Haiku*, Vol. 2, s. 349. Zob. też zbliżone stylistycznie: R. Aiken, *A Zen Wave*, s. 3; M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 59.

<sup>288</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, s. 17–18.

<sup>289</sup> Miłosz stwierdzał: „istnieje powód, dla którego haiku trafiają do nas w momencie właściwym. Tym powodem są kolejne przewroty modernistyczne w technice poetyckiej, poczynając od francuskiego symbolizmu. Ich skutkiem jest np. [...] niechęć do dłuższych wierszy, wyjątkowo tylko nieodczuwanych jako wielosłowie czy wręcz retoryka. Dla naszej wrażliwości im mniej słów, tym lepiej [...]. I w takiej chwili spotykamy poezję, która od wieków zaprawia się w skrótach, używając słów jako niedoskonałego zapisu medytacji bezsłownej o życiu i świecie” (ibidem, s. 9).

<sup>290</sup> Zob. B. Śniecikowska, „*Nuż w uhu?*”, s. 112 i nast.



Ponad dwadzieścia lat wcześniej<sup>291</sup>, w pionierskim na polskim gruncie (znakomitym literacko i świetnie obudowanym komentarzami literaturoznawczymi) tomie *Haiku* Żuławska wiersz ten przełożyła następująco:

Tu staw wiekowy  
skacze żaba – i oto  
woda zagrała<sup>292</sup>

Oddalone w czasie przekłady różni przede wszystkim stylistyka i semantyka ostatniego wersu. W antologii z 1983 roku utwór jest jeszcze gładki, domknięty, spokojny. Widać jednak, że i tu tłumaczka wahała się, w jaki sposób oddać semantyczne niuanse miniatury. Ledwo zauważalnie zmetaforyzowała i udziwniła wypowiedź – w tym przekładzie „woda zagrała”. W późniejszym tłumaczeniu Umeda decyduje się na inne rozwiązanie, rezygnuje z metaforyzacji, pozostawiając zaskakująco oznakowaną (dwukrotne użycie znaku zapytania) niejasność: plusnęła woda czy żaba<sup>293</sup>, co właściwie stało się nad stawem? Niejednoznaczność tekstu z 2006 roku wydaje się bliska składniowym, a przez to i interpretacyjnym, niejasnościom klasycznych haiku. „Znakozapytaniowe” jej zapisanie pozostawia sporo do życzenia z perspektywy literackiej. Brak mi kompetencji, by dyskutować z tłumaczką na temat zgodności przekładu z oryginałem, sądzę jednak, że takie, burzące samo odczytanie wiersza, zaznaczanie wewnętrznej niepewności semantycznej nie sprzyja kontemplatywnej lekturze. Inna rzecz, że podważa także stereotypowy model percepcji haiku – co z kolei trudno przecenić.

Przy okazji analizy prac Żuławskiej-Umedy warto zatrzymać się nad kwestią sylabicznego rozmiaru haiku. Układ 5 + 7 + 5 jest odwiecznym, niejako naturalnym rytmem poezji japońskiej<sup>294</sup>. Za-

<sup>291</sup> Książka ukazała się w 1983 roku, tłumaczka podaje jednak, że pracę nad przekładami zakończyła w 1978 roku (*Haiku*, [1983], s. 264).

<sup>292</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>293</sup> O niejednoznaczności tego tekstu – zob. R. Aitken, *A Zen Wave*, s. 3–7; zob. też: <http://www.bopsecrets.org/gateway/passages/basho-frog.htm>, dostęp 26 II 2016.

<sup>294</sup> Zob. np. M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1: *Od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1994, s. 29.

chodni tłumacze i naśladowcy orientalnych mistrzów często rezygnują z tego zewnętrznego kryterium (w poezji japońskiej wiąże się ono zresztą z dodatkowymi, szalenie trudnymi do oddania w innym uniwersum językowym, uporządkowaniami, np. użyciem sylaby ucinającej *kireji*)<sup>295</sup>. Uznają je za zbędne utrudnienie, niezakorzenione w tradycji literatur „docelowych”. Z sylabicznych wyznaczników rezygnowali już wcześnie tłumacze haiku. O swoich przekładach (z lat 1936–1938) następująco pisał Aleksander Janta:

Zawarte w tym zbiorze [*Godzina dzikiej kaczki*] próby tłumaczeń możliwie wiernych nie upierają się przy zachowaniu także rytmicznych właściwości japońskiego wiersza. Graniczyłyby to ze stawianiem sobie zadań akrobatycznych, nic wspólnego nie mających z poezją<sup>296</sup>.

Czesław Miłosz stwierdzał wiele lat później: „wtłaczanie siłą lotnej treści w sztywne ramy byłoby jak zaprzęganie motyla do orki”<sup>297</sup>. Mimo to dostrzegął, że naśladowanie zgłoskowego wzorca haiku nie stanowiłoby dla polskiego poety szczególnie dotkliwego przymusu, „to [bowiem] jakby cząstki polskiego jedenastozgłoskowca (5 plus 6) i trzynastozgłoskowca (7 plus 6)”<sup>298</sup>. Należy tu jednak podkreślić, że układ typowy dla haiku (zestawienie cząstek 5- i 7-zgłoskowych; bardzo krótkie wersy) nie jest zadomowiony w poezji polskiej<sup>299</sup>.

Zuławska-Umeda w początkach swej twórczości przekładowej postanowiła pozostać wierna literze, czy raczej sylabom, ory-

<sup>295</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>296</sup> A. Janta, *Przedmowa tłumacza*, s. XI.

<sup>297</sup> Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, s. 18.

<sup>298</sup> Ibidem. Pisząc o rzekomej orce motyla, Miłosz nie zauważył jednak, że klasyczne haiku nie były bynajmniej tylko „nieobrobioną” iluminacją. Dla japońskich *haijinów* tworzenie lirycznych 17-zgłoskowców stanowiło wcale niełatwą intelektualną pracę. „Wtłaczanie” sensu w ramy sylabiczne (nawet te świetnie wrośnięte w rodzimą kulturę) także, mimo wszystko, stanowiło jej część. Zob. też pierwszą część książki.

<sup>299</sup> Zob. L. Pszczołowska, *Wiersz polski*, Wrocław 2001.

ginału<sup>300</sup>. Pierwsza antologia *Haiku*<sup>301</sup> prezentuje teksty ortodoksyjnie powtarzające zgłoskowy wzorzec gatunku, wzorzec ten zostaje zachowany także w przekładach opublikowanych w *Poezji starożytnej japońskiej*<sup>302</sup> oraz, w znacznej mierze, w tomie *haibun*<sup>303</sup> „Z podróży sakwy” z dodaniem „Dziennika podróży do Sarashina”<sup>304</sup>. W drugiej antologii (wydanej, przypomnę, dwadzieścia trzy lata po pierwszym zbiorze)<sup>305</sup> zdarzają się już znaczne odstępstwa od układu 5 + 7 + 5. Tłumaczka i jednocześnie badaczka haiku z czasem zaczęła uznawać kryterium sylabiczne za nieobligatoryjne. Podczas spotkania autorskiego w październiku 2014 roku<sup>306</sup> stwierdziła nawet, że układ 5 + 7 + 5 sylab bywa dla haiku w polszczyźnie nazbyt obszerny. Lektura niektórych przekładów (część analizuję poniżej) może potwierdzać ten w pierwszej chwili szokujący osąd.

Inna rzecz, że narzucony wzorzec zdawał się w wypadku Umedy nie krępować ruchów. Haiku w jej przekładzie okazują się w niewielkim stopniu nacechowane obcymi kulturze *haijinów* wpływami kulturowymi i stylistycznymi (co na pewno trzeba także wiązać

<sup>300</sup> Pisała: „Można oczywiście zrezygnować z wierności formy na rzecz treści, ale wtedy powstaje już inna poezja” (A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza*, w: *Haiku*, [1983], s. 11). Podobną strategię przyjęli profesorowie-japończycy: Mikołaj Melanowicz i Wiesław Kotański. Ten ostatni za konstytuanty dobrego tłumaczenia haiku uznaje zachowanie układu sylabicznego i kolejności przedstawień; stwierdza: „wydaje się, że wraz z zagubieniem formy zatraca się też poetyckość przekładu” (W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 13). Kotański i Melanowicz nie podjęli się jednak tak szeroko zakrojonej pracy przekładowej nad haiku jak Żuławska (stosunkowo obszerny, obejmujący pięćdziesiąt trzy teksty, wybór haiku w tłumaczeniu Kotańskiego można znaleźć w jego artykule *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 7, 14–20; zob. też np. M. Melanowicz, *Haikai*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 285; idem, *Literatura japońska*, t. 1, s. 370, 373–374). O wersyfikacyjnych wyborach w anglojęzycznych przekładach haiku – zob. R. H. Blyth, *A History of Haiku*, Vol. 2, s. 349–350.

<sup>301</sup> *Haiku*, [1983].

<sup>302</sup> *Poezja starojapońska*, s. 118–119.

<sup>303</sup> O *haibun* obszerniej piszę w pierwszej i siódmej części książki.

<sup>304</sup> M. Bashō, „Z podróży sakwy” z dodaniem „Dziennika podróży do Sarashina”, przekł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1994.

<sup>305</sup> *Haiku*, [2006].

<sup>306</sup> Mowa o spotkaniu z Żuławską-Umedą i Ryszardem Krynickim *Haiku. Sztuka przekładu japońskiej poezji* (8 X 2014, „Poddasze Kultury”, Warszawa; spotkanie zorganizowane przez Kulturę Liberalną i Wydawnictwo a5).

z gruntownym orientalistycznym wykształceniem tłumaczki). Wybór z 1983 roku to bez wątpienia „kawał dobrej literatury”. Wiersze te można czytać i smakować bez względu na znajomość dalekowschodnich kontekstów kulturowych czy uwikłań genologicznych. To teksty nieprzegadane, delikatnie tylko metaforyczne, nienarzucające stylu tłumacza czy epoki klasycznym formom poezji japońskiej. Nic nie razi sztucznością, nic nie wydaje się wymuszone, sztucznie wtłoczone w ciasne ramy. Niekiedy tylko można zastanawiać się nad celowością pewnych leksykalnych naddatków poddyktowanych przypuszczalnie wyrównaniem do wzorca sylabicznego. Spójrzmy choćby na omawiane już przekłady. Czy tekst z 1983 roku nie zyskałby, gdyby usunąć „tu” w incipicie? Ciekawe, notabene, czy w późniejszym tłumaczeniu „staw” nie stał się „sadzawką” właśnie ze względu na rygor zgłoskowy. Niemniej jednak Umeda, trzymając się wzorca sylabicznego, potrafi (od)tworzyć wiersze literacko znakomite (inna rzecz, że niekiedy wątpliwości budzi tu semantyczna zgodność z oryginałem, o czym dalej). Świetnie to widać w zestawieniu z niektórymi innymi współczesnymi przekładami zachowującymi kryteria zgłoskowe. Poetyckiej finezji wyraźnie brakuje tłumaczeniom prof. Wiesława Kotańskiego – wielosłownym (!), przesadnie eksploatującym wykrzykniki bądź wielokropki, o wątpliwy wyborach leksykalnych („odgłos chlupnięcia”!):

O, patrz! Stary staw!  
 Żaby do niego skaczą!  
 Dźwięczny plusk wody!<sup>307</sup>

Stary staw drzemie...  
 Nagły skok żaby w wodę –  
 odgłos chlupnięcia<sup>308</sup>.

<sup>307</sup> V. Hilska, *Dzieje i kultura narodu japońskiego. Krótki zarys*, przeł. S. Gawłowski, red. W. Kotański, przekł. haiku W. Kotański, Warszawa 1957, s. 281; przedruk w: W. Kotański, *Japoński siedemnaściezłogłowiec*, s. 14.

<sup>308</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnaściezłogłowiec*, s. 14. Ten tekst to przekład późniejszy, zdaniem samego Kotańskiego lepszy od wersji poprzedniej. Pierwsze (cytowane wyżej) tłumaczenie Kotański komentuje następująco: „O niezręczności zwrotów »do niego«, »dźwięczny plusk« nie będę się dziś rozwodził; w nowej wersji dorzucam »drzemie«, bo dla nas »stary staw« nie stanowi jeszcze adekwatnej wizji” (ibidem). Drugi przekład wydaje się jednak również nietrafiony, przegadany, zbyt „dobitny” semantycznie. Wierność leksyce oryginału prowadzi czasem u Kotańskiego do dość humorystycznych zestawień – przykładowo, podmiot poniższego haiku Bashō pre-

Dla porządku podaję jeszcze kilka tłumaczeń słynnego 17-zgłoskowca – wczesnych i dzisiejszych. W roku 1927 ukazała się książka *Między Wschodem a Zachodem* Stefana Łubieńskiego<sup>309</sup>. Autor starał się przybliżyć czytelnikom kulturę i obyczajowość Japonii, wprowadzając ich m.in. w tajniki kompozycyjne haiku. Podał transkrypcje kilku wierszy i własne filologiczne przekłady z japońskiego. Oto interesujący mnie tekst:

Stary (cichy) staw...  
 (wtém) żaby skok  
 (i) wody plusk...<sup>310</sup>

Łubieński nie miał wielkich ambicji translatorskich, literackich ani literaturoznawczych<sup>311</sup>. Nawet nie starał się zaprezentować czytelnikowi skończonego dzieła. Słowa dodane w nawiasach doprecyzowują i uspójniają tekst. Otrzymujemy jednak prosty, klarowny wiersz. Paradoksalnie, z dzisiejszej perspektywy przekład właściwie wydaje się ukończony (należałoby tylko usunąć znaki otwarcia i zamknięcia nawiasów). Tłumaczenie nie sugeruje jakiegokolwiek metaforyczności przekazu czy niepewności semantycznej. Dobrze oddaje natomiast – stojący, jak podkreślają badacze pism Bashō, za iluminacyjnym doświadczeniem mikro zdarzenia<sup>312</sup> – kontrast między długotrwałym, kontemplacyjnym bezruchem (jedynie przymiotniki to statyczne określenia stawu, jego łagodny spokój podkreśla pogłębiona aliteracja inicjalna: „stary”–„staw”) a nagłą ożywczą ak-

---

zentuje się polskiemu czytelnikowi nie jako strudzony, wytrwały wędrowiec, ale jako... staroświecki domator:

„Rok dobiegł kresu...  
 Ja wciąż w podróznym czepcu,  
 Łapcie na nogach...” (cyt. za: ibidem, s. 16).

<sup>309</sup> Polaka, który spędził w Japonii sześć lat (prowadził tam z żoną warsztat tkanych ręcznie dywanów), poznał język japoński i następnie zapisał obserwacje dotyczące japońskiej kultury i obyczajowości – zob. W. Sieroszewski, [Przedmowa], w: S. Łubieński, *Między Wschodem a Zachodem*, przedmowa W. Sieroszewski, Kraków 1927, s. 5–7.

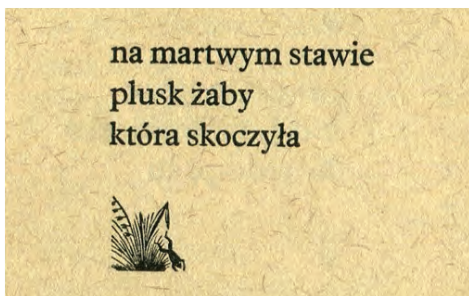
<sup>310</sup> S. Łubieński, *Między Wschodem a Zachodem*, s. 43.

<sup>311</sup> Rozdziałik o sztuce słowa jest jednym z najkrótszych w książce, obok niego pojawiają się rozdziały dotyczące teatru, religii, obyczajowości itd.

<sup>312</sup> Zob. np. D. T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*, s. 148–149, 156–163.

cją (dźwięko- i ruchonaśladowcze, pokrewne fonicznie, inwersyjnie uplasowane w klauzulach wersów „plusk” i „skok”).

Delikatna, subtelnie dezautomatyzująca percepcję metaforyka („martwy staw”) pojawia się natomiast już w tłumaczeniu z lat 30., autorstwa Aleksandra Janty (wierszowi towarzyszy zresztą miniaturowa, ozdobna ilustracja pełniąca jednocześnie funkcję oddzielającego utwory przerywnika typograficznego)<sup>313</sup>:



Na koniec – jeszcze dwie, niedawno ogłoszone drukiem translatorskie przygody słynnej żaby:

Staw, bardzo stary,  
żaba, co właśnie skacze,  
pluśnięcie wody.  
przeł. R. Krynicki

W starym stawie  
Skok i plusk  
Znika żaba  
przeł. P. Madej

Krynicki tworzy wiersz „parentetyczny”, „dopowiedzeniowy”: najpierw zapisuje rzeczownik, następnie niejako nawiasowo go dookreśla. Można odnieść wrażenie, że tłumacz zatrzymuje się w połowie drogi między układem skrajnie dynamicznym, pokrewnym przekładowi Miłosza (jaki uzyskalibyśmy, pomijając parentezy) a gawędziarską rozlewnością, do której może skłaniać – jednak! – ortodoksyjna wierność sylabicznym wyznacznikom formy. Madej z kolei

<sup>313</sup> A. Janta, *Godzina dzikiej kaczk*, s. 27. Przedruk w: *Poezja starojapońska*, s. 117; „Poezja” 1975, nr 1, s. 23.

<sup>314</sup> R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 51.

<sup>315</sup> M. Bashō, *140 haiku*, wybór i przeł. P. Madej, Kraków 2008, s. 53.

stawia na maksymalną kondensację widoczną już w układzie zgłoskowym (4 + 3 + 4). Przy wierszu przytrzymuje pewna gramatyczno-logiczna niespójność („w starym stawie skok”). Tłumacz przesuwa także środek ciężkości tekstu, zaburza kolejność przedstawień<sup>316</sup> (niedopuszczalne z punktu widzenia np. japonisty Kotańskiego)<sup>317</sup> – to jedyny znany mi polski przekład kanoniczego wiersza niezamykający się odgłosem wody (w oryginale nie jest to zresztą onomatopeiczny plusk czy chlupnięcie, a dosłownie „dźwięk wody”)<sup>318</sup>.

Analiza różnych translatorskich „odsłon” tego samego utworu uświadamia, że polski czytelnik nieznający japońskiego w stopniu pozwalającym na szczegółowe dociekania filologiczne nie będzie nigdy pewien, co właściwie napisał Bashō w swym słynnym 17-zgłoskowcu. Przykład tłumaczeń haiku o skaczącej żabie jest dość spektakularny nawet na naszym, stosunkowo ubogim w translacje dalekowschodniej poezji, gruncie. Interesujące przekładowe rozbieżności można jednak śledzić także w przypadku kilku innych translacji haiku Bashō.

Oto dwa współczesne, pozbawione dodatkowych ozdobników, tłumaczenia warszawskich japonistów:

jaka cisza!  
skałę przenika  
głos cykady  
przeł. N. Dzierżawska<sup>319</sup>

Cisza dokoła!  
Jedynie głos cykady  
przenika skały  
przeł. M. Melanowicz<sup>320</sup>

Uderza klarowność obrazowania zmysłowego – wybijający się element sensualny, głos cykady, jest tak wyrazisty we wszechobecnej ciszy, że zdaje się aż wnikać w głąb skały. Melanowicz pozostaje wierny wzorcowi sylabicznemu haiku, stąd zapewne wzmacniające prze-

<sup>316</sup> Zob. A. Kwiatkowska, *Let a Hundred*; M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*.

<sup>317</sup> Zob. przypisy 271.

<sup>318</sup> *Mizu no oto* („wody dźwięk”) – za: A. Kwiatkowska, *Let a Hundred*.

<sup>319</sup> N. Dzierżawska, „Synstezja w poezji Matsuo Bashō”, praca magisterska napisana pod kierunkiem Mikołaja Melanowicza, Zakład Japonistyki i Koreanistyki UW, Warszawa 2008, s. 56, 73.

<sup>320</sup> M. Melanowicz, *Haikai*, s. 285.

kaz semantycznie – i osłabiające stylistycznie – słowo „jedynie”<sup>321</sup>. W krótszym, bardziej jeszcze oszczędnym przekładzie Dzierżawskiej głos cykady brzm wyraźniej<sup>322</sup>.

Inni tłumacze postanowili ostrzej zaatakować sensorium odbiorców. Przenieśli także scenę w swojskie realia (świerszcz bądź konik polny w miejsce egzotycznego dla nas owada):

tak cicho że aż świerszcze  
prześwidrowują  
skałę  
przeł. A. Janta<sup>323</sup>

Jaka cisza –  
Terkotanie konika polnego  
Świdruje skałę.  
przeł. Cz. Miłosz<sup>324</sup>

W miejsce łagodnego „przenikania” mamy onomatopieczne „świdrowanie”<sup>325</sup> i dodatkowo (!) u Miłosza – „terkotanie”. Spokojny sensualny obraz z przekładów Melanowicza i Dzierżawskiej zmienił się nie do poznania. Dźwięk stał się agresywny, nieprzyjemny, irytujący. Tłumaczenie Miłosza zdaje się wręcz onomatopiecznie przełado-

<sup>321</sup> Kotański pisze o przekładzie Melanowicza: „na moje wycucie jest to zbyt statyczne ujęcie: »jedynie« osłabia wrażenie ogólne, »przenika« – jest mało dynamiczne, a w połączeniu z liczbą mnogą dopełnienia »skały« przesuwają akcent na skały, które raczej stanowią rekwizyt uboczny w stosunku do akcji »wwierania się« głosu” (W. Kotański, *Japoński siedemnastogłoskowiec*, s. 15). Sam proponuje następującą wersję tekstu (ibidem):

„Cisza... i nagle  
Coś się w głąb skały wwierca:  
To głos cykady...”

<sup>322</sup> Podobnie można analizować inną parę przekładów: tłumaczenia, odpowiednio, Andrzeja Krajewskiego-Boli (M. Bashō, *Haiku*, przeł. A. Krajewski-Bola, „Poezja” 1975, nr 1, s. 35) i Ewy Tomaszewskiej (dokonane za pośrednictwem języka angielskiego, cyt. za: *100 klasycznych haiku*, s. 27):

„Spokój. Głosy cykad drażą skałę”.	„Pogodnie i cicho Jedynie głos cykady Wnika w głąb skały”.
--	--

<sup>323</sup> A. Janta, *Godzina dzikiej kaczk*, s. 30.

<sup>324</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 30.

<sup>325</sup> Na „świdrowanie” decyduje się także Leszek Engelking („dokoła cisza / i nagle głos cykady / świdruje skałę” – L. Engelking, *Haiku własne i cudze*, s. 10). Wiesław Kotański i Piotr Madej wybierają „wwieranie się” (przekład Madeja: „Głuchność / Wwierca się w skały / Głosem cykady” – M. Bashō, *140 haiku*, s. 35; tłumaczenie Kotańskiego: zob. przypis 321).



wane („terkotanie świdruje”). Janta z kolei stawia na instrumentację głoskową, znakomicie naśladowując ciche, ale uporczywie regularne dźwięki wydawane przez owady („że aż świerszcze prześwidrowują”).

Ryszard Krynicki pozostaje przy cykadach, wzbogaca jednak fonostylistykę haiku o onomatopeiczną paronomazję w ostatnim wer­sie (nie rezygnuje przy tym z dźwiękonaśladowczego czasownika w drugiej linii):

Wokoło cisza:  
 litą skałę przewierca  
 cykanie cykad  
 przeł. R. Krynicki<sup>326</sup>

Można mieć wątpliwości, czy „cykanie” („cyk” – „nazwa cichego, miarowego dźwięku”)<sup>327</sup> dobrze koresponduje z intensywnym i agre­sywnym „przewiercaniem”. Potrzeba dźwiękowego nasycenia tekstu jest jednak niebywale silna. Przekłady Janty, Miłosza i Krynickiego okazują się wyraziściej nacechowane brzmieniowo niż japoński ory­ginał<sup>328</sup>.

W tym kontekście całkowicie zaskakują tłumaczenia Żuław­skiej-Umedy:

Wokół tak cicho –	Cisza
Stapia się z litą skałą	lita skała nabrzmiała
Wołanie cykad <sup>329</sup>	wołaniem cykad <sup>330</sup>

Różnice w semantyce są ogromne. Zdecydowanie czym innym jest „przenikanie”, „świdrowanie”, „wwiercanie się”, a czym innym „sta­pianie się” ze skałą. Skała zostaje zresztą bardziej dookreślona niż w większości przywołanych przekładów („lita” – czyżby był to wy­łącznie naddatek leksykalny podyktowany wymogami sylabicznymi,

<sup>326</sup> R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 52.

<sup>327</sup> M. Bańko, *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa 2008, s. 167. Mirosław Bańko pisze tu o dźwiękach dwojakiego rodzaju – cywilizacyjnych (zegar, zegarek) i naturalnych (dźwięki owadów).

<sup>328</sup> Zob. transkrypcję wiersza – *Haiku*, [2006], s. 131.

<sup>329</sup> *Haiku*, [1983], s. 132.

<sup>330</sup> *Haiku*, [2006], s. 131.

jakie narzuciła sobie tłumaczka?). Cykady są z kolei delikatnie personifikowane: już nie tylko wydają głos, ale – wołają. Najnowsze tłumaczenie Żuławskiej to jeszcze inny wiersz. „Lita skała nabrzmiała wołaniem cykad” – znakomity sensualny obraz, silnie jednak zmetaforyzowany. I cykady, i skała stają się tajemnicze, skłonne do metamorfoz, niezwyčajne. Czy tego właśnie chciał mistrz Bashō?<sup>331</sup> Czytelnik gubi się w stylistycznych i semantycznych meandrach tłumaczeń.

Poszukiwania jednego przekładowego „frontu” na gruncie innych literatur również są skazane na porażkę. Pośród przekładów anglojęzycznych także znajdujemy duże rozbieżności semantyczne. Ograniczę się do kilku tylko egzemplifikacji (ostatnia z nich prawdopodobne źródło przekładu Miłosza):

silence:	Such stillness –	How quiet it is!
rocks penetrated by	The cries of the cicadas	Piercing into the rocks
the cicadas' buzz <sup>332</sup>	Sink into the rocks <sup>333</sup> .	The cicada's voice <sup>334</sup>
mountain temple	loneliness	So still:
deeply staining the rock	seeping into the rock	into rock it pierces –
cicada's voice <sup>335</sup>	cicada's voice <sup>336</sup>	the locust-shrill <sup>337</sup>

Translacje różnią się w wielu punktach. Ciekawe jest już zestawienie użytych przez tłumaczy czasowników: „penetrate” – „przenikać, pe-

<sup>331</sup> Zob. polemikę z przekładowymi wyborami Żuławskiej-Umedy – M. P. Markowski, *Estetyka zdarzenia*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 1/2/3, s. 358–367.

<sup>332</sup> H. Minoru, *Exploring Bashō's World of Poetic Expression: Soundscape Haiku*, transl. Ch. Crowley, w: *Matsuo Bashō's Poetic Spaces*, ed. E. Kerkham, New York 2006, s. 164. Zbliżony przekład: „Quietness... / The cicadas' voice / penetrates the rock” (M. Ueda, *Zeami*, s. 44).

<sup>333</sup> D. Keene, *Japanese Literature*, s. 40. Podobny przekład: „Lonely stillness – / a single cicada's cry / sinking into stone” (*The Poetry of Zen*, transl. and eds. S. Hamill, J. P. Seaton, Boston–London 2007, s. 137).

<sup>334</sup> Y. Hakutani, *Haiku and Modernist Poetics*, s. 32. Zbliżony przekład: „such stillness / / piercing the rock / a cicada's voice” (M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 138).

<sup>335</sup> M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 139.

<sup>336</sup> Ibidem.

<sup>337</sup> H. G. Henderson, *An Introduction to Haiku: An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki*, New York 1958, s. 39.

netrować”, „sink” – „zatapiać, zanurzać się”, „pierce” – „przebijać, prze-  
kłuwać”, „stain” – „plamić, barwić”, „seep” – „sączyć się, przenikać”...

Na koniec – haiku śmierci Bashō, ostatni wiersz mistrza<sup>338</sup>. Zde-  
cydowana większość przekładów – stworzonych w różnych czasach  
(cytuję w porządku chronologicznym), przez tłumaczy o różnych  
orientalistycznych kompetencjach – wykazuje znaczne podobień-  
stwa w semantyce<sup>339</sup> i sposobach konstruowania przedstawienia:

w podróży chory  
a nad zwiędłymi polami  
jeszcze marzenia  
przeł. A. Janta<sup>340</sup>

Zasłabłem w drodze –  
marzenia moje błędzą  
gdzieś po pustkowiach  
przeł. W. Kotański<sup>341</sup>

Schorzały w drodze  
lecz moje sny po zwiędłych  
łąkach tańczą  
przeł. M. Melanowicz<sup>342</sup>

Chorując w podróży –  
Nad suchym wrzosowiskiem  
Wędrują sny.  
przeł. Cz. Miłosz<sup>343</sup>

w podróży niemoc  
lecz sny moje wędrują  
po pustych polach  
przeł. L. Engelking<sup>344</sup>

jestem chorym w podróży  
moje sny idą  
przez wysuszone pola  
tłumacz nieznan<sup>345</sup>

<sup>338</sup> O okolicznościach powstania tekstu – zob. *Japanese Death Poems*, s. 144. Jane Reichhold podaje jeszcze jeden, późniejszy, jak sugeruje, wiersz Bashō, będący jednak przeróbką wcześniejszego tekstu poety (zob. M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 231, 394).

<sup>339</sup> W podobnym duchu (i podobnej semantyce) są utrzymane wszystkie znane mi angielskie przekłady. Zob. np. *Anthology of Japanese Literature from the Earliest Era to the Mid-Nineteenth Century*, compiled and ed. D. Keene, New York s.a., s. 385; Y. Hakutani, *Haiku and Modernist Poetics*, s. 47; M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 231; J. Beichman, *Masaoka Shiki. His Life and Works*, Boston–Worcester 2002, s. 72; H. G. Henderson, *An Introduction to Haiku*, s. 29; zob. też angielskie tłumaczenia przywołane w rozdziale *Poezja uważności – Czesław Miłosz i haiku*.

<sup>340</sup> A. Janta, *Godzina dzikiej kaczki*, s. 31.

<sup>341</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 15.

<sup>342</sup> M. Melanowicz, *Literatura japońska*, s. 370.

<sup>343</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 44.

<sup>344</sup> L. Engelking, *Haiku własne i cudze*, s. 27.

<sup>345</sup> *Japońskie haiku śmierci*, s. 61 (nie podano nazwiska tłumacza).

Chory w podróży  
 Moje sny błakają się  
 Nad suchym bagnem  
 przeł. P. Madej<sup>346</sup>

Chory, w podróży.  
 Bez celu błąka się sen  
 po pustych polach –  
 przeł. R. Krynicki<sup>347</sup>

„Zwiędłe pola”, „suche wrzosowiska”, „pustkowie”, „zwiędłe łąki”, „puste pola”, nawet „suche bagno” to zbliżone, posępne krajobrazy. Opozycja „sny” – „marzenia” daje się wyjaśnić np. niejednoznacznością angielskiego „dream” i francuskiego „rêve”, jakie napotkali polscy tłumacze w swoich przekładowych źródłach. Zdecydowanie negatywnie wyróżnia się archaizujące, dalekie od prostoty wysłowienia tłumaczenie Melanowicza: rażą słowa „schorzały”, „tańczą”. Być może takie wybory leksykalne zostały podyktowane wierszową arytmetyką – wyrównaniem do orientalnego wzorca sylabicznego. Niepoprawność („jestem chorym”) i nienaturalność wysłowienia („wysuszone pola”) odstręczają od przekładu z *Japońskich haiku śmierci*. Różny bywa wreszcie opis choroby – „zasłabnięcie”, „niemoc” to określenia łagodniejsze niż sama niesprecyzowana „choroba”. Mimo wszystko przywołane tłumaczenia trzeba uznać za zbliżone. Z każdego wyłania się podobny obraz – oto złożony chorobą podróżny, przypuszczalnie jego ciało nie może już wędrować, wędrują jednak wolne od ograniczeń materii marzenia/sny<sup>348</sup>.

W tym kontekście zdumiewają przekłady Ewy Tomaszewskiej i Agnieszki Żuławskiej-Umedy:

Choruję w drodze –  
 Nad puste wrzosowiska  
 Przychodzą widma.  
 przeł. E. Tomaszewska<sup>349</sup>

Chory w podróży  
 śnię, że polem wymarłym  
 biegam bez końca  
 przeł. A. Żuławska-Umeda<sup>350</sup>

<sup>346</sup> M. Bashō, *140 haiku*, s. 12.

<sup>347</sup> R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 59.

<sup>348</sup> Zob. np. J. Beichman, *Masaoka Shiki*, s. 72.

<sup>349</sup> *100 klasycznych haiku*, s. 58. Przekład anglojęzycznej wersji wiersza Bashō: „When I'm sick on a journey / Phantoms move about / Over the desolate moor” (*Classic Haiku: A Master's Selection*, selected and transl. Y. Miura, Boston 2001, s. 93).

<sup>350</sup> *Haiku*, [1983], s. 246.

Chory i nawiedzające go widma to zupełnie inny obraz niż seria zaprezentowanych dotąd „siostrzanych” ujęć – obraz niosący także odmienne konotacje kulturowe. Oto świetnie znane z wielu europejskich tekstów kultury przedstawienie ciężko chorego człowieka nawiedzanego przez duchy, które, być może, rozliczają go z doczesnych uczynków bądź wzywają w zaświaty. Na podstawie licznych polskich i niezliczonych angielskich translacji – oraz analiz językowych japońskiego oryginału<sup>351</sup> – należy stwierdzić, że tłumaczka po prostu popełniła błąd (podążając tropem Yuzuru Miury, którego wybór haiku przełożyła).

I wreszcie wersja Żuławskiej-Umedy, opublikowana w 1983 roku i właściwie bez zmian powtórzona w latach 2002 i 2006<sup>352</sup> (mimo że wiele innych tekstów tłumaczka przepracowywała na nowo). Nie ma wątpliwości, chodzi o ten sam utwór mistrza haiku. Żuławska pisze: „Jest to ostatni wiersz Bashō. Bez ozdób i kokieterii, uderza surową elegancją i gwałtownością”<sup>353</sup>. Ten przekład jest najbardziej intrygujący, zastanawiający, niejednoznaczny. Wymarłe pole i bieganie po nim, bez końca – to obraz niezwykle sugestywny, szalony, poruszający. Tyle tylko, że niezmiernie odległy od wszystkich innych translacji<sup>354</sup>.

Mówimy o wierszu śmierci, ostatnich słowach znakomitego poety, łączącego twórczość literacką z poszukiwaniami duchowymi. Wszystko to silnie działa na wyobraźnię odbiorcy. Spośród różnych propozycji translatorskich czytelnik musi wybrać sobie „własny” liryczny testament Bashō. Dla mnie, mimo świadomości „osobności” przekładu Żuławskiej, od lat jest to właśnie jej wersja ostatniego haiku mistrza.

<sup>351</sup> Zob. np. dosłowny przekład tekstu: M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 394.

<sup>352</sup> A. Żuławska-Umeda, *Od tłumaczki*, s. 283; *Haiku*, [2006], s. 222. Wersja drukowana w „Literaturze na Świecie” różni się od dwóch pozostałych jedynie brakiem przecinka.

<sup>353</sup> *Haiku*, [1983], s. 246. W komentarzu w antologii z 2006 roku: „Jest to ostatnia strofa Bashō – bez ozdobników i estetycznego kamuflażu, ukazująca dramat choroby i bezradność” (*Haiku*, [2006], s. 222).

<sup>354</sup> Dziadek określa translacje Żuławskiej-Umedy jako „filologiczne przekłady z oryginałów” (A. Dziadek, *Haiku*, s. 143). Jeśli przekład filologiczny rozumieć jako dosłowny, literalnie bliski oryginałowi, nie można się z badaczem zgodzić. Zob. też: M. P. Markowski, *Estetyka zdarzenia*, s. 358–367.

\*

Haiku na pierwszy rzut oka mogą wydać się najprostszą poezją świata. Opisane translatorskie – i czytelnicze – zmagania z klasycznymi tekstami Matsuo Bashō dowodzą, że w przypadku orientalnych 17-zgłoskowców nie sposób mówić o oczywistych, jednoznacznie dobrych bądź chybionych rozwiązaniach przekładowych. W japońskich haiku kryją się duże niejednoznaczności semantyczne. Czytelnik tłumaczeń musi zgodzić się na dodatkową multiplikację niepewności. Porównywanie wielu translacji w jakiś sposób przybliża do oryginałów, pokazując przy okazji meandry rodzimej literatury ostatniego stulecia.

Przekłady haiku mówią naturalnie – w dużej przynajmniej mierze – to, co chcieli w nich zawrzeć orientalni twórcy<sup>355</sup>. Ale mówią też wiele więcej – o samych tłumaczach, o czasach, w jakich żyli, o motywacjach ich wyborów stylistycznych<sup>356</sup>. I wreszcie – o odbiorcach wybierających „swoje” haiku spośród różnych translatorskich propozycji.

---

<sup>355</sup> Jakaś część przekazu z pewnością umyka niezauważona – myślę chociażby o odniesieniach intertekstualnych czy odwołaniach do dalekowschodniej obyczajowości. Wiele informacji zawiera się np. w niedostępnych zachodnim odbiorcom aluzjach brzmieniowych i wizualnych. Szerzej piszę na ten temat w pierwszej części książki.

<sup>356</sup> Tomasz Bilczewski pisze: „Tekst przeniesiony w inną kulturę, w mniejszym lub większym stopniu, jest odpowiedzią na toczące się w jej ramach procesy. Staje się zatem w pełni wartościowym ogniwem komparatystycznej analizy, która, przekraczając językowe i kulturowe granice, przygląda się mechanizmom owej tekstualnej akulturacji, odnosząc je do wyjściowego kontekstu fundującego ów proces” (T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja*, s. 69).

## CZĘŚĆ TRZECIA

### Polemiczne ekstrema „haiku”

Formuły spinające kolejną część monografii to różnorako rozumiane polemiczność i ekstremalność. Prezentowane tu rozdziały obejmują analizy tekstów (przez autorów określanych jako haiku) dialogujących nie tylko z wierszami japońskimi, ale też swoiście polemicznych względem siebie, znajdujących się na przeciwległych – chronologicznie<sup>1</sup>, stylistycznie i, po części przynajmniej, światopoglądowo – krańcach skali polskich odwołań do wschodniego gatunku. Myślę o okołohaikowych ekstremach<sup>2</sup> autorstwa Stanisława Grochowiaka i Dariusza Brzóska-Brzósiewicz<sup>3</sup>, twórców o bardzo wyrazistych i skrajnie różnych poetykach. W poezji obu autorów podmiot mówiący unika emocjonalnego ekshibicjonizmu, u obu można dopatrywać się śladów turpizmu, sama haikowo etykietowana (choć zasadniczo odległa od prototypu formy)<sup>4</sup> twórczość każdego jest także niejako immanentnie ekstremalna (łączy teksty o zaskakująco odmiennych stylistykach). Literacka działalność Grochowiaka i Brzóska to wreszcie zjawiska głośne medialnie, jakkolwiek różna

---

<sup>1</sup> Inna rzecz, że wydanie *Haiku-images* i pierwsze performatywne „haikowe” działania Brzóska dzieli zaledwie osiem lat.

<sup>2</sup> O innego rodzaju ekstremach w polskim nawiązywaniu do haiku piszę w szóstej części monografii (*Panoptikum „haiku”*). Tutaj zajmują mnie działania bardziej konsekwentne, obejmujące większy korpus tekstów, wreszcie – polemiczne wobec japońskiej formy i siebie nawzajem.

<sup>3</sup> Można spotkać się z różnymi sposobami zapisu nazwiska (właśc. pseudonimu i nazwiska) poety: „Brzóska-Brzósiewicz” to wersja konsekwentnie stosowana w ostatnich latach, aprobowana przez autora. W latach 90. nazwisko twórcy zapisywano zwykle jako „Brzósiewicz”. Pseudonim niekiedy umieszcza się w cudzysłowie, w niektórych zapisach nie łączy się go z nazwiskiem myślnikiem.

<sup>4</sup> Zob. pierwszą część książki (rozdział *Prototyp – inwariant – stereotyp. Haiku na Zachodzie*).

to, warunkowana m.in. czasem tworzenia, głośność i różne medialne hipostazy „haikowania”.

## I. Najdalsza podróż Grochowiaka

Dmuchać

Krąg światła

Wydobył dmuchawca cień na twoim suficie

Pomyślałem: dokąd umykasz moje ciemne życie\*.

### 1. Dziwny epilog\*\*

*Haiku-images*, tom-pogrobowiec<sup>5</sup> Stanisława Grochowiaka, to najgłośniejszy dotąd akord w historii polskiego haiku i równocześnie jeden z jej węzłowych punktów – pierwsza polska książka poetycka z „haiku” w tytule, publikacja szeroko komentowana i szeroko czytana (dwa wydania w 1978 roku<sup>6</sup>, drugie – w znakomitym opracowaniu graficznym Jana Bokiewicza<sup>7</sup>). Piotr Michałowski od lat

\* „Poezja” 1977, nr 2, s. 13. Wiersz Stanisława Grochowiaka opisany w „Poezji” (ibidem) jako pochodzący z przygotowywanego do druku w PIW-ie tomu *Haiku-image* [taki zapis tytułu – dop. B. Ś.]; utwór nie został jednak włączony do książki. Zob. przypis 10 w tej części monografii.

\*\* Formuła „tom-epilog” została użyta na określenie *Haiku-images* Grochowiaka w książce Anny R. Burzyńskiej *Małe dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2012, s. 169.

<sup>5</sup> Określenie Beaty Mytych-Forajter – B. Mytych-Forajter, „*Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...*” *Rzecz o „Haiku-images”*, w: eadem, *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Katowice 2010, s. 88 (wcześniejsza wersja tekstu w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000. W dalszej części pracy powołuję się na publikację z 2010 roku).

<sup>6</sup> Nakład pierwszego wydania (oba w PIW-ie) to 9000 + 290 egzemplarzy, nakład drugiego – 1000 + 290 egzemplarzy. Katalizatorem zainteresowania odbiorców była z pewnością sytuacja publikacji (pośmiertny tom przedwcześnie zmarłego znanego twórcy) oraz, jak przypuszczam, sam intrygujący tytuł.

<sup>7</sup> Szerzej o projekcie Bokiewicza – zob. siódmą część książki. Pierwsze wydanie tomu jest pozbawione ilustracji, uwagę przykuwa natomiast obwoluta projektu Henryka Tomaszewskiego (stylizowana na okładkę szkolnego zeszytu – przypominająca



utrzymuje, że w dziejach haiku w Polsce tom Grochowiaka stanowi „najdonioślejszy fakt literacki”<sup>8</sup>, „najważniejszy dokument zmagania z obcością i próbę zbudowania międzykulturowego pomostu”<sup>9</sup>. Nie tylko ze względów ściśle chronologicznych *Haiku-images* zajmuje szczególne miejsce także w tej książce. Teksty Grochowiaka domagają się lektury uwzględniającej zarówno procesy asymilacji i transformacji wschodniego gatunku, jak i nawarstwiający się głosy krytyków i badaczy.

Diagnozowana przeze mnie „ekstremalność” płynie przede wszystkim z samej poetyki kuszącego skondensowaną zmysłowością tomu. Grochowiak sprawdzał tu granice wielosłowia, „cenzurował” własny warsztat, na wiele sposobów testował przydatność literackiego importu. To książka wyjątkowo bogata (także ilościowo – liczy ponad sto miniatur)<sup>10</sup>, umożliwiająca zaskakująco wiele prawomocnych ścieżek lektury<sup>11</sup>.

papier milimetrowy z odręcznie wypisanym imieniem i nazwiskiem autora oraz wziętym w koło, również zapisanym odręcznie, tytułem).

- <sup>8</sup> P. Michałowski, *Haiku*, w: idem, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999, s. 87. Zob. też: idem, *Barokowe korzenie haiku (ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*, „Akcent” 1993, nr 4, s. 10 (tekst przedrukowany w: „*W ciemną mą ojczyznę*”. Stanisław Grochowiak znany i nieznan, red. S. Sterna-Wachowiak, Poznań 1996, s. 135–156). Rozważania o Grochowiaku zawarte w *Miniaturze poetyckiej* z 1999 roku to zmieniona wersja szkicu z „Akcentu” (najczęściej odwołując się do ostatniej chronologicznie publikacji).
- <sup>9</sup> Idem, *Haiku wobec epifanii nowoczesnej*, w: idem, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 129.
- <sup>10</sup> Kilkuwersowych miniatur bliskich wierszom z *Haiku-images* powstało w ostatnim okresie twórczości Grochowiaka więcej niżli zawarto w książce poetyckiej z 1978 roku (zob. S. Grochowiak, *Wiersze nieznanne i rozproszone*, wstęp i komentarz J. Łukasiewicz, Wrocław 1996, s. 230–232, 255, 257, 265, 300–305). Zastanawia, że w poświęconym Grochowiakowi numerze „Poezji” z 1977 roku opublikowano osiem wierszy z, jak poinformowano, przygotowywanego przez PIW do druku tomu określonego jako *Haiku-image* („Poezja” 1977, nr 2, s. 13–14; wiersze: *Dmuchałowiec, Zatrącenie, Sen*, [Nie rozprzestrzeniaj nieba...], [Głaz z osłupienia zaniemówił...], *Kolory, Sierociniec, Pończochy*). Żaden z tych tekstów nie znalazł się potem w książce (opublikowano je jednak w *Wierszach nieznanym i rozproszonym*). Zob. też motto rozdziału i przypis do motto w tym rozdziale książki.
- <sup>11</sup> Znakomicie widać to w literaturoznawczych opisach *Haiku-images*. Mytych-Forajter czyta tom przez zabawy, zdrobnienia, dziecięcość, baśniowość (wątki istotnie obecne w *Haiku-images*, w moim odczuciu niebędące jednak dominantami tomu),

W pierwszym oglądzie kompozycja zbioru (stworzona przez samego Grochowiaka)<sup>12</sup> wydaje się wyjątkowo precyzyjna – oto trzy cykle: *Haiku-images*, *Haiku-animaux*, *Haiku dla Kingi* (najobszerniejszy, tytułowy, dzieli się dodatkowo na pięć części) poprzedzone dłuższą poetycką introdukcją [Bóg błogosławi małowómnym...]<sup>13</sup>. Każdą wyróżnioną cząstkę (poza *Haiku dla Kingi*) kończy wiersz, lub wiersze, z „zen” w tytule. Precyzja liczbowa w pewnej tylko mierze przekłada się na ruch znaczeń i zmiany poetyki wewnątrz książki<sup>14</sup>. W perspektywie badań „haikologicznych” najciekawsze wydają się *Haiku-animaux*, niejako programowo, dzięki angażowaniu do poszczególnych wierszy zwierząt, sięgające ku naturze, „ściągane” w płaszczyznę sprawdzalnego doświadczenia sensualnego, ale też – bardzo konsekwentnie szukające kulturowych dróg wyjścia z prostej zmysłowej „sprawdzalności”. Tytułowy cykl jest natomiast najsilniej imaginacyjny<sup>15</sup>, oniryzujący, najwyraźniej, po dawnemu, Grochowiakowy. *Haiku dla Kingi* (zaledwie pięć miniatur) to teksty uspokoi-

Michałowski – przez barok, kontrasty, dialog z Orientem. Zob. B. Mytych-Forajter, „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...”; P. Michałowski, *Haiku*.

<sup>12</sup> J. Łukasiewicz, *Haiku Grochowiaka*, „Twórczość” 1979, nr 12, s. 125. Można jednak mieć wątpliwości, czy autor przed śmiercią całkowicie domknął książkę kompozycyjnie. Zob. pierwszy przypis do motta i 10 w tym rozdziale.

<sup>13</sup> W cyklu *Haiku-images* części pierwsza, trzecia i piąta liczą po dwadzieścia wierszy, części druga i czwarta – po dziesięć tekstów, *Haiku-animaux* to dwadzieścia wierszy (dwadzieścia dwa, jeśli trójdzielne *Zen* uznać za trzy liryki); *Haiku dla Kingi* – pięć utworów.

<sup>14</sup> O (nie)porządku pamiętnika poetyckiego pisze, powołując się na rozpoznania Juliana Kornhausera, Michałowski (*Haiku*, s. 92–93). Mytych-Forajter szuka natomiast w tomie nadrzędnego ładu, „drogi do przejścia” – wskazana (wytyczona?) przez nią ścieżka nie wydaje się jednak szczególnie wyrazista (B. Mytych-Forajter, „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...”, s. 91–92).

<sup>15</sup> Zob. B. Mytych-Forajter, „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...”, s. 91. Jacek Łukasiewicz uznaje, że to część *par excellence* obrazowa („haiku-obrazy” – J. Łukasiewicz, *Wstęp*, w: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, Wrocław 2000, s. XLI), w moim oglądzie pozostałe cykle nie ustępują jednak pod tym względem tytułowemu. Adekwatniejsza dla pierwszego cyklu książki byłaby chyba nazwa *Haiku-images* (niemniej wprowadzałyby dodatkowe zamieszanie terminologiczne: *vide* imagizm/imażyzm i imiaginizm/imażynizm, prądy myłone zresztą w polskiej recepcji imażyzmu już od lat 30. – zob. przypis 104).

jone, najmocniej mimetyczne, o najmniej problematycznej afirmatywności<sup>16</sup> (perspektywa „dziadka herbacianego”<sup>17</sup> – *Dziadek*, HdK I<sup>18</sup>).

Silna jest pokusa, by traktować *Haiku-images* jako owoc tzw. późnej twórczości, dowód na przedśmiertne uspokojenie, wewnętrzną integrację, pogodzenie ze światem<sup>19</sup>. Grochowiak umarł w wieku czterdziestu dwóch lat. Nie dość ważki to kontrargument – jak bowiem oszacować ciężar doznań? (Poeta, notabene, był już dziadkiem). Jacek Łukasiewicz pozwala zajrzeć w Grochowiakową prywatność ostatnich miesięcy życia (notatki z X 1975, poeta umiera niespełna rok później):

[...] Staszek źle wygląda, w tym stanie wątroby to nie dziwota. Co godzinę mniej więcej wypija kieliszek żytniówki [...]. Wciąż odczuwa odejście z „Poezji”. Miejsce w „Miesięczniku Literackim” przyjął jako upokarzającą synekurkę. Chce założyć zespół filmowy [...]. Mają tam być też muzycy [...], malarze [...]. [...] Staszek chce pokazać Wojtczakowi swoje cztery filmy już

<sup>16</sup> Zob. A. Skrendo, *Poezja afirmacji – Stanisław Grochowiak*, w: idem, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 270–271.

<sup>17</sup> Kinga to wnuczka poety, urodzona pół roku przed jego śmiercią. W ostatnich latach życia Grochowiak zajmował się także twórczością dla dzieci (zob. np. dwie książki poetyckie: S. Grochowiak, *To było gdzieś*, ilustracje M. Sołtyk, Warszawa 1973; idem, *Biały bażant*, ilustracje M. Sołtyk, Warszawa 1978; książka opowieści autoteliczno-fantastycznych: S. Grochowiak, *Żyjątko, Biedajstwo i Ci inni. Zabawa literacka przeznaczona w zasadzie dla dzieci*, ilustracje M. Sołtyk, Warszawa 2009; zob. też: B. Mytych-Forajter, „*Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...*”, s. 91).

<sup>18</sup> Jeśli nie podaję inaczej, wszystkie wiersze z *Haiku-images* cytuję za drugim wydaniem tomu z 1978 roku. Zamiast prostej lokalizacji liczbowej (numer strony) stosując oznaczenia pokazujące miejsce danego wiersza w układzie książki (rzecz niebagatelna w analizach):

– H-i – cykl *Haiku-images*, cyframi arabskimi 1–5 wskazuję numer części cyklu, cyframi rzymskimi, idąc za praktyką Grochowiaka – numer wiersza.

– H-a – *Haiku-animaux*, cyfry rzymskie wskazują numer utworu.

– HdK – *Haiku dla Kingi*, cyfry rzymskie wskazują numer utworu.

<sup>19</sup> Zob. A. Wójtowicz, *Stanisława Grochowiaka poetycka introdukcja i „coda”*, w: „*W ciemną mą ojczyznę*”, s. 161. O miniaturze jako „formie poezji dojrzałej, pisanej bądź u schyłku życia, bądź jeszcze w pełni sił twórczych autora, [...] [której] wybór jako sposobu wypowiedzi wynika z porzucenia lub modyfikacji wcześniejszej drogi artystycznej” pisze Piotr Michałowski (P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2, s. 134; zob. też: idem, *Funkcje miniatur*, w: idem, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999, s. 182 i nast.).

nakręcone. *Partita* ma iść do Cannes, inne też świetne... Pracuje jak oszalała. Scenariusze, wiersze. Tom *Bilard* w *Czytelniku*, *Haiku* w PIW-ie. I wielki poemat o Ahaswerze, taki nowy *Król Duch*, wstęp i zakończenie czytałem. Ma w pokoju fortepian, w kuchni wisi jego obraz: olej, martwa natura. Maluje też tempery. *Ahaswera* oblicza na parę lat. „Może się uda” – mówi. I jeszcze kieliszek wódki – pije po troszeczkę<sup>20</sup>.

Nic nie jest oczywiste. *Haiku-images* to pod każdym chyba względem książka-zaskoczenie, tom-sprzeczność. Grochowiak przyzwyczał do rozgadania, do rozpoznawalnej, często pociętej wersyfikacyjnie, lirycznej rozlewności, do surrealizującej groteski i barokizujących antytez. Mogło się zdawać, że śmierć autora ostatecznie przypieczętuje – na zasadniczo domkniętym dziele – etykiety nominalizmu<sup>21</sup>, ekspresjonizmu i, mimo wszelkich zastrzeżeń, turpizmu. Tymczasem tom-epilog nie jest wcale prostym domknięciem obszernego i, paradoksalnie, synkretycznie jednorodnego dzieła<sup>22</sup>. Na pierwszy rzut oka (i ucha) wywraca do góry nogami dość już uładzony świat

<sup>20</sup> J. Petelenz-Łukasiewicz, *Ten chłopiec niezwykły – po latach*, w: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*, oprac. A. Romaniuk, Warszawa 2010, s. 68. Zob. też: J. Łukasiewicz, *Haiku Grochowiaka*, s. 125; P. Kunczewicz, *Stanisław Grochowiak*, w: *Dusza czyścowa*, s. 107; M. Sołtyk-Koc, „Jakbym znalazł drzewo...”, w: *ibidem*, s. 249 i nast.

<sup>21</sup> K. Wyka, *Barok, groteska i inni poeci*, w: *idem*, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 188.

<sup>22</sup> „Ci, co widzieli w nim w tych latach paseistę albo telewizyjnego mówcę, albo w dalszym ciągu »turpistę« lubiącego ekspresjonistyczne kontrasty i używającego środków ostrych – musieli się zdziwić. Nic się bowiem nie zgadza. Znajdują się tu utwory hermetyczne, zamknięte na pieczęci, które trzeba CZULE (a »czułość« to podstawowa kategoria w estetyce Grochowiaka) kruszyć. [...] Jest [...] w *Haiku-images* milczenie i inna dobitność niż w reszcie późnej poezji Grochowiaka. Nie ma tu środków ostrych, jakie charakteryzowały *Menuet z pogrzebaczem* i *Rozbieranie do snu*, ani tych, które charakteryzowały *Polowanie na cietrzewie*. Zastępują je środki łagodne, konwencjonalne, ale – zgodnie zresztą z zasadami haiku – poświadczane bezpośrednim doznaniem, brane z życia i z przeżywania przyrody, a nie z literatury. Nie ma tu takiej stylizacji, jak jest w *Roku polskim* czy w *Prozie na dzień św. Medarda* lub w innych wierszach, gdzie zawieszista staropolskość brzmi swojsko i rubasznie. Stylizacja w haiku jest od tamtej o wiele delikatniejsza i w niczym nie osłabia serio trójwierszy. Jeśli jest ona elementem radosnej zabawy, to takiej, która jako naddatek płynie z pracy artysty-rzemieślnika, kaligrafa cieszącego się swą sztuką” (J. Łukasiewicz, *Haiku Grochowiaka*, s. 125; wyróż. autora). Zob. też: J. Kwiatkowski, *Synkretyczny indywidualista*, w: *idem*, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964, s. 208.

okologrochowiakowych sądów<sup>23</sup>. Szybko dostrzeżono, że w bliższym kontakcie książka nieźle wpisuje się jednak w dotychczasowe dykcje twórcy. Po raz kolejny (choć od innej strony) autor prezentuje kunszt synkretysty: żonglerkę poetykami, obrazowo-składniową barokowość, nieodłączny oniryzm. „Mimo nowej formy, z pewnością słyszymy ciągle ten sam głos poety”<sup>24</sup>. Warto mimo wszystko wstępnie zawierzyć pierwszym czytelniczym intuicjom. W *Haiku-images* kryje się Grochowiak nieznany, intrygująco przyciszony, mniej ciekaw wewnętrznych pejzaży<sup>25</sup>, wabiący sensualną kondensacją mikroopowieści. Jest wreszcie zapowiedź tego, „co już tylko w warstwie zapowiedzi pozostało”<sup>26</sup>. Nie wiadomo, jaki byłby poeta po *Haiku-images*. Chcę dokładnie sprawdzić, jaki jest – i jaki nie jest – w tym pośmiertnym tomie.

Najjaśniejszej książce<sup>27</sup> Grochowiaka patronuje zaskakująco meandryczny, ciemny inicjalny wiersz<sup>28</sup>. Lekturę tomu rozpoczy-

<sup>23</sup> Za inny przełom w „grochowiakologii” można uznać publikację obszernego tomu *Wierszy nieznanymi i rozproszonymi* – zob. np. M. Grześczak, *Grochowiak w ołśniewającej pełni*, „Twórczość” 1997, nr 5, s. 97; M. Nawrocki, „Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni”: rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka, Kraków 2007, s. 14–15.

<sup>24</sup> P. Michałowski, *Haiku*, s. 91. Michał Nawrocki stwierdza nawet: „na podstawie tego tomiku możliwa byłaby rekonstrukcja wcześniejszych dokonań autora *Kanonu*” (M. Nawrocki, „Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni”, s. 23). To już mało prawdopodobne – i zdecydowanie niesprawdzalne. Odwołując się do nośnych, ustawicznie odkrzanych formuł Jana Błońskiego, można by jednak znów mówić o „egzotycznej potrawie, przyrządzonej ze sprzecznych i najbardziej nieprawdopodobnych ingrediencji”, o „doprawionych Bóg wie czym” „oryginalnych poetyckich gnieceuchach” (J. Błoński, *Fetyszysta brzydoty*, w: idem, *Zmiana warty*, Warszawa 1961, s. 73).

<sup>25</sup> O Grochowiakowej predylekcji do pejzażu wewnętrznego – zob. J. Kwiatkowski, *Groza i groteska*, w: idem, *Klucze do wyobraźni*, s. 204.

<sup>26</sup> M. Nawrocki, „Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni”, s. 23.

<sup>27</sup> Z całą pewnością najjaśniejszej spośród tych adresowanych do dorosłych.

<sup>28</sup> Zob. analizy: P. Michałowski, *Haiku*, s. 91–92; B. Mytych-Forajter, „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...”, s. 87–91; A. Krawczyk, „Widzialny porządek” czy „ukryty wymiar”? „*Haiku-images*” Stanisława Grochowiaka, „Postscriptum Polonistyczne” 2012, nr 1, s. 205 i nast., [http://sjikp.us.edu.pl/ps/pdf/ps2012\\_1.pdf](http://sjikp.us.edu.pl/ps/pdf/ps2012_1.pdf), dostęp 28 V 2013; B. Stawiczak (S. Barańczak), „Bóg błogosławi małowimnym?”, „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 43, s. 6. Stanisław Barańczak stwierdza notabene, że to jedyny z wierszy *Haiku-images* niebędący haiku. Traktowanie pozostałych jako haiku budzi kontrowersje. Inny był jednak odbiór książki – szczególnie w perspektywie komparatystycznej – w 1978 roku. Nawet już na progu XXI wieku konstatowano

namy od wydzielonego interlinią trójwersu (nieodparte skojarzenie z formą haiku):

Bóg błogosławi małowómnym  
Ale święci są tylko cisi  
Zbawieni – co nie poruszają wargami

Dialog kultur rozpoczyna się już w tym miejscu<sup>29</sup>. Jeśli uznać, że mamy do czynienia z gradacyjnym opisem rozwoju duchowego<sup>30</sup>, powstanie szereg: małowómnymi – cisi – milczący. W trójwersie wyraźnie słyhać echa Kazania na Górze („Błogosławieni cisi...” – Mt 5,5), delikatnie pobrzmiwa także inny intertekst: pierwsze frazy jednego z kluczowych traktatów taoizmu, *Tao te king*<sup>31</sup>. Zbawieni (określenie typowe dla chrześcijaństwa) byłiby zatem ci, co milczą – przynajmniej o niewyraźnym (jak uczy... Lao Tsy). Zaraz potem wylicza się najpilniejszych w milczeniu: to skała, woda (ta jednak, co „pokłnęła trupa”), ryba (o „zatrzaśniętych źrenicach”). Ani śladu człowieka. Jedynie byty, w które człowiek powinien się wsłuchać, jeśli chce iść za wskazaniem taoizmu i zen, zostawiając u progu spotkania swoje wielomowne ego. A może – tylko (?) byty symboliczne, kluczowe znaki chrześcijaństwa (skała, woda, ryba)? Wszystko jest wieloznaczne, wątki kulturowe mieszają się, brak prostych odpo-

---

zresztą, że tom „zapisany [jest] w strukturze haiku” (E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001, s. 207).

<sup>29</sup> Moją analizę tego tekstu warto czytać w perspektywie po części paralelnych dociekań Beaty Mytych-Forajter („Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...”, s. 89–90).

<sup>30</sup> Zob. P. Michałowski, *Haiku*, s. 91. Bożena Kowszewicz zupełnie inaczej czyta wierszową „małowómnosc” – przywołuje kontekst sytuacji XVI-wiecznych Niderlandów, Bruegłowskiego symbolizmu i malarskich dwuznaczności (B. Kowszewicz, „Idę gorący po tłach pokostniałych” – czyli malarstwo w poezji Stanisława Grochowiaka, „Poezja” 1986, nr 10/11, s. 54).

<sup>31</sup> W tekście Svena Fagerberga drukowanym w „Poezji” 1975, nr 1 – a zatem z pewnością znanym Grochowiakowi (zob. przypis 86) – interesujący mnie fragment jest opisywany jako związane z zen przysłowie. Jego przekład brzmi: „ten, kto mówi, nie wie, ten, kto wie, nie mówi” (S. Fagerberg, *Iluminacja*, przeł. A. Krajewski-Bola, „Poezja” 1975, nr 1, s. 29). Inne tłumaczenia – zob. np. Lao-Tsy, *Tao-te-king, czyli księga drogi i cnoty*, przeł. T. Żbikowski, w: *Taoizm*, wybór W. Jaworski, red. M. Dziwisz, Kraków 1988, s. 49; idem, *Tao te king*, przeł. P. Madej, Kraków 2008, s. 4.

wiedzi. Nie przynoszą ich także dalsze części wiersza, zamkniętego ekfrazą *Wiejskiego wesela* Pietera Bruegla Starszego i wyznaniem „dzieckiem tam jestem” (ale – nie rezolutnym chłopakiem, a „dzieckiem od kapelusza niewidomym”, ssącym „paluch pochwały i gadulstwa”!)<sup>32</sup>. Kulturowa ambiwalencja, szukanie niemożliwego milczenia, postawa dziecka – te zapowiedzi zabieramy na dalszą lekturę.

## 2. Rafinowanie poezji – autocenzura Grochowiaka?

*Haiku-images* sprawiają wrażenie poezji dosłownie wyrefinowanej – wyczelowanej, oczyszczonej, poddanej swoistej autocenzurze. Warto obejrzeć ją na tle wcześniejszych działań twórcy. Jerzy Kwiatkowski pisał o debiutanckiej *Balladzie rycerskiej*:

Bardziej niż synteza pasjonują go [Grochowiaka] antytezy. Ale także [...] bardziej niż antytezy pasjonuje go życie: jego zmysłowość, siła i bujność. Jest nim zaczarowany. Powiedzmy nawet: jest nim trochę zatruty – po brzydotę, po obrzydliwość, po śmierć<sup>33</sup>.

Tom-pogrobowiec zdaje się zbliżać do pewnej – stylistycznej, ale też emocjonalnej i filozoficznej – syntezy. Na końcu drogi Grochowiak nie wydaje się wcale zatruty jakimkolwiek przejawem życia – ani śmierci. Jest zafascynowany, jest do świata przyciągany, ale też zmęczony. W większości wierszy rezygnuje z typowych dla wcześniejszych tomów tekstowych „przebieranek”<sup>34</sup>; nie szuka masek, z rzadka teatralizuje. Jedyny ściśle spięty stylistycznie minicykl (H-i 5, XVI–XIX) rozpoczyna incipitem (powtórzonym potem w trzech kolejnych utworach) „Chyba jestem bardzo zmęczony...”<sup>35</sup> i kończy

<sup>32</sup> Zob. znakomitą analizę Grochowiakowej ekfrazy – B. Mytych-Forajter, „*Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...*”, s. 87 i nast.

<sup>33</sup> J. Kwiatkowski, *Ciemne wiersze Grochowiaka*, w: idem, *Klucze do wyobraźni*, s. 195–196.

<sup>34</sup> Zob. J. Łukasiewicz, *Wstęp*, w: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, s. XXI–XXII.

<sup>35</sup> Kolejno: „pracą w kuźni”, „pracą poganiacza wołów”, „pracą przy pagodzie”, „pracą nad tysiącami liter”. Dowodem – i remedium – na zmęczenie ma być (odpowiednio): kradzież biżuterii, łowienie chrabąszczy, budowanie domków dla ptaków, wreszcie – omawiane dalej – „wznoszenie przepastnych mostów między znakiem a znakiem”. Niektórzy (Bronisław Maj, Michałowski – zob. P. Michałowski, *Haiku*, s. 93) widzą

(znow – po czterokroć) frazą: „Nie mam nic lepszego do usprawiedliwienia”. Nieprzypadkowo też punktem dojścia cyklu jest wiersz *Pisarstwo* mówiący o zmęczeniu „pracą nad tysiącami liter” wiodącym do „wznoszenia przepastnych mostów między znakiem a znakiem”. Znakiem (japońskim?) – wcale niekoniecznie literą. Opis wygląda na autorską recepturę haikowania: „przepastne mosty” mogą odsyłać do elips, asyndetonów, wreszcie – semantycznych przepaści z wielu wierszy tomu.

### A. Ku zen?

Stanisław Barańczak pisze o *Haiku-images*: „poeta tworzy świat, którego dominującą cechą jest spójność, ład, wewnętrzne współzależnienie wszystkich składników. Wraz z gatunkiem haiku poeta przejął również całe jego światopoglądowe dobrodziejstwo inwentarza: buddyzm [tu: zen]”<sup>36</sup>. To znaczne uogólnienie, Grochowiak po wielokroć pokazuje, że zenistycznego (wcale zresztą nie tak oczywiście w kontekście haiku)<sup>37</sup> „dobrodziejstwa inwentarza” po prostu nie sposób łatwo przejąć.

Świetnie unaocznia to drugi, rozproszony, mikrocykl tomu – osiem nietworzących wyraziście gradacyjnego układu trójwersów z „zen” w tytule<sup>38</sup>. Znaczące wydaje się zestawienie pierwszego utworu i ostatnich tekstów cyklu:

---

w minicyklu pogłos japońskiej formy *renga* – to dość odległe skojarzenie (podstawą *rengi* nie były zwykłe głębokie paralelizmy leksykalno-składniowe czy powtórzenia). Całkowitym nieporozumieniem jest natomiast poszukiwanie tu *makurakotoba* – „mahutura kotoba” w zapisie autorki – A. Winowiecka, *W kręgu secesji (O niektórych motywach w poezji Stanisława Grochowiaka)*, „Poezja” 1980, nr 5, s. 107. O innej możliwości łączenia formy *renga* z *Haiku-images* piszę w podrozdziale 4.D.1. „Trójhikowość” – „renga” Grochowiaka?

<sup>36</sup> B. Stawiczak (S. Barańczak), „Bóg błogostawi małowównym”?, s. 6.

<sup>37</sup> Zob. pierwszą część książki (rozdział pierwszy).

<sup>38</sup> Zob. P. Michałowski, *Haiku*, s. 93.



Zen (H-i 1, XX)

Zen – mysia dziupla w samym sobie  
 Zen – altana eremity po wielkim pożarze  
 Zen – łono matki zamknięte przede mną jak małża

Zen (H-a XX)

1  
 O Zen – w Kraju Rozkoszy przechadzają się powabne Jednorożce  
 O Zen – w Dolinie Płaczu Koczkodan duma w obfitym płaszczu żałoby  
 O Zen – pod Namiotem Sztuki Uchatki skaczą przez płonące koło

2  
 O Zen – wszystkie nasze zasługi kreślą Bracia Pomniejsi  
 Wąż Latimeria Ryjówka – Wścibinos stodoły  
 Grzechy niesiemy tak samotnie że nawet laska z rąk odpada

3  
 O Zen – nie zadławiaj w nas węża i lisa  
 O Zen – uratuj w nas delikatną naturalność szakala  
 Pomówiliśmy zwierzęta o nas samych – a one nas nie odepchnęły

Trzy sugestywne obrazy bezpiecznego, nieosiągalnego schronienia z pierwszego wiersza ustępują miejsca zaskakującej prośbie kierowanej ku... bezosobowemu czy wręcz antyosobowemu zen. Prośbie, by człowiek – samotny, przygnieciony grzechami (pojęcie obce zen) – umiał odnaleźć w sobie „delikatną naturę” zwierzęcia. Nic nie jest oczywiste, tym bardziej że w pierwszym z cytowanych trójwersów z *Haiku-animaux* natura zupełnie niezenistycznie przefiltrowana została przez kulturową baśń. Zniechęcenie, zmęczenie łączą się z czułością spojrzenia (po haikowemu humorystyczny „Wścibinos stodoły”) i nadzieją na odnalezienie tego, co proste, naturalne, pozytywnie animalne. W tej wizji nie idzie wcale o jednię doznań, wspólnotę odczuć obserwatora i obserwowanego<sup>39</sup>. „Pomówiliśmy zwie-

<sup>39</sup> Bezpośrednie spotkania ze zwierzętami są jednak w *Haiku-images* bardzo cenne – przykładem cytowane niżej wiersze *Sezam* (H-i 3, X; wyróż. B. Ś.) i *Waga* (H-a IX; wyróż. B. Ś.). Warto zwrócić uwagę na emocje, jakie przypisuje się tu zwierzętom (w klasycznych haiku nie były to nigdy uczucia negatywne):

rzęta o nas samych”, a zatem poddaliśmy je antropomorfizacji, nie zgodziliśmy się na świat natury w jego „takości”<sup>40</sup>. Może wciąż jednak istnieje szansa na osiągnięcie zenistycznej pełni doznań i pustki umysłu? Liczne wiersze tomu daje się czytać jako zapis tego rodzaju artystycznych i duchowych dociekań.

Podmiot nie porzuca przy tym Boga chrześcijańskiego<sup>41</sup> – szuka go w barokizujących paradoksach<sup>42</sup> (*Transcendencja*, H-i 3, XIII), w gorzkim dyskursie antytez<sup>43</sup> (*Bogoszukańcy*, H-i 5, IX), w symbolu (*Ryba*, H-a XVIII). Jako znaczące spotkanie „zeniczności” i chrześcijaństwa można interpretować *Nabożeństwo* (H-i 1, X):

Tabernakula w kościołach są otwarte  
 Nie uczynili tego grabieżcy  
 Jedynie mgły z pola zakradły się do aksamitnych wnętrz

Chrześcijański Bóg spokojnie rozplynął się w przyrodzie. Bez wal-ki i udręki, bez sprzeczności i zmagañ. Pozostał jedynie piękny poli-sensoryczny obraz mgieł wpływających w aksamitne przestrzenie *sacrum*. Naturalne, sensualne nabożeństwo.

---

„Na drodze z lasu napadły na nas jerzyki  
 Nietoperz kiedyś szukał drogi do mej twarzy  
 Chowam w sobie to ciepło ROZWŚCIECZONYCH zwierząt jak klejnot honoru”

„WŚCIEKŁOŚĆ mysikrólika  
 CZUŁOŚĆ sępa  
 To się wyrówna wygładzi jęczyzkiem kaczki na stawie”.

Zob. też: B. Mytych-Forajter, *Pamięci nosorożca*. „Elegia oborska”, w: eadem, *Czułe punkty Grochowiaka*, s. 128; oraz podrozdział *Wycinki z codzienności – haiku Brzóska?* w tej części mojej książki.

<sup>40</sup> Zob. analizę *Zen – piątego* (H-i 5, XX) w dalszej części rozdziału.

<sup>41</sup> Zob. np. B. Mytych-Forajter, „Gdzieżeś, Boże? Oho, hoooo!”, w: eadem, *Czułe punkty Grochowiaka*, s. 111–112.

<sup>42</sup> Zob. J. Łukasiewicz, *Haiku Grochowiaka*, s. 126.

<sup>43</sup> Zob. E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu*, s. 209.

## B. Dwie zwięzłości

Zwięzłość, opisywana często jako rozmiar jednego oddechu<sup>44</sup>, jest warunkiem koniecznym haiku. Nie przeczytamy żadnego z *Haiku-images* na jednym oddechu, jeden oddech wystarcza zwykle na lekturę pojedynczego wersu (to nawet ponad dwadzieścia sylab). Silnie kojarząca się z japońską formą trójwersowość zwodzi: wiersze są dwu-, a nawet trzykrotnie dłuższe od klasycznych haiku. Tylko u początków polskiej recepcji gatunku można było mówić o Grochowiakowym „mistrzostwie poddanym bezwzględnej próbie formy”<sup>45</sup> i „skondensowanej trzywersowej postaci”<sup>46</sup> utworów. Do dziś jednak literaturoznawcy spierają się w interpretacji ilościowego aspektu miniatur. Beata Mytych-Forajter przekonuje: „Nie ma [...] racji Piotr Michałowski pisząc, że »Grochowiak w przeczuciu śmierci odrzucił wielosłowie, decydując się na haiku«. Grochowiak napisał rozgadane haiku, jego żywiołowe wielosłowie rozsada wersy”<sup>47</sup>. Łatwo pogodzić badaczy. W perspektywie dotychczasowej twórczości Grochowiak ogromnie zredukował wielomowność. Konsekwentna trójwersowość to wielka zmiana w poetyce twórcy, który nigdy dotąd nie był miniaturzystą (nawet *Epigramat* z tomu *Agresty* nie jest właściwie epigramatem!). W świetle klasycznych 17-zgłoskowców wiersze z tomu-pogrobowca są natomiast istotnie rozgadane i „rozdokazywane”<sup>48</sup>. Nawet rozluźniony gorset miniatury szukającej powinowactw z haiku wymusza jednak wielopoziomową kondensację. Grochowiak zdecydował się na konsekwentne zamykanie wierszowych mikroświatów w trzech wersach<sup>49</sup> – rozciągniętych, ale przecież ograniczonych.

<sup>44</sup> Zob. np. K. Yasuda, *The Japanese Haiku. Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples*, Rutland, Vermont–Tokyo, Japan 1957, s. 41; J. Giroux, *The Haiku Form*, Rutland, Vermont–Tokyo, Japan 1974, s. 76.

<sup>45</sup> M. Bieszczadowski, *Poetyckie miniatury*, „Nowe Książki” 1978, nr 23, s. 34.

<sup>46</sup> B. Maj, *Polskie haiku Grochowiaka*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 43, s. 11.

<sup>47</sup> B. Mytych-Forajter, „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...”, s. 93 (cytat z Michałowskiego: P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2, s. 134).

<sup>48</sup> B. Mytych-Forajter, „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...”, s. 93.

<sup>49</sup> Wyjątkiem czterowersowy *Dziadek* (HdK I).

W przypadku testowanego w tomie gatunku limity *stricte* ilościowe łączą się m.in. z manifestowanym w ograniczeniu światoglądem. To wymóg innej, niejako jakościowej, zwięzłości: nieepatowania emocjami mówiącego „ja” i jednocześnie – „niezmyślenia”<sup>50</sup>, nastrojenia na świat zewnętrzny, medytacyjnej aintelektualności. Grochowiak w dotychczasowej twórczości unikał liryki bezpośredniej<sup>51</sup>, rezygnował z liryki wyznania, chętnie wybierając swoiście rozumiane liryki maski i roli<sup>52</sup>. Tutaj staje właściwie poza wszystkimi tymi konwencjami. Decyduje o tym również, w znacznej mierze, rezygnacja z wielu wypracowanych przez twórcę ostrych narzędzi poetyckich<sup>53</sup>.

### C. Przetasowania w poetyce

Bez turpizmu i groteski nie obywa się (prawie) żaden tekst o Grochowiaku. W opisie *Haiku-images* pojęcia te okazują się jednak zaskakująco redundantne, przydatne głównie, by nazwać to, czego zabrakło<sup>54</sup>. W lekturze natychmiast uderza ściszenie głosu, złagodzenie

<sup>50</sup> Chodzi o uczciwość wobec samego siebie i własnego doświadczenia (szerzej piszę na ten temat w pierwszej części książki). O osobistym doświadczeniu jako podwalinie haiku mowa np. w (znanym z pewnością Grochowiakowi – zob. przypis 86 w tej części) artykule Wiesława Kotańskiego *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku* („Poezja” 1975, nr 1, s. 9).

<sup>51</sup> Zob. np. K. Kuczyńska-Koschany, *O „Zaklinaniu”*, w: eadem, *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja*, Kraków 2012, s. 86.

<sup>52</sup> „Grochowiak nie mówił o sobie bezpośrednio, zawsze uczucia swoje teatralizował. Stwarzał pewną quasi-teatralną sytuację. Jej podstawą mógł być cudzy utwór literacki, cudzy styl. »Wchodził« w nie i swoją obecnością przemieniał. »Wchodził« bowiem jako wyrazisty podmiot, o własnej dykcji [...]. Jeśli [...] można by mówić o liryce roli, to w tym sensie, że poeta przypominał typ aktora, który nie »wciela się« w odtwarzaną postać, lecz narzuca jej swoją osobowość” (J. Łukasiewicz, *Wstęp*, w: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, s. LI–LII).

<sup>53</sup> Zob. J. Łukasiewicz, *Haiku Grochowiaka*, s. 125.

<sup>54</sup> Nieporozumieniem jest twierdzenie Ewy Tomaszewskiej, że *Haiku-images* są napisane „jako że charakterystycznym dla poezji Stanisława Grochowiaka barokowo-turpistycznym językiem” (E. Tomaszewska, *Inspiracje japońskie w kulturze i sztuce europejskiej*, w: *Antologia polskiego haiku*, oprac. E. Tomaszewska, Warszawa 2001, s. 20). W zbiorze ponad stu miniatur znajdują tylko dwa bardzo wyraźnie turpizujące wiersze: *Gwałt* (H-i 5, IV) i *Nieostrożność* (H-i 5, VI). (O śladach „boschowskiego

obrazu (brak „wstrząsających opisów”)<sup>55</sup>, spokój. Ta „cichość” pozwala wychwycić inne echa, widoki, dotknięcia. Za jeden z wierszy kluczowych w oglądzie tomu uznaję *Umarłych* (H-i 3, 1):

Umarli mają wysokie czoła i spokój wiedzy  
Potem dzieje się coś okropnego  
Ale osy uwiły sobie gniazda w ciałach moich dziadków

Symptomatyczne, że rozkład ciała nie zostaje w żaden sposób opisany, zaznacza go jedynie zdawkowe „coś okropnego” – puste (obrazowo) miejsce między dwoma sensualnymi przedstawieniami: ludzkim i nie-ludzkim. Miejsce to może odbiorca bez trudu wypełnić wspomnieniem dawnego Grochowiaka<sup>56</sup>. Niewykluczone, że poeta liczył na pamięć czytelników, w samym tekście rozkładu, gnicia, mięsa po prostu nie ma. Śmierć została spójnie, nieturpistycznie (choć z pewnym trudem – rozkład to wszak „coś okropnego”) zasympilowana w organicznej wizji świata. Twórca znakomicie wpisał się tym samym w haikowe tabu<sup>57</sup>, zainspirowany, być może, dwoma drukowanymi w „Poezji” (1975, nr 1) haiku Matsuo Bashō<sup>58</sup>:

---

obrazowania” w tomie – zob. A. Krawczyk, „*Widzialny porządek*”, s. 206.) Aby dokładnie zobaczyć, czego w *Haiku-images* zabrakło, warto natomiast przestudiować tekst Jacka Łukasiewicza *Groteski i stylizacje w wierszach Grochowiaka*, w: „*W ciemną mą ojczyznę*”, s. 9–30.

<sup>55</sup> A. Krawczyk, „*Widzialny porządek*”, s. 205. Badaczka podaje przykłady „ściszzonego” mówienia o śmierci (ibidem).

<sup>56</sup> Takim np.:

„[...]  
Pójdiesz Pleśniowy  
Legniesz Ciekliwy  
Nakarmisz osty  
Najesz pokrzywy”

(wiersz *Zwątpienie* z tomu *Rozbieranie do snu*, 1959, cyt. za: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, s. 76).

<sup>57</sup> Unikanie drastycznych opisów; śmierć jest sygnalizowana, ale niepokazywana „w działaniu”. Zob. pierwszą część książki (rozdział pierwszy).

<sup>58</sup> „Poezja” 1975, nr 1, s. 36, 35, przeł. A. Krajewski-Bola. O roli tego numeru pisma dla *Haiku-images* Grochowiaka piszę szczegółowo w dalszej części rozdziału.

Jakiż straszny los!  
Pod hełmem zabitego  
śpiewa cykada.

Tylu wojowników  
ostatni ślad.  
O, letnia trawo.

Próżno także szukać w *Haiku-images* Grochowiakowych pogrzebaczy, balii, szmat, rupieci. Po raz pierwszy twórca sięga niemal wyłącznie w „wyższe” czy też „czystsze” rejestry rzeczywistości (konsekwentniej nawet niż japońscy *haijinowie*, którzy chętnie umieszczali w wierszach rzeczy najzwyczajniejsze)<sup>59</sup>. Poetycka rekwizytornia nie jest jednak stylistycznie i semantycznie neutralna. Sporo tu słów dezautomatyzujących odbiór, rzadkich w polszczyźnie potocznej („palisada”, „kalaforma”, „pióroskrzydła”, „gilotylna”, „oprawca”, „niewiasta”, „lektyka” i in.).

W *Haiku-images* Grochowiak wyraźnie brzmi inaczej – nie tylko na poziomie doboru leksykalnego, ale również w płaszczyźnie wersyfikacji i skorelowanej z nią grafii. Oto długie, zasadniczo niepoprzecinane przerzutniami zdania i ani śladu eksploatawanej we wcześniejszych tomach numeryczności<sup>60</sup>. Zwarte trójwersy nie przypominają także częstych dotąd u poety rozchwianych konstrukcji wierszy wolnych. Niewiele dadzą poszukiwania zmian „intonacji, spadków wierszy, typów niby-zwrotek”<sup>61</sup>. Wersyfikacja nie

<sup>59</sup> Ciekawym kontekstem może tu być wspomnienie Marii Sołtyk (związanej intymną relacją z poetą) z pobytu w Oborach wiosną 1971 roku: „Zajmowaliśmy tym razem wspólny pokój na parterze, gdzie z drzwi dwuskrzydłych wychodziło się od razu do parku. To było niesamowite. Staszek narysował widok z naszego okna. Na rysunku drzewa, krzewy... i słup elektryczny. To ważne, bo Staszek zarzucał mi, że jestem zapatrzona w piękno krzaka bzu, gałęzi kasztanowca, w mleczce kwitnące w trawie, ale nie pokazuję [Sołtyk jest malarką – dop. B. Ś.] tego, co jest częścią tego świata i co zarazem ten świat rozbija, i dlatego taki obraz nie jest prawdziwy. Uważał, że jeżeli chcemy pokazać współczesność, należy pokazać nie tylko to, co nas zachwyca, ale też to, co nas drażni” (M. Sołtyk-Koc, „*Jakbym znalazł drzewo...*”, s. 239). W *Haiku-images* Grochowiak pozwala sobie na estetyzację, ukłascyznienie, pewne „odklejenie” od realiów codzienności.

<sup>60</sup> „Wiersz Grochowiaka oparty był od początku na układach metrycznych, z wyraźną toniznością. Szczególnie ważna dlań jest intonacja, która sprawia, że rysunek tego wiersza jest w pełni rozróżnialny, a naśladowanie go przez innych staje się natychmiast sygnałem rozpoznawczym zależności” (J. Łukasiewicz, *Wstęp*, w: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, s. LVII). O sylabizmie i sylabotonizmie Grochowiaka – zob. J. Kwiatkowski, *Groza i groteska*, s. 198.

<sup>61</sup> J. Łukasiewicz, *Wstęp*, w: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, s. LI.

staje się też „zaczepem” dla stylizacji<sup>62</sup>. *Haiku-images* „są zbudowane na zasadzie składniowo-intonacyjnej, każdy wers jest przy tym najczęściej równy zdaniu-obrazowi”<sup>63</sup>. Brakuje rymów, brakuje wyrazistej wewnętrznej rytmizacji miniatur. Wybór wiersza zdaniowego (wariant wiersza wolnego)<sup>64</sup> zdaje się dowodzić tęsknoty za językiem zapominającym o wersyfikacyjnych palimpsestach, niejako cofającym się ku początkom artystycznego wysłowienia (skojarzenia z wersyfikacją średniowiecza), temu, co nieskomplikowane, pierwotne, bliskie naturalnemu – ale nie kolokwialnemu – tokowi mowy. *Haiku-images* to poezja pięknych zdań: rozbudowanych, nierzadko złożonych i skomponowanych na zasadzie paralelizmów składniowych (kontrast z klasycznymi haiku), zestawianych w spokojnych asyndetonach. Poeta udowadnia, że silna jukstapozycyjność (szukająca powinowactw z haiku) wcale nie wyklucza tego rodzaju układów syntaktycznych<sup>65</sup>.

*Haiku-images* rezygnują także z chętnie wcześniej stosowanej przez Grochowiaka paronomazji<sup>66</sup>. Zdarzają się tu znakomite spiętrzenia aliteracyjne i onomatopeiczne, brzmieniowo i artykulacyjnie podkreślające sensualność poezji. To jednak nic ponad sporadyczne, kunsztowne inkrustacje książki:

Okresy **oddechu** są subtelniejsze **od** słowa  
 To zefir **przecież** napina **żagle** i **cieszy** żeglarka  
 Wielki **smutek** martwoty **na** morzu **Nie** ratują **nawet** wyspy  
*Żegluga*, H-i 3, XIX, wyróż. B. Ś.

<sup>62</sup> O stylizacji metrycznej Grochowiaka – zob. ibidem, s. XXII; J. Kwiatkowski, *Groza i groteska*, s. 198–199. W *Haiku-images* natomiast „rytmizacja wersów daje o sobie znać bardzo dyskretnie, tak że zbliżają się one raczej do modelu wiersza wolnego” – B. Stawiczak (S. Barańczak), „*Bóg błogosławi małomównym?*”, s. 6.

<sup>63</sup> J. Łukasiewicz, *Haiku Grochowiaka*, s. 125.

<sup>64</sup> Zob. A. Okopień-Sławińska, *Wiersz wolny*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 621.

<sup>65</sup> Inaczej niż chciałby np. Jeffrey Johnson – zob. J. Johnson, *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth 2011, s. 82–83.

<sup>66</sup> Najwyrazistszych chyba w cyklu *Rok polski* z tomu *Bilard* (1975). Zob. np. J. Łukasiewicz, *Wstęp*, w: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, s. XXXIX.

Chyba jestem bardzo zmęczony pracą **poganiacza wólów**  
**Skoro łowię chrabąszcze do szeleszczących szkatuł**  
 Nie mam nic lepszego **do** usprawiedliwienia  
*Chrabąszcze, H-i 5, XVIII, wyróż. B. Ś.*

Poetykę tomu można zatem traktować jako dowód ukłasyzczenia<sup>67</sup>, stylistycznego wyciszenia i wygładzenia wierszy, wyraźnie splatającego się z poszukiwaniem WZNIOSŁOŚCI. Haiku uznaję za gatunek szczególnie predestynowany do jej wywoływania<sup>68</sup>, ta okcydentalna wariacja na temat dalekowschodnich miniatur również okazuje się znakomitym jej nośnikiem. Liczne wiersze tomu balansują między mimetycznością a antymimetycznością<sup>69</sup>, łącząc się z zachwyceciem, entuzjazmem, zdumieniem<sup>70</sup>, zapisując – i równocześnie tworząc w języku – małe epifanie<sup>71</sup>. Prezentacja bardzo wyrazistych obrazów zmysłowych nieprzycmiewanych emocjonalnym „ekshibicjonizmem” podmiotu pozwala na, kluczowe w odbiorze tej katego-

<sup>67</sup> „Jeśli w groteskowych wierszach Grochowiaka dominuje bunt, to tam, gdzie występuje stylizacja ukłasyczniona – przeważa akceptacja” (J. Łukasiewicz, *Groteski i stylizacje*, s. 24). W sytuacji „zastygania w monumentalnym patosie” – co zarzucała Grochowiakowi część krytyki – „sięgnięcie po orientalny gatunek poetycki wydaje się, wbrew pozorom, logicznym i słusznym aktem samoobrony. Grochowiak najwidoczniej poszukiwał takiej formy i takiego gatunku, który skupiałby w sobie dwa walory: klasyczną precyzję i rygor – z ożywieniem wyobraźni, [...] odnowieniem zdolności do poetyckiego odkrycia” (B. Stawiczak [S. Barańczak], „*Bóg błogosławi małomównym?*”, s. 6).

<sup>68</sup> O innych gatunkach „predysponowanych do wywoływania wzniosłości” – zob. J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 36. O wzniosłości w kontekście haiku (i Grochowiaka) wspomina Mytych-Forajter („*Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...*”, s. 94). Zob. też pierwszą część monografii.

<sup>69</sup> J. Płuciennik, *Figury niewyobraźalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002, s. 16–17.

<sup>70</sup> Emocje wiążące się z odczuciem wzniosłości – J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości*, s. 162–166.

<sup>71</sup> O nowoczesnej epifanijności haiku (uznając, że także w przypadku *Haiku-images* Grochowiaka jest to kategoria istotna) – zob. szczeg. piątą część książki.



rii, współodczuwanie<sup>72</sup>. Istotną rolę odgrywają wreszcie „figury dyskursu wzniosłości”<sup>73</sup>: asyndeton, elipsa (przemilczenie), paradoks<sup>74</sup>.

W klasycznych haiku, podobnie jak w polskich *Haiku-images*, wzniosłości towarzyszy CZUŁOŚĆ (w literaturze Zachodu dość rzadka to para). Czulość była obecna w liryce Grochowiaka od zawsze<sup>75</sup>, tutaj ujawnia się jednak ze szczególną siłą. *Haiku-images* to eksplozja czulości sensualnej<sup>76</sup>, którą w komparatystycznym badaniu literatury Okcydentu uznają za jeden z kluczowych haikemów. Jest ona także ważnym transkulturowym<sup>77</sup> kluczem do haiku, nawet jeśli wiąże się z obcowaniem z artefaktem, a nie z naturą<sup>78</sup>:

Moi przyjaciele antylopy Garna  
A zwłaszcza pobrzękliwe koziołki z rogami jak oprawa liry  
Defilujcie do tronu króla Dawida – brykając  
*Miniatura z psalterza (H-a XIII)*

Istotne w charakterystyce *Haiku-images* jest wreszcie pojęcie MIMETYZMU SENSUALNEGO<sup>79</sup>, opisujące takie ukształtowanie świata przedstawionego, które pozwala odbiorcy na rozpoznanie prezentowanych zdarzeń zmysłowych we własnym doświadczeniu. Sytuacja liryczna bywa różnorako odkształcana stylistycznie i semantycznie, obrazowanie okazuje się jednak zasadniczo klarowne sensualnie i, w sporym zakresie, znaczeniowo. Nawet tam, gdzie doświadcze-

<sup>72</sup> Zob. J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości*, s. 180. To jeszcze wyrazistsze w klasycznych haiku wyrosłych na podglebiu zen i taoizmu.

<sup>73</sup> J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości*, s. 186.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 186, 190–191.

<sup>75</sup> Zob. np. J. Łukasiewicz, *Haiku Grochowiaka*, s. 125, 127; B. Mytych-Forajter, *Trzy czulości*, szczeg. s. 27–28, 32, 36; J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002, s. 79; A. Skrendo, *Poezja afirmacji*, s. 277; B. Kowszewicz, „*Idę gorący po tłach pokostniałych*”, s. 41 i nast.

<sup>76</sup> Nie czulostkowości i nie czulości „dostojnej” (osiąganej z trudem, etycznej) – B. Mytych-Forajter, *Trzy czulości*, s. 29–32, 38–42.

<sup>77</sup> Szerzej na temat transkulturowości – zob. *Wstęp*.

<sup>78</sup> To zresztą sytuacje znane klasycznym haiku. O ekfrazach w haiku – zob. siódmą część książki.

<sup>79</sup> Szerzej na ten temat piszę w pierwszej i piątej części monografii; zob. też: B. Śniecikowska, *Mimetyzm sensualny haiku*, [www.sensuosc.bn.org.pl/mimetyzm-sensualny-haiku-986/](http://www.sensuosc.bn.org.pl/mimetyzm-sensualny-haiku-986/), dostęp 24 VI 2016.

nie zmysłowe jest przez Grochowiaka chowane do „wazonu duszy” (H-i 1, III), pozostaje zaskakująco wiele zmysłowej zewnętrzności. Uznaję, że mimetyzm sensualny zachował poeta np. w poniższej, znakomicie, silnie zmetaforyzowanej miniaturze:

Jesienne dzwony są z zamszu Dzwonnicy  
 W białych rękawiczkach pociągają za bawelnę  
 Serca dzwonów kapią ciężkimi łzami stearyny  
*Godzinki*, H-i 3, V

Nie we wszystkich tekstach tomu daje się, rzecz jasna, ten typ mimetyzmu identyfikować. Nie zachowują go stosunkowo liczne tu wierze surrealizujące, oniryczne<sup>80</sup>, co właściwie uniemożliwia ich analizowanie w kontekście haiku:

Osadzona w koszu balonu nagle uleciała na skrzydłach wachlarza  
 Potem pajęczyna ją porwała  
 Nad malachitowe żagle korwet w kielichu zatoki  
*Balon*, H-i 4, II

Ledwo dotknąłem pyszczka sarny ucałowała mnie  
 Wbiłem lewkonię w łękę mojej duszy  
 Ustawiłem wiatrak z liści Dym z kominów Osady moich snów  
*Szczęście*, H-i 2, II

I wreszcie – tak istotny dla autora *Polowania na cietrzewie* BAROK. Michałowski rozpoczyna analizy *Haiku-images* od wskazania paralel (począwszy od pokrewieństw chronologicznych) między zachodnią poezją XVII wieku a haiku. Pisze: „Jedna z naczelných zasad europejskiego konceptyzmu – »CONCORDS DISCORDIA« – jest zarazem ideą japońskiej miniatury, choć w odmiennej terminologii skodyfikowaną i realizowaną zupełnie inaczej”<sup>81</sup>. Rozdźwięk między haiku a barokiem jest jednak tak przepastny, że stawianie w tym właśnie miej-

<sup>80</sup> Deformacje świata przedstawionego polegają w *Haiku-images* przede wszystkim właśnie na jego surrealizacji bądź niedającej się prosto eksplikować obrazowo-metaforycznej niespójności.

<sup>81</sup> P. Michałowski, *Haiku*, s. 88; wyróż. autora. Zob. też: J. Gielo, „*Haiku-images*” *Staniława Grochowiaka*, „*Poezja*” 1979, nr 7, s. 85.

scu międzykulturowych mostów wydaje się mało prawomocne. Tym bardziej że konceptyzm i godzenie sprzeczności nie są wcale fundamentem orientalnych miniatur<sup>82</sup>. Nie znaczy to bynajmniej, że Grochowiak nie czerpie w *Haiku-images* z poetyki baroku (wykorzystuje antytezy, paradoksy, spiętrzenia metafor itd.)<sup>83</sup>. Niemniej barokizacja jest tu znacznie delikatniejsza niż we wcześniejszych książkach poetyckich autora. W odniesieniu do tej liryki może ewentualnie sprawdzić się „barokowość” w rozumieniu potocznym: oto twórczość zapętlona semantycznie, wielosłowna (w perspektywie dalekowschodnich intertekstów), wciąż bardzo bogata stylistycznie.

Mamy zatem w *Haiku-images* czułość i wzniosłość, próbę stylistycznej ascezy i wielosłowie. Najważniejszym kluczem otwierającym na transkulturowe doświadczenia jest jednak samo obrazowanie sensualne. Jego analizy musi poprzedzić namysł nad formą *haiku-image*.

### 3. Co to jest *haiku-image*?

Do napisania wierszy o poetyce, metaforyce, obrazowaniu takich jak w *Haiku-images* wiedza o haiku wcale nie jest niezbędna. Teksty czerpią z różnych literackich repozytoriów (poetyki surrealizmu, tradycji epigramatu, stylistyki baroku itd.), nawet podkreślana przez krytyków tematyzacja Orientu jest w istocie znikoma<sup>84</sup>. Dla Grochowiaka zetknięcie z japońską formą było jednak koniecznym wyzwaniem, katalizatorem konsekwentnego „miniaturzenia” – zamkniętego w rozdętym, ale skończonym przeciwieństwie rozmiarze trójwersu.

<sup>82</sup> Zestawienia obrazów i zjawisk bywały odświeżające, czasem – delikatnie zaskakujące, daleko stąd jednak do głębokich barokowych antytez. Szerzej na ten temat – zob. pierwszą część książki.

<sup>83</sup> Zob. np. E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu*, s. 208–209.

<sup>84</sup> „Eukaliptusów, tygrysów i pagód” (P. Michałowski, *Haiku*, s. 89) jest tu po wielokroć mniej niżli motywów rodzimych. Najwyrazistszy orientalny sygnał to przywoływany *expressis verbis* w eksponowanych miejscach tomu buddyzm zen. Pojawiają się także motywy sztuki Dalekiego Wschodu (ważka, ćma) wrosłe w kulturę Okcydentu (m.in. za sprawą czerpiącego z plastyki Japonii zachodniego malarstwa XIX/XX wieku – zob. siódmą część książki).

Sama wiedza poety o haiku była najprawdopodobniej mocno ograniczona. Nic także nie wskazuje na to, by należało mówić o „długoletnich fascynacjach Grochowiaka filozofią i literaturą Dalekiego Wschodu”<sup>85</sup>. Jako redaktor „Poezji”<sup>86</sup> znał z pewnością poświęcony w znacznej części haiku pierwszy numer pisma z 1975 roku. Mógł natomiast nie natrafić na wcześniejsze, nieszczególnie wyraziste, polskie ślady zainteresowania tą formą<sup>87</sup> (zapewne w wyjątkiem przekładu tekstu Alana W. Watts’a opublikowanego w 1973 roku w „Twórczości”)<sup>88</sup>. Z kolei pogłosy europejskiej, kontynentalnej fascynacji haiku<sup>89</sup> dotarły do Grochowiaka w bardzo zniekształconej postaci. W wywiadzie telewizyjnym twórca mówił o haiku (w kontekście przygotowywanej książki poetyckiej): „To jest forma japońska, zupełnie na gruncie europejskim, poza Francuzami, nie znana. Wiersz czasami przypomina prozę, a niekiedy płynie tokiem poetów romantycznych”<sup>90</sup>. Trudno zgadnąć, jakich francuskich poetów

<sup>85</sup> A. Wójtowicz, *Stanisława Grochowiaka poetycka introdukcja*, s. 160. O rzeczywistych lekturach Grochowiaka – zob. np. J. Łukasiewicz, *Wstęp*, w: S. Grochowiak, *Wiersze niezbrane*, s. 7.

<sup>86</sup> W latach 1972–1975 Grochowiak był zastępcą redaktora naczelnego pisma (za: J. Peltelenz-Łukasiewicz, *Ten chłopiec niezwykle – po latach*, s. 82, przypis 150).

<sup>87</sup> Zob. drugą część książki, rozdziały drugi i trzeci.

<sup>88</sup> A. W. Watts, *Zen w sztuce*, przeł. A. Hoffman, „Twórczość” 1973, nr 4, s. 34–53 (kilka-naście lat później tekst Watts’a, w innym przekładzie, ukazał się w tomie *Buddyzm*, wybór i opracowanie J. Sieradzan, W. Jaworski, M. Dziwisz, Kraków 1987, s. 176–186, brak nazwiska tłumacza). To istotny epizod polskiej *Vorgeschichte* haiku. Alan Wilson Watts pisze o poezji haiku (ibidem, s. 39–45; nie waha się nawet zarzucić jednemu z wierszy Bashō wielosłowa – ibidem, s. 41) oraz skorelowanych z nią sztukach plastycznych (*sumi-e*: style *haiga* i *zenga* – ibidem, s. 39).

<sup>89</sup> Zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*; J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism*, w: *Modernism*, Vol. 2, eds. A. Eysteinson, V. Liska, Amsterdam–Philadelphia 2007, s. 693–714. Szerzej na ten temat – zob. drugą część monografii.

<sup>90</sup> Zapis fragmentu wywiadu Mariny Niecikowskiej z Grochowiakiem za: J. Gielo, „*Haiku-images*”, s. 84. O francuskim zainteresowaniu haiku już w drugiej połowie XIX wieku wspomina też Mikołaj Bieszczadowski w recenzji tomu Grochowiaka (M. Bieszczadowski, *Poetyckie miniatury*, „Nowe Książki” 1978, nr 23, s. 34). Polscy poeci i krytycy mieli zatem pewną świadomość wczesnej europejskiej *Vorgeschichte* gatunku, przypuszczalnie jednak była to świadomość dość mglista. O zachodnioeuropejskich i amerykańskich drogach do haiku – zob. drugą część monografii (rozdział pierwszy).

haiku mógł czytać Grochowiak, by wysnuć tak zaskakujące wnioski. Jeszcze bardziej zdumiewa, że nie wspomniał o imażyzmie jako europejskim łączniku z haiku. Być może traktował go jako zjawisko wyłącznie z kręgu kultury amerykańskiej. Z całą pewnością przecież wiązał haiku z imażyzmem – dowodzi tego choćby tytuł tomu (wskazówki dla szukania tych powiązań znalazły się w okołohaikowym numerze „Poezji”, o czym za chwilę). Trzeba przy tym pamiętać, że recepcja imażyzmu<sup>91</sup>, a szczególnie twórczości Ezry Pounda, była w Polsce znacznie szersza niżli wiedza o japońskich haiku<sup>92</sup>. W latach poprzedzających wydanie *Haiku-images* ukazały się przekłady wierszy – także miniatur – Pounda<sup>93</sup>, którym jednak nie towarzy-

<sup>91</sup> Podobnie jak np. Grzegorz Gazda (*Słownik europejskich kierunków i grup literackich*, Warszawa 2000, s. 194–198) czy Bogdan Baran (*Postmodernizm i końce wieku*, Kraków 2003, s. 41) decydują się na użycie spolszczonej formy nazwy ruchu. O różnych wersjach zapisu (imażyzm/imagizm/imagisme) – zob. L. Engelking, *Posłowie*, w: L. Engelking, A. Szuba, *Obraz i wir. Antologia anglo-amerykańskiego imagizmu*, Warszawa 2016, s. 485.

<sup>92</sup> Opis i wykaz bibliograficzny powojennych przekładów i omówień twórczości Pounda – L. Engelking, *Twórczość Ezry Pounda w Polsce*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 227–264 (w międzywojniu Pounda najprawdopodobniej w ogóle nie tłumaczono na polski, brakowało także pogłębionej refleksji literaturoznawczej nad tą poezją – podają za: ibidem, s. 228–232; Julian Przyboś, pisząc o czasach Awangardy Krakowskiej, stwierdza: „Ani Peiper, ani ja nie znaleźliśmy wtedy Pounda i Eliota” – J. Przyboś, *Sens poetycki*, w: idem, *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 49); zob. też: Ł. Wróbel, *Słowa i obrazy*, <http://kulturaliberalna.pl/2012/09/25/wrobel-slowa-i-obrazy-o-poezji-ezry-pounda/>, dostęp 14 V 2013. Recepcja imażyzmu w Polsce była – do lat 80. – właściwie ograniczona do twórczości Pounda i luźno związanego z ruchem Williama Carlosa Williamsa. Możliwie reprezentatywny wybór tłumaczeń wierszy imażystów – także wyraźnie inspirowanych liryką Dalekiego Wschodu – przynosi dopiero „Literatura na Świecie” 1985, nr 1 (*Poezje imagistów*, przeł. L. Engelking, A. Szuba, s. 124–142) oraz, kilkanaście lat później, antologia „*petals on a wet black bough*”. *Poezja imagistyczna angielskiego modernizmu*, wstęp i przekł. S. Wąciór, Lublin 2002. Bardzo obszerny wybór przekładów tej poezji czytelnik znajdzie dopiero w antologii Leszka Engelkinga i Andrzeja Szuby, *Obraz i wir*.

<sup>93</sup> Zob. E. Pound, *Lustra*, przeł. J. Niemojowski, „Poezja” 1970, nr 3, s. 66–77 (m.in. *Wachlarz dla Jej Cesarskiej Mości, Alba, Wrzos*); „Kierunki” 1975, nr 35, s. 8 (m.in. *Alba*, przeł. A. Bartkiewicz); „Twórczość” 1973, nr 4, s. 5–8, przeł. J. M. Rymkiewicz (*Ryba i cień*); „Odra” 1975, nr 7/8, s. 63–65, przeł. P. Kajewski (m.in. *Liu Chè*). Tłumaczenia inspirowanych poezją Dalekiego Wschodu wierszy Pounda można także znaleźć we wcześniejszym wyborze wierszy *Maska i pieśń*. To jednak książka opublikowana w Monachium, o przypuszczalnie bardzo niewielkim zasięgu oddziaływania

szyla pogłębiąca literaturoznawcza refleksja nad specyfiką związków twórczości autora *Cantos* z Orientem. Najszerzy opis znajdziemy chyba w opublikowanym w 1974 roku w „Poezji”, jeszcze na fali pośmiertnego zainteresowania Poundem, artykule Andrzeja Szuby *De mortuis nil nisi bene*<sup>94</sup>. Grochowiak najprawdopodobniej znał i ten tekst<sup>95</sup>. Szuba pisze m.in. o japońskich haiku (cytuje Bashō), pokrewieństwach między haiku a malarstwem tuszowym, wreszcie – o wpływach haiku na imażyzm<sup>96</sup>.

By odtworzyć okołohaikową genologiczną świadomość Grochowiaka, należy jednak przede wszystkim bardzo dokładnie przeczytać zeszyt „Poezji” z 1975 roku (nr 1) – tu właśnie trzeba szukać głównego źródła inspiracji, które zaowocowały *Haiku-images*<sup>97</sup>. Poza erudycyjnym szkicem Wiesława Kotańskiego *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, obszernym (ponad sto trzydzieści tekstów, jeśli liczyć różne wersje tego samego wiersza) wyborem haiku japońskich w polskich przekładach<sup>98</sup> i dobrze unaoczniającą niewyraźność zen pracą Svena Fagerberga *Iluminacja*<sup>99</sup>, można tam znaleźć

w Polsce (E. Pound, *Maska i pieśń. Antologia poezji*, przeł. J. Niemojowski, Monachium 1960). Zob. też: L. Engelking, *Twórczość Ezry Pounda w Polsce*, s. 252.

<sup>94</sup> A. Szuba, *De mortuis nil nisi bene*, „Poezja” 1974, nr 2, s. 38–44 (zob. szczeg. s. 41–44).

<sup>95</sup> Zob. przypis 86 w tej części.

<sup>96</sup> Zarówno Pound (*In the Station of the Metro*), jak i Bashō są cytowani tylko po angielsku.

<sup>97</sup> Potwierdza to przyjaciel poety i badacz jego twórczości, Jacek Łukasiewicz – J. Łukasiewicz, *Haiku Grochowiaka*, s. 125; idem, *Wstęp*, w: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, s. XL. Zob. też: P. Michałowski, *Haiku*, s. 87.

<sup>98</sup> Większość z nich znajduje się w samym artykule Kotańskiego, ciekawe i cenne jest także zestawienie *Z polskich tłumaczeń haiku* obejmujące trzydzieści dwa haiku i jedno *senryū* (według bibliografii K. Seyfrieda zebrała S. Bańcer, w przekł. S. Łubieńskiego, B. Richtera, A. Janty, M. Melanowicza, W. Kotańskiego – „Poezja” 1975, nr 1, s. 22–27) oraz publikacja czterdziestu jeden haiku Bashō w przekładzie Andrzeja Krajewskiego-Boli (ibidem, s. 35–37).

<sup>99</sup> Przywołajmy kilka istotnych – w perspektywie badań nad Grochowiakiem – cytatów z Fagerberga. O zen czytamy: „[...] wielorakość wrażeń zastąpiona jest ich intensywnością. Na przykład zdolność cieszenia się naturą wzrasta dzięki Zen, w swojej istocie wcale nie oznacza on ascetyzmu ani wyplenienia tego, co zmysłowe. Gdy pożądania i potrzeby ulegają przytłumieniu, to i o sobie, swoim własnym »ja« myśli się mniej” (S. Fagerberg, *Iluminacja*, s. 30–31). „[...] satori – to, co w Zen najważniejsze – leży poza moralnością albo raczej wewnątrz niej, jako że Zen jest tak prosty” (ibidem,

dwa artykuły dalekie od naukowej czy popularnonaukowej rzetelności. Informacji w nich zawartych nie mógł Grochowiak łatwo zweryfikować. W tekście Andrzeja Tchórzewskiego *Między pierwszym a drugim Poundem* na temat haiku nie pada ani słowo<sup>100</sup>, samo analizowanie twórczości amerykańskiego poety w monograficznym, okołohaikowym numerze pisma jest jednak sygnałem dla łączenia zjawisk. Stanisław Piskor i Włodzimierz Paźniewski piszą natomiast:

Czytanie haiku kojarzy się z lekturą spisu treści w książce poetyckiej, jakbyśmy mieli do czynienia zaledwie z tytułami utworów, które nie zostały jeszcze napisane, lub z wyrwanymi frazami odnalezionymi przypadkowo na skrawku zniszczonego rękopisu. Wiersze te szokują ascezą po to, by wybuchnąć nadmiarem w wyobraźni, są ponadto próbą połączenia ognia i wody. Kontrast stanowi podstawę ich budowy. Jeśli w pierwszym obrazie występuje unoszone przez wiatr pióro, w drugim musi wystąpić spadający kamień. Zestawianie przeciwstawnych obrazów rodzi napięcie, jak po zbliżeniu dwóch elektrycznych przewodów następuje krótkotrwały błysk. Ostatni wers przywraca zburzoną na chwilę harmonię<sup>101</sup>.

Początek polskiej literaturoznawczej refleksji nad haiku wiąże się, jak widać, z wykuwaniem stereotypów pokutujących później przez dziesięciolecia<sup>102</sup>. Autorzy piszą o niespójności czy wręcz przypadkowości części tekstu, stojącej jednak w zaskakującej sprzeczności z tezą o wyrazistej trójdzielności wierszy i (heglowskiej z ducha?) końcowej syntezie. Znacznym uproszczeniem jest również traktowanie kontrastu jako podstawy kompozycji haiku. To próba wpisania słabo znanej obcej formy w solidne okcydentalne ramy. Inna rzecz, że tak-

s. 32). Haiku natomiast to „bezpośrednie zastosowanie tego, co powiedzieliśmy o satori” (ibidem). „W haiku wymienia się kilka prostych rzeczy, np. trawę, żaby, ptaki i nadaje się im intensywną ostrość. Jednocześnie sugerowana jest jedność, totalność całego świata” (ibidem).

<sup>100</sup> Z kolei opis dalekowschodnich fascynacji europejskich twórców zawiera przekłamanie (przykładowo, krytykowaną do imentu *Fletnię chińską* Leopolda Staffa Tchórzewski przemianowuje na *Lutnię chińską*) i uproszczenia metodologiczne (gloryfikacja literaturoznawstwa radzieckiego, analiza w duchu marksizmu) – A. Tchórzewski, *Między pierwszym a drugim Poundem*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 48–54; szczeg. s. 50, 54.

<sup>101</sup> S. Piskor, W. Paźniewski, *W poszukiwaniu siebie*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 39.

<sup>102</sup> Zob. pierwszą część książki (rozdział *Prototyp – inwariant – stereotyp. Haiku na Zachodzie*).

że podawane przez Piskora i Paźniewskiego informacje o Poundzie i imażyzmie dalekie są od precyzji („pierwsze haiku poza kręgiem kultur Dalekiego Wschodu”)<sup>103</sup>. W tekście pada wreszcie brzemienne w literackie i literaturoznawcze skutki konstatacja o imażystycznej (tu: imaginistycznej)<sup>104</sup> „europejskiej odmianie gatunku – haiku-image”<sup>105</sup>. W haikowym numerze „Poezji” Poundowskie miniatury poprzedzono nagłówkiem „haiku-image” (znów – zapis z łącznikiem). Grochowiak wybrał tę formułę na tytuł tomu poetyckiego. Następnie podchwycili ją liczni recenzenci i badacze jego twórczości<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> S. Piskor, W. Paźniewski, *W poszukiwaniu siebie*, s. 40. Szeroko o wcześniejszym europejskim haikowaniu – zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*; J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 693–714; zob. też drugą część mojej książki.

<sup>104</sup> W interesujących mnie tekstach literaturoznawczych z lat 70. imażyzm jest nazywany imaginizmem. To *casus* artykułu Tchórzewskiego, szkicu Piskora i Paźniewskiego, ale też wspomnianego tekstu Szuby o Poundzie czy recenzji *Haiku-images* pióra Barańczaka (ukrytego pod pseudonimem „Barbara Stawiczak” – „Bóg błogosławi małomówny”?). Nazwy obu prądów są zresztą mylone do dziś (zob. A. Dworniczak, *Poeta wobec formy*, w: eadem, *Stanisław Grochowiak*, Poznań 2000, s. 149; A. Krawczyk, „Widzialny porządek”, s. 201; A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 225). W pracy Artura Hutnikiewicza oba nurty spływają się w imażinizm (A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1997 [wyd. 1: 1965], s. 120–126). Imaginizm – w miejsce imażyzmu (imagizmu) – pojawił się już w pierwszym polskim tekście o Poundzie, artykule Stanisława Helsztyńskiego *Ezra Pound i T. S. Eliot*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 10, s. 2 (zob. L. Engelking, *Twórczość Ezry Pounda w Polsce*, s. 231). Zob. też przypis 15 w tej części.

<sup>105</sup> S. Piskor, W. Paźniewski, *W poszukiwaniu siebie*, s. 40 (o *nō-image* – ibidem). O „haiku-image” i „no-image” (w artykułach z lat 70. taki zapis „nō”) wspominał już Szuba we wcześniejszym o rok tekście, nie określając ich jednak jako formy gatunkowe (A. Szuba, *De mortuis*, s. 43). Zob. też: L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem*, w: *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne. Materiały z forum dyskusyjnego*, red. i wstęp D. Kalinowski, Słupsk 2000, s. 127. Źródła nieporozumień trzeba chyba szukać we fragmencie tekstu Pounda dotyczącym jednoobrazowości *nō* i możliwości stworzenia długiego utworu wertycystycznego (zob. E. Pound, *Wortycyzm (fragment)*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 189, przypis 9; E. Miner, *Pound, haiku i obraz poetycki*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 106). Notabene, traktowanie dramatów *nō* jako jednoobrazowych budzi liczne wątpliwości – zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 78; L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 127.

<sup>106</sup> Już w pierwszych recenzjach tom Grochowiaka sytuowano w kontekście Poundowskiej „nowej odmiany [...] gatunku [haiku]: haiku-images” jako „pierwszy w poezji polskiej tom haiku-images” (J. Gielo, „*Haiku-images*”, s. 84–85).



Wszystko tymczasem wskazuje na to, że gatunek *haiku-image* został stworzony nie przez Pounda, a... przez polskich krytyków i badaczy literatury<sup>107</sup>. Oraz – przez samego Grochowiaka. W pismach autora *Cantos* i anglojęzycznych pracach mu poświęconych<sup>108</sup> próżno szukać jakichkolwiek tego rodzaju genologicznych enuncjacji. Owszem, poeta mówił i o haiku, i o „image” (oba słowa nierzadko się u Pounda spotykały), szło jednak nie o nową nazwę gatunkową, a o opisanie esencji imażystycznej i wertycystycznej poezji, uchwycenie istoty jej obrazowania. Samych miniatur, które ewentualnie dałoby się traktować jako *haiku-images*, jest zresztą u Pounda niewiele.

Ogląd tomu Grochowiaka przez pryzmat Poundowskiego<sup>109</sup> imażyzmu (i wcale niełatwego do odseparowania od niego wertycyzmu)<sup>110</sup> – nawet jeśli to pryzmat nieco przypadkowo podsuwany

<sup>107</sup> Podobnie zresztą jak *nō-image*. Engelking pisze, że „haiku-image” to termin „używany dość rzadko” (L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 127). Wygląda na to, że poza polskim literaturozawstwem nie jest on stosowany w ogóle.

<sup>108</sup> Także w pracach analizujących twórczość Pounda w kontekście haiku: Y. Hakutani, *Ezra Pound, Imagism, and Japanese Poetics*, w: idem, *Haiku and Modernist Poetics*, New York 2009, s. 69–88; J. Johnson, *Haiku in Imagism*, w: idem, *Haiku Poetics*, s. 74–84.

<sup>109</sup> Jako bliskie haiku można również traktować wybrane liryki (bądź fragmenty liryków) innych imażystów. To np. *casus* twórczości Amy Lowell – dalekowschodnie (haikowe) paralele uznaję tu za wyrazistsze niżli w przypadku Pounda (nie zgadzam się z krytycznymi opiniami Barbary Ungar: B. Ungar, *Haiku in English*, Stanford, California 1978, s. 17 i nast.). W kontekście haiku sytuują teksty Lowell: *Zależnie od okoliczności, Strapienie, Elegia yoshiwarska, Złudzenie, Mija rok, Ukochany, Do męża, Żona rybaka, Staw, Jesień, Pod Kioto, Jesienna mgielka, Pokój, Nuit blanche, Poezja, Z okna, Czas, Za bramą, Mijając ogrodzenie z bambusu, Droga do Yoshiwary, Propozycja, Dwadzieścia cztery hokku na tematy współczesne, Wiatr i srebro*. Należy także wspomnieć o wierszach Richarda Aldingtona (np. *Rzeka, Nowa miłość*, [Jak smągła księżniczka...], *Obrazy, Wieczór, Żywe groby, Zachody słońca*), Johna Goulda Fletcherera (m.in. *Opalizacje, Nastroje, Jesień, Ponad dokiem, Obrazy*), Williama Carlosa Williama (Czerwone taczki, *Młoda kobieta w oknie, Drzewo świętojańskie w kwiatkach, Między murami*). W komparatystycznych analizach prezentowanych w tym rozdziale zasadniczo trzymam się poezji Pounda (powody omawiam tu dość szczegółowo). O twórczości Lowell i Aldingtona piszę w drugiej części monografii (podrozdział 3.B.). Zob. też: J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 64 i nast.; J. Giroux, *The Haiku Form*, s. 17 i nast.; *Poezje imagistów*, s. 136, 138–139. Wszystkie wiersze, których tytuły znalazły się w tym przypisie, czytelnik znajdzie w antologii Engelkinga i Szuby *Obraz i wir*.

<sup>110</sup> Zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 76–177 (Johnson pisze o jukstapozycyjności Pounda ukrytej pod nazwą imażyzmu, wertycyzmu, metody ideogramicznej); G. Gazda,

przez poetę w tytule książki<sup>111</sup> – wydaje się jednak dość obiecujący. I Pound, i Grochowiak haiku znali tylko z drugiej ręki, u obu fascynacja ta wyzwoliła literackie intuicje wiodące do ważkich artystycznie samoograniczeń. Obaj wysoko stawiali problematykę obrazowania w liryce. Teksty Pounda były przy tym najprawdopodobniej jednym ze źródeł inspiracji dla Grochowiaka<sup>112</sup>. *Haiku-images* to osobista wariacja na temat haiku i tego, co jawiło się poecie jako *haiku-image*. Leszek Engelking stwierdza wprawdzie: „kiedy [...] przyjrzymy się wierszom z tomu *Haiku-images* Grochowiaka, nie znajdziemy podobieństwa do utworów Pounda z imagistycznego okresu jego twórczości”<sup>113</sup>. Zdaniem badacza nie przypominają one także haiku klasycznych<sup>114</sup>. Zgoda, prostych paralel tu nie ma. Upieram się jednak, że warto dłużej popatrzeć na *Haiku-images* i przez haikowy, i przez imagistyczny pryzmat.

Największa (choć jedynie pięcioelementowa) grupa przekładów orientalizujących miniatur Pounda została opublikowana w monograficznym haikowym numerze „Poezji” z 1975 roku. To, jak się wydaje, istotna część okcydentalnego preludium do *Haiku-images* Grochowiaka (w komparatystycznej analizie późnych wierszy Grochowiaka te utwory Pounda interesują mnie najbardziej; w tekście głównym podaję zatem, wyjątkowo, wersje polskojęzyczne: przekłady cytowane w „Poezji”)<sup>115</sup>:

*Wortycyzm*, w: idem, *Słownik europejskich kierunków*, s. 661.

<sup>111</sup> Wszystko wskazuje na to, że tytuł pośmiertnie wydanej książki wybrał Grochowiak. Być może jednak pierwotnie tytuł miał brzmieć *Haiku-image* (zob. pierwszy przypis do motta i przypis 10 w tej części monografii).

<sup>112</sup> Nie bez znaczenia dla poetyki *Haiku-images* mógł być także wybór wierszy Richarda Brautigana, opatrzony nagłówkiem *Haiku dzisiejsze*, w zeszycie „Poezji” 1975 (nr 1, s. 46–47). Rozmiar dwóch z czterech tekstów kilkakrotnie przekracza sylabiczny wzorzec haiku (nie zachowano przy tym trójwersowości), semantyka i stylistyka delikatnie tylko nawiązują do poetyki japońskich miniatur.

<sup>113</sup> L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 127.

<sup>114</sup> Engelking dostrzega jednak trójwersowość (wynikłą z zachodnich konwencji), antytetyczność, skupienie na detalu (ibidem, s. 127).

<sup>115</sup> Wszystkie teksty w przekładzie Andrzeja Szuby, cyt. za: „Poezja” 1975, nr 1, s. 45–46. Zasady cytowania obcojęzycznych tekstów oraz zapisu japońskich imion, nazwisk i przydomków – zob. przypis do motta we *Wstępie*.

## Na stacji metra

Te twarze w tłumie jak widziadła,  
Płatki na mokrej, czarnej gałęzi<sup>116</sup>.

## Alba

Chłodna jak blade liście  
wilgotnej konwalii  
Leżała przy mnie o świcie<sup>117</sup>.

## Ts'ai Chi'h

Płatki padają do fontanny,  
Pomarańczowe liście róż –  
Ochra przyłgnęła do kamienia<sup>118</sup>.

## Lart 1910

Zielony arsenik rozbabrany na białym jak jajo obrusie  
Rozgniecione truskawki! Dalej, napaśmy widokiem oczy!<sup>119</sup>

<sup>116</sup> Wersja oryginalna: „In a station of the metro // The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough” (cyt. za: „*petals on a wet black bough*”, s. 110). Bliższy oryginału przekład Engelkinga podaję w piątej części książki (rozdział czwarty – *Intertekstualność*). Sławomir Wąciór tłumaczy tekst jeszcze inaczej (w moim oddzuciu, gorzej): „Na stacji metra // Iluzoryczność tamtych twarzy w tłumie / Płatki kwiatów na mokrej, czarnej gałęzi” (za: „*petals on a wet black bough*”, s. 110).

<sup>117</sup> Wersja oryginalna: „Alba // As cool as the pale wet leaves / of lily-of-the-valley / She lay beside me in the dawn” (cyt. za: Y. Hakutani, *Ezra Pound, Yone Noguchi, and Imagism*, w: *Modernity in East-West Literary Criticism. New Readings*, ed. Y. Hakutani, London 2001, s. 73).

<sup>118</sup> Wersja oryginalna: „Ts'ai Chi'h // The petals fall in the fountain, / The orange-coloured rose-leaves, / Their ochre clings to the stone” (cyt. za: „*petals on a wet black bough*”, s. 114). Przekład Wącióra – ibidem, s. 115.

<sup>119</sup> Wersja oryginalna: „L'Art 1910 // Green arsenic smeared on an egg-white cloth, / Crushed strawberries! Come, let us feast our eyes” (cyt. za: *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, ed. I. B. Nadel, Cambridge–New York 1999, s. 226).

Wiersz z wachlarzem dla Jej Cesarskiego Pana

Wachlarz z białego jedwabiu  
jasny jak szron na źdźble trawy,  
Ciebie też odsunięto<sup>120</sup>.

Do druku wybrano wiersze Pounda w oczywisty sposób bliskie poetyce japońskich 17-zgłoskowców<sup>121</sup> i jednocześnie – twórczo łączące poetyckie wytyczne Orientu z wątkami okcydentalnymi<sup>122</sup> (inspiracja haiku Arakidy Moritakego<sup>123</sup>, parafrazy wierszy chińskich<sup>124</sup>, tradycja alby, ekfrazy sztuki Zachodu<sup>125</sup>).

Przed przystąpieniem do analiz trzeba jednak jeszcze wskazać pewną literaturoznawczą nieścisłość. Dotyczy ona Poundowskiego *super-position*<sup>126</sup> (spolszczonego jako „technika nałożenia”<sup>127</sup> bądź, nie najszczęśliwiej, jako „nakładanie się”<sup>128</sup>). Polscy badacze piszą jedynie o nakładaniu obrazów<sup>129</sup>, tymczasem Pound mówił o nakładaniu... pojęć, wiodącym do stworzenia wiersza jednoobrazowe-

<sup>120</sup> Wersja oryginalna: „Fan-piece, for Her Imperial Lord // O fan of white silk, / clear as frost on the grass-blade, / You also are laid aside” (cyt. za: „*petals on a wet black bough*”, s. 108, przekład Węciora – ibidem, s. 109).

<sup>121</sup> Już np. utwory analizowane w japońskim kontekście przez Earla Minera są od haiku wyraźnie odleglejsze (zob. E. Miner, *Pound, haiku*, s. 98–123).

<sup>122</sup> Pewne pokrewieństwa z haiku można także obserwować w dłuższych tekstach (z *Ca-thayu* czy *Cantos*) – zob. np. Y. Hakutani, *Ezra Pound*, s. 86; J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 79 i nast.

<sup>123</sup> Zob. np. E. Pound, *Wortycyzm*, s. 183–184; J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 75–77.

<sup>124</sup> Teksty Pounda w porównaniu z chińskimi pierwowzorami prezentują znaczną obrazową („haikuidalną”) kondensację. Zob. L. Engelking, *Ezra Pound: Liu Chè*, w: *Zaczynając od Baudelaire’a. Interpretacje*, red. A. Kowalczykowa, T. Marciszuk, Warszawa 1999, s. 74–79; I. Łabędzka, *Chiny Ezry Pounda*, Poznań 1998, s. 45–48.

<sup>125</sup> W *Lart 1910* można widzieć opis fowistycznego płótna (do takiej interpretacji upoważnia m.in. data pojawiająca się w tytule wiersza; inspiracją dla tekstu mogła być londyńska wystawa *Manet and Post-Impressionists* z 1910 roku, prezentująca m.in. dzieła Henriego Matisse’a – zob. *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, s. 226). Edward Balcerzan nie waha się nazwać tego utworu haiku (E. Balcerzan, *Włodzimierz Majakowski*, Warszawa 1984, s. 25).

<sup>126</sup> Zob. np. Y. Hakutani, *Ezra Pound*, s. 70 i nast.; J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 74 i nast.

<sup>127</sup> I. Łabędzka, *Chiny*, s. 44.

<sup>128</sup> E. Miner, *Pound, haiku*, passim.

<sup>129</sup> Zob. np. P. Michałowski, *Haiku*, s. 102.

go!<sup>130</sup> Jeśli dobrze przyjrzeć się tekstom takim jak *Ts'ai Chi'h*, *Wiersz z wachlarzem* czy *Alba*, istotnie zobaczymy jeden dominujący obraz sensualny. Inna rzecz, że często u Pounda (np. w sztandarowym *Na stacji metra*, opatrywanym przez autora właśnie komentarzem o nakładaniu pojęć) faktycznie mamy do czynienia z jukstapozycyjnym zestawianiem obrazów. Przedstawienia te można uznać jednak za wzajemnie intensyfikujące się, niejako spływające w jeden obraz-wrażenie<sup>131</sup> – nierozwarstwiający się, choć będący wynikiem nałożenia dwóch kadrów. Wiersze drukowane w „Poezji” są dobrą ilustracją teorii Pounda – łączą przedstawienia w sposób spójny, subtelny, klarowny semantycznie, niekiedy nadbudowując nad wyrazistym sensualnie wyobrażeniem świata nie-ludzkiego dodatkowy poziom.

I jeszcze glosa. Earl Miner zarzuca Poundowi redukcję rozumienia obrazu poetyckiego wyłącznie do poziomu wizualności<sup>132</sup>. Teksty cytowane w „Poezji” pokazują, że – mimo ograniczonej wiedzy o haiku i mimo teoretycznych enuncjacji dotyczących obrazów wzrokowych<sup>133</sup> – Pound wyraźnie dążył do polisensoryczności obrazowania.

Na takim tle utwory Grochowiaka wydają się wyjątkowo wielomowne i – w obrębie jednego tekstu – wieloznaczeniowe<sup>134</sup>. Mamy jednak dwa dodatkowe punkty odniesienia: haiku klasyczne i twórczość Grochowiaka sprzed *Haiku-images*. Powstaje też kolejne pytanie – czy rzekomo Poundowska forma *haiku-image* nie przybrała pod piórem Grochowiaka realnego, rozpoznawalnego kształtu?

<sup>130</sup> „»Wiersz jednoobrazowy« jest formą nakładania się – jedno pojęcie (*idea*) nakłada się na drugie” (E. Pound, *Wortycyzm*, s. 184. Zob. też: E. Miner, *Pound, haiku*, s. 106).

<sup>131</sup> Zob. Y. Hakutani, *Ezra Pound*, s. 83; D. Albright, *Untwisting the Serpent. Modernism in Music, Literature and Other Arts*, Chicago-London 2000, s. 66; J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 75, 79.

<sup>132</sup> E. Miner, *Pound, haiku*, s. 102.

<sup>133</sup> Zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 83.

<sup>134</sup> Idzie nie tyle o wieloznaczność, co o łączenie w jednym tekście bardzo licznych pól znaczeniowych.

#### 4. Obrazowanie

Najważniejszym kluczem do tomu *Haiku-images* – w szczególności oglądanego w perspektywie transkulturowej – jest obrazowanie<sup>135</sup>. Pojęcie „obraz” ma przede wszystkim konotacje wrokocentryczne, mnie interesują jednak szerzej pojmowane sensualne przedstawienia dosłownie uzmysławiające świat wiersza<sup>136</sup>, wiązane z (nie tylko wrokowym) obrazowaniem mentalnym<sup>137</sup>. Namacalność, zmysłowa konkretność, „sprawdzalność” charakteryzowały poezję autora *Agratów* od zawsze. Grochowiak motał rzeczy w złożone, oniryczne konstrukcje, diagnozowana przez Kazimierza Wykę gubiąca przedmiot nominalizacja<sup>138</sup> budzi jednak spore wątpliwości. „Intensywna” obecność rzeczy nie była tu wyłącznie pretekstem dla barokizujących metafor. Nawet jeśli tekst, nominalistycznie, oddala się od przedmiotu, mocno osadzone w nim konkrety nie dają się łatwo wyrugować z utworu i – z umysłu odbiorcy, w który dzięki majsterskiemu rzemiosłu poety głęboko zapadły.

Także obrazy „haikuidalne” (często – czerpane ze świata przyrody figury na tle) były obecne u Grochowiaka od czasów debiutu<sup>139</sup>. Stanowiły jednak tylko fragmenty znacznie dłuższych, wielopiętrowych układów. Przykładowo, w *Chmurze* z debiutanckiej *Ballady rycerskiej* (1956) czytamy:

Leciała chmura przez zielone łąki,  
Puszysta chmura przez pagórki biegła,  
Wczujcie się w obraz – biel i zieleń łąki.  
Ogromna czystość porannego nieba<sup>140</sup>.

<sup>135</sup> Opisywane tu „sensualne przypadki” wierszy z *Haiku-images* nie wyczerpują wachlarza zrealizowanych w tomie możliwości.

<sup>136</sup> To konceptualizacja bliska drugiemu rozumieniu terminu „obraz” w ujęciu Janusza Sławińskiego (J. Sławiński, *Obraz*, w: *Słownik terminów literackich*, s. 349).

<sup>137</sup> Zob. pierwszą część książki, rozdział *Prototyp – inwariant – stereotyp. Haiku na Zachodzie*.

<sup>138</sup> „W natłoku określeń, metafor, porównań, które przedmiot realny miały zbliżyć, zginął takowy całkowicie. Pozostały jedynie poetyckie nominalia. Oparte zazwyczaj na zasadzie antytezy i dysonansu jako cechach głównych baroku” (K. Wyka, *Barok, groteska i inni poeci*, s. 188).

<sup>139</sup> Zob. np. rozważania o „haikuidalności” obrazowania Czesława Miłosza w kolejnej części książki (rozdział *Poezja uważności – Czesław Miłosz i haiku*).

<sup>140</sup> Cyt. za: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, s. 17.

Przytrzymani przy obrazie (zalecenie z trzeciego wersu) śledzimy wyłącznie obłok na tle nieba i łąki. To jednak wizualne prelude do dalszych siedmiu strof o wędrówkach i miłosnych perypetiach Wilona (Villona). Podobnie w *Jesieni II* z debiutanckiego tomu – nakazując czytelnikom wzrokową uważność i wyraźnie metaforyzując (ale nie gubiąc sensualnego mimetyzmu) – mówiący podmiot prezentuje klarowny, „haikoidalny” obraz natury:

Popatrz, popatrz!  
Małą dróżką do nas człapie:  
We śnie pogrążony jeź.  
Idzie, ugryzł kęs księżycy.  
Ciemno, chłodno, chorowicie.  
[...]<sup>141</sup>

A oto znakomicie synestezyjne, wyraziste sensualnie inicjalne wersy *Agrestów* (z tomu *Agresty*, 1963):

Wśród czarnych krzewów  
Błasanych i z drutu,  
Co mają nazwę chrzęstką: agresty –  
Światło księżycy jest tą zimną wodą, aż zęby cierpną, a mózg jest kulisty<sup>142</sup>.

Od początku Grochowiak miał zatem duży stylistyczny potencjał haikuisty. Od zawsze także bliskie mu było (jak wielu japońskim *haijinom*)<sup>143</sup> malarstwo<sup>144</sup>. Pisał:

<sup>141</sup> Cyt. za: J. Kwiatkowski, *Ciemne wiersze*, s. 189–190.

<sup>142</sup> Cyt. za: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, s. 77.

<sup>143</sup> Niektórzy sami byli malarzami (*casus* Yosy Busona, *haiga* tworzył również Bashō). Oczywiście bardzo wyraźne są także różnice płynące m.in. z odmienności kulturowych i przemian w sztukach wizualnych (w XX wieku pojawiło się np. fascynujące Grochowiaka malarstwo materii). Szerzej na ten temat – zob. siódmą część książki.

<sup>144</sup> O związkach twórczości Grochowiaka ze sztukami wizualnymi – zob. np. J. Łukasiewicz, *Współczesne pokrewieństwa*, w: idem, *Grochowiak i obrazy*, s. 43–62; A. Ławniczak, *Ut pictura poesis erit*, w: „*W ciemną mą ojczyznę*”, s. 85–107; A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 118 i nast., 131–132; P. Łuszczkiewicz, *Książę erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*, Warszawa 1995, s. 31 i nast.; A. Winowiecka, *W kręgu secesji*, s. 97–107; B. Kowszewicz, „*Idę gorący po tłach pokostniałych*”, s. 39–55; J. Kram, *Dziela*

Malarz tworzy jak chemik. [...] Boże mój, on może wymyślać nowe farby, mieszać ziemię, rozwadniać popioły, utwierdzać pleśnie! Poeta co prawda wyszukuje najosobliwsze słowa, ale i one były kiedyś już obiegowe, banalne, cudze. Wydziera je historii, a nie naturze. [...] kładąc rękę na sercu wyznaje z całym autokrucieństwem: tak naprawdę to chciałbym być tylko malarzem. [...] Namalować cały chłód i chropowatość żelaznego garnka, poszamotać się z jakąś brudną szmatą – namiętnie, gorliwie jak pies<sup>145</sup>.

Grochowiak naprawdę szamotał się z przedmiotami, oddawał chłód, chropowatość, gęstość – wydzierał rzeczy doświadczalnej rzeczywistości, tyle że pracując w słowach<sup>146</sup>. To nie jedynie przenoszona do poezji fascynacja pokrytymi farbą płótnami, ale próby stworzenia werbalnych odpowiedników malarstwa materii, asamblaży i instalacji. Tak jak wielu współczesnych artystów Grochowiak nie był wcale wzrokocentrystą. W *Haiku-images* wyraźnie zmienił ton, odchodził od turpizowania, intuicyjnie wychwytyjąc (ale też niekiedy przekraczając) haikowe *decorum* i haikowe tabu<sup>147</sup>. Niezmiennie jednak, czule i namiętnie, mierzył się z polisensorycznie doświadczalnym konkretem.

Barańczak pisze o *Haiku-images*: „z reguły obowiązuje tu zasada podporządkowania zderzonych ze sobą obrazów pewnemu wspólnemu mianownikowi metaforycznemu”<sup>148</sup>. W tomie aż roi się od wyjątków od tej reguły. W perspektywie moich badań istotniejsze i niejako pierwotniejsze jest szukanie wspólnych sensualnych „błysków” łączących obrazy. To dobry punkt wyjścia do analizy złożo-

*plastyczne – inspiracje w poezji współczesnej (Herbert – Grochowiak – Szymborska)*, „Polonistyka” 1986, nr 3, s. 182–192; U. Makowska, *Sztuki plastyczne w poezji Stanisława Grochowiaka*, „Poezja” 1977, nr 2, s. 65–76; J. Łukasiewicz, *Wstęp*, w: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, s. LIII.

<sup>145</sup> S. Grochowiak, *Szmaty*, „Współczesność” 1960, nr 12, s. 5; cyt. za: J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, s. 7–8.

<sup>146</sup> Twórczość plastyczna Grochowiaka zdecydowanie pozostaje w cieniu literatury – zob. np. B. Kowszewicz, „*Idę gorący po tłach pokostniałych*”, s. 55; zob. też reprodukcje prac Grochowiaka w poświęconych mu numerach „Poezji” – „Poezja” 1986, nr 10/11, s. 4, 8, 14, 25, 30, 32, 45, 47, 51, 122, 139, 141–142, 146, 170, 173, 176–177, 200, trzecia strona okładki; „Poezja” 1977, nr 2, s. 9, 15, 29, 33, 64, 91, trzecia strona okładki.

<sup>147</sup> Zob. pierwszą część monografii.

<sup>148</sup> B. Stawiczak (S. Barańczak), „*Bóg błogosławi małomównym?*”, s. 6.



nych układów metaforycznych *Haiku-images* oraz – do stawiania pytań o inter- i transkulturowość ostatniej książki świętego poety.

### A. Węzeł obrazowy

Na szczególną uwagę komparatysty zasługują wiersze tworzące jeden obraz sensualny oraz miniatury niekoniecznie jednoobrazowe, mające jednak wyraźne obrazowe centrum (co – w duchu poundowskim – uznaję za wariant jednoobrazowości)<sup>149</sup>. Nie jest ich w *Haiku-images* szczególnie dużo, każdy tekst podnosi przy tym inne kwestie stylistyczne, światopoglądowe, symboliczne.

Pierwszym trójwersowym utworem tomu jest *Czapla* (H-i 1, I)<sup>150</sup>:

Wywiodłeś mnie w las błękitny i zarazem zbutwiały  
Tu i ówdzie opary dźwigały żółty smród siarki  
Tylko w głębi czerwona czapla trzymała w dziobie list na siedem pieczęci

Gdyby wiersz kończył się po słowach „czerwona czapla”, można by go uznać za zeuropeizowany (wielosłowny i wielobarwny)<sup>151</sup>, symbolistycznie „muzyczny”<sup>152</sup>, niepokojący (kto wywiodł mówiącego w dziwny las?) odpowiednik synestezyjnego haiku. To jeden, dopowiadany przez kolejne wersy, obraz sensualny. Las jest błękitny (perspektywa powietrzna?) i jednocześnie zbutwiały. Opary zacie-

<sup>149</sup> To także teksty dające się ciekawie analizować w kontekście sztuk wizualnych.

<sup>150</sup> Ze względu na opisaną dalej (przypis 155) niejasność edytorską, podaję tu wersję z pierwodruku, dodatkowo uprawnioną edycją w Bibliotece Narodowej (w *Wyborze poezji Grochowiaka*).

<sup>151</sup> Klasyczne haiku zwykle abstrahują od nazw barw. I Grochowiak, i Pound (w *Lart 1910*) chętnie po nie sięgali. O kolorach w poezji Grochowiaka – zob. M. Nawrocki, „Tego się nauczą każdy, kto dotykasz próżni”, s. 183 i nast.; P. Łuszczkiewicz, *Książkę erotyku*, s. 32–35 (Piotr Łuszczkiewicz bierze pod uwagę przede wszystkim erotyki, jego spostrzeżenia w ograniczonym tylko stopniu można odnieść do znaczeń barw w *Haiku-images*). Zob. też: B. Mytych-Forajter, „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...”, s. 105; J. Gielo, „*Haiku-images*”, s. 85.

<sup>152</sup> Zob. np. M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, w: eadem, *Somnabulicy – dekadenci – herosi*, Kraków–Wrocław 1985, s. 427–442; B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 51 i nast.

rają pejzaż: widać niedookreśloną płaszczyznę, od której odcina się czerwony punkt – czapla (motyw częsty w sztuce Dalekiego Wschodu)<sup>153</sup>. A zatem, po haikowemu, mamy w wierszu wzięte ze świata natury tło (tu: w *sfumato*) i wyodrębniony, także przyrodniczy, szczegół. Obraz jednak nie wystarcza. Czapla trzyma „list na siedem pieczęci”. Teraz szczególnego znaczenia nabiera siarka z końca drugiego wersu<sup>154</sup> (siły diabelskie?). Apokaliptyczne konotacje przesłaniają dotychczasową zmysłową obrazowość, liryczne „ty” zyskuje wymiar nadprzyrodzony (Bóg? Szatan?)<sup>155</sup>.

„Grochowiak potrafił spłatać rzeczy mało ważne [...] z poważnymi”<sup>156</sup>. Ugruntowane czytelnicze przyzwyczajenia kazałyby uznać las i czaplę za niezbyt istotny sztafaż, jako kwestię poważną potraktować natomiast konotacje religijno-kulturowe. Byłoby to dokładne odwrócenie haikowego porządku. Sam poeta niczego definitywnie nie rozstrzyga. Wiersz unaocznia jednak, że świadomemu kulturowych uwikłań europejskiemu twórcy trudno pozostać w orientalizującej zewnętrzności. Do ciekawie, kreatywnie (okcydentalne echa symbolizmu) odtworzonej dalekowschodniej obrazowości autor dodaje silny akcent religijno-kulturowy, całkowicie zmieniając modalność na pozór landszafowego wiersza<sup>157</sup>.

<sup>153</sup> Zob. B. Mytych-Forajter, „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...”, s. 105. Michałowski widzi w czerwonej czapli zastępnik Baranka z Apokalipsy św. Jana (P. Michałowski, *Haiku*, s. 95).

<sup>154</sup> Aż do tego momentu można było ją widzieć jako polisensoryczne dopełnienie obrazu.

<sup>155</sup> Interpretację dodatkowo komplikuje edytorska niejasność. W pierwszym wydaniu tomu otwierające wiersz słowo to „wywiodłeś”, w drugim – „wywiodłaś”. To najpewniej kwestia błędu redakcyjnego, znakomicie wpisująca się jednak w kulturowe (i interpretacyjne) rozdziwki *Haiku-images*. W lirycznym „ty” można bowiem widzieć, w toku interpretacji, Boga, szatana bądź kobietę-uwodzicielkę. Wskazanie filozofii zen jako ewentualnego adresata wypowiedzi uznają natomiast za nieuprawomocnione (P. Michałowski, *Haiku*, s. 95). Interpretacja taka wynika, być może, z... błędu w cytowaniu wiersza – w miejsce „mnie” w książce Michałowskiego pojawia się „nas” (ibidem, s. 93).

<sup>156</sup> B. Kowszewicz, „Idę gorący po tlach pokostniałych”, s. 39.

<sup>157</sup> Nie sposób przystać na rozstrzygnięcie Michałowskiego: „Sam obraz, dookreślony do ostatniego plastycznego detalu, nie wymaga już interpretacji i został jedynie »wystawiony« niby w galerii” (P. Michałowski, *Haiku*, s. 95). Mytych-Forajter stwierdza

*Początek* to inny akord międzykulturowego dialogu (rozpoczyna „zwierzęce” *Haiku-animaux*):

Spotkałem na ścieżce druku Zaleszczotka-Psotnika  
Przetaczał szczypcami litery  
Jak wszyscy – najbardziej się trudził z kanciastym ideogramem 𠄎

Na pierwszy rzut oka wiersz świetnie spełnia kryteria poetyki haiku (i estetyki zen). Podmiot liryczny z tkliwością pochyla się nad zajętych swoimi sprawami stworzonkiem. Na „ścieżce druku”, wspólnej robaczce i człowiekowi, widać tylko trudzące się zwierzątko. Pajączek – chodzi zapewne o zaleszczotka książkowego, *Chelifer cancelloides* – bytuje niejako na granicy dwóch światów: natury i kultury (chętnie zamieszkuje stare księgozbiory)<sup>158</sup>. Grochowiak ucieka się do nieagresywnej metafory: zaleszczotek przetacza nie drobinki ściółki czy papieru, lecz znaki obcego pisma<sup>159</sup>. Wiersz tym samym przewrotnie odkleja się od haikowego mimetyzmu, stając się swoistą międzykulturową (transkulturową?) diagnozą. Trud biedzącego się z „kanciastym ideogramem” stworzenia przypomina położenie tych, którzy próbują „wgrzyźć się” w realia odległej kultury. Ale może także, kto wie, tych, którzy w niej żyją na co dzień („trudził się jak wszyscy”). Delikatnie zarysowaną żartobliwość („Zaleszczotek-Psotnik”) można wiązać z haiku. Podmiot mówiący – ukryty za pół-mimetyczną sytuacją – porusza się jednak, mimo wszystko, głównie „po

---

z kolei, że cykl *Haiku-images* rozpoczyna się (*Czapłą*) „baśniowo-surrealnie” (B. Mytych-Forajter, „*Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...*”, s. 105). I to nie jest jednak pełna diagnoza.

<sup>158</sup> Analizując tekst, Mytych-Forajter przywołuje Grochowiakowe wspomnienie z dzieciństwa o „grubych kartach Biblii z obrazkami i zaleszczotkach biegających po inicjałach” (S. Grochowiak, *Prozy*, wybór i oprac. J. Łukasiewicz, Warszawa 1996, s. 412; podaję za: B. Mytych-Forajter, „*Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...*”, s. 99, przypis 23).

<sup>159</sup> Pojawiający się w tekście ideogram znaczy „otwierać” bądź „równy” (zapis w tomie nie pozwala na jednoznaczne odczytanie, z tytułem wiersza dobrze koresponduje pierwsza lekcja). Można także zastanawiać się, czy znak ten nie jest przewrotnie orientalizowaną literą „a” (co zresztą świetnie współgra z ewentualnym „otwieraniem”).

ścieżkach druku”, nie mogąc wejść w aintelektualną, kontemplacyjną, „z życia wziętą” sytuację haiku.

A oto *Zen – drugie* (H-i 2, X):

Zen – ręka dziecka wsunięta w garść mężczyzny  
Droga jest piaszczysta i pełna delikatnego igliwia  
Już zachód warzy dla nas jaśminową herbatę

W wierszu łatwo zobaczyć jeden dopełniany w kilku wersach-odślonach obraz. Polisensoryczny opis pozwala na wczucie się w prezentowaną sytuację, przeniesienie się na przysypaną igliwiami drogę. Trudno jednak tam – czy też: tylko tam – pozostać. Z „haikowości” wybija samo inicjalne przywołanie zen sugerujące możliwość (konieczność?) parabolicznego czytania obrazu oraz orientalizująca antropomorfizacja zachodu, a może także – Zachodu<sup>160</sup>.

Sięgnijmy po jeden z ostatnich tekstów tomu, *Wnuczę* (HdK II):

Po bardzo śnieżnym pochyłe (o głos się prosi Owernia)  
Zeszła kozica z koźlątkiem  
Wiesz teraz dlaczego mam takie mokre oczy

Można odnieść wrażenie, że do haiku (obraz kozicy z koźlątkiem na ośnieżonym zboczu) dodano wtrącenie i wyjaśniające osobistą sytuację podmiotu tytuł oraz ostatni wers. Samo wzruszenie, czułość, jaką wywołuje opisana scena, ewokuje skojarzenia haiku Kobayashiego Issy<sup>161</sup>:

Jesień. Wichura  
po ziemi mknie w ucieczce  
maleńki świetlik?

Mały sierota  
mówią mu wróć mama  
klaszcze z radości

Układ wiersza Grochowiaka jest jednocześnie prościutki i, w perspektywie klasycznych lirycznych 17-zgłoskowców, wielopoziomowy. Animalny obraz ustępuje miejsca niedookreślonej relacji mię-

<sup>160</sup> Zob. A. Wójtowicz, *Stanisława Grochowiaka poetycka introdukcja*, s. 161.

<sup>161</sup> Cyt za: *Haiku*, przekł. i wstęp A. Zuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006, s. 165, 127 (dalej: *Haiku*, [2006]). Wersja online: <http://www.haiku.art.pl>, dostęp 25 VII 2016.

dzy podmiotem oraz jego słuchaczem i tytułowym wnuczęciem (czy to ta sama osoba?). Dodatkowy plan buduje parentetycznie wprowadzona Owernia, przywołana zapewne przez wzgląd na swój górzysto-wyżynny krajobraz, ale też, po prostu, intrygująca instrumentalnie (wszystkie głoski dźwięczne), wybrzmiewająca niczym nazwa tajemnej baśniowej krainy. W „bazowym” opisie kozicy i koźlęcia – kluczowym sensualnym punkcie wiersza, będącym jednak zaledwie rodnikiem<sup>162</sup> utworu – wyraźnie brak epifanicznego błysku, językowego i obrazowego przytrzymania przy tekście<sup>163</sup>. Przydają go pogłębiające, rozszerzające i niejako stopniujące wiersz „dodatki”.

Na przeciwnym krańcu stworzonej w *Haiku-images* skali można sytuować *Konającego* (H-i 4, VII):

Miasto krzyczy  
Rozpaczliwa syrena karetki pogotowia  
Dziewczynka w zielonym berecie wrzuca list do wuja w miejscowości  
Greenwich

Michałowski widzi tu związki przyczynowo-skutkowe (list ma zawiadomiać o chorobie w rodzinie) i pokrewieństwa z montażem filmowym<sup>164</sup>. Zdaje się jednak nie dostrzegać różnozmysłowości opisanych w poszczególnych liniach bodźców tworzących jeden (!) obraz sensualny. Dwa pierwsze, ekspresyjne wersy kreują tło dźwiękowe dla rodzącego krańcowo odmienne konotacje elementu wzrokowego. Zielony beret dziewczynki to jedyny akcent kolorystyczny, barwna plama na „rozpaczliwym” pejzażu dźwiękowym. Przedstawienie jest w pewnej mierze kompozycyjnie pokrewne polisensorycznym haiku:

Słyszę kukanie –  
taflę jeziora lekko  
deszcz letni mąci  
Jōsō<sup>165</sup>

<sup>162</sup> Julian Tuwim w ten sposób określał „zaczyn” wiersza, pomysł na wiersz.

<sup>163</sup> Szerzej o epifanii nowoczesnej i haiku – zob. piątą część książki. Zob. też: P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii*.

<sup>164</sup> Idem, *Haiku*, s. 102–103.

<sup>165</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 18.

Silny kontrast między idyllicznym obrazem dziecka wrzucającego list do skrzynki (nieuchronne skojarzenia z Tuwimowskim Grzesiem; Greenwich jako miejsce zamieszkania adresata wprowadza dodatkowy, odległy, „czysty” plan – podobnie zresztą jak zieleni jedyne barwne elementu kompozycji) a sygnałem wiozącej konającego karetki można potraktować jako kolejny ślad uwspółcześnionej barokowości Grochowiaka. Widać tu również dowód na akceptację „takości” świata, dostrzeganie całokształtu zjawisk, wreszcie: zgodę na życie i śmierć. To śmierć widziana dramatycznie, „rozpaczliwie” (a zatem ahaikowo), ale też – niepokazywana bezpośrednio w działaniu (jak w haiku), prezentowana w szerszej perspektywie, niejako równoważona drobnym, spokojnym zdarzeniem. A zatem: jeden spójny obraz, w mojej interpretacji niepołączony przyczynowo-skutkowo, ale – wyraźnie zespolony zmysłowo.

Zupełnie inne przedstawienie śmierci tworzy poeta w *Szekspierze* (H-a VI):

Zaskroniec żywojad pożera starannie żabkę  
 Wychylona z paszczy wymachuje nostalgicznie łapkami  
 Kogo tak żegna ze swego balkonu już półtrupia Julia?

Wiersz pokazuje świat przyrody, a przecież – jesteśmy także w teatrze. Szekspirowskim<sup>166</sup>. Ukazany mord, w naturze na porządku dziennym, to scena drastyczna, graniczna i – na co dzień niedostrzegana. Uwaga podmiotu, wyłuskanie i oświetlenie zdarzenia nadaje (przywraca?) wagę obserwowanemu aktowi. Teatralizacja odrealnia jednak przyrodę, sprawiając, że przedstawienie nie jest już „odrażającym konkretem”<sup>167</sup>. (Mimo to, jako zapis umierania, wyraźnie przekracza haikowe tabu.) Ofiarę poddano intertekstualnie sprofilowanej personifikacji, sama deskrypcja okazuje się przy tym szokująco pedantyczna („starannie pożera”, „nostalgicznie wymachuje”). Scena jest klarowna i oszczędna: widzimy tylko zaskronca

<sup>166</sup> O wątkach szekspirowskich w poezji Grochowiaka – zob. J. Łukasiewicz, *Wstęp*, w: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, s. XXIII–XXXIV; A. R. Burzyńska, *Male dramaty*, s. 135–167.

<sup>167</sup> J. Kwiatkowski, *Groza i groteska*, s. 203.

i jego ofiarę, nadmiar szczegółów nie zakłóca sielsko-makabrycznej wizji (jakiejż jednak trzeba wyobraźni i jak daleko trzeba odejść od prostego kontemplowania natury, by w podobny sposób zobaczyć to zdarzenie!).

*Szekspir* to jeden z najciekawszych tekstów immanentnie pokazujących kontrast kultur. Widać, jak trudno o skupiony na świecie zewnętrznym pusty umysł, spojrzenie jest wyostrzane i deformowane przez nawarstwienia kulturowe. Intertekstualność japońskich miniatur nie przekształcała nigdy sensualnych obrazów w aż tak dużym stopniu. Co więcej, Grochowiak nie chce stosować filtra odsiewającego zwykłe, powszednie okrucieństwo. Nie widzi potrzeby tego rodzaju selekcji, świat jest także taki, natura wcale nie musi skłaniać do radosnej afirmacji życia. Z drugiej strony, nie ma tu również protestu, niezgody, buntu. Rzeczywiście, „pomówiliśmy zwierzęta o nas samych – a one nas nie odepchnęły” (*Zen*, H-a XX).

I jeszcze inna dykcja:

Kogut wypiał na czerwono ten pełen dżdżu poranek  
Przewracam cię w stogu siana jak zapasnika  
Moja ty mokrowłosa kukuryko  
*Kogut* (H-a IV)

Neologiczna, wyrazista instrumentacyjnie „mokrowłosa kukuryka” z ostatniej linii spina tekst semantycznie, jednocząc wrażenia słuchowe, wizualne i dotykowe. Synestezyjny pierwszy wers mógłby samodzielnie stanowić świetne, pełne haiku. Tutaj jednak odgrywa rolę tła sceny erotycznej<sup>168</sup>. *Kogut* to przykład powiązania immanentnych odniesień do japońskiej poetyki oraz swojskiego, rustykalno-erotycznego sztafażu. Grochowiak nie szuka wewnętrznych pejzaży<sup>169</sup>, erotyzm sceny niewiele ma także wspólnego ze znanymi z wcześniejszych tomów „wyostrzonymi”, kaleńczącymi wizjami<sup>170</sup> czy

<sup>168</sup> Pierwsza 5-zgłoskowa cząstka klasycznych haiku często stanowiła sensualne tło pojawiającego się później bohatera przedstawienia – nigdy nie była jednak tak rozbudowana obrazowo (i żadną miarą być nie mogła – liczyła zaledwie pięć zgłosek). Szerzej o kompozycji klasycznych haiku – zob. pierwszą część książki.

<sup>169</sup> Zob. przypis 25 w tej części monografii.

<sup>170</sup> Zob. P. Łuszczkiewicz, *Książę erotyku*, s. 23 i nast.

też erotykami „kuchennymi, trumiennymi, przedziwnymi”<sup>171</sup>. To jednocześnie wiersz o intrygujących stylistycznych zaczepach: „zapasnik” nie pasuje do opisu sielskiej sceny miłosnej, zastanawia „kukuryka” – pieszczotliwe (?) nazwanie kochanki (krzyczącej z rozkoszy?). Przede wszystkim jednak Grochowiak nie porzuca zasadniczej dyrektywy haiku – zanurzenia w doświadczalnym konkretności<sup>172</sup>.

Opisane dotąd wiersze w pewnym zakresie realizują haikowe wzorce obrazowania zmysłowego, zachowują znaczną prostotę stylistyczną (widoczną np. w zestawieniu z wcześniejszymi utworami Grochowiaka) i jednocześnie na różne sposoby przekraczają dalekowschodnią poetykę. Głównym grzechem przeciwko haiku jest tu zawieszanie ontologicznego statusu prezentowanych scen między mimetycznie odwzorowywaną rzeczywistością a abstrakcyjnymi przeszczerzeniami kultury (kultur). Haikowy mimetyzm jest „wykrzywiany” przez eksponowane nawarstwienia – i pęknięcia – symboliczne, religijne, stylistyczne, intertekstualne. Zawsze jednak można identyfikować mimetyzm sensualny<sup>173</sup>.

Przekroczenia „haikowości” były w omówionych wierszach tak dobrze widoczne, a dialogowość z orientalnym wzorcem – wyważona i immanentna (to niejako czynne próby zrozumienia obcych racji) w znacznej mierze dzięki klarownemu obrazowaniu sensualnemu paralelnemu z obrazowaniem haiku. Dzięki tym właśnie podobieństwom *Haiku-images* mogły stać się „metodologią świadomej

<sup>171</sup> K. Kuczyńska-Koschany, *O „Zaklinaniu”*, s. 85.

<sup>172</sup> W tym kontekście nie dziwi decyzja, by do tomu nie włączać świętego, opartego na przenikającej całości metaforze (znów – z ptakiem w jednej z głównych ról), silnie erotycznego i jednocześnie niedookreślonego (i nietrzymającego wersowego rygoru) wiersza:

„Haiko...

Mój ptaszku  
Moja gałązko różana  
Całuję Cię  
W najbardziej kaleczące  
Kolce”

(cyt. za: S. Grochowiak, *Wiersze nieznanne i rozproszone*, s. 255).

<sup>173</sup> Zob. szczeg. pierwszą i piątą część książki.



transkulturowości”<sup>174</sup>, eksponując zarówno zbliżenia w postrzeganiu oraz prezentowaniu rzeczywistości, jak i różnorakie szczeliny, przekroczenia, miejsca graniczne<sup>175</sup>. Widać to znakomicie na tle pozostałych, inaczej konstruowanych tekstów tomu<sup>176</sup>.

Wiersze Grochowiaka nie są tak „czyste” jak klasyczne haiku. Daleko im także do obrazowo-pojęciowej klarowności orientalizujących miniatur Pounda. Imażyzm, do którego odsyła tytuł tomu, daje się wykorzystać dość przewrotnie. Engelking ma rację – obrazowanie Grochowiaka nie jest szczególnie bliskie obrazowaniu Pounda. Można jednak dostrzec pewną, bardzo istotną w perspektywie moich badań (choć prawdopodobnie intuicyjną czy nawet przypadkową) bliskość Poundowskiego i Grochowiakowego rozumienia roli obrazu w wierszu.

Pisze Pound w 1914 roku: „Obraz to nie idea. To promieniujący węzeł albo pęk – coś, co mogę, a nawet muszę nazwać WIREM (VORTEX), z którego, przez który i do którego nieprzerwanym strumieniem płyną idee”<sup>177</sup>. Rok wcześniej, w słynnych *Kilku zakazach imażysty*, ogłasza: „»Obraz« to coś, co w jednej krótkiej chwili przedstawia pewien intelektualny i emocjonalny kompleks”<sup>178</sup>. Grochowiak zaproponował własną wersję wierszowej jednoobrazowości, gdzie rozbudowany obraz – w pewnej mierze podobnie jak u Pounda – jest wirem, wiązką, pękiem skupiającym różnorakie konotacje i interpretacje. W wierszach o wyraźnym centrum obrazo-

<sup>174</sup> Odwołuję się do znanej formuły Michała Głowińskiego (zob. M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, w: idem, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 90–136; przedruk w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje. Prace wybrane*, t. 5, red. R. Nycz, Kraków 2000, s. 122–154).

<sup>175</sup> „Odległość między wszystkim, co »u nas«, a światem ucznia Basho jest nie do pokonania. Haiku Grochowiaka odległość tę skracają, przybliżają jakby dwa iskrzące bieguny ogniwa. W tym zbliżeniu i kontraście oba światy ukazują się w nowym świetle, ujawniają nowe obszary” (B. Maj, *Polskie haiku Grochowiaka*, s. 11).

<sup>176</sup> Zob. szczeg. podrozdział piąty tego rozdziału książki.

<sup>177</sup> E. Pound, *Wortycyzm (fragment)*, s. 187.

<sup>178</sup> Idem, *Rzut oka za siebie*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 4. Esej w całości ukazał się w 1918 roku, jego części składowe (m.in. *Kilka zakazów*) były publikowane wcześniej. Zob. ibidem, s. 16 (przypis 1).

wym sensualno-pojęciowe „wiry” okazują się dalekie od eleganckiej ascezy obrazów Japończyków, ale też – dalekie od wielomowności i wieloobrazowości ogromnej większości dotychczasowej liryki samego Grochowiaka<sup>179</sup>.

Analogicznie można opisywać teksty, gdzie dwa obrazy wzajemnie się intensyfikują – jak w *Na stacji metra* Pounda. W miejsce jednego obrazowego centrum otrzymujemy dwurdzeniowy, ściśle spleciony węzeł, swoistą, spójną „przebitkę” dwóch nakładających się, paralelnych kadrów. Przykładem takiej silnie symbiotycznej kohabitacji przedstawień jest u Grochowiaka *Październik* (H-i 3, XII):

O jak mnie oczarował październik w deszczu  
Ze skrzydeł wiatraków kapąła woda butwienia  
Dzieci chorowały i książkami baśni opędzały się przed śmiercią

„Październik w deszczu” to spinające utwór wielosłowne *kigo* wiersza. Polisensoryczny obraz wiatraków, z których skrzydeł kapie „woda butwienia”, świetnie mieści się w poetyce haikowej obrazowości. W opisie dzieci opędzających się przed śmiercią „skrzydłami” rozłożonych książek widać natomiast silne wizualne pokrewieństwo z przedstawieniem wiatraków. Obrazy splatają się i wzmacniają – to poundowski z ducha sposób na nowoczesną epifanię. *Październik* świetnie chwyta przy tym cenne dla *haijinów* trudne piękno przemijania, samotności, niepowtarzalności tego, co zwyczajne (*aware, wabi, sabi*)<sup>180</sup>. Wiersz okazuje się zaskakująco bliski japońskiej estetyce, a jednocześnie bardzo europejski w sposobie wyrażania emocji („O jak mnie oczarował...”) i, mimo wszystko, w obrazowaniu (trudno uciec od skojarzeń z kontemplatywnym malarstwem holenderskich mistrzów skupionym na pejzażu, np. z wiatrakami, czy na scenach intymistycznych)<sup>181</sup>.

<sup>179</sup> Grochowiakowi bliżej do Poundowskiego obrazowego *complex* niżli bliższego „duchowi haiku” kontynentalnego *simplex* (zob. J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 710). W tym ujęciu Grochowiak w swoim „haikowaniu” jest bardzo poundowski. Zob. też drugą część monografii.

<sup>180</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>181</sup> W tym wierszu Grochowiaka nie trzeba jednak szukać odniesień symbolicznych, czytanie malarstwa holenderskiego bez tych odwołań jest natomiast kalekie.

## B. Zasłanianie obrazów

Grochowiak posiadał również sztukę zasłaniania obrazów. Jego wiersze jednoobrazowe wcale nie muszą eksponować swej sensualności. Jednoobrazowość nie jest także automatycznie gwarantem głębokich paralel z haiku. Znakomicie pokazuje to *Szal* (H-i 5, XIV):

Biały szal na cierniach głogu  
Zdjąć go – a więc rozszarpać  
Zostawić na chwilę łakomstwa równie bezradnym złodziejom?

Pierwszy wers zbliża się do japonizującego obrazowania – oto kształt wyeksponowany na naturalnym tle; biel szala i ciemne gałęzie głogu dodatkowo mogą ewokować skojarzenia z malarstwem tuszowym. Dopełnianie mikroszceny nieobrazową refleksją nie jest wcale sprzeczne z poetyką haiku. Kłóci się z nią jednak Grochowiakowe rozgadanie, skłonność do dywagacji, przymus możliwie najprecyzyjniejszego nazwania („bezzadni”, „łakomstwo”, „rozszarpać”), wreszcie – upodobanie do ostrych (barokowych?) kontrastów (natura–kultura, delikatność–brutalność). Wiersz jest jednoobrazowy, nie jest jednak obrazocentryczny. I jako taki – znacznie oddala się od prototypu haiku.

Obrazy bywają także przesłaniane na inne sposoby, poeta tworzy nie tylko wiry obrazowe, ale i wiry intertekstualne. W tym kontekście musi wybrzmieć *Pająk* (H-a VII):

Po winorośli – nocą – wspinają się pająki  
Nuże podaj rękę druhu popatrzymy w okno  
Gospodarz czy śpi – gospodyni czy młoda

Pierwszy wers mógłby pochodzić z klasycznego haiku, dałby się również przedstawić w *sumi-e*<sup>182</sup>. Japońskie miniatury często próbowały realizować zeniczny postulat współodczuwania z naturą, stapiania się w jedno z przedmiotem obserwacji. Głęboka antropomorfizacja *Pająka* to zabieg dokładnie przeciwny. Pająkom nadano cechy pod-

<sup>182</sup> O malarstwie *sumi-e* szerzej piszę w siódmej części książki.

glądaczy, podkreślone dodatkowo stylizacją<sup>183</sup> łotrzykowską („nuże podaj rękę druhu”). Rubaszny dialog można kojarzyć z licznymi tekstami Okcydentu (*Dekameron*, *Opowieści kanterberyjskie*, komedie Szekspira, powieści Fieldinga itd.)<sup>184</sup>. Wiersz może także budzić bardziej odległe skojarzenia ze scenami obyczajowymi z *senryū*<sup>185</sup> czy drzeworytów *ukiyo-e*<sup>186</sup>. Tropiąc liczne intertekstualne ślady, abstrahujemy już od animalnego obrazka z pierwszego wersu. Niewiele tu punktów wspólnych z haiku, mimo że wiersz to zatrzymanie nad drobnym zdarzeniem, żartobliwie, czule uchwyconą scenką ze świata przyrody. Tyle że to scenka bardzo nieprzezroczysta w sposobie wyrażenia, ubrana w łotrzykowskie „portki”, bardzo nasza.

### C. Obrazy naprzeciw siebie

Sytuacje wyrazistego przeciwstawienia czy nawet konfliktu obrazów są w *Haiku-images* dość rzadkie, ale też – wyjątkowo istotne w perspektywie badań komparatystycznych. W tomie czytamy:

Ważka w opisanu ucznia Bashō  
 Jest skrzydlatym strąkiem papryki  
 U nas oczyma ogromnymi jak żarna rzucone w trzciny  
*Ważka* (H-a II)

<sup>183</sup> Jak widać, nie mają racji badacze uznający *Haiku-images* za tom wolny od stylizacji (zob. A. Krawczyk, „Widzialny porządek”, s. 205).

<sup>184</sup> Zbliżoną stylizację odciągającą od wizualnych konkretów odnajdujemy w „haikuizującym” wierszu Urszuli Koziół:

„w moim pokoju – zapewne spłoszony wichurą –  
 zagościł drobny żuczek z zamaszystym wąsem  
 musiałam wyprosić go za okno:  
 »nie mogę z panem dzielić ni stołu ni łoża«”

(cykl *Pestki deszczu VI*, tom *Wielka pauza*, 1996; cyt. za: U. Koziół, *Fuga 1955–2010*, Wrocław 2011, s. 396). O związkach poezji Koziół z haiku obszerniej piszę w drugiej i piątej części książki.

<sup>185</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>186</sup> Zob. siódmą część książki.

Grochowiak nie godzi się na proste przeszczepienie obcego konceptu<sup>187</sup> – na przeciwległej szali kładzie świetnie podkreślony dźwiękiem (aliteracja, harmonia wokaliczna), „ciężki” (semantyka), nacechowany symbolicznie obraz rodzimy, znakomicie wpisujący się jednak w haikowe schematy sensualne (żarna pośród trzciny: figura–tło). Wizja ta, być może poparta konkretnym doświadczeniem zmysłowym<sup>188</sup>, staje się pretekstem do prowadzonej w obrazach polemiki kulturowej. Lekkiemu, „skrzydlatemu” konceptowi Japończyków przeciwstawiono to, co przytłaczające, kamienne. Wielkie oczyszczające kojarzą się swojsko, (pra)słowiańsko, ale też – poprzez idiom – wiążą się z przestrachem, lękiem. Szukanie obrazu odpowiadającego obcemu konceptowi połączone z emocjonalnym wyciszeniem podmiotu lirycznego to prawdziwa próba transkulturowości. Wieloraka odmienność przedstawień uzmysławia ogromną trudność porozumienia<sup>189</sup>.

Ważkę można interpretować jako szeroką kulturową diagnozę. *Zen – piąte* (H-i 5, XX) to diagnoza precyzyjniej sprofilowana:

<sup>187</sup> Z powstaniem tekstu wiąże się anegdota: uczeń Bashō zaproponował układ odwrotny (po oderwaniu skrzydeł ważce otrzymujemy strączek papryki). Mistrz nie zaprobował wiersza (śmierć owada!), odwrócił proces, nie zmieniając istoty konceptu. Zob. W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 7.

<sup>188</sup> Zob. B. Mytych-Forajter, „*Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...*”, s. 98–99.

<sup>189</sup> Dla porównania – znacznie subtelniejsze są np. niektóre rozwiązania Amy Lowell, delikatnie sugerujące dialogi międzykulturowe (dialogi tak ciche, że łatwo można ich nie dosłyszeć):

„Circumstance

Upon the maple leaves  
The dew shines red,  
But on the lotus blossom  
It has the pale transparence of tears”

(za: S. Wąciór, *Modernist Mutations – The Morphology of the Imagist Poem: Context – Text – Intertext*, Lublin 2003, s. 240). Przekład polski: „Zależnie od okoliczności // // Na liściach klonu / Rosa połyskuje czerwono, / Ale na kwiecie lotosu / Ma bladą przejrzystość łez” (przeł. L. Engelking, cyt. za: L. Engelking, A. Szuba, *Obraz i wir*, s. 145).

Zen – lampo w której uwiązł motyl nocy  
 Trzepoce się a ja bez rąk  
 Jedynie wielkie obrzmiałe powieki poruszają się wolno

Otrzymujemy dwa współwystępujące – bezradnie rozdzielone – obrazy. Wiersz stanowi przy tym rewers również dwuplanowego, choć nierozwarstwiającego się, afirmatywnego *Wnuczęcia* (HdK II)<sup>190</sup>. Oto ćma ginąca w kloszu lampy i twarz człowieka, z której widać tylko ciężkie powieki. Dwa rodzaje ruchu: niekontrolowany, rozpaczliwy „trzepot o życie” i miarowe, powolne poruszenia. Buddyzm zen, metaforycznie utożsamiony ze śmiertelnością lampą, jest dla podmiotu mówiącego (i patrzącego) skrajnie ambiwalentny<sup>191</sup>: ćma umiera w „świecie zen” (czy to przestroga dla tych, co kierują się ku nieznanemu światłu?). Jest poza dobrem i złem, jest zgodą na świat w jego nie-moralnej „takości”. A tego nie może łatwo zaakceptować bezpośrednio skonfrontowany z cierpieniem (nawet tak powszednim) człowiek Zachodu. Podobnie granicznych opisów próżno szukać w japońskich haiku<sup>192</sup>, jeszcze dalej stąd jednak do Grochowiakowego turpizmu. Podmiot jest bezradny, niespełniony z przedmiotem, niepokodzony z sytuacją. „Obrzmiałe powieki po-

<sup>190</sup> Bardzo ciekawym intertekstem jest także wiersz Adama Zagajewskiego *Ćmy* (cyt. za: Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 32):

„Ćmy patrzyły na nas przez zamknięte  
 okno. Na nas siedzących przy stole  
 ćmy patrzyły płonącym spojrzeniem,  
 większym niż ich kruche skrzydła.

Zawsze pozostaniecie na zewnątrz,  
 za szybą. A my będziemy tutaj, wewnątrz,  
 coraz bardziej wewnątrz. Ćmy patrzyły  
 na nas przez zamknięte okno, w sierpniu”

<sup>191</sup> Co ciekawe, w podobnych kategoriach jak zen i tao (między pustką a pełnością, bez początku i końca) opisywane są u Grochowiaka... demony (*Demony*, H-i 5, XII).

<sup>192</sup> Przypomnijmy:

„Wkrótce zginiecie  
 lecz nie zauważam tego  
 w waszej pieśni – o, koniki polne”

Bashō (M. Bashō, *Haiku*, przeł. A. Krajewski-Bola, „Poezja” 1975, nr 1, s. 37). Szerzej na ten temat – zob. pierwszą i piątą część książki.

ruszają się wolno” (skojarzenia z chorobą Grochowiaka zdają się nieuniknione)<sup>193</sup>. Z drugiej strony, obserwator nie działa, nie ratuje, nie ingeruje, jakby akceptował taoistyczną (i zenistyczną) zasadę działania przez niedziałanie<sup>194</sup>.

#### D. Wersy równoległe

Liczne wiersze *Haiku-images* są pozbawione obrazowego centrum, nie są także dwucentrycznymi sensualnymi węzłami. To tworzone na różnych zasadach utwory kilkuobrazowe – sploty intrygująco pokrewnych, choć nietworzących jednego „wiru”, przedstawień.

##### D.1. „Trójhaikowość” – *renga* Grochowiaka?

Znaczną część tomu stanowią miniatury, które dałoby się rozciąć na trzy autonomiczne utwory. Każdy z usamodzielnionych wersów byłby stosunkowo bliski haiku. Zestawione w jednej kompozycji wersy te wyraźnie się „przeczuwają”, łączą ze sobą na różnych – często *stricte* sensualnych – poziomach. Takie układy można uznać za swoisty Grochowiakowy odpowiednik pieśni wiązanej *renga*<sup>195</sup>: oto „wersy wiązane” na zadany temat<sup>196</sup>, oscylujące wokół podobnego nastroju czy wrażenia. Nie jest to łączność bezpośrednia; w nieoczywistych „szwach” ukrywa się jednak, niekiedy, nowoczesna epifania.

W *Haiku-images* czytamy:

Pasieki na wrzosach dają miód ciemny jak kalafonia  
 Pszczoły zbierają na twych warkoczach garnuszki poranku  
 Pszczoła zagubiona w bezkwieciu zimy pije śnieg  
*Pszczoła* (H-i 1, VII)

<sup>193</sup> Zob. np. J. Petelenz-Lukasiewicz, „Ów chłopiec niezwykły”, w: *Dusza czyścowa*, s. 27.

<sup>194</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>195</sup> Inaczej niż widzą to Maj i Michałowski – zob. P. Michałowski, *Haiku*, s. 93. Zob. też przypis 35 w tej części.

<sup>196</sup> Szerzej na temat *rengi* – zob. pierwszą część książki. W Japonii powstawały także pieśni łączone tworzone przez jednego poetę – zob. M. Melanowicz, *Renga*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 633.

Trzy silnie sensualne, symbolistycznie niedookreślone przedstawienia w pewien sposób korespondują ze sobą, mimo że nie zostały połączone haikową jednością czasu i miejsca<sup>197</sup>. Pierwszy obraz to ule na wrzosowisku – miód i kalafonia (żywica o myląco fonicznej nazwie) dodają wierszowi polisensoryczności. Ostatni wers, wyobrażenie samotnego owada wśród bezkresnej bieli, można by świetnie zilustrować „po japońsku”. Wers środkowy przynosi oniryczną, metaforyczną wizję pozostawiającą wrażenie świeżości, jasności, słodyczy. Gęsty od znaczeń, ciemny (jak kalafonia?) utwór rozświetlają błyski zbliżonych sensów, przeplatające się semy związane ze słowami „pszczola”, „miód”, „garnuszek”, „kwiat”.

W innym miejscu Grochowiak pisze:

Słodka jest miłość dojrzałej męskości  
 Paź królowej zasypał całą kotlinę pyłem ze skrzydeł  
 Pod lasem zbierano siano jeszcze wilgotne od drzemki ślimaków  
*Znowu (H-i 2, IV)*

Kompozycję można by określić jako zestawienie dwóch delikatnie symbolistycznych haiku (wersy drugi i trzeci) poprzedzonych sugestywnym, nieoczywistym wprowadzeniem (wers pierwszy). Za klucz do tekstu należy uznać wprowadzoną w pierwszej linii „słodką” dojrzałość. Idylliczne, „pełne” obrazy znów zdają się siebie „przeczuwać”, mimo iż nie zespolono ich solidnymi semantycznymi mostami. Oscylowanie między spójnością a rozwarstwieniem każe ponawiać lekturę, szukać przeoczonych łączników, wreszcie – smakować same obrazy zmysłowe.

Sensualny „błysk” między przedstawieniami znakomicie widać także w wierszu zatytułowanym *Błysk* (H-i 1, XVII) właśnie:

O słoneczny brzeżku spoza gradowej chmury  
 O jesienna drogo wśród srebrnych brzeźniaków  
 O gilotyno całowana przez emerytowanego oprawcę

<sup>197</sup> O „bezczasowości” w *Haiku-images* – zob. A. Dworniczak, *Poeta wobec formy*, s. 153.



Dwa pierwsze wersy dobrze wpisują się w poetykę daleko-wschodniej formy. Wzięty ze świata natury szczególnie wyodrębniono z monochromatycznego tła. Nic nie zakłóca odbioru – ani nagromadzenie elementów obrazowych, ani emocje podmiotu lirycznego. Anaforyczność i silna, retoryczna inwokacyjność oddalają jednak tekst od haiku, podkreślając jego trójdzielność i – okcydentalność. Ostatni wers to całkowita zmiana dykcji i jednocześnie podpowiedź, jaki dodatkowy wspólny mianownik można znaleźć dla trzech pozornie niepowiązanych przedstawień (relacja jest znacznie mniej oczywista niż w *Na stacji metra* Pounda). Jak pisze Michałowski:

puenta [właśc. trzeci obraz – dop. B. Ś.] nakazuje powtórzną lekturę i reinterpretację wcześniejszych przedstawień: „jesienna droga” to potoczna parabola starości, a „srebrne brzeźniaki” tyleż należą do pejzażu, co do symboliki tanatologicznej – zarówno barwą („srebro” jest znakiem śmierci – i w zdobieniu trumien, i w poezji Czechowicza), jak rodzajem drewna, z którego wyrabia się nagrobne krzyże<sup>198</sup>.

Wersy łączy również pokrewieństwo wizualne. W pierwszym z nich blask rysuje się na tle dużej plamy mroku, w drugim jesienna droga wyraźnie odcina się od srebrzystych brzoź, w trzecim znów mamy jasny, błyszczący element: tym razem to niosące zupełnie inne konotacje dzieło człowieka. Tekst został rozpisany na trzy monochromatyczne obrazy, operujące tylko światłem (tytułowy błysk) i cieniem. Semantyczna i sensualna łączność między nimi jest nieco chwiejna, nieoczywista, ale – wyraźna.

A oto *Zima* (H-a XVI):

Strzała mrozu wyskoczyła wysoko ponad choinę  
Gile połknęły rajskie jabłuszka i milczą  
Lubię zimę kiedy cmentarz przeobraża w masyw płaskowyżu

Trzy ascetyczne, bliskie japońskiemu *sabi* (nastrój smutku, samotności)<sup>199</sup> obrazy spina nazwana w tytule pora roku. Japońskie zdaje

<sup>198</sup> P. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku*, s. 18. O symbolice srebra u Grochowiaka – zob. P. Łuszczkiewicz, *Książę erotyku*, s. 34.

<sup>199</sup> Zob. pierwszą część książki.

się także obrazowanie: osowiałe ptaki na gałęzi (na myśl przychodzą słynne *Kruki na śniegu* Yosy Busona – zob. il. 9), zsypany śniegiem „płaskowyż cmentarza”, trwające w mrozie strzeliste (strzaliste) zimowe drzewo. Być może to trzy odsłony tego samego pejzażu, może trzy kadry zdjęte z różnych czasoprzestrzeni.

Związki między obrazami bywają znacząco rozluźniane:

Siwiejący bocian – nie biały lecz siwy

Niska granatowa chmura – nie burzowa lecz pełna zmęczenia

Tygrys przyjął twoją pieśczętę z myślącym pomrukiem ulgi

*Zwierzyniec* (H-i 3, II)

Grochowiak nie przydał obrazom sensualnego tła, nie osadził ich w konkretnej rzeczywistości. Dwa pierwsze wydają się zbliżone konstrukcyjnie i semantycznie. Cały tekst zasadniczo zatrzymuje się jednak na poziomie autotelicznego rozważania o doborze właściwych epitetów. Określenia neutralne („biały bocian”, „burzowa chmura”) okazują się niewystarczające. Zupełnie inne konotacje niosą frazy „siwiejący bocian” (starzejący się bądź pogrążony w smutku) czy „chmura pełna zmęczenia” (trudno, notabene, o taką asocjację w przypadku określenia „burzowa”)<sup>200</sup>. Wiersz można czytać jako bardzo subtelny wyraz sprzeciwu wobec surowych reguł gatunku. Klasycznym haiku nieobca była personifikacja bytów przyrody, tak tajemnicza antropomorfizacja nie wchodziła tam jednak w grę. Niejasny, niepokojący, a jednocześnie najbardziej zmysłowy – ostatni wers całkowicie odbiega od haikowej klarowności, każe poszukiwać klucza semantycznego w rejonach zupełnie innych niżli japońskie haiku. Na „błyski” sensualne nie ma tu już miejsca.

## D.2. „Trzy incipity”

Nierzadko trzy obrazy z wiersza wydają się wreszcie trzema przypadkowo zestawionymi incipitami różnych tekstów – jakby Gro-

<sup>200</sup> Zob. analizę *Dialogu*, gdzie „nawet chmury zdają się marznąć, określone są bowiem przymiotnikiem, który równie dobrze można odnosić do ludzkiego, zmarzniętego ciała (są – jak pamiętamy – »sine«)” – A. Skrendo, *Poezja afirmacji*, s. 277.

chowiak nadto uwierzył *quasi*-haikowym recepturom Piskora i Paźniewskiego, porównujących percepcję haiku do lektury „spisu treści w książce poetyckiej”, „tytułów utworów, które nie zostały jeszcze napisane”, „wyrwanych fraz odnalezionych przypadkowo na skrawku zniszczonego rękopisu”<sup>201</sup>. Obrazy nie komunikują się, „nie widzą się”, co najwyżej niechętnie ujawniają nieliczne zbliżone semy. Badanie tego rodzaju tekstów w świetle inter- i transkulturowości (w odniesieniu do klasycznych haiku i w relacji z imażyzmem) okazuje się znacznie trudniejsze niżli analizy wierszy już omówionych.

Ryszard Matuszewski pisał o Grochowiaku:

wykorzystywał [on] zawsze maksymalnie ekspresywne walory słowa i obrazu przy pewnej niekiedy nonszalancji dla ich precyzji semantycznej. Zawsze atakował obrazem, jego ostrą ekspresją, natomiast sens myślowy utworu nie był u niego czasem łatwy do wyłuskania. Grochowiak skwapliwie korzystał z poetyckiego prawa do niedopowiedzeń i nikt mu na ogół nie czynił z tego zarzutu. Był więc właściwie zawsze imagistą z ducha i w jego haiku nic się pod tym względem nie zmieniło. Większość spośród nich stanowią sugestywne, obrazowe fantazje z lekko niekiedy symbolicznym podtekstem<sup>202</sup>.

Inaczej niż Matuszewski uznają, że brak wyraźnej łączności między obrazami wiersza w zasadzie wyklucza sytuowanie tekstów w perspektywie szukającego spójnych obrazowych wirów imażyzmu. Trudno „wczuć się w obraz” (jak nakazywał Grochowiak u początków twórczości)<sup>203</sup>, jeśli każdy kolejny wers wyrwa z sensualnego i semantycznego uniwersum, w które dopiero co wkraczaliśmy.

Przyjrzyjmy się samym miniaturom. Niekiedy trzy wersy (zwykle bezzczasownikowe) wydają się załączkami trzech niepowiązanych haiku lub, ewentualnie, początkiem dłuższego wiersza, który dopiero zbierze i połączy oderwane wątki. Niekiedy skrawki narracji mgliście łączą wybrane przedstawienia. Najczęściej do głosu dochodzi poetyka symbolizmu (tajemniczość, niedookreślenie) i iniryzm,

<sup>201</sup> S. Piskor, W. Paźniewski, *W poszukiwaniu siebie*, s. 39.

<sup>202</sup> R. Matuszewski, recenzja: S. Grochowiak, *Haiku-images*, „Polonistyka” 1979, nr 2, s. 144. Zob. też: S. Grochowiak, *Jedno spojrzenie*, „Poezja” 1986, nr 10/11, s. 61; B. Kowaszewicz, „*Idę gorący po tłach pokostniałych*”, s. 39.

<sup>203</sup> Zob. początek podrozdziału czwartego (omówienie wiersza *Chmura*).

wydobywany zarówno z semantycznych przepaści między wersami-obrazami, jak i z samej wewnętrznej budowy wypowiedzeń:

Delikatny ból żeglarza w bocianim gnieździe  
 Mokasy nowy taniec Eskimosa z córką w igloo  
 Raniony pies który z trawy wyluskuje potrzebne mu zioła  
*Pies* (H-i 1, XIII)

Mędrzec z wielkim owocem kądzieli  
 Szyba w ramie nieznanego okna  
 Balkon oderwany od willi i lecący na przestrzał przez morza  
*Woda* (H-i 2, VII)

Czy biegacze dobiegną do kałuży błota  
 Czy dym z jedliny utworzy chmurę z piorunem  
 Czy już połknąłś i strawiłaś diament który ci ofiarowałem do pocięcia lustra  
*Zwierzyniec* (H-i 3, II)

## 5. Rewers obrazowości

### A. Narracyjność

Narracyjność nie musi całkowicie wykluczać obrazowości, zwykle jednak znacznie komplikuje układy sensualne (*Poranek*, H-i 2, V; *Sad*, H-i 1, XII). Rozbudowana – silnie oddala wiersze od poetyki haiku. Zdarzają się w tomie Grochowiaka utwory skupione wyłącznie na przebiegu akcji<sup>204</sup>, mające przy tym wyraźnie symboliczny lub historiozoficzny wydźwięk. Obrazowość schodzi wówczas na odległy plan, śladów pokrewnej japońskim lirycznym 17-zgłoskowcom sensualności właściwie nie można się tu dopatrzeć. Analizy w kontekście haiku tracą raczej rację bytu:

Korzenie rozsadziły ziemię i wytrysło źródło  
 Był bój o fontannę i studnię  
 Niebo sprowadziło powódź  
*Historia* (H-i 3, XVIII)

<sup>204</sup> P. Michałowski, *Haiku*, s. 100–103.

Zen – miasto które zburzyli barbarzyńcy  
 Potem zajęli się nim ludzie rokoka  
 Mieli za wąskie palce – wzniesli misterne płacze altówek  
*Zen – czwarte* (H-i 4, X)

Lisy niosą zarazę do wsi  
 Zarażeni siadają do stołu wigilijnego  
 Przy dzieleniu opłatka najstarszy kąsa pierwszy  
*Lisy* (H-a XV)

Archanioł wpadł pierwszy do ścieku  
 Dobywano go ostrożnie – narzędziami dentysty  
 I sznurem od gwizdka generała policji  
*Wypadek* (H-i 4, VI)

## B. Gnomiczność

W *Haiku-images* znalazły się także utwory pokrewne aforyzmom, epigramatom, fraszkom<sup>205</sup>. W większości abstrahują one od klarownych układów sensualnych<sup>206</sup>, nie skupiają się na prezentacji wycinaków rzeczywistości. Z haiku, poza względną zwięzłością i emocjonalnym wycofaniem podmiotu, nie mają nic wspólnego:

Świat jest bliski zniszczenia – pytanie  
 Świat jest bliski zniszczenia – odpowiedź  
 A przecież Sokrates mlaskał pijąc cykutę  
*Sokrates* (H-i 3, XV)

Od dawna uważnie patrzemy sobie w oczy  
 Wilk owca i ja  
 Kto poruszy się pierwszy – podniesie żelazną kurtynę  
*Teatr* (H-a V)

<sup>205</sup> „Obnażona retoryka, wsparta obrazem wyłącznie na prawie egzemplifikacji, upodobnia haiku Grochowiaka do maksymy, przypowieści, wreszcie – do przysłowia” (ibidem, s. 104). Zob. też szóstą część książki (*Panoptikum „haiku”*).

<sup>206</sup> Wyjątkiem ilustrująca maksymę obrazem *Pogarda* (H-i 3, XIV):  
 „Nie wolno mi pogardzać człowiekiem bez duszy  
 Perłopław leży na piasku bez owocu morza  
 Ominiął cierpienie – ma więc poznać okrucieństwo mej stopy?”

Dół – zasypać  
 Rygiel – odsunąć  
 Życ – pójść po łaskę do szatni Zapłacić gromnicą  
*Wskazania* (H-i 5, VII)

Lew u dzieci natury jest tyle bogiem  
 Ile u mieszczan mosiężną kołatką  
 Och jak ci burzuje lubią potrząsać  
*Lew* (H-a XI)

## 6. Zmagania modernisty

Anna Nasiłowska widzi w Grochowiaku „postmodernistę *avant la lettre*, w każdym razie w Polsce”<sup>207</sup>. Pisze: „U niego całość już się rozpadła, pozostały różne mało estetyczne fragmenty: odruchy uniesienia, odrazy, oburzenia, buntu”<sup>208</sup>.

*Haiku-images* to jednak wyraźnie próba sklejenia całości. Widać to już w złożonej, linearnej kompozycji książki, ujętej w skomplikowane stosunki liczbowe<sup>209</sup>. Twórca prowadzi, na pozór bardzo metodycznie (precyzja układu, „zeny” w zamknięciach cząstek), swoiste testy filozoficzne i stylistyczne. Nie jest bynajmniej owładnięty naiwną wizją ocalenia przez obiecującą (m.in. *satori*) obcość<sup>210</sup>. Sensualność i sposoby jej językowej prezentacji udaje się utrzymywać, nie bez trudu, „w cudłach Orientu” (H-i 3, VII). Widać to w analizach wielu „worteksowych” (podrozdział *Węzeł obrazowy*) bądź „trójhaikowych” (podrozdział „*Trójhaikowość*” – *renga Grochowiaka?*) układów obrazowych. Grochowiak spokojnie, z rozmysłem sprawdza granice; bacznie pilnując własnych kulturowych dyrektyw, patrzy, dokąd inspirowana haikowo zwięzłość – i próby akceptacji dalekowschodniej duchowości – mogą zawieść europejskiego twórcę.

<sup>207</sup> A. Nasiłowska, *Ciemne i jasne wiersze Grochowiaka*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: następcze pokolenie*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1995, s. 27.

<sup>208</sup> Ibidem.

<sup>209</sup> Michałowski pisze o „wrażeniu harmonii właściwej dawnym książkom poetyckim (jak *Il Canzoniere* Francesca Petrarcki), której [jednak] daremnie szukać w tematyce i poetyce” (P. Michałowski, *Haiku*, s. 92).

<sup>210</sup> Zob. np. J. Łukasiewicz, *Wstęp*, w: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, s. XL–XLI.

Poeta potraktował postawione sobie zadanie artystycznej eksploracji nowości – i przykrawania do niej własnej tradycji – bardzo serio. (Niekiedy dawał się jednak ponieść „rączemu koniowi Europy”, H-i 3, VII, „odpuszczając” sobie swoiście autocenzorski eksperyment). W licznych wierszach świat przedstawiony nie jest przesłaniany przez świat przedstawiający<sup>211</sup> (ale to przede wszystkim ten drugi kreuje modernistyczną epifanię). Grochowiak zostawił u progu tomu wiele wypracowanych przez siebie narzędzi poetyckich, „wyoblał” krawędzie figur stylistycznych, częściowo przynajmniej rezygnując z wypraw w przestrzenie emocjonalnego interioru. Z rzadka wreszcie stosował stylizacje. Bo przecież sztuka modernistyczna „poświęca swe procedury [...] przedstawianiu faktu, że istnieje coś nieprzedstawialnego”<sup>212</sup>. *Haiku-images* to nie dowód na łatwy kulturowy eklektyzm, a próba docierania do możliwych miejsc wspólnych – i wskazywania miejsc, których żadnym mostem połączyć się nie da. To wreszcie próba trudnej syntezy, również filozoficznej<sup>213</sup>. Syntezy, w którą zostaje wliczona akceptacja inności, a nawet zgoda na „rozdzielenie” – tam, gdzie wspólnota nie jest możliwa (spektakularnym przykładem analizowane *Zen – piąte*, H-i 5, XX). *Haiku-images* to w końcu także synteza emocjonalna – uspokojenie, zmęczenie, pełna afirmacji (i jednocześnie rezygnacji) zgoda na świat.

Tom-epilog jest książką o dość elitarnym charakterze, daleką od „pospolitowania” języka, odwołującą się do znanych nielicznym wzorców. Książką, w której „gęsty blask”<sup>214</sup> Grochowiaka świeci wyjątkowo jasno. Pewnie, są i w tym tomie artystyczne (i filozoficzne) mielizny, są zestawienia tak hermetyczne, że niemal nieinterpretowalne. Oczywiście Grochowiak pozostał wielkim „heterogenistą”. Niektóre wiersze łączy z haiku wyłącznie sygnał metatekstowy (ty-

<sup>211</sup> Trawestuję (i odwracam znaczeniowo) formułę Łuszczkiewicza (*Książę erotyku*, s. 120).

<sup>212</sup> Cytat z Jean-François Lyotarda za: J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości*, s. 210.

<sup>213</sup> „Nie ma [...] ucieczki w imitację ani pełnego powrotu do własnej tradycji; jest synteza” (P. Michałowski, *Haiku*, s. 91).

<sup>214</sup> Odwołuję się do formuły Mariana Grześczaka (M. Grześczak, *Grochowiak w olśniewającej pełni*, s. 97).

tuł książki) i trójwersowość. W tej najdalszej literackiej podróży najszczerzej, żarliwie, najbardziej serio godził się jednak poeta z ludzkim sensorium i możliwie najszerzej ujmowanym uniwersum kultury. A także – samym uniwersum natury. Zwierzę, przedmiot, roślina są znakomicie, sensualnie opisane, ale też nierzadko stanowią punkt wyjścia do kulturowych przekroczeń poetyki haiku. Zdarza się, że obrastają w pozornie tylko pozostawione u progu tomu sensory symboliczne, oniryczne, metaforyczne. Nierzadko wreszcie *Haiku-images* przekraczają haikowe tabu, w szczególności związane z przedstawianiem śmierci. Zawsze jednak konkret pozostaje widoczny, namacalny, doświadczony.

Czy Grochowiak zaproponował „własną modyfikację gatunku [haiku]”<sup>215</sup>, jak twierdził niegdyś Michałowski? Wierszy z tomu-pogrobowca nie sposób uznać za haiku – nawet w mocno zmodyfikowanej postaci. Teksty znacznie oddalają się od okcydentalnego (i, tym bardziej, orientalnego) prototypu gatunku. Wszelkie oddalenia, zbliżenia, oscylacje okazują się jednak bardzo interesujące. Na prowadzenie komparatystycznych analiz pozwalają przede wszystkim konstrukcja podmiotu (nieuciekającego w interior zawikłanych uczuć, eksponującego co najwyżej... czułość) i ścieżki obrazowania. Zachowanie typowych dla haiku schematów sensualnych przesądza w znacznej mierze o klarowności odwołań do japońskiego gatunku – znacznie bardziej niżli układ sylab (czy nawet wersów), skupienie na elementach natury, tematyzacja dalekowschodniości, trudny do zrealizowania (i zmierzenia w ewentualnej realizacji) postulat jedności podmiotu i przedmiotu. Wygląda na to, że bez wyrazistego zmysłowego obrazu czy serii obrazów nie sposób mówić o związku z japońskim pierwowzorem. Im dalej od jednoobrazowego wiru, tym dalej od haiku i rozpoznawalnej wierszowej dyskusji z tą formą i jej filozoficznym zapleczem. Rezygnacja z klarowności obrazowania bardzo często ujawnia (czy wręcz – uruchamia) typowe dla wcześniejszej

---

<sup>215</sup> Takie określenie pada w artykule Michałowskiego *Barokowe korzenie haiku* w „Akcentcie” (s. 10) i w tomie „*W ciemną mą ojczyznę*” (s. 137). W *Miniaturze poetyckiej* pojawia się już sformułowanie „określony model” gatunku (s. 86).



poezji Grochowiaka niejasności, meandryczność metafor, zagadkowość sensów.

Powróćmy jeszcze do problematyki *stricte* genologicznej. Można uznać, że Grochowiak istotnie stworzył – na podstawie kilku zniekształconych w przekładzie haseł i chwytliwej nazwy – formę *haiku-image*. To osobista wariacja na temat haiku i imażyzmu, konsekwentnie stosowana technika spiętrzania w wierszu rozbudowanych, konstruowanych etapami bądź zestawianych w jukstapozycjach<sup>216</sup>, wieloznacznych obrazów<sup>217</sup>. Oglądałam ją dokładnie w podrozdziałach dotyczących wiru obrazowego (*Węzeł obrazowy*), obrazów w konflikcie (*Obrazy naprzeciw siebie*), wersów równoległych (*Wersy równoległe*). (Teksty gnomiczne i skupione na samej narracyjności wyrzucam poza nawias *haiku-image*). W polskiej świadomości literackiej i literaturoznawczej dzięki Grochowiakowi tego rodzaju kompozycje zaistniały właśnie jako *haiku-image*<sup>218</sup>.

<sup>216</sup> Szeroko o haiku i jukstapozycyjności – zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 76–79. Można odnieść wrażenie, że dla badacza każda jukstapozycja w modernistycznym wierszu jest dowodem na bliskość tekstu poetyce haiku.

<sup>217</sup> Grochowiak nie dał oczywiście gotowego przepisu na orientalizujący wiersz. Po przybosiowsku można by powiedzieć, że aby odtworzyć tę poetykę, trzeba by tekst napisać na nowo.

<sup>218</sup> Literackie „potomstwo” *Haiku-images* nie wydaje się jednak szczególnie liczne. Bezpośrednim spadkobiercą Grochowiaka byłby tu z pewnością Tadeusz Wyrwa-Krzyżński. Tom *Haiku. Cegielki* (posłowie J. Kasper, L. Żuliński, Piła 2008) jest wyraźnie inspirowany poetyką ostatniego tomu autora *Agrestów*. W cyklu *Michalinki* (ibidem, s. 49–56, cyt. ze s. 50, 49) odnajdujemy podobną czułość i podobne obrazowanie jak w *Haiku dla Kingi*:

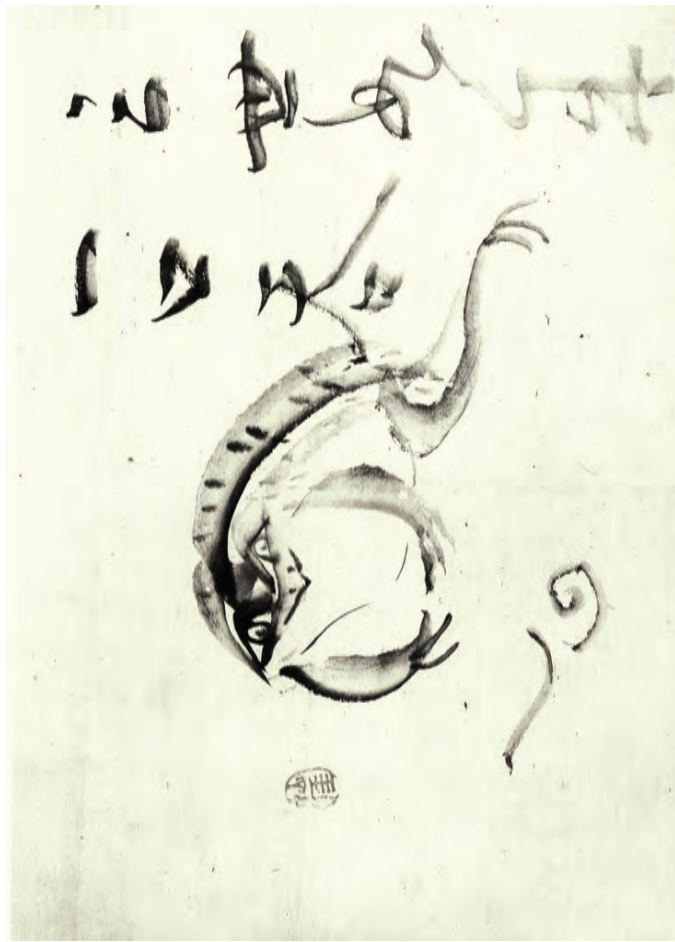
„Nagroda

Jedną, wyciągniętą ku mnie rączką,  
podnosi sufit – nie chcę, to ona  
pogrzechocze  
berłem słońca”

„Urodziny

To nic na mojej ręce, to wszystko, to  
Michalinka; nie może, a podniosła  
Wszystkie sufitu i ściany”

Zob. też np. W. Jaworski, *Czerwony motocykl*, Warszawa 1980 (szczeg. s. 53); K. Agams, *Chorał kniei*, Kraków 1996 (szczeg. s. 29).



Il. 5. Sengai Gibon, *Żaba i ślimak*, tusz na papierze, ok. 1800 (za: G. C. Calza, *Japan Style*, Phaidon, London–New York 2007)



Il. 6. Kadry z *Brzóska Poetry Film*, <https://www.youtube.com/watch?v=VLjHTqGxeYY>,  
dostęp 15 V 2015



Il. 7. Kadry z *Brzóska Poetry Film*, <https://www.youtube.com/watch?v=VLjHTqGxeYY>,  
<https://www.youtube.com/watch?v=GzWFZZsQ7c4>, dostęp 15 V 2015



Il. 8. Okładki dwutomowego wydania *Haiku* Dariusza Brzóska-Brzósiewicz (Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012)

## II. Haiku-błaga czy „haiku fristajl”? – o twórczości Dariusza Brzóska-Brzóskiewicza

Dariusz Brzóska-Brzóskiewicz od lat „z benedyktyńską konsekwencją”<sup>219</sup> pisze, deklamuje, odgrywa (parateatralnie), śpiewa i omawia własną poezję, którą niezmiennie etykietuje jako haiku. Jego twórczość uznaje za jeden z biegunów czy też – punktów dojścia w historii polskiej fascynacji haiku (na przeciwnym krańcu skali sytuuje się Grochowiak z *Haiku-images*). Wielomedialna działalność Brzóskiewicza to istotne, choć może trochę krzywe, zwierciadło zainteresowanej kulturową obcością współczesności.

Kariera Brzóskiewicza-„haikowca”<sup>220</sup> rozpoczęła się w 1986 roku, w czasach działalności (1986–1992) w grupie poetyckiej Złali Mi Się Do Środka (związanej z Totartem i publikującej w „bruLionie”). Młody Brzóska wydał dwa tomiki: *Haiku* (1992) i *Złote myśli psa* (1994). Przez kilka kolejnych lat (1992–1999) wygłaszał „dwa haiku i jeden głupi dowcip” w programie telewizyjnym *Lalamido* (TVP 2), jego wiersze pojawiały się także w *Teleexpressie Junior* (1999–2000, TVP 1). Najciekawszy spośród epizodów telewizyjnych wydaje się jednak *Brzóska Show* (1994–1996, TVP 2), na który składały się m.in. filmowe interpretacje miniatur poetyckich Brzóskiewicza (*Haiku. Brzóska Poetry Film*): krótkie filmy animowane i aktorskie poprzedzone recytacją wiersza w wykonaniu samego, silnie ucharakteryzowanego poety<sup>221</sup>. Sposób recytacji (np. skandowanie „po japońsku”, wykrzykiwanie z emfazą itd.), „przebieranki” i groteskowość niejednokrotnie skrajnie ilustracyjnych względem wierszy filmów potęgowały wrażenie absurdu.

Brzóskiewicz nie zaniedbywał przy tym mediów bardziej tradycyjnych. W latach 2003–2008 *Haiku Brzóska* były publikowane

<sup>219</sup> S. Soyka, [Wstęp], w: D. Brzóska-Brzóskiewicz, *Haiku*, t. 1, Warszawa 2012, s. 7.

<sup>220</sup> Określenie „haikowiec” Brzóska uznaje za najzgrabniejszą polską nazwę poety haiku (<http://www.polskieradio.pl/7/15/Artykul/766678,Soyka-o-fascynacji-najkrotsza-poezja-swiatea>, dostęp 23 VIII 2013).

<sup>221</sup> Odcinki *Brzóska Show* można znaleźć w serwisie YouTube. O innych wizualnych wcieleniach haiku – zob. siódmą część książki.



w „Przekroju” na ostatniej, poświęconej satyrze stronie pisma<sup>222</sup>. W 2006 roku ukazała się nagrana przez Brzósiewiczza, Stanisława Soykę, Marcela Adamowicza i Wojciecha Chołaścińskiego dwujęzyczna (polsko-japońska) płyta *Haiku fristajl*<sup>223</sup>. Wiersze Brzóska są prezentowane (od roku 2003) na różnych radiowych antenach, z instrumentalnym towarzyszeniem Soyki (projekt *Haiku Klasik Poetry*)<sup>224</sup>, bywają także przedmiotem radiowych dyskusji i analiz<sup>225</sup>. Teatr Klancyk (Klancyk! z Brzóska) 15 III 2013 roku zagrał spektakl *Haiku Improwizowane*, którego podstawę stanowiły teksty Brzósiewiczza. Artysta promuje swą twórczość w czasie spotkań z czytelnikami, happeningów<sup>226</sup>, warsztatów haiku czy koncertów duetu

<sup>222</sup> Brzóska został notabene uznany za jednego z „najlepszych 12 twórców pisma w latach 1945–2005” obok Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Jerzego Szaniawskiego, Ludwika Jerzego Kerna, Zbigniewa Lengrena, Sławomira Mrożka (<http://instytutksiazki.pl/wydarzenia,aktualnosc,20962,happening-dariusza-brzoski-brzoskiewiczza.html>, dostęp 19 XI 2013).

<sup>223</sup> Brzóska (D. Brzósiewicz), Emce Kwadrat (M. Adamowicz), Sójka (S. Soyka), Samplaire (W. Chołaściński), *Haiku fristajl*, Polskie Radio 2006 (płyta przygotowywana w latach 2000–2005). Po japońsku śpiewa Marcel Adamowicz. Płyta została przekazana w 2005 roku przez premiera Marka Belkę japońskiej parze cesarskiej; podobno spotkała się z zainteresowaniem obdarowanych (<http://www.polskieradio.pl/10/501/Artykul/832413,BrzoskaBrzoskiewicz-poeta-haiku>, dostęp 23 VIII 2013). Klipy do piosenek *James Bąd* i *Kaziu na wakacjach* można obejrzeć w serwisie YouTube.

<sup>224</sup> Radiostacja (2003–2005), Polskie Radio BIS (2006), Polskie Radio Pogrom 3 (2008), Polskie Radio Program 1 (2013). Na czas emisji wybierano zwykle okres wakacyjny, uznając zapewne, że krótkie wiersze w oprawie instrumentalnej to „lekkostrawna” urlopowa porcja kultury.

<sup>225</sup> Przykładowo, w 2013 roku: w Programie Pierwszym (*Kultura w Radiowej Jedynce* – M. Mikołajczuk oraz D. Brzóska-Brzósiewicz, S. Soyka, B. Śnicikowska, 20 I 2013 – <http://www.polskieradio.pl/7/15/Artykul/766678,Soyka-o-fascynacji-najkrotszapoezja-swiata>) i Programie Czwartym Polskiego Radia (*Kontrkultura* – audycja *O haiku w Czwórcę*, D. Brzóska-Brzósiewicz, P. Paulus Mazur, 21 IV 2013, <http://www.polskieradio.pl/10/501/Artykul/832413,BrzoskaBrzoskiewicz-poeta-haiku>, dostęp 23 VIII 2013).

<sup>226</sup> „Haiku dla Warszawy – zmierzch”, Warszawa, 12 VI 2008 (<http://instytutksiazki.pl/wydarzenia,aktualnosc,20962,happening-dariusza-brzoski-brzoskiewiczza.html>, dostęp 19 XI 2013); wcześniejsze Brzósckowe wcielenie „Haiku dla Warszawy” to instalacja w Parku Świętokrzyskim (2–5 VII 2006).

Brzóska de Paulus (Brzóska-Brzósiewicz i Paweł Paulus Mazur)<sup>227</sup>. Poezja Brzóska doczekała się wreszcie obszernych wydań, w nobliwych twardych oprawkach – w roku 2008 ukazał się tom *Haiku Brzóska*<sup>228</sup> (trzysta sześćdziesiąt siedem stron opublikowanych przez wydawnictwo „nie pytaj”), cztery lata później Narodowe Centrum Kultury wydało w serii „Ojczyzny – dodaj do ulubionych” dwa tomy *Haiku* (łącznie siedemset osiemnaście stron) Brzósiewiczza<sup>229</sup>.

Twórczość Brzóska w czasach bruLionowych i tużpobruLionowych wzbudzała liczne – i różnorakie – kontrowersje. Dziś zdaje się percepcyjnie „ustateczniać”, czego dowodem znacznie pochlebniejsze (ale też – bardziej powierzchowne) opinie krytyków i wreszcie –

<sup>227</sup> *Haiku Brzóska Show* to „połączenie autorskiego czytania haiku Brzóska, koncertu formacji »Brzóska de Paulus«, wernisażu grafik Pawła Paulusa Mazura a także pokaz filmów oraz skeczy telewizyjnych i pure-nonsensowych programów »Brzóska Show«” (<http://www.nck.pl/artykuly/100640.html>, dostęp 28 VIII 2013). Występy Brzóska i Mazura odbywały się m.in. w Warszawie (*Haiku Brzóska Show*, 22 III 2013, Klub Komediiowy Chłodna), w Sopocie (1 IX 2011, Spatif; 11 XII 2011, Zatoka Sztuki), na OFF Festivalu w Katowicach (2011); w „Salonie Ciekawej Książki” w Łodzi (9 XII 2013). 23 IX 2011 odbyło się spotkanie „Mistycy – literaci – wariaci” w CSW Łaźnia w Gdańsku. W 2013 roku Brzóska prowadził warsztaty haiku na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu (zob. <http://www.polskieradio.pl/10/501/Artykul/832413,BrzowskaBrzowski-w-poe-ta-haiku>, dostęp 23 VIII 2013).

<sup>228</sup> D. Brzóska-Brzósiewicz, *Haiku*, wstęp M. Świetlicki, Gdańsk 2007. Tom w wy-smakowanej edytorsko białej okładce z czerwoną kropką po środku (myląca sugestia japońskości).

<sup>229</sup> Idem, *Haiku*, t. 1–2, wstępy K. Dudek, S. Soyka, M. Świetlicki, Warszawa 2012. Trzeba docenić świetny projekt okładki (piszę o nim w zamknięciu rozdziału) i dobre (bardzo proste) opracowanie typograficzne. Szokujące są natomiast (szczególnie jeśli zważyć nazwę serii i powagę samej instytucji wydającej i promującej publikację) stwierdzenia zawarte we wstępie autorstwa dyrektora NCK, Krzysztofa Dudka. Dudek błędnie utrzymuje, że wiersze Brzóska znalazły się w „antologii polskiego haiku”, wydanej w 2001 roku pod redakcją Czesława Miłosza” (K. Dudek, [Wstęp], w: D. Brzóska-Brzósiewicz, *Haiku*, t. 1, s. 6). Idzie naturalnie o *Antologię polskiego haiku* pod redakcją Ewy Tomaszewskiej (Warszawa 2001), tom przekładów Miłosza (*Cz. Miłosz, Haiku*, Kraków 1992) nie ma z poezją Brzósiewiczza nic wspólnego. Za Dudkiem błąd powielają liczne strony internetowe poświęcone promowaniu kultury. Zadziwia także sama prezentacja poezji Brzóska we wstępie Dudka (o czym dalej w tekście głównym). Co więcej, wiersze dublują się w tomach, dużym mankamentem jest brak spisu treści i jakiegokolwiek indeksu.



sama publikacja, na kredowym papierze (!), dzieł zebranych<sup>230</sup> autora przez Narodowe Centrum Kultury.

W ciągu niemal trzydziestu lat poetyka twórcy podlegała niespiesznej ewolucji. Do turpizujących opisów powszedniości (nie wiele mających wspólnego z bruLionowym o'haryzmem) z debiutanckiego tomiku poeta bardzo szybko dodał różnego rodzaju językową ekwilibrystykę, by wreszcie niemal zupełnie zrezygnować z ponurych scenek rodzajowych na rzecz wykoślawiających językowe klisze aforyzmów, „błyskowych” diagnoz historycznych i historiozoficznych oraz wyciszonych obrazków lirycznych<sup>231</sup>.

W lawinowym tempie przybywało wierszy i akcji medialnych. Krytyka nie nadążała za aktywnością artysty, a może, po prostu, straciła zainteresowanie dla jego wielomedialnej działalności. Mimo to warto wsłuchać się w kilka – wybrzmiałych w ciągu ostatnich dwudziestu lat – głosów badaczy i recenzentów.

Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski określali dokonania Brzóska (w 1996 roku) jako „minimalistyczną poezję postlingwistyczną”, „nihilistyczną zabawę w duchu »neo-dada«”<sup>232</sup>. W *Parnasie bis* (1995) czytamy, że Brzóskaiewicz „pisze bardzo krótkie absurdalne haiku albo banalistyczne aforyzmy [...] [i] przywoływany [jest] przez co ambitniejszych krytyków jako symbol upadku »bruLionu«”<sup>233</sup>. Zbigniew Bieńkowski mówi (w roku 1993): „Są tomiki, które bardzo łatwo można ochlapać, choćby tomiki Filasa<sup>234</sup> czy Brzóskaiewicza.

<sup>230</sup> Tak można dwutomowe *Haiku* traktować, tak też mówi o publikacji autor (<http://www.polskieradio.pl/10/501/Artykul/832413,BrzoskaBrzoskiewicz-poeta-haiku>, dostęp 23 VIII 2013).

<sup>231</sup> „Poeci »BruLionu« są na przyrodę ślepi i głusi” (wypowiedź Grażyny Borkowskiej – *Nowi poeci ojczyzny*. Rozmowa M. Zaleskiego, Z. Bieńkowskiego i G. Borkowskiej, „Res Publica Nowa” 1993, nr 6, s. 14); Brzóska z biegiem lat coraz bardziej widzi i słyszy naturę.

<sup>232</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia »bruLionu« (1986–1996)*. (Pierwsza monografia literatury 30-latków), Warszawa 1996, s. 97, 73–74.

<sup>233</sup> *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, oprac. K. Varga, P. Dunin-Wąsowicz, Warszawa 1995, s. 16.

<sup>234</sup> Chodzi zapewne o wydany w bibliotece bruLionu tomik: P. Filas, *Grapefruity w naszych domach*, Kraków–Warszawa 1992. Niektóre miniatury Filasa można czytać w kontekście haiku, to jednak wiersze o zupełnie innej modalności niż utwory

Łupia moda na haiku. [...] Zaulek<sup>235</sup>. W tej samej debacie Marek Zaleski stwierdza: „wygłupy Dariusza »Brzóska« Brzosińskiewicza to dla mnie popłuczyny po karykaturach językowo-obyczajowych Jacka Kleyffa z czasów »Salonu Niezależnych«<sup>236</sup>. Inna uczestniczka dyskusji, Grażyna Borkowska, mówi jednak: „Dla Dariusza Brzosińskiewicza najbliższą tradycją będzie – jeśli to wszystko, co napisał, traktować w miarę serio<sup>237</sup> – poezja Białoszewskiego<sup>238</sup>. Z kolei redaktorka *Antologii polskiego haiku*, Ewa Tomaszewska, uważa Brzosińską (już w roku 2001) „za najoryginalniejszego twórcę haiku młodego pokolenia<sup>239</sup> (wypowiedź tę nagminnie przypisuje się potem... Miłoszowi)<sup>240</sup>. Marcin Świetlicki stwierdza wreszcie:

Byle matoł umiałby napisać trzy linijki, stosując reguły tej starej wschodniej sztuki poetyckiej. I różne matole próbowały, najczęściej z mizernymi skutkami. Bo to żadna sztuka trzymać się reguła. Sztuką jest trzymać się reguła i stworzyć na tej bazie coś nowego, swoistego. Tylko jeden Brzosiński potrafił tak uczynić. A dlaczego?

A dlatego, że ma poczucie humoru, wyobraźnię, wyrazisty styl i wiele innych jeszcze zalet. Bo jak się ma prawdziwy talent, to się go nigdy nie zmarnuje. Bóg nieźle to wymyślił.

W trzech linijkach  
można zawrzeć wszechświat z okolicami.  
I Brzosińska to potrafi<sup>241</sup>.

Pochlebstwa powtarzane są – już bez wdzięku Świetlickiego – przez dzisiejszych publicystów kulturalnych. Jest zatem Brzosińskiewicz „mi-

Brzosińskiewicza – teksty liryczne, metaforyczne, odległe od haikowego zapisywania rzeczywistości (trudno powiedzieć, czemu łatwo miałyby być je „ochlapać”). Bliższe wrażliwości haiku zdają się zapisane w tomie prozy poetyckiej.

<sup>235</sup> *Nowi poeci ojczyzny*, s. 16.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> Rzadka to w pierwszych latach działalności Brzosiński taktyka.

<sup>238</sup> *Nowi poeci ojczyzny*, s. 14.

<sup>239</sup> E. Tomaszewska, *Inspiracje japońskie w kulturze i sztuce europejskiej*, w: *Antologia polskiego haiku*, s. 26.

<sup>240</sup> Zob. przypis 229.

<sup>241</sup> M. Świetlicki, [*Wstęp*], w: Brzosińska-Brzosińskiewicz, *Haiku*, s. 5. Tekst przedrukowany w dwutomowym wydaniu *Haiku* z 2012 roku (w obu tomach, s. 9–10).

strzem polskiego haiku”<sup>242</sup>, który „z niebywałą gracją i wycuciem” łączy „strukturę, język, treść”<sup>243</sup>. Krótki przegląd brzośkologiczny można zamknąć słowami Krzysztofa Dudka, dyrektora Narodowego Centrum Kultury, ze wstępu do dwutomowego *Haiku*: „Nowatorski, budzący wielopiętrowe skojarzenia styl *haiku* Brzóska w pełni oddaje [...] melodię, barwę i unikatowość języka polskiego. W taki oto sposób japońska konwencja poetycka służy delektowaniu się piękną polszczyzną!”<sup>244</sup>.

W taki oto sposób konwencje poetyckie Brzósiewiczza doczekały się upupienia. Czyżby Brzóska niepostrzeżenie został klasykiem?<sup>245</sup> Zdaje się, że dziś nikt już nie ma ochoty „podłubać” (nazwijmy rzecz po Brzósowemu) w tej poezji, autor jeździ po Polsce z koncertami, „haikuje” w radiu, udziela wywiadów – jako zbrązowała legenda kultury alternatywnej. Tymczasem sama poezja Brzóska jest właściwie ładem nieznanym; efemeryczna, polifoniczna dyskusja wokół tych wierszy powinna skłonić do ich uważnej analizy. Tym bardziej że żaden z badaczy ani krytyków nie zainteresował się dotąd poważniej samą „haikowością” tej twórczości. A przecież „japońska konwencja poetycka” jest tu bardzo swoistym intertekstem.

Wyjdźmy od oczywistości. Utwory Brzóska są bardzo zwarte. To najczęściej teksty czterowersowe<sup>246</sup> liczące zwykle zaledwie kilkanaście sylab<sup>247</sup>. Rozmiar zgłoskowy zbliża się do objętości klasycznych haiku (i np. jednego wersu miniatur z *Haiku-images* Grochowiaka).

<sup>242</sup> F. Memches, *Zen i sztuka przyrządzania bigosu*, „Rzeczpospolita” („Plus Minus”) 1 II 2013, <http://www.rp.pl/artykul/976469.html?print=tak&p=0>, dostęp 23 VIII 2013. Mistrzowskie laury należą się Brzósce, zdaniem Filipa Memchesa, od ponad dwudziestu pięciu lat.

<sup>243</sup> O. Koehler, *Mistrz małych historii. Brzóska-Brzósiewicz to istny człowiek-orkestra*, <http://wnas.pl/artykuly/1035-mistrz-malych-historii-brzoska-brzoskiewicz-to-istny-czlowiek-orkestra>, opublikowano 13 II 2013, dostęp 22 VIII 2013.

<sup>244</sup> K. Dudek, [Wstęp], s. 6.

<sup>245</sup> O. Koehler, *Mistrz małych historii*, dostęp 22 VIII 2013. Wojciech Kuczok twierdzi: „Poeci i performerzy legendarnej grupy »Złali mi się do środka« stali się już klasykami awangardy, także literackiej, przeto należy im się osobna celebra” (<http://2012.off-festival.pl/pl/2011/news,zapraszamy-do-kawiarni-literackiej,225.html>), dostęp 25 XI 2013).

<sup>246</sup> W dwutomowym *Haiku* wszystkie wiersze zapisano w ten właśnie sposób, nawet jeśli w pierwodrukach ich układ wersowy był inny (trzy lub pięć linii).

<sup>247</sup> Najkrótsze teksty liczą dziewięć zgłosek, najdłuższe oscylują wokół czterdziestu.

Podmiot liryczny konsekwentnie powstrzymuje się przed emocjonalnym ekshibicjonizmem. Czy na tym podobieństwa się kończą?

### 1. Haiku Brzóska (!)

Rozpocznę od końca, od powstałych przede wszystkim w ostatnich latach wierszy Brzóska, istotnie bardzo bliskich haiku. To teksty całkowicie przemilczane przez krytykę, zaskakujące w kontekście wcześniejszej twórczości poety, w szczególności tej świetnie rozpropagowanej medialnie. Brzóska potrafi i coraz częściej chce pisać w taki sposób:

Szedłem	Atlantyk w Masiewie	Lato
Szedłem	Błękitne	Cień
Do ciebie	Falujące Niebo	Wygodnie
Po ciepłych	Jak czysty Atlantyk	Położył się
Jagodowych polach	Nad nami	Na ławce
H 1, 108 <sup>248</sup>	H 1, 336	H 2, 187
Kamień	Kapie słońce	Zapach burzy
Przez chwilę	Kapie Słońce	Zapach burzy
Byłem kamieniem	Z dębowych liści	Niebo się kołysze
Obmywanym	Prosto	W stawie
Przez fale	Na środek polany	Pełne kwiatów lipy
H 1, 71	H 1, 73	H 2, 108 <sup>249</sup>

<sup>248</sup> Wiersze cytuję za wydaniem: D. Brzóska-Brzósiewicz, *Haiku*, t. 1–2. Skrótom „H 1” oznaczam tom 1, skrótom „H 2” – tom 2, cyfry po skrócie wskazują numery stron. W tomie drugim zamieszczono wiersze pisane od drugiej połowy lat 80. po pierwsze lata XXI wieku (Brzóska wskazuje tu 2003 rok i początek współpracy z „Przekrojem”, w tomie znajdują się jednak także teksty publikowane w „Przekroju” w latach 2004 i 2005), w pierwszym – najnowsze dokonania Brzóska: twórczość z ostatnich siedmiu lat poprzedzających publikację (<http://www.polskieradio.pl/10/501/Artykul/832413,BrzoskaBrzoskiewicz-poeta-haiku>, dostęp 23 VIII 2013).

<sup>249</sup> Utwór stał się podstawą jednej z piosenek z płyty *Haiku fristajl*, został tam zaskakująco skontaminowany z wierszem *Kazik* (tytuł całości kompozycji słowno-muzycznej: *Kaziu na wakacjach*, wideoklip: <http://www.youtube.com/watch?v=0Jb2SS8wkk>, dostęp 23 VIII 2013).

To teksty bardzo bliskie okcydentalnemu prototypowi gatunku<sup>250</sup>: zwarte, wpisujące się w proste schematy sensualne, niedyskursywnie, mimetycznie – i czule – rejestrujące rzeczywistość, wreszcie: oszczędne w użyciu środków stylistycznych. Mało tego, zdarzają się także u Brzóska „wiersze-landrynki”, obrazy tak słodkie, tak śliczne, że, w kontekście znanej medialnie twórczości poety, można by je podejrzewać o intencje parodystyczne („zaczepów” dla parodii jest jednak zbyt mało, by obronić taką diagnozę):

Wileńskie	Niebo
Pachnące pączki	Kremowo-błękitne niebo
Złotych stogów siana	Układa się do snu
Po zielonym dywanie	Na błękitno-białej wacie
Wije się błękitna Wilja	Wieczornej mgły
H 1, 141	H 1, 110

Niektóre liryki (nieczęsto można bez wahania określić wiersze Brzóska-kiewicza tą nazwą) przypominają nawet poezję zen, pewna część z nich wydaje się bliska koanom<sup>251</sup>:

Słońce	Płonie	Masiewo 4
Chwytać słońce	Wiatr	Wszystko
Pod wiatr	Nie płonie	W chwilę
Jego	Choćby	Się
Promieni	Bardzo chciał	Obraca
H 2, 198	H 2, 254	H 1, 263

<sup>250</sup> O zachodnim prototypie haiku – zob. pierwszą część książki.

<sup>251</sup> W tej perspektywie można oglądać sporą część poezji Brzóska z ostatnich lat, ale też – wybrane teksty z lat 90. (te jednak częściej okazują się semantycznie ambiwalentne). Zob. np. *Zen z krwi i kości. Zbiór pism zenistycznych i prezenistycznych*, wybór P. Reps, przeł. R. Bartołd, Poznań 1998; *The Kōan. Texts and Contexts in Zen Buddhism*, eds. S. Heine, D. S. Wright, Oxford 2000.

Skupienie	Nigdy	Całość
Czysta	Nigdy nie zrozumiem	Wszystkość
Biel	Co to	Nicość
Kościstych	Jest	Jednoczesność
Mysli	Jezioro	H 1, 111
H 2, 282	H 2, 113	

Przywołane dotąd teksty pokazują Brzóske nieznanego: medytacyjnego, wyciszzonego, zainteresowanego tajemną głębią (*yūgen*)<sup>252</sup> świata. Często jednak nawet poprzez utwory z welu względów bliskie prototypowi haiku prześwieca – silnie, parodystycznie (?) zaburzając kontemplatywność przedstawienia – językowe podobrazie (echa frazeologizmów, natrętne izorymy, wieloznaczność itd.):

Zmierzch	Zapach wanilii	Wie	Oświecone
Zmierzch	Skaczą polne koniki	Z kamieniem	Pod Słońcem
Zachodzi	Pośród motyli	Nie pogadasz	Wszystko
Dolinę	Zapach wanilii	A swoje	Jest
Od wschodu	Wylewa się z konwalii	Wie	Oświecone
H 1, 158	H 1, 68	H 2, 283	H 2, 338

Ambiwalentna staje się wreszcie kontemplacja przeniesiona w przestrzeń miasta (monotonne liczenie aut, podążanie za dźwiękami cywilizacji):

Fale	Jadą samochody
	Przez skrzyżowanie
Szumia	7, 9, 7, 11, 8, 7, 7, 6, 9, 11, 14, 11, 8
Fale	6, 6, 3, 6, 7, 6, 8, 3, 11, 14
Samochodów	H 2, 109
H 1, 75	

<sup>252</sup> Zob. pierwszą część książki.

## 2. Wycinki z codzienności – haiku Brzóska?

W moim oglądzie najciekawsze okazują się te wiersze Brzóska, których związki z haiku są najbardziej niejednoznaczne. Myślę o tekstach prezentujących wycinki (przez wzgląd na stylistykę tych miniatur chciałoby się powiedzieć: ścinki) z codzienności<sup>253</sup>. To utwory najsilniej kojarzone z poetyką Brzóska, bardzo dobrze rozpropagowane medialnie<sup>254</sup> (będę analizować także pozaliterackie konteksty prezentacji wierszy). Znaczną ich część stanowią mikroobrazy ze świata natury. Od nich rozpoczniemy:

Kozioł	Osa
Pędził kozioł	Na przystanku
Po łące	Osa hula
Trawy narozwalał	Loda zjeść nie dała
Motyła potrącił	Staruszkę pogoniła
H 2, 30	H 2, 28

Pierwszy wiersz wydaje się obrazowo pokrewny haiku: oto zwierzę biegające po łące, wyrazisty kształt na monochromatycznym tle. Nie widzimy nic więcej, nic nie przesłania przedstawienia. Bardzo daleko stąd jednak do kompozycji japońskich *haijinów*. Próżno szu-

<sup>253</sup> Z tekstami Brzóska można by porównywać wybrane miniatury Piotra Sommera, nieopatrywane jednak przez autora kwalifikacją „haiku” (cyt. za: P. Sommer, *Wiersze ze słów*, Wrocław 2009, s. 17, 32, 24, 8):

„A to co znowu	„Ptak
Płaskie płyty sterczą z trawy za murem”.	Zobaczyć wreszcie, co jest po drugiej stronie Wału Miedzeszyńskiego”
„Pewniki	„Jesionolistny, dobry do włożenia
Klony kładą gałęzie na ziemi. Chyba coś się stało”.	Przy moim domu, który się spalił, był taki jeden, który wycięto”.

<sup>254</sup> Stanowią podstawę piosenek, filmów, recytacji, teledysków. Także wiersze o charakterze gnomicznym (zob. kolejny podrozdział) chętnie przenosi Brzóska w inne media (procentowo, w stosunku do ogólnej liczby danych tekstów w *ouvre* poety, to jednak wycinki z codzienności częściej są „przebierane” w intermedialne kostiumy).

kać w cytowanych animalnych tekstach Brzóska szczególnej czułości w patrzeniu na świat. Określenia „narozwalał”, „potrącił” nie sprzyjają wytworzeniu kontemplatywnej wizji (stylistyka i semantyka); dobitnie pokazują natomiast, że natura nie jest siedliskiem wyłącznie łagodnych stworzeń. „Potrącenie motyla” to ostateczne przypiętowanie groteskowości (obcej haiku). Ekspresywność obrazu zostaje podkreślona fonostylistyką (wewnątrzwyrazowe aliteracje oparte na głoskach i grupach głoskowych „l”, „r”, „ot”).

Podobnie można opisywać *Ose*. Sam wybór owada, niedarzonego przez ludzi sympatią, to pewne wyzwanie dla „haikowca”. Mistrzowie gatunku potrafią jednak znaleźć w sobie czułość nawet dla żyjącego pośród odchodów szczura:

Kloaczny szcurku  
nawet nie możesz ugasić pragnienia  
brudną wodą  
Bashō<sup>255</sup>

Brzóska zupełnie nie interesuje współodczuwanie ze zwierzęciem. Mikrosценка eksponuje inne aspekty ludzko-animalnego współbywania. Groteskowość – wyrazista, choć rysowana delikatnie – znów zasadza się na semantyczno-stylistycznych odcieniach użytych słów („hula”, „pogoniła”) i po raz kolejny jest podkreślana dźwiękiem. Kluczowy, dezautomatyzujący odbiór wers „osa hula” to zestawienie obce mowie codziennej, personifikujące owada, a przy tym – niezwykle fonotaktycznie (większa frekwencja samogłosek niż spółgłosek), jakby zaczerpnięte z innego języka<sup>256</sup>.

Na płycie *Haiku fristajl* oba wiersze (w wersjach polsko- i japońskojęzycznych) wykorzystano do stworzenia jednej, znakomitej muzycznej kompozycji o dość psychodelicznym konturze. Charakter muzyki doskonale współgra z semantyczno-stylistyczną ambiwalencją poezji. Odbiorca chętnie podąży za taką wizją – i fonią – nie pewny jednak, jak dalece da się ją wiązać ze sztuką japońskiej miniatury.

<sup>255</sup> Przeł. A. Krajewski-Bola, „Poezja” 1975, nr 1, s. 37.

<sup>256</sup> Podobnie działa np. Tuwimowskie „mali hulali po polu i pili kakao”.



Podobnie dzieje się tutaj:

Szeleszczą świerszcze

Biegną  
Pośród deszczu  
Świerszcze  
I szeleszczą jeszcze  
H 2, 248

Wizja biegnących w deszczu cykających owadów znakomicie chwytają japoński postulat tworzenia klarownych, momentalnych obrazów polisensorycznych. Czy to jednak „seriozne” haiku czy podszywająca się pod nie żart literacki? Nieskomplikowany rym (nieznany japońskim lirycznym 17-zgłoskowcom) i niemal całotekstowy brzmieniowo-artykulacyjny „wygibas” (aliteracje oparte na „s”, „ś”, „ż”) każą powątpiewać w czystość intencji poety. Trudno także dostrzec czułość w widzeniu (i słyszeniu) świata. Przypomnijmy tekst Onitsury:

no i gdzie teraz  
wyleję brudną wodę  
wszędzie śpiew cykad  
Onitsura<sup>257</sup>

Czterowiersz Brzóska jest zatem bardziej warsztatową zabawą niżli dowodem kontemplacyjnej obserwacji natury.

Oto jeszcze kilka tekstów z pozoru świetnie realizujących liczne (także sensualne) założenia haiku:

Mróweczka	Biedronki	Żuczki
Biegnie mrówka	Biegają	Biegną polem
Po piaseczku	Po łączce	Żuczki dwa
A potem	Biedronki	Bo droga
Po igieleczkach	Za rączkę	Jest za bardzo rozmięknęta
H 1, 348	H 1, 152	H 1, 63

<sup>257</sup> L. Engelking, *Haiku własne i cudze*, Kraków 1990, s. 10.

Zdrobnienia, banalizmy, „infantylizmy”, rymy łączące słowa o sprzecznym z haikową „nabożnością humorystów”<sup>258</sup> wydźwięku („łązcze”–„rączce”, „dwa”–„rozmięknęta”) całkowicie przeczą haikowej modalności<sup>259</sup>: rzekoma czułość okazuje się prześmiewcza, trudno znaleźć choćby ślad emanującej z haiku wzniosłości<sup>260</sup>. Brzóska nie odwołuje się wcale do zmysłowego obcowania z naturą, a do zupełnie innych życiowych – i czytelniczych – doświadczeń.

Obrazek *O przeżartych łabędziach* (H 2, 168) przetwarza z kolei landszaftowy widok typowy zarówno dla sztuki Dalekiego Wschodu, jak i licznych przedstawień okcydentalnych:

Gdzieś tam lecą  
Dwa łabędzie  
Szyjami machają  
Już im się niedobrze robi jak w nie ciągle starym chlebem rzucają

Brzóska obniża wymowę obrazu; kolokwializmy, abstrahowanie od jakości sensualnych („gdzieś tam” w miejsce np. nieba o zachodzące słońca), zaskakujące „wniknięcie” w odczucia ptaków pozwalają mu jednak uciec przed kiczem. Zamiast świadectwa transkulturowości (wychwytności bliskości w tym, co odległe) otrzymujemy dosadny, „rechetliwy” humor.

Kolejna kwestia to problem haikowego współ-czucia. W tym kontekście trzeba podejrzliwie przyspatrzeć się najszerzej chyba znanemu wierszowi Brzósiewiczza, *Sarence* (H 2, 15):

Sarenka na mrozie nie może  
Czeka na ciepły oddech  
Leśniczy ją głaszcze po udzie  
Niech się naje do syta

<sup>258</sup> Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, w: idem, *Haiku*, s. 11.

<sup>259</sup> O wykorzystaniu pojęcia modalności w literaturoznawstwie – zob. W. Bolecki, *Modalność. Literaturoznawstwo i kognitywizm (rekonesans)*, w: idem, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 169–200. Zob. też pierwszą część książki (rozdział *Prototyp – inwariant – stereotyp. Haiku na Zachodzie*).

<sup>260</sup> Zob. pierwszą część książki oraz rozdział *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

Tekst wydaje się pełen współczucia, a jednak – jakoś emocji tej nie dowierzamy. Niedopowiedzenia i pewna niechlujność językowa (frazja „sarenka nie może”, analogiczna do niedomkniętego dopełnieniem potocznego „już nie mogę”) nakazują podejrzliwość. Zwierzę (rodzaju żeńskiego) okazuje się zależne od człowieka, ten zaś (męczyzna) „je głaszcze po udzie” – czy to aby na pewno czysta, pełna empatii relacja? Dwuznaczność tym silniej przyciąga uwagę, że nie dostajemy wiele więcej do analizy. Elementy przedstawienia są całkowicie wyabstrahowane z tła – nie sposób doświadczyć sensualnego całokształtu sceny.

Wiersz był prezentowany w programie *Brzóska Show*<sup>261</sup>, później słowa *Sarenki* wykorzystano w piosence z płyty *Haiku fristajl* (dwadzieścia jeden tygodni na liście przebojów radiowej Trójki)<sup>262</sup>. W *Brzóska Show* recytację tekstu (deklamował sam silnie ucharakteryzowany poeta: groźny orientalny myśliwy z kołczanem, przeciwieństwo empatycznego leśniczego) poprzedza rysunkowa animacja pokazująca długorzęsą, machającą ogonkiem sarnę z serduszkami na kuprze. Dalszy ciąg niespełna dwuminutowej prezentacji to filmik o nieskomplikowanym, wesolutkim podkładzie muzycznym, gdzie Brzóska, tym razem jako dobrodusznie uśmiechnięty wąsaty leśniczy („tutejszy” – długie blond włosy wystają spod czapki), zbliża się do stojącej przy paśniku sarny i głaszcze ją po udzie (zbliżenie dłoni, następnie – błyszczącego oka zwierzęcia). Gest można uznać za lubieżny. Scena zostaje wzięta w (kolejny) ironiczny, parodystyczny nawias: leśniczy chwyta sarenkę pod pachę i odchodzi w las. Sarna jest... wypchana. Na płycie *Haiku fristajl* wyśpiewywanemu po wielokroć tekstowi Brzóska – w dwóch wersjach językowych – towarzyszy znakomita muzyka znów kojarząca się z nurtem psychodelii. Bardzo daleko stąd do afirmatywnych sensualnych układów klasycznych haiku.

<sup>261</sup> Zob. <http://www.youtube.com/watch?v=VLjHTqGxeYY>, dostęp 5 VII 2014.

<sup>262</sup> Podają za: [http://lp3.polskieradio.pl/utwor/artykul1446,691\\_sarenka.aspx](http://lp3.polskieradio.pl/utwor/artykul1446,691_sarenka.aspx), dostęp 25 I 2014.

Podobnie można analizować *Cielaczka* (H 2, 13):

Brudne nogi cielaka wygięły się w pół  
 Kobicina doi cielaczka dziś trzeci raz  
 Nie ciągnij kobiecino tak mocno to boli  
 Cielaczka

Obrazek udręczonego zwierzęcia dojonego przez mało współczesną „kobicinę” wydaje się podejrzanie bliski grotesce. Znajomość innych mikroscenek Brzóska dodatkowo nakazuje czujność. To jeszcze wyrazistsze, jeśli uświadomić sobie, że cielaczka przecież... się nie doi. Pozostajemy na poziomie niepewności, niejednoznaczności, niedopowiedzenia – wrażenie potęguje się w ostatnim, urwanym wersie niepokojąco rozpoczętym przerzutnią.

W *Brzóska Show* twórca poszedł dalej w stronę groteski i absurdu, ludycznie poszerzając zarysowujące się w tekście pięknięcia stylistyczne i semantyczne. Program rozpoczyna się od deklamacji utworu przez Brzóskę ucharakteryzowanego na gejszę. Parodystycznie markowana japońskość nie ma naturalnie nic wspólnego z poetyką i semantyką wiersza. Następujący po recytacji filmik pokazuje wyciętego z kartonu, chudego, garbatego cielaka dojonego przez okutaną w chustę kobietę; w drewnianych ceberkach pojawia się... mleko w foliowych woreczkach. A zatem – nie o współczucie idzie, a o zgrywę, groteskę, absurd.

Różnice między modalnością klasycznych haiku a prezentującą świat przyrody twórczością Brzóska najdobitniej pokaże poniższe zestawienie:

Mały Staś

Leć muszko do mamy  
 Szybko  
 Bo biegnie mały Staś ze sprayem  
 Trujący biedne dzieci  
 H 2, 86<sup>263</sup>

Mały wróbelku  
 uciekaj stąd uciekaj  
 pański koń jedzie  
 Issa<sup>264</sup>

<sup>263</sup> *Haiku*, [2006], s. 110.

<sup>264</sup> Filmik z *Brzóska Show* – <http://www.youtube.com/watch?v=KJggbT-leXs>, dostęp 5 VII 2014.

## Kwiatek

Kwiatek nóżkę zламаł  
 Jak się liście trwożą  
 Ogrodnik się schyla  
 I nóżkę wyleczy  
 H 2, 131

Goździku polny  
 drzewa – macochy bronią  
 promyka słońca  
 Issa<sup>265</sup>

I wreszcie – rewers haikowego widzenia natury. Klasycy *haijino-wie* zatrzymywali się nad światem przyrody zdumieni, zachwyceni, przejęci. Poprzestawali na określaniu wróbla, ryb, żab przymiotnikami „radosne”, „samotne”, „mały”, „krzykliwa” (niekoniecznie przy tym rezygnując z antropomorfizacji). Nigdy nie wskazywali na złą wolę, podłość czy wyrachowanie zwierząt. U Brzósiewiczza natomiast zwierzętom bywają przypisywane cechy negatywne. Oto przykładowe groteskowe wizje twórcy:

Akwarium	Na podwórku	Na fermie	Drobiny
Walczy skalar	Krzyczy stara kura	Chwycił kurczak	Drobię im
Z mieczykiem	Kaczka gęsi kopie	Kaczuszkę	Drobiny
Jęzor pokazuje	Oj tu dzisiaj bałagan	I przydusza ją	A wściekle kury
Starą dafnię płuje	Jak koguta zabili	Nóżką	I tak dziobią tę kulawą
H 2, 21	H 2, 16	H 1, 208	H 2, 117

Brzóskowe prezentacje są do pewnego stopnia komiczne, wieje od nich jednak także trudną do nazwania grozą. Świat(ek) domowych zwierząt – zazwyczaj w poezji pokazywany idyllicznie, bajkowo, przez pryzmat sympatii i empatii – okazuje się odpychającym teatrum, w którym można obejrzeć, i usłyszeć, udobitnione językowo nieprzyjemne sceny pokrewne tym znanym ze świata ludzi (odarte jednak z tworzonych przez ludzi pozorów). Brak tutaj również, konsekwentnie, wyrazistych „zaczepów” dla zmysłów, czytelnik nie ma możliwości (i pewnie też – ochoty) bardziej „ucieleśnionego” wniknięcia w świat przedstawiony.

<sup>265</sup> *Haiku*, [2006], s. 126.

Sprawdźmy, co zmienia się w poezji Brzóska, gdy autor wprowadza do tekstów ludzi:

Kazik

Ryba oczko puszcza  
 Rośliny się chwieją  
 Oj popędził Kazik  
 Tą motorówką  
 H 2, 17

Ryba pośród rozchwianych trzciny to obraz o silnych dalekowschodnich konotacjach (haiku, malarstwo *sumi-e*, drzeworyt *ukiyo-e*). Tu jednak antropomorfizowana ryba kolokwialnie, cwaniacko „puszcza oczko” i natychmiast znika z pola widzenia odbiorcy. Przyczyny zamieszania w przyrodzie okazują się trywialnie cywilizacyjne. Prześlizgujemy się po powierzchni rzeczywistości – niczym motorówka wierszowego Kazika po powierzchni wody. Tekst kłuje w uszy ludycznością, kolokwialnością (leksyka, frazeologia, wykrzyknik, szyk wyrazów). Autor „puszcza oczko” do czytelnika: oto nasze, swojskie, prząsne „haiku”<sup>266</sup>. Z haiku pozostał jedynie ślad w obrazowaniu: mikrosценка z codzienności.

A oto *Łąki łan*:

Łąki łan  
 Ułożył ktoś na łące  
 Czy było tu dziś UFO?  
 Czy pił tu dziś brat Bronki?  
 H 2, 242

„Łąki łan na łące” można widzieć jako prosty, monochromatyczny obraz pokrewny np. poniższej kompozycji Bashō:

<sup>266</sup> Znane także w wersji muzycznej (płyta *Haiku fristajl*), „filmikowej” (*Brzóska Show*, <http://www.youtube.com/watch?v=BkUHOoS7bAo>, dostęp 5 VII 2014) i jako wideoklip (*Kaziu na wakacjach*, <http://www.youtube.com/watch?v=oJ1b2SS8wkk>, dostęp 23 VIII 2013).

wczesna jesień  
 morze i ryżowe pola  
 jedna zieloność<sup>267</sup>

Nie da się jednak abstrahować od logicznej (tautologia) i stylistycznej specyfiki polskiego tekstu. Powagę kreacji podważa już samo zapętlenie sensów<sup>268</sup> i brzmień (homofonia, aliteracja, poliptoton) oraz, przede wszystkim, semantyka końcowych wersów. Obraz natury to pretekst do zabawy w absurd, wariacji na temat codzienności i, przekornie, swojskości (imię bohaterki).

A oto dwie odsłony Brzósłkowej gry w suspens:

Trzecia B

Fuj

Jedzie tramwaj po torach  
 O wczesnej godzinie  
 Wszyscy myślą że pusty  
 A tam cała trzecia b do kina jedzie

Fuj Fuj  
 Myszka brudna wala się po pokoju  
 Nie dość, że brudna  
 To jeszcze z niej ktoś cały kabelek wyciągnął

H 2, 167

H 2, 39

Obraz samotnego tramwaju na torowisku mógłby być kontynuacją dalekowschodniej poetyki, wcale nie kłóci się z nią także przedstawienie myszy na podłodze (u Bashō mieliśmy przecież kloaczno szczurka). Brzósłki nie interesuje jednak samo obrazowanie. W zamknięciach wierszy bawi się w – kluczowe tutaj – suspens, absurd, purnonsens.

Widać już, że Brzósłkiewicz chętnie przenosi wierszową akcję do wnętrza. Popatrzmy na kolejną domową scenkę:

Coś tam  
 Z kranu kapie

<sup>267</sup> Za: <http://thegreenleaf.co.uk/hp/basho/oobashohaiku.htm>, dostęp 26 XI 2013; M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, transl., annotated, and with an introduction by J. Reichhold, Tokyo–New York–London 2008, s. 118; przeł. B. Ś. Wiersz w tłumaczeniu Piotra Madeja: „Na początek jesieni / Morze i kielkujący ryż / Są tą samą zielenią” (M. Bashō, *140 haiku*, wybór i przekł. P. Madej, Kraków 2008, s. 44).

<sup>268</sup> Zapisany w pierwszym wersie wielkimi literami „Łąki Łan” kojarzy się także z nazwą zespołu muzycznego.

Chyba już  
Rdzy nie ma  
*Rdza*, H 2, 135

Kapiąca woda – nawet woda z kranu – może być obrazową podstawą haiku. Autor nie zatrzymuje się jednak na samym doświadczeniu (asensualne „coś tam”), nie pozwala skoncentrować się na dźwięku (inaczej niż robił to np. w swojej „kranowej” miniaturze Białoszewski)<sup>269</sup>. Pozostajemy na poziomie prowokacyjnie banalnej, niechlujnej językowo konstatacji.

I jeszcze kilka poetyckich notatek z życia domowego:

Matka	Matka 2	Roboty telewizyjne
Matka przeżarta	Na podwórku dzieci	Siedzi rodzina
Dziecko przekarmione	Biegają jak w szale	Przed telewizorem
Leży	Matka jakby mogła	Oczy pięką i szczypią
Na tapczanie	Toby je zatłukła	Od tej roboty
H 2, 115	H 2, 127	H 2, 23

Niewielu bohaterów, wyraziste trajektorie – tyle że wszystko zanurzone w mdłym, abjektalnym sosie powszedniości. Twórca wyłuskuje kilka elementów z bezpostaciowego tła, nawet one nie zostają jednak dokładniej opisane. Otrzymujemy informacje o doznaniach zmysłowych – wrażeniach wierszowych bohaterów (przeżartych, poruszających się „jak w szale”, z piękącymi oczyma) – dane te nie przekładają się w żaden sposób na całościowy zmysłowy odbiór tekstów. Podmiot mówiący (nieudający wcale do zespojenia z opisywanymi postaciami) tylko pozornie chowa się za przedstawieniem. Język i samo profilowanie obrazowania zdradzają jego zupełnie niekontemplatywne nastawienie do prezentowanej rzeczywistości.

Kilkakrotnie wspominałam o komizmie i grotesce u Brzósiewicza. Trzeba jeszcze dostrzec, że humor w Brzósiewiczkach z codzienności bywa nie tylko szyderczo-groteskowy, ale też – współczująco-dobroduszny:

<sup>269</sup> Zob. rozdział *Haiku? „Senryū”? „Mironū”? Miron Białoszewski wobec gatunków orientalnych.*



Śmieją się	Komórka
Śmieją się staruszki	Dzwonił dziadzio na komórkę
Z reklamy	I tak się z babcią pokłócił
Pasty	Że musi teraz biedaczyna
Do zębów	Trzy renty z rządu na pocztę zostawić
H 2, 34	H 2, 46

Podkreślmy wreszcie, że Brzóska bardzo chętnie ucieka od mimetyzmu w – obce haiku – absurd, purnonsens, nawet oniryzm:

PRIMA APRILIS	Sen	Krosta Krystyny
Roman zrobił żonie na prima aprilis	Patrzy tyranozaurus	Krosta Krystyny
Taki dowcip	Na kierowcę MPK	Była tak wielka
Że wrócił do domu o pięć lat	I nic	Że zamiast ją porządnie
wcześniej	Nie mówi	wycisnąć
Niż myślała	H 2, 77	To wołała Józka rzucić
H 2, 33		H 2, 43

\*

Brzósiewicz ciekawie „wygrywa” okołohaikowe ambiwalencje. Podszczywa się – grubymi nićmi – pod modalności haiku (czułość, współczucie), eksponując dojmująco banalną, pospolitą (a nawet abjektalną) codzienność – i takież język. Istotną rolę gra niejasność intencji komunikatu. Kluczowa jest tu – jak w haiku – uważność chwili, dostrzeganie „błyskowych” drobin bytu. Podmiot nie filozofuje, nie interpretuje rzeczywistości *expressis verbis*. Nie o epifanijskość przeżycia jednak idzie. W miejsce chwywania „takości” świata – słabo zresztą osadzonego sensualnie – otrzymujemy najczęściej epatujący smutkiem lub grozą dosadny, rechetliwy „onicyzm”.

Brzósłkowe wycinki z rzeczywistości dobrze obejrzeć także przez pryzmat kolorystyki. W wierszach omawianych w pierwszym podrozdziale barwy były nazywane wprost bądź (jak w haiku) dawały się rekonstruować dzięki odwołaniom do świata przyrody. Tu natomiast można mówić raczej o kolorystyce implikowanej przez ogólny na-

strój wierszy: świat jest właściwie bezbarwny i bezpostaciowy. To w oczywisty sposób sprzeczne z istotą zapamiętujących kolory natury klasycznych haiku.

Różnice między japońskimi miniaturami a Brzóskowymi wycinkami z rzeczywistości są klarowne i znaczące. Teksty Brzóskiewicza pokazują swojski rewers haiku, wykoślawiając kontemplacyjność, „zenistyczność” postrzegania codzienności. Brak im także swoistej powagi, haikowego serio – charakteryzującego delikatnie komiczne wiersze wschodnich mistrzów. Warto jednak dostrzegać pozytywne aspekty Brzóskowego komizmu, wyzwalającą siłę odkształcającej dookolny świat – i język – groteski. Może zatem, mimo wszystko, obrazki Brzóskiewicza można uznać za rodzimą wersję aprobatorywnego oglądania rzeczywistości? Nie da się całkowicie zanegować tej perspektywy, takie wrażenia „prześwitują” przez stosunkowo liczne Brzóskowe kadry z codzienności. Znacznie bliżej jednak niektórym omawianym tu utworom Brzóska do satyrycznych 17-zgłoskowców *senryū* (operujących notabene bardzo kolokwialnym, niekiedy wręcz slangowym językiem)<sup>270</sup>:

PRZEJŚCIA NIE MA dzięki tabliczce odkrywasz skrót <sup>271</sup>	jak pięknie wygląda golotka panna młoda <sup>272</sup>	„czy to jest to dziecko które było małym dzieckiem twojego dziecka?” <sup>273</sup>
--	--	---

Łkając i chlapiąc wybiera najlepsze pamiątki po zmarłym <sup>274</sup>	gdy tylko usłyszy chrapanie masażysta pozwala zasnąć także swoim rękom <sup>275</sup>	„To wszystko marność”, mówi i robi skok w bok tuż po pogrzebie <sup>276</sup>
--	---	---

<sup>270</sup> Można także poszukiwać pokrewieństw z *zappai* i haiku szkoły *danrin*. Szerzej na temat *senryū*, *zappai* i różnych szkół haiku – zob. pierwszą część książki.

<sup>271</sup> *Light Verse from the Floating World. An Anthology of Premodern Japanese Senryu*, compiled, transl. and with an introduction by M. Ueda, New York 1999, s. 12; przeł. B. Ś.

<sup>272</sup> Bez posagu, ale też – bez ubrania (ibidem, s. 24–25).

<sup>273</sup> Ibidem, s. 24; przeł. B. Ś.

<sup>274</sup> Ibidem, s. 162; przeł. B. Ś.

<sup>275</sup> Ibidem, s. 251; przeł. B. Ś.

<sup>276</sup> Ibidem, s. 92; przeł. B. Ś.

<sup>277</sup> Ibidem, s. 22; przeł. B. Ś.

### 3. „Haiku” – ferment w języku

Zabawy literackie, właściwie niezainteresowane niczym więcej poza językową (i semantyczną) ekwilibrystyką, to bardzo wyrazisty nurt w poezji Brzóska. Bardziej niż jakiegokolwiek poszukiwanie płaszczyzn mediacji – bądź otwartego konfliktu – między ascetycznym, kontemplacyjnym haiku klasycznym a tradycją kulturową Europy poetę interesuje eksplorowanie możliwości polszczyzny. Zupełnym nieporozumieniem jest jednak następujący opis:

w jego wykonaniu język polski rozbrzmiewa. Łatwo zapominamy na co dzień, bełkocząc, łykając końcówki, akcentując błędnie lub wplatając wyrazy żywcem porwane z angielskiego, o tym, jak nasz język potrafi ładnie zabrzmieć. Metaforyzując troszkę, Brzóska uderza w delikatne struny mowy polskiej, szuka rytmu zakłętę w samej strukturze wyrazu – i układa z takich wyrazów melodie<sup>278</sup>.

W układanych przez Brzóske melodiach najciekawiej – choć niekoniecznie najpiękniej – dźwięczy to, co językowo niedbałe, potoczne, bełkotliwe. Prezentowany podrozdział traktuję jako głosę do rozważań o polemiczności haiku Brzóska<sup>279</sup>, dobrze uwidoczniającą immanentną ekstremalność poetyki twórcy. Japońska nazwa gatunkowa jest tutaj jedynie modnym szyldem, zza którego „wyskakują” aforyzmy, epigramaty, absurdalne mininarracje. Brzósiewicz unika barowania się z obcą formą literacką, w znikomym tylko stopniu bada, na ile akceptowalne mogą być orientalne reguły gatunkowe. Świetnie natomiast żongluje dotychczasowymi, wywiedzionymi głównie z tradycji awangardy (ale już bez awangardowego zaplecza teoretycznego i ideowego), konwencjami literatury europejskiej. Na tym polu poeta nie widzi możliwości poważnego dialogu kultur – a w każdym razie nie jest nim serio zainteresowany. Stwierdza dosadnie:

<sup>278</sup> O. Koehler, *Mistrz małych historii*, dostęp 30 VIII 2013.

<sup>279</sup> Prezentowane tu teksty to właściwie niby-haiku, które można by także pomieścić w szóstej części książki (*Panoptikum „haiku”*).

Mistyki

Mistrz Zen

Jak

Zen

Mi styka

To jedno

To tylko

A Zenek

Do pierwszego

To drugie<sup>280</sup>

H 2, 271

H 2, 270

Także niektóre obrazki czy mininarracje pozornie skupione na opisie przyrody w bliższym oglądzie okazują się właściwie wyłącznie niezłe ugruntowanymi w rodzimej poetyce historycznej opowieściami o języku (poniższa przypomina np. futurystyczne fonostylistyczne akrobacje Stanisława Młodożeńca)<sup>281</sup>:

Łania

Złakniona łania

Z lasu się wyłania

Łaknąc łyka

Wody ze strumienia

H 1, 94

Brzósiewicz nie widzi jednak powodu, by zmieniać gatunkową etykietę miniatur. Rezygnuje z ostatniego łącznika z haiku: skupienia się na codziennych scenkach z życia; otrzymujemy w zamian wyłącznie scenki z życia języka, w znikomym stopniu obecne w opisanych dotąd inkarnacjach Brzósckowych miniatur.

Poeta chętnie wykorzystuje zabiegi paronomastyczne, lubuje się przede wszystkim w kalamburach i fałszywych etymologiach. Z ochotą wykoślawia przysłowia, idiomy, nazwy własne, terminy. Celem nie są przy tym, jak u mistrzów klasycznego haiku, delikatne aluzje intertekstualne, ale niewyszukane efekty komiczne. Inna rzecz, że aluzje intertekstualne to żywioł Brzóscki, wykorzystuje je jednak dla

<sup>280</sup> To jedyny znany mi tekst Brzóscki, gdzie konstatacje interkulturowe zostały wyrażone wprost (w cytowanym obok *Mistyku* polemiczność międzykulturowa jest zdecydowanie mniej oczywista). We wcześniejszej wersji tekst nosił tytuł *Zen* („Przekrój” 2005, nr 12, s. 92).

<sup>281</sup> Zob. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”, s. 419–441.

samej, nieszczerłynie subtelnej, zabawy słowem i brzmieniem, niekiedy także podpierając w ten sposób dosadne, ludyczne diagnozy historiozoficzne. Poeta z pasją tworzy również banalistyczne lub nonsensowne epigramaty i aforyzmy. (Zabawy literackie Brzóske-wicza to zresztą wielkie dominium purnonsensu). Można by szcze-gółowo opisywać różnorakie językowe i fabularne koncepty Brzóske-wicza, z perspektywy moich badań byłoby to jednak właściwie bezcelowe. Ogromną różnorodność działań poety pokazuje poniższy barwny patchwork *quasi*- czy wręcz antyhaikowych wierszy:

Początki	MINI	JAMES BĄD
Początki	Straszy w mini	James Bąd
Polski	Starsza pani	To twarda sztuka
Ciągle są	I udaje	Nawet jak miał granat w bucie
Do Poznania	Stringa <sup>282</sup>	To mu tylko dziurę w skarpecie
H 2, 324		wyrwało
		H 2, 68
Mickiewicz		Wincenty Kadłubek
Franek tak się kolegował	Cyborg ma dziś	Wincenty
Z tym Mickiewiczem	Chorą nogę	Zgrywał przed żoną
Że go w końcu z roboty	Poda nogę?	Takiego kadłubka
wyrzucili	Nie? To szkoda	Że nawet śmieci nie musiał
I od dziadów wyzwali	H 2, 159	z chaty wynosić
H 2, 100		H 2, 212
Afryka	Kłopot	MÓWI OJCIEC DO SYNA
Szanie	Ciąży	Na tobie
Szaman	Ciotce	To tak można polegać
Smaczną	Ciążą	Że jakby cię Zawisza zobaczył
Szamkę	Córki	Toby mu się czarno przed
H 1, 169	H 1, 51	oczyrna zrobiło
		H 2, 44

<sup>282</sup> „Przekrój” 2005, nr 24, s. 92.

Niemiecka Wola 1944	Choć w ciele Zdrowy duch	GRZECHU
Niemcy	Nogi śmierzdą mu	Łokciem
Na Woli	Za dwóch <sup>283</sup>	Grzechu
Dali		Nie
Do woli		Wygonisz
H 2, 11		H 2, 245
Żubr	Komornik Śląski	Ziarno
Żubr	Czy to Mieszko	Lis kurze
Muchy	Czy tu nie mieszko	Ziarna
Nie	A jak mieszko	Nigdy
Kąsa	To tylko do pierwszego	Nie wydziobie
H 2, 298	H 2, 271	H 2, 253
Los	Ręka	Polskie mrzonki
Murzyn zrobił swoje	Ręka rękę myje	Jakby Polacy
Cygana powiesili	Nogi już nie widzi	Nie mieli mrzonek
A kowal miał potem	Nie mówiąc o uszach	To by im został
Czarną wnuczkę	I zębach	Tylko korzonek
H 2, 36	H 2, 90	H 1, 209

Nie sposób wpisywać prezentowanych tu absurdów Brzóska w tradycję haiku, pokazują one natomiast, jak silnie rozciągana jest przez poetę ta gatunkowa etykieta: stosowana chętnie także na określenie – niekoniecznie w celach jakkolwiek polemicznych – utworów znakomicie wpisujących się w okcydentalne paradygmaty gatunkowe (epigramat, aforyzm, fraszka, sentencja) i historycznoliterackie (wspomniana już tradycja awangardowa). Warto znów odwołać się do alogicznych, krótkich zenistycznych koanów. Z wielu powodów wierszyki Brzóska można uplasować na antypodach tych „oświecających”, enigmatycznych tekstów. Należy jednak dostrzec delikatne pokrewieństwo mechanizmu działania miniatur Brzóska i tych właśnie utworów zen. Idzie o wyzwalającą z oków przyzwyczajenia

<sup>283</sup> „Przekrój” 2004, nr 48, s. 100.

czajeń i logiki nonsensowność rozumowania i samą nieprzewidywalność działań nauczyciela/twórcy. Punktem dojścia lektury „haiku” Brzóska chyba nie będzie *satori*, ale – również (choć pewnie nie równie) cenny – śmiech.

#### 4. HiQ

Czy da się w ogóle krótko podsumować twórczość Brzóska? „Non-szalancja” formy, eklektyzm, gra konwencjami, ironia, mariaż z kulturą masową, świetnie widoczne w między medialnych przejściach „podkreślanie umownego i ludycznego charakteru form artystycznych”<sup>284</sup>. Jednym – maksymalnie wieloznacznym – słowem: postmodernizm. Czy jednak mamy tu do czynienia po prostu z tytułową haiku-błagą, prześmiewczym, wybiórczym wykorzystaniem obcych konwencji artystycznych? Trójkątny podział tego rozdziału odzwierciedla wielorakość działań Brzóska. W jego *ouvre* znajdziemy zarówno „blagujące”, komiczne, nonsensowne antyhaiku, jak też dające się na różnych poziomach odnosić do orientalnych poetyk kadry z codzienności (swoisty „haiku fristajl” Brzóska). Mamy tu wreszcie „prawdziwe”, pobrzmiwające zenistycznie, zanurzone w naturze haiku.

Jakiegokolwiek związki z japońską poetyką można identyfikować jedynie w przypadku tych tekstów, gdzie choćby szczątkowo zachowano japonizujące obrazowanie. One też pozwalają zaobserwować, jak pod piórem Brzóska haiku przekształcają się w antyhaiku.

Okładki dwutomowego *Haiku* ozdobione zostały rysunkiem dwóch skromnie spuszcających wzrok hybryd – ptaków z głowami owiec (?) i wymyślnymi, wielopiętrowymi, japońskimi fryzurami. Na korpusie jednego stwora widnieje wielka litera „H”, na korpusie drugiego – „Q”, między „H” i „Q” wpisano „i”. Mamy zatem HAIKU z przymrużeniem oka, „HQ” to także znak wysokiej jakości (*high*

<sup>284</sup> J. Sławiński, *Postmodernizm*, w: *Słownik terminów literackich*, s. 414. Zob. też np. A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm?*, w: *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, red. M. A. Potocka, Kraków 2003, s. 49–50.

*quality*)<sup>285</sup>. Mimo wszystkich kontrowersji uznają, że to świetny pomysł na graficzne podsumowanie poezji Brzósiewiczza.

### III. Grochowiak–Brzóska

Opisywane utwory Grochowiaka i Brzósiewiczza nie spełniają wszystkich ani nawet większości wyznaczników zachodniego prototypu haiku. Dowodzą jednak, że podstawowymi wyznacznikami haiku – w perspektywie zachodnich nawiązań do tej sztuki – są swoisty typ sensualnego obrazowania i sama afirmacyjna czułość. Jedność podmiotu i przedmiotu obserwacji trudno zapewne używać, a jeszcze trudniej weryfikować. Formuła zwięzłości pozwala na najróżniejsze wariacje w obrębie (stosunkowo) niedługiej formy. „Haikowość” nie gwarantuje także rezygnacja z emocjonalnego ekshibicjonizmu. Zakorzenie w świecie natury może wreszcie okazać się pozorne – bliższy ogląd nierzadko ujawnia poplątane, „mandragoryczne” korzenie wierszy.

Opozycyjność działań Brzósiewiczza i Grochowiaka zasada się na sposobie wysłowienia oraz na sposobach absorpcji (i powierzchniowej adsorpcji) „dalekowschodniości”. Przyglądanie się haiku (czy raczej „haiku”) polemicznym przez pryzmat obrazowania zmysłowego pozwala wychwycić kilka istotnych cech charakterystycznych polskich ekstremalnych nawiązań do japońskiego gatunku. Można dostrzec np. twórczy upór Grochowiaka, który usiłował zbliżyć się ku założeniom japońskich poetów, pozwalając sobie jednak na, zgodne z haikowym postulatem autorskiej szczerości, wplatanie do wierszy motywów i chwytów stylistycznych całkowicie obcych poetyce Bashō i jego następców. Twórczość Brzóska, powszechnie postrzeganego jako poeta „zgrywy”, jest w tej perspektywie zaskakująco niejednorodna. Polemiczne w stosunku do haiku, oraz do jego przetworzeń w wersji Grochowiaka, okazują się wiersze prezentu-

<sup>285</sup> Zapis na okładce ewokuje także skojarzenia z audiowizualnym projektem HiQ – „łąączącym idee japońskiej poezji haiku, współczesną sztukę wizualną i improwizację intuicyjną w muzyce” (<http://hiq.com.pl/#>, dostęp 19 XI 2013).



jące swoiście kadrowane, niepodrabialnie, po Brzósłkowemu opraciwane językowo wycinki z rzeczywistości. Zachowanie licznych postulatów haiku przy całkowitej zmianie modalności wypowiedzi wiedzie do zanegowania fundamentalnych wartości estetycznych i etycznych dalekowschodnich miniatur. Łączenie grozy ze śmiechem, absurd oraz dojmująca swojskość sprawiają, że tak przenicowane haiku staje się ważnym (i znajdującym wielu amatorów) zwierciadłem współczesności, bliskim współlistniejącym z klasycznym haiku satyrycznym, konceptystycznym *zappai* czy *senryū*<sup>286</sup>. Widać także, że w przypadku twórczości obu poetów teksty niepodjęjące haikowego wyzwania klarowności sensualnej ztracają jakiegokolwiek podobieństwo do swego domniemanego orientalnego wzorca.

Układy zarzucające sensualność (w szczególności – obrazowość) klasycznych haiku tracą zatem w znacznej mierze na polemicznej wyrazistości. Okazuje się, że do „haiku” polemicznych, a zatem czynnie podejmujących dyskurs z japońskim wzorcem, można zaliczyć właściwie tylko te wiersze, w których widać klarowne odniesienia do haikowego obrazowania. Układy sensualne to zatem zasadniczy, choć zwykle niedoceniany, element polskiej polemicznej „gry w haiku”.

---

<sup>286</sup> Zob. pierwszą część książki.



## CZĘŚĆ CZWARTA

# Oscylacje wokół haiku

Tę część książki chcę poświęcić liryce dwóch wybitnych twórców polskiego modernizmu: Czesława Miłosza i Mirona Białoszewskiego. Ich wiersze – o bardzo odmiennych stylistykach – na różne sposoby oscylują wokół poetyki haiku. To teksty niebędące semantyczno-stylistycznymi „ekstremalnymi” wypowiedziami o literackich i filozoficznych założeniach formy<sup>1</sup>; nie mogłyby także w szerszym wyborze stać się egzemplifikacjami rozdziałów o „najprawdziwszych” polskich haiku<sup>2</sup>. Znakomicie pokazują natomiast najróżniejsze swobodne oscylacje wokół zachodniego prototypu gatunku<sup>3</sup>.

Miłosz otwarcie mówił o fascynacji haiku i stojącym za japońskimi 17-zgłoskowcami konglomeratem zjawisk artystyczno-filozoficznych. Stosunkowo rzadko wypowiadał się jednak w miniaturach. „Haikucentryczne” spojrzenie na krótkie formy w oryginalnej i przekładowej twórczości autora *Ocalenia* uznaję zatem za szczególnie cenne. Białoszewski przeciwnie: był znakomitym miniaturzystą, operującym niepodrabialną, wyrazistą „kreską”. Nigdy za to nie wspominał o haiku, nie pisał także o kulturze Japonii. Uchodził na-

---

<sup>1</sup> Te analizuję w trzeciej części książki.

<sup>2</sup> Zob. piątą część monografii.

<sup>3</sup> W orbicie haiku – nierzadko dość odległej od gatunkowego centrum – można też sytuować m.in. pewną część liryki Jerzego Harasymowicza, Ryszarda Krynickiego, Jana Polkowskiego, Urszuli Kozioł, Krystyny Miłobędzkiej, Agaty Tuszyńskiej, Janusza Szubera, Janusza Stanisława Pasierba, Juliana Kornhausera, Tadeusza Wyrwa-Krzyżńskiego. Lista z całą pewnością nie jest zamknięta. W twórczości wspomnianych autorów odnajdujemy również wiersze bądź, nierzadko, całe ich grupy bardzo bliskie zachodniemu prototypowi haiku. Znaczną część tych tekstów analizuję w piątej części książki. Naturalnie, także mniej ortodoksyjnie haikowe wiersze wymienionych poetów zasługują na szeroki opis, dokonywany m.in. przez pryzmat interesującej mnie tu dalekowschodniej formy. W tej książce rezygnuję jednak z tak szczegółowych, monograficznych analiz spuścizny Harasymowicza, Krynickiego, Pasierba, Polkowskiego (i in.).

tomiast za ekscentrycznego mistrza „życiopisania”. Na ile „kreska” – i żywot – Mirona dają się orientalizować?

## I. Poezja uważności – Czesław Miłosz i haiku

Od ludzkiej mowy do niemych wierszy jak daleko!  
z tomu *Druga przestrzeń*, cykl *Notatnik*, 2002, Ww 1247\*

Nazwisko Miłosza zrosło się z haiku, stając się dla wielu synonimem rodzimego haikowania, a przynajmniej – sygnaturą uprawomocniającą i uwiarygodniającą takie działania twórcze<sup>4</sup>. Sam poeta chętnie przyznawał się do dalekowschodnich fascynacji: tłumaczył haiku<sup>5</sup> i wiersze zen<sup>6</sup>, wielokrotnie mówił o stojącym za haiku konglomeracie zjawisk filozoficzno-kulturowych<sup>7</sup>, wysoko cenił kluczo-

\* Wiersze Miłosza cytuję za wydaniem: Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011. Książkę tę opatruję skrótem Ww, liczby po skrócie wskazują numery stron.

<sup>4</sup> Tę opinię ugruntowują publikacje o charakterze popularnonaukowym. Przykładowo w haśle *Haiku* w *Wielkiej encyklopedii PWN* (t. 11, Warszawa 2002, s. 78) jako jedyni polscy twórcy haiku wymieniani są Czesław Miłosz i Stanisław Grochowiak (w obu wypadkach to dyskusyjna konstatacja). W *Antologii polskiego haiku* (wybór, wstęp i oprac. E. Tomaszewska, Warszawa 2001, s. 47–48) pojawia się wybór Miłoszowych *Zdań* z tomu *Hymn o perle*, nie są one jednak opatrywane badawczym komentarzem.

<sup>5</sup> Szerzej na temat Miłoszowych przekładów haiku – zob. trzeci podrozdział tego rozdziału książki oraz rozdział *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>6</sup> Zob. np. *Zen codzienny*, przeł. Cz. Miłosz, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 48, s. 3 (teksty włączone do tomu *Dalsze okolice*, 1991, Ww 1042–1046); idem, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, *passim*.

<sup>7</sup> Zob. np. Cz. Miłosz, I. Kania, „...wołę polegać na Łasce – albo na braku Łaski...” *O budyzmie*, w: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków 2006, s. 491–511 (pierwodruk: „Znak” 1995, nr 1); E. Sawicka, *Czyste lustro*, w: ibidem, s. 307–309 (pierwodruk: „Rzeczpospolita” 1992, nr 286); Cz. Miłosz, K. i S. Chwinowie, *Literatura nie jest od prawdy*, w: ibidem, s. 284 (pierwodruk: „Tytuł” 1992, nr 4); Cz. Miłosz, P. Lisicki, *Znaki nadchodzących czasów*, w: ibidem, s. 412–415 (pierwodruk: „Znak” 1994, nr 3); Cz. Miłosz, J. Illg, *Miłosza księga ołśnień*, w: ibidem, s. 420–426 (pierwodruk: „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 130); Cz. Miłosz, T. Walas, *Poezja i religia*, w: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1999–2004*, Kraków 2010, s. 448–449 (pierwodruk: „Dekada Literacka” 2002, nr 3/4); Cz. Miłosz, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, w: idem, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 99–100 (lub w „Tekstach Drugich” 1990, nr 5/6, lub w „Tygodniku Powszechnym” 1990, nr 21); idem, *Abecadło*, Kraków 2001, s. 84–85, 308–310, 333–336.

wą dla tej sztuki uważność<sup>8</sup>. Był wreszcie – jak japońscy autorzy lirycznych 17-zgłoskowców – poszukiwaczem codziennych epifanii<sup>9</sup>, poetą konkretności<sup>10</sup>, „instynktownie przywiązany do świata widzialnego, dotykającego, sensualnego”<sup>11</sup>, wezwany „do pochwalania

Zob. też: idem, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 245–247; T. Merton, Cz. Miłosz, *Listy*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 2003 (szczeg. s. 108–113, 120, 122–124, 154, 159).

<sup>8</sup> Pisał: „Według książki buddyjskiego mnicha [...] samą istotą buddyzmu jest *mindfulness*. Chyba można to przetłumaczyć jako UWAŻNOŚĆ (słowo jest już u Mikołaja Reja) albo BYCIE UWAŻNYM. Znaczy to przyjmować z uwagą, to co jest TERAZ, zamiast zwracać się ku temu, co było, albo do tego, co będzie. Zbawienne dla męczenników sumienia, przeżywających swoje dawne upadki, zbawienne dla niespokojnych, wyobrażających sobie ze strachem, co zdarzy się jutro. Oby moje wiersze pomogły ich czytelnikowi zamieszkać w teraz. I obym jako człowiek został wyleczony z chorób pamięci” (Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Kraków 1998, s. 19; zob. też: M. Zaleski, *Od „grzechu anielstwa” do „uważności”, czyli poezja jako instalowanie się w świecie*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 31–32).

<sup>9</sup> Zdaniem Miłosza epifania „może [...] oznaczać samą otwartość zmysłów wobec rzeczywistości. Oczywiście zdaję się być tutaj organem uprzywilejowanym, choć może to nastąpić dzięki słuchowi, dotykowi czy smakowi” (Cz. Miłosz, *Wypisy*, s. 20). Zob. też np. J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, w: idem, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 50–78; T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków 2010, s. 343–360; W. J. Cymbalista, *Czesława Miłosza poetyka obrona epifanii*, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza*, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2012, s. 509–515; A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 317–322; R. Nycz, „Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia”: *Czesława Miłosza tropienie realności*, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012, s. 167–171; J. Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996, s. 168–171; W. Kudyba, „Zostaw ten złudny umysł”. *Echa medytacji zen w poezji Czesława Miłosza*, w: *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganiak, Warszawa 2010, s. 267; zob. też: A. Fiut, *Ciemne iluminacje*, w: idem, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003, s. 18–26; R. Nycz, *Miłosz: bio-grafia idei*, w: idem, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 46–47.

<sup>10</sup> A. Fiut, *Moment wieczny*, s. 23; R. Nycz, *Miłosz: bio-grafia idei*, s. 46; E. Dryglas-Komorowska, *Haiku w refleksji Czesława Miłosza*, w: *Obrazy dookoła świata*, red. J. Bielska-Krawczyk, S. Kołos, M. Mateja, Toruń 2013, s. 296.

<sup>11</sup> Autocharakterystyka Miłosza za: Cz. Miłosz, I. Kania, „...wolę polegać na Łasce – albo na braku Łaski...”, s. 504. Zob. też np. A. Fiut, *Moment wieczny*, s. 7–10; J. Błoński, *Dziękczynienie*, w: idem, *Miłosz jak świat*, s. 217. Szczególnie wiele uwagi poświęcono doświadczeniu wzrokowemu u Miłosza – zob. np. K. van Heuckelom, „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004;

rzeczy, dlatego że są<sup>12</sup>. Czy daleko stąd do postawy – i poetyki – *haijina*?

Haiku to miniatura poetycka. Miniatura, która chce istnieć samodzielnie<sup>13</sup>, jest autonomiczna, choć może zachowywać – na różnych poziomach, w różnych kulturowych figuracjach – ślady relacji z łańcuchem pieśni wiązanej<sup>14</sup>. W poezji Miłosza, od początków po teksty ostatnie (a przede wszystkim – u początków i w późnych tomach), znajdziemy mnóstwo zanurzonych w naturze fragmentów<sup>15</sup> prezentujących, jak haiku, jeden bądź kilka kształtów na wyrazistym sensualnym tle (przy jednoczesnym emocjonalnym wyciszeniu podmiotu lirycznego). W miarę rozwoju wiersza dochodzi jednak do sensualnego, metaforycznego, filozoficznego zagęszczenia tekstu. Do jednego obrazu zmysłowego, nieredukowalnego jedynie do obrazu wizualnego<sup>16</sup>, który mógłby być ośrodkiem haiku (jakkolwiek zwykle jest bardziej dookreślony niżli szkicowe klasyczne kompozycje *haijinów*), szybko dołączają kolejne – znów potencjalnie mogące stanowić centra miniatur o japońskich powinowactwach. W poezji Miłosza prosty, klarowny obraz domaga się dalszych ciągów, jest, mówiąc po Tuwimowsku, rodnikiem kolejnych przedstawień, dążących do wieloaspektowej sensualnej pełni. *Haijinowi* do opowiedzenia o „takości” świata wystarczył fragment, skrawek, klarownie zakomponowany kadr. Miłosz chce doświadczać wielorako, z różnych stron, w różnych odsłonach<sup>17</sup>; możliwość spełnienia – zwykle

J. Jarzębski, „Być samym czystym patrzeniem bez nazwy”, w: *Poznanie Miłosza 3, 1999–2010*, red. A. Fiut, Kraków 2011, s. 235–250.

<sup>12</sup> Cz. Miłosz, *Kuźnia*, z tomu *Dalsze okolice*, 1991, Ww 977.

<sup>13</sup> Taka była zresztą geneza formy – oto *hokku*, które się usamodzielniało. Zob. pierwszą część monografii (rozdział *Krótką historia haiku*).

<sup>14</sup> Zob. np. W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 4.

<sup>15</sup> Analizy fragmentów dłuższych utworów w kontekście haiku – zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth 2011, s. 125, 132–133, 204–206.

<sup>16</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>17</sup> Krzysztof Zajac pisze o twórczości Miłosza: „Pojedyncze rzeczy, zjawiska, ulotne chwile, wspomnienia – są fascynujące nie same z siebie, ale dlatego, że składają się na obraz bytu jako całości. Z fragmentów rzeczywistości próbuje poeta wyprowadzić prawdę ontologiczną [...]. Chwile nagłych olśnień, podczas których świadomość wydaje się «dotykać» prawdy, są momentalne i nie dają się ująć w słowa, dlatego

zresztą nieosiąga(l)nego – upatruje dopiero w gęstym, niecierpiącym pustki opisie<sup>18</sup>. Owszem, poszukuje samoograniczeń (o czym napiszę w tym rozdziale), dąży do milczenia<sup>19</sup>, „samego czystego patrzenia bez nazwy”<sup>20</sup>, jego literackim żywiołem jest jednak bujność (słów, zjawisk, postaw), nie surowość, asceza, cisza<sup>21</sup>.

Odwzorowywana w poezji Miłosza rzeczywistość „karmi się [...] swoim własnym blaskiem”<sup>22</sup>, nie stanowi jednak punktu dojścia lirycznego wywodu. Twórca idzie dalej – ku refleksji, wiedzy, spekulacji intelektualnej<sup>23</sup>. Znakomicie pokazuje to wiersz *Nad strumieniem*, rozpoczęty klarownym polisensorycznym obrazem (dwa inicjalne wersy), notujący następnie „bujną” zmysłową kontemplację,

poecie pozostanie »mnożenie szczegółów« wybranych z życia” (K. Zajas, *Miłosz i filozofia*, Kraków 1997, s. 36–37). Ireneusz Kania stwierdza: „Swoją nieposkromioną żądzę wszelkich możliwych wrażeń [Miłosz] bardzo sobie cenil [...] – ale jednocześnie był świadom zagrożeń z jej strony idących. Nie podejmując z nią totalnej wojny, przyjął wobec niej postawę po stoicku i buddyjsku zdystansowaną i cierpliwą [...]” (I. Kania, *Czesław Miłosz a buddyzm*, „Dekada Literacka” 2011, nr 1/2 [244/245], s. 95).

- <sup>18</sup> Nieosiągalność pełni unaocznia autokomentarz poety do wiersza *Nie więcej* (o samym utworze piszę w dalszej części rozdziału): „Po prostu co rzeczywiste, jest za obfite, wzywa nazwania, ale każde nazwanie pozostaje na zewnątrz, stanowi nie więcej niż katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens. [...] jeżeli ktoś mocno pragnie osiąść jakiś przedmiot, nie można tego nazwać inaczej niż miłością. Poeta występuje więc jako człowiek zakochany w świecie, ale skazany na wieczne nienasycenie, bo za pomocą słów chciałby w sam rdzeń rzeczywistości przeniknąć, ciągle ma na nowo nadzieję i ciągle jest mu to odmówione” (Cz. Miłosz, *Spór z klasycyzmem*, w: idem, *Świadekstwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 75–76). Zob. też: R. Nycz, „Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia”, s. 153–185.
- <sup>19</sup> Zob. np. A. Gleń, *Nie-przedstawianie. O ograniczaniu podmiotowości w późnej twórczości poetyckiej Mirona Białoszewskiego i Czesława Miłosza*, w: *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 450–456. Zastanawiające, że Adrian Gleń nigdzie nie odnosi się do Miłoszowej fascynacji myślą Dalekiego Wschodu.

<sup>20</sup> Cz. Miłosz, *To jedno*, z tomu *Kroniki*, 1987 (tekst datowany: 1985), Ww 914.

<sup>21</sup> Zob. np. A. Gleń, *Nie-przedstawianie*, s. 450–455.

<sup>22</sup> T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja*, s. 342.

<sup>23</sup> Podobną myśl można wyczytać u Aleksandra Fiuta (niejako odwracając porządek rozumowania badacza): „U Miłosza [...] od początku wyraźnie jest pragnienie bezpośredniego kontaktu ze światem widzialnym. Zobaczonym i zapamiętanym – nie zaś zinterpretowanym, wyobrażonym i wymyślonym. Wiedza, fantazja i wyobrażenia nie są jedynie dodatkiem do intelektualnych operacji, lecz ich pierwszym i najbardziej wiarygodnym impulsem. Słowem, sensualizm wydaje się zarówno metodą poznawczą, jak motoryczną siłą tej poezji” (A. Fiut, *Moment wieczny*, s. 8).

ekstremalną radość obcowania z wielością i wielorakością (także na poziomie nazywania), prawdziwie epifanijne *horror vacui*. I wreszcie – zamknięty konstatacjami przenoszącymi w zupełnie inne przestrzenie:

Szmer przezroczystej wody na kamieniach  
 w jarze pośrodku wysokiego lasu.  
 Jaśniej w słońcu paprocie na brzegu,  
 piętrzy się nieogarniona forma liści  
 lancetowatych, mieczykowatych,  
 sercowatych, łoputowatych,  
 językowatych, pierzastych,  
 karbowanych, ząbkowanych,  
 piłkowanych – i kto to wypowie.  
 I kwiaty! Białawe baldachy,  
 modre kielichy, jaskrawożółte gwiazdy,  
 różyczki, grona.  
 Siedzieć i patrzeć  
 na uwijanie się trzmieli, loty ważek,  
 podrywanie się mucholówki,  
 w płataninie łodyg pośpiech czarnego żuka.  
 [...]  
 Wydaje mi się, że słyszę głos demiurga:  
 „Albo nieme skały jak w pierwszym dniu stworzenia,  
 albo życie, którego warunkiem śmierć,  
 i to upajające ciebie piękno”.

*Nad strumieniem*, z tomu *To*, 2000, Ww 1153

Bardzo ciekawe byłoby przyjrzenie się polskiej poezji przez pryzmat pokrewnych haiku fragmentów – i ich metamorfoz w dłuższych partiach utworów. Byłby to jednak temat na zupełnie inną monografię. W tym miejscu przywołam zatem tylko garść wypracowanych z powstających na przestrzeni dziesięcioleci wierszy Miłosza „haikupodobnych” urywków zawierających jeden bądź kilka obrazów zmysłowych. To przedstawienia intensywne i wyraziste sensualnie, skupione na silnie, jednostkowo doświadczanych wycinkach z rzeczywistości. Te jednostkowe doświadczenia dają się jednak odnajdować w repozytorium zmysłowej pamięci czytelników, a zatem – spełniają postulaty mimetyzmu sensualnego<sup>24</sup>. Co ciekawe, znaczna

<sup>24</sup> Zob. szczeg. pierwszą i piątą część książki.



część bliskich poetyce haiku wyimków to fragmenty wierszy doskonale wrosłe w pamięć odbiorców, szeroko znane, po wielokroć, w różnych kontekstach, omawiane. Ich „chwytliwość” można wiązać, jak sądzę, m.in. z uderzającą sensualną klarownością układów, odzwierciedlającą pewne prawidła ludzkiej percepcji<sup>25</sup>:

Była już jesień. Nad wzgórzami wrzosów,  
Nad mglistym lasem, nad jeziorem stał  
Głos trąbki srebrny jak o szkło trącanie.  
[...]

2 strofy, z wierszy rozproszonych 1930–1936, Ww 44

Gdy wiatr powieje, mienią się ogrody  
Jak wielkie ciche i łagodne morza.  
Piana po liściach przebiegnie, a potem  
Znowu ogrody i zielone morza.

[...]

*Piosenka pasterska*, z tomu *Ocalenie*, 1945, Ww 183, wiersz datowany:  
Warszawa 1942

W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę,  
Jest takie leśne jezioro ogromne,  
Chmury szerokie, rozdarte, cudowne  
Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzucę.

[...]

*W mojej ojczyźnie*, z tomu *Ocalenie*, 1945, Ww 145, wiersz datowany:  
Warszawa 1937

Piwonie kwitną, białe i różowe,  
A w środku każdej, jak w pachnącym dzbanie,  
Gromady żuczków prowadzą rozmowę,  
Bo kwiat jest dany żuczkom na mieszkanie.

[...]

*Przy piwoniach*, z tomu *Ocalenie*, 1945, cykl *Świat (Poema naiwne)*,  
Ww 201, cykl datowany: Warszawa 1943<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Szerzej na ten temat – zob. pierwszą część monografii.

<sup>26</sup> Ciekawym intertekstem jest tu wiersz Matsuo Bashō:

Jak ciepłe światło! Z różowej zatoki  
 Choiny masztów, odpoczynek lin  
 We mgłach poranka. Tam, gdzie w wody morza  
 Sączy się strumień, przy mostku, dźwięk fletu.  
 [...]

*Szczęście*, z tomu *Król Popiel i inne wiersze*, 1962, Ww 471, wiersz datowany: Washington D.C. 1948

Zarzucaś wędkę, stojąc na kamieniu.  
 Bose nogi okrąża woda migotliwa  
 Twojej rodzinnej rzeki w gęstwie lilii wodnych.  
 [...]

*Chłopiec*, z tomu *Nieobjęta ziemia*, 1984, Ww 817

Moment niskich obłoków przed wzejściem księżycy  
 Doskonale nieruchomych na linii morza:  
 Świetlistość morelowa z obrzeżem popiołu  
 Ciemniejsze, gaśnie, stygnie w szary karmin.

[...]

*Wieczór*, z tomu *Dalsze okolice*, 1991, Ww 979

Las był nad wodą i ogromna cisza.  
 Perkoz czubaty w jeziornej zatoce,  
 Stado cyranek w środku jasnej toni.  
 [...]

*Przeszłość*, z tomu *Na brzegu rzeki*, 1994, Ww 1078

[...]

Rzeka płynęła dalej przez dębowe i sosnowe lasy.

Stałem w trawach po pas, wdychając dziki zapach  
 żółtych kwiatów.

I obłoki. Jak zawsze w tamtych stronach,  
 dużo obłoków.

*Po*, z tomu *Tō*, 2000, Ww 1213

---

„Nie chce wychodzić  
 Ze środka piwonii  
 Pszczoła”

(M. Bashō, *140 haiku*, wybór i przekł. P. Madej, Kraków 2008, s. 5).

## 1. Miniatury Miłosza – ku haiku?

Fragmety „haikupodobne” są dość gęsto rozsiane w dziele twórcy *Ocalenia*. Można również znaleźć u Miłosza niewielką grupę miniatur intrygująco oscylujących wokół poetyki japońskiej formy. Myślę o wybranych tekstach z cyklu *Zdania* (tom *Hymn o perle*, 1982) oraz nielicznych wierszach rozrzuconych w innych książkach poetyckich. Mimo wszystko zaskakuje, jak mało mieli dotąd do powiedzenia na temat Miłosza-*haijina* literaturoznawcy<sup>27</sup>, po wielokroć omawiający różnorakie orientalne fascynacje poety<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Badacze literatury widzą w Miłoszu przede wszystkim twórcę uprawiającego haiku „pośrednio, w przekładzie” (A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 166). Leszek Engelking pisze wprost: „Czesław Miłosz sam haiku jak dotąd [t.j. do 2000 roku – dop. B. Ś.] nie pisze (a przynajmniej nie publikuje). Wydał jednak tom tłumaczeń lub może parafraz haiku japońskich oraz współczesnych haiku amerykańskich i kanadyjskich” (L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem*, w: *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne. Materiały z forum dyskusyjnego*, red. i wstęp D. Kalinowski, Słupsk 2000, s. 130). Edyta Tuz-Jurecka mówi o powinowactwach między Miłoszowym widzeniem i opisywaniem świata a dawną poezją Wschodu, m.in. haiku („Duża dyscyplina w usunięciu na bok swojej osoby i skoncentrowanie się na widzianej rzeczy, upodobanie do szczegółu, jakże Miłoszowe przeciwieństwo, tworzą płaszczyznę wspólną dla niego i dawnych poetów Chin i Japonii” – E. Tuz-Jurecka, *Buddyjskie intuicje w twórczości Czesława Miłosza*, w: eadem, *Natura w poezji Czesława Miłosza*, Jelenia Góra 2007, s. 71). Nie docieka jednak, jak głębokie miałyby być związki z japońskimi miniaturami, w jakich tomach Miłosza najsilniej miałyby się przejawiać. Alina Świeściak z kolei widzi Miłosza jako twórcę „uprawiającego haiku” (A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004, s. 166). Wypowiada się na ten temat tylko na marginesie rozważań o poetyce Krynickiego (ibidem, s. 165–166). Jedyny znany mi szkic w całości poświęcony związkowi twórczości Miłosza z haiku to tekst Ewy Dryglas-Komorowskiej *Haiku w refleksji Czesława Miłosza*. Jak wspomniałam, Ewa Tomaszewska włączyła wybór *Zdań* do *Antologii polskiego haiku* (sam wybór po części uznaję za dyskusyjny). Symptomatyczne jest także, że w wyborze miłoszologicznej bibliografii przedmiotowej w tomie *Poznanie Miłosza 2. Część druga: 1980–1998*, red. A. Fiut, Kraków 2001, s. 359, w dziale *Haiku* znalazły się odnośniki (nie zawsze precyzyjne) do tekstów traktujących o stworzonych przez Miłosza przekładach.

<sup>28</sup> Zob. szczeg. I. Kania, *Czesław Miłosz a buddyzm*, s. 82–97; W. Kudyba, „Zostaw ten złudny umysł”, s. 263–276; T. Półchłopek, *Motywy wedyjskie w „autobiografii uczuć” Czesława Miłosza*, w: *Pogranicza, cezury*, s. 379–392; M. Bernacki, *Wpływ kabalistycznej kosmogonii na twórczość Czesława i Oskara Władysława Miłoszów*, w: *Pogranicza, cezury*, s. 393–408; A. Fiut, *Moment wieczny*, s. 317–322; T. Garbol, *Prostota – jako*

Piotr Michałowski uznaje zainteresowanie Miłosza haiku za spóźnione. Stwierdza: „Jego ideał poezji od dawna zbliża się do ideologii haiku. Poeta zauważył to jednak dopiero [...] we wstępie do wyboru własnych przekładów [haiku]”<sup>29</sup>. Istotnie, Miłosz dopiero w latach 90. aprobatywnie wypowiada się o tej formie (opatrzone wprowadzeniem tom tłumaczeń<sup>30</sup>, liczne wywiady<sup>31</sup>, haiku Kobayashiego Issy w *Wypisach z ksiąg użytecznych*<sup>32</sup>). Już w roku 1978 pisze jednak polemiczny względem założeń tej sztuki – takich, jakimi je wówczas widział – wiersz *Czytając japońskiego poetę Issa* (o którym dalej). Wiele fragmentów jego liryków w pewnej mierze zbliża się do haiku, ale też, jak pokazywałam, na różne sensualne i intelektualne sposoby haiku przekracza. Należałoby jeszcze sprawdzić, co dokładnie dzieje się na poziomie poetyki immanentnej w nielicznych oscylujących wokół zachodniego prototypu formy wierszach-miniaturach. Pamiętając przy tym cały czas, że Miłosz z łatwością mógł zetknąć się z haiku wcześniej (i obficie) niżli autorzy tworzący w kraju. Przebywając w wielokulturowym środowisku Berkeley, miał szeroki dostęp do (przekładów) japońskich tekstów literackich i filozoficznych, miał również możliwość wszechstronnej dyskusji nad kulturowym uniwersum Dalekiego Wschodu.

W analizach będę trzymać się (z nielicznymi wyjątkami) porządku chronologicznego, chcąc ustalić, czy w dorobku Miłosza-miniaturzysty zaszła jakakolwiek okołohaikowa ewolucja. Oto jedno z pierwszych w ogóle napisanych po polsku haiku (tekst datowany: Berkeley 1971):

Przezroczyste drzewo pełne ptaków przelotnych  
 O niebieskim poranku, chłodnym, bo jeszcze śnieg w górach.  
*Pory roku, z tomu Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada, 1974, Ww 629*

---

*narzędzie poetyckie*, w: idem, *Po upadku. O twórczości Czesława Miłosza*, Lublin 2013, s. 416–417; E. Tuz-Jurecka, *Buddyjskie intuicje*, s. 58–73.

<sup>29</sup> P. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku (ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*, „Akcent” 1993, nr 4, s. 9.

<sup>30</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*, wprowadzenie Cz. Miłosz, Kraków 1992.

<sup>31</sup> Zob. przypis 7 w tej części.

<sup>32</sup> Cz. Miłosz, *Wypisy*, s. 20.

Klarowny, ascetyczny, orientalizujący obraz: drzewo, najpewniej bezlistne (skoro „przezroczyste” i „jeszcze śnieg w górach”) i siedzące na jego gałęziach ptaki. Dwuzmysłowe tło: błękit i chłód. Tytuł można wiązać z haikowym osadzeniem poezji w cyklicznych przemianach przyrody<sup>33</sup>. Na pozór nie ma tu miejsca na nic więcej. Miłosz przemycił jednak dodatkowe treści, wielokierunkowo „dosensualniając” utwór, wyposażając go w „linki” do kolejnych, łańcuchowo powiązanych obrazów (przelet ptaków, ośnieżone góry). Uwagę – i zmysły – przykuwa już zresztą inicjalna wizualno-taktylna „przezroczystość” drzewa, fonicznie uwypuklona aliteracyjnością pierwszego wersu. W tej miniaturze widać rzecz bardzo dla poety charakterystyczną: dążenie do maksymalnego sensualnego nasycenia wiersza, niemożność poprzestania na pojedynczym, ascetycznym obrazie.

Kilka lat wcześniej Miłosz napisał *Okno*, utwór złożony z trzech rozdzielonych interliniami części. Incipit to znakomity, delikatnie metaforyczny obraz (także, notabene, opisujący „przezroczyste” drzewo):

Wyjrzałem przez okno o brzasku i ujrzałem przezroczystą jabłonkę  
w jasności<sup>34</sup>.

Dalej czytamy:

A kiedy wyjrzałem znowu o brzasku, stała tam wielka jabłoń obciążona  
owocem.

Więc dużo lat pewnie minęło, ale nic nie pamiętam, co zdarzyło się we śnie.  
z tomu *Miasto bez imienia*, 1969, Ww 564, tekst datowany: Berkeley 1965

<sup>33</sup> Zob. E. Dryglas-Komorowska, *Haiku w refleksji*, s. 297–298.

<sup>34</sup> Decyduję się na zapis jednoliniowy. W różnych wydaniach (Ww 564; Cz. Miłosz, *Miasto bez imienia. Poezje*, Paryż 1969, s. 26) kończąca pierwszy wers przerzutnia pojawi się w odmiennych miejscach zdania, co wskazuje na dostosowanie zapisu do szerokości strony.

Zamykające tekst wersy przeczą haikowej momentalności, zawieszając status ontologiczny zdarzeń<sup>35</sup>. Otwierają natomiast, podobnie jak operujące „haikupodobnymi” obrazami dłuższe liryki poety, bardzo szerokie konteksty kulturowe.

Na szczególną uwagę zasługują *Zdania* (pochodzące, przypomnijmy, z tomu *Hymn o perle*, 1982), cykl wymykający się całościowym opisom i prostym kwalifikacjom genologicznym<sup>36</sup>. W heterogenicznej grupie tekstów można znaleźć utwory o charakterze gnomicznym, ciemne „wersety” obrazowo-refleksyjne, twierdzenia historiozoficzne, utwory sprawiające wrażenie urywków dłuższych poetyckich narracji. Trafiamy tam wreszcie na kilka haiku<sup>37</sup>:

*Zachód*

Na słomianożółtych pagórkach, nad zimnym niebieskim morzem, czarne  
krzaki

Kolczastego dębu.

Ww 710

*Co nam towarzyszy*

Kładka z poręczą nad górskim potokiem

Pamiętana do najdrobniejszej wypukłości kory.

Ww 710

<sup>35</sup> Podobne rozciągnięcie momentalności zdarza się w klasycznych haiku bardzo rzadko:

„Krótka drzemka –  
Budzę się,  
Wiosna minęła”

Buson (cyt. za: Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 66).

<sup>36</sup> Miłosz używa dla opisanego *Zdań* określeń „forma graniczna”, „forma pośrednia” (Cz. Miłosz, R. Gorczyńska, *Podróżny świata*, Kraków 2002, s. 223). Zob. też: A. Fiut, *Moment wieczny*, s. 334; P. Michałowski, *Inne gatunki*, w: idem, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999, s. 117–118.

<sup>37</sup> Zob. E. Dryglas-Komorowska, *Haiku w refleksji*, s. 296–297. Co ciekawe, w poświęconej *Zdaniom* rozmowie Miłosza i Renaty Gorczyńskiej (Cz. Miłosz, R. Gorczyńska, *Podróżny świata*, s. 223–235) nie pada ani słowo na temat ewentualnych dalekowschodnich filiacji cyklu. Omówieniu nie poddano także „zdań” zbliżających się ku haiku (z wyjątkiem *Gór*) – być może nie dostarczyły one rozmówcom wystarczająco intensywnych podniet intelektualnych.

Może zatem właśnie w tym niejednorodnym zbiorze postanowił Miłosz pokazać swój kunszt *haijina*? Analiza ujawnia, że haiku to tylko „przebłyśki” *Zdań*. W większości podejrzewanych o „haikowość” tekstów poeta ucieka od kontemplacyjnej prostoty, od jednostkowego konkretnego – np. w „NIEPRZEBRANE LASY miodem dzikich pszczoł ciekące” (tak brzmi cały *Krajobraz*)<sup>38</sup>, których nie sposób po haikowemu (momentalnie, z bliska) doświadczyć<sup>39</sup>. Albo – w bliżej nieokreślonej i najpewniej obcą osobistemu doświadczeniu przeszłość:

*Exodus*

– Kiedy przyszliśmy, puszcza tu tylko rośła, gęsta, o jak palce.

Ww 705

*Świątynia*

W gąszczu klęcząc, adorowali pochody na niebie.

Ww 705

Także kluczowa w haiku relacja między podmiotem i przedmiotem bywa zagadką interpretacyjną<sup>40</sup>. W *Zdaniach* czytamy:

*Środek przeciwko pesymizmowi*

Uspokoił mnie las w ogniu od pioruna.

Ww 705

Centrum tekstu jest posadowione w samym doznającym podmiocie, którego odczucia wydają się skrajnie nieadekwatne do stanu obserwowanej (i uprzedmiotowanej?) przyrody. Dysonans każe ponawiać lekturę, dociekać, czy nie mamy przypadkiem do czynienia z zapisem głębokiego doświadczenia niszczyielskiego żywiołu. Konstrukcja utworu prowokuje do „przeżycia” sytuacji lirycznej (pożar jest

<sup>38</sup> Ww 708; wyróżz. B. Ś.

<sup>39</sup> Aluzja intertekstualna („krajina mlekiem i miodem płynąca”, Wj 3,8) dodatkowo archaizuje i „umitycznia” przekaz. W rozmowie z Gorczyńską Miłosz „dostrzega [tu] bezpośrednie echo [szkolnych] tłumaczeń Owidiusza [...]: »I żółte z zielonego dębu sączyły się miody«” (Cz. Miłosz, R. Gorczyńska, *Podróżny świata*, s. 225).

<sup>40</sup> O typowej dla części poezji Wschodu „głębokiej identyfikacji pomiędzy podmiotem i przedmiotem” mówił Miłosz (aprobatywnie) dopiero w latach 90. – zob. Cz. Miłosz, E. Sawicka, *Czyste lustro*, s. 308; Cz. Miłosz, *Przedmowa*, w: idem, *Wypisy*, s. 10.

opisany zdawkowo, wywołuje jednak silny oddźwięk w zmysłowej pamięci odbiorcy). Wiersz działa jednocześnie jak wciągające w centrum sensualnych doznań haiku – i jak skłaniająca do psychologizujących intepretacji „ekshibicjonistyczna” liryka wyznania.

Częste jest wreszcie w *Zdaniach* szukanie dodatkowych „zaczepów” dla intelektu i wyobraźni. Miłosz pisze:

*Kusiciel w ogrodzie*

Nieruchomo patrząca gałąź, i zimna, i żywa.

Ww 709

Gałąź, ogród, miniatura poetycka – tylko pozornie jesteśmy prowadzeni ku wschodniej estetyce. Tytuł odsyła do biblijnej historii z Edenu, a opisany przez antytezy konar można utożsamić, m.in. na zasadzie wizualnego podobieństwa, z węzem z rajskiego ogrodu<sup>41</sup>. Obcowanie z naturą to pretekst, a nie filar utworu.

Inne „zdanie” brzmi:

*Zaobłoczna góra*

Wstępowaliśmy, pędząc przed sobą stada nadziemskich jeleni.

Ww 705

Czy mowa o przesłoniętych przez mgły bądź obłoki zwierzętach „pędzanych” przez wspinaczy? Czy też – o chmurach, wciąż znajdujących się przed wędrowcami? A może „naddziemskie jelenie” to byty mityczne kojarzone z surowym pierwotnym krajobrazem? Tajemniczość, delikatna archaizacja („wstępowaliśmy”), tytułowy neologizm dezautomatyzują odbiór. Semantyczna „mglistość” stoi w sprzeczności z silnym haikowym sensualnym osadzeniem w konkrety.

Zdarza się wreszcie, że w lapidarnych *Zdaniach* poeta znów, jak w cytowanych na początku fragmentach dłuższych wierszy, maluje pełne, wielozmysłowe, wielowymiarowe, „wielohaikowe” obrazy<sup>42</sup>:

<sup>41</sup> Zob. Cz. Miłosz, R. Górczyńska, *Podróżny świata*, s. 230–231. Miłosz podsumowuje: „Może to jest po prostu ilustracja z Biblii. Jest w węzu coś z rośliny, gałęziowatość. Jakby oczy spojrzęły z drzewa” (ibidem, s. 231).

<sup>42</sup> *Góry* podsumowuje Miłosz w rozmowie z Górczyńską: „ładne, nie? Tak, to fantazjowany trochę opis Szwajcarii” (ibidem, s. 234).



Góry

Mokre trawy do kolan, maliniak na porębach wyższy od człowieka, chmura u stoku, w chmurze czarny las.

I pasterze w średniowiecznych skórzniach nam na spotkanie schodzili<sup>43</sup>.

Ww 711

Okołohaikowe fluktuacje poetyki Miłosza można również śledzić w późniejszych tekstach. W 1997 roku ukazał się następujący utwór:

Z okna u mego dentysty

Nadzwyczajne. Dom. Wysoki. Otoczony powietrzem. Stoi. Pośrodku niebieskiego nieba<sup>44</sup>.

z tomu *Piesek przydrożny*, 1997, cykl *Osobny zeszyt – kartki odnalezione*,  
Ww 1129

To opis „niedogęszczony” obrazowo i sensualnie, ale wystarczająco konkretny, by spełnić wymogi mimetyzmu sensualnego. Właściwie – świetne, mocno niedopowiedziane haiku. Utwór pełen oddechu (semantyka oraz „telegramowy” zapis: gęste pauzowanie, wielkie litery), prostoty i wzniosłości – mimo niepoetycznego „okna u dentysty”. Miłosz w ogóle rezygnuje tu z układu wersowego. Można odnieść wrażenie, że pod piórem poety krótka notatka dość niespodziewanie zamieniła się w miniaturę bliską regułom dalekowschodniej stylistyki. To tekst niejako paralelny z pierwszym omówionym w tym podrozdziale haiku, jeszcze jednak klarowniejszy i „czystszy”. Czyżby zatem Miłosz dotarł wreszcie do haiku – i chciał w tej poetyce pozostać?

W tym samym tomie znalazły się dość liczne miniatury, większość z nich nie ma jednak z haiku nic wspólnego<sup>45</sup>. Kontrapunk-

<sup>43</sup> Układ wersowy zapewne dyktowany ograniczeniami stronicy. W *Hymnie o perle* (Ann Arbor s.a., s. 32) tekst także podzielono na trzy wersy, bez przerzutni (wers drugi rozpoczyna się frazą „chmura u stoku”).

<sup>44</sup> Stosuję zapis jednoliniowy – w różnych wydaniach (Ww 1129; *Piesek przydrożny*, s. 138) tekst jest dzielony w różnych miejscach ze względu na różne szerokości strony.

<sup>45</sup> Najciekawsze przykłady delikatnych paralel z orientalnymi 17-zgłoskowcami to silnie zmetaforyzowane, odrealniające konkret *Sny* (Ww 1124) zamknięte znakomitym obrazem, który mógłby samodzielnie stanowić haiku (i podstawę ilustracji haiku – *haiga*).

tem dla omówionego wiersza może być przewrotnie ahaikowa *Nazwa* (Ww 1123):

Wspaniałość była wielka, ale wymyślona:  
 blask mieszkał w nazwie *Emberiza citrinella* [trznadel – dop. B. Ś.],  
 nie w ptaku, drzewie, kamieniu czy chmurze.

W kontekście Miłoszowych relacji z haiku musi wreszcie wybrzmieć *O!*:

O, szczęście! widzieć irys.

Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli  
 I delikatny zapach, jak zapach jej skóry.

O, jaki bełkot żeby opisać irys,  
 który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli  
 i żadnych naszych królestw  
 i żadnych krajów.

z tomu *To*, 2000, Ww 1154

Pierwsze trzy wersy tworzą formę zbliżającą się do haiku<sup>46</sup>. Zauważamy jednak – podmiot tak bardzo skupia się na przedmiocie, że aż... o nim zapomina. Wyabstrahowuje go z rzeczywistości, zanurza wyłącznie we własnej pamięci. Po trzech wersach poeta kończy komponowanie obrazu, nie „dosensualnia” go już, nie biegnie ku nowym przedstawieniom. Przenosimy się w płaszczyznę autoteliczności, w rozważania o nieporadności i nieadekwatności opisu<sup>47</sup>.

Z haiku można wiązać samo epifanijne<sup>48</sup> „O!” przypominające o japońskim *aware*, kategorii estetycznej wywodzonej (m.in.)

<sup>46</sup> Adam Dziadek słyszy „pogłosy haiku” w apostrofach wszystkich wierszy o tytułach rozpoczynających się wykrzyknikiem „O!” (Dziadek, *Wiersze i obrazy*, s. 166–168). Związki z haiku dostrzega m.in. w powiązaniach tekstów z malarstwem, w ich zdarzeniowości i ulotności. O inspiracji haiku „w wierszach o obrazach z tomu *To*” zdawkowo wspomina także Aneta Grodecka (A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 226).

<sup>47</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Kroniki*, Kraków 1988, s. 34; K. Zajas, *Miłosz i filozofia*, s. 21; E. Dryglas-Komorowska, *Haiku w refleksji*, s. 300.

<sup>48</sup> Dziadek dopatruje się tu również ironii (której ja nie widzę) – zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, s. 166.

od okrzyków zachwyty i zdumienia, porównywanej do „pochylenia głowy z podziwem dla niezwykłości, wspaniałości, dla pełnego czaru, dostojnego piękna”<sup>49</sup>. Japońscy *haijinowie* zatrzymywali się niekiedy nad zjawiskiem dosłownie oniemiała, kontemplantując – bez niezcierpliwienia – samą niemożność wysłowienia:

one są one są  
 cóż powiedzieć o kwiatach  
 w górach yoshino  
 Teishitsu<sup>50</sup>

Miłoszowa próba opisanie kwiatu jest bardzo znacząca. Haiku odwołuje się do tego, co indywidualnie doświadczono, ale dostępne doświadczeniu i pamięci zmysłów czytelnika (podstawa mimesizmu sensualnego)<sup>51</sup>. W tym wierszu twórcy *Ocalenia* potrzeba maksymalnego ukonkretnienia doznania wyraża się nie przez znane z dłuższych liryków poety mnożenie zmysłobrazów, ale przez skrajne zindywidualizowanie opisu odczuć, „zatraskujące drzwi” przed odbiorcą chcącym podążyć za doświadczającym podmiotem. Cała deskrypcja skupia się przecież na porównaniu kwiatu do odcienia sukni i zapachu jednej, konkretnej, nieznannej szerokiemu gronu czytelników kobiety. Miłosz ustrzegł się „bebechowości”<sup>52</sup>, zamykając się jednak w zacieśnionym kręgu „prywatnych” doznań.

Druga część wiersza niesie kolejne zaskoczenie. „Opisać irys, / który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli / i żadnych naszych królestw / / i żadnych krajów”. A zatem – nie jeden, niepowtarzalny, paralelny

<sup>49</sup> A. Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły Matsuo Bashō*, Warszawa 2007, s. 248. O dodatkowych znaczeniach i innym możliwym źródłosłowie terminu – ibidem. Zob. też pierwszą część książki (podrozdział *Kategorie estetyczne*).

<sup>50</sup> L. Engelking, *Haiku własne i cudze*, Kraków 1990, s. 5. Zob. też pierwszą część książki (rozdział *Prototyp – inwariant – stereotyp. Haiku na Zachodzie*). Zasady cytowania obcojęzycznych tekstów oraz zapisu japońskich imion, nazwisk i przydomków – zob. przypis do motto we *Wstępie*.

<sup>51</sup> O łączeniu powszechnego doświadczenia i indywidualnej wrażliwości w kontekście Miłosza i haiku (w przekładach) pisała np. Lidia Końska, *Miłosz czyli Issa*, „Arka” 1993, nr 43 (1), s. 169. Zob. też: J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, s. 211.

<sup>52</sup> Zob. I. Kania, *Czesław Miłosz a buddyzm*, s. 89.

z zapachem i strojem jednej, konkretnej osoby?<sup>53</sup> Irys w ogóle, „esencję” kwiatu?<sup>54</sup> Nie „punktualne doznanie zmysłowe”, „okaz indywidualny, istnienie poszczególne”?<sup>55</sup> A może – między poszczególnymi irysami nie ma znaczących różnic? Tu otwierają się szerokie filozoficzne płaszczyzny, krańcowo odległe od prostej, zmysłowej kontemplacji pojedynczego fenomenu natury<sup>56</sup>.

Jak widać, Miłosz nie chciał przyjąć postawy – i poetyki – *ha-ijina*. Z pewnością mógł (zebrany materiał dowodzi, że potrafił) pisać znakomite, nowoczesne haiku. Analiza jego miniatur nie pokazuje jednak żadnej „ku-haikowej” ewolucji stylistyki. W przestrzeni miniatur brakowało miejsca na typowe dla dłuższych wierszy autora *Trzech zim* łańcuchy „haikopodobnych” obrazów. Mimo to poeta nie chciał pozostawać przy prosto, ascetycznie szkicowanym przedstawieniu. Czuł i rozumiał zenistyczną potrzebę milczenia, ale – z wielu względów – nie mógł konsekwentnie wcielać jej w poezję.

## 2. Czytając japońskich poetów

W omówieniach Miłoszowych fascynacji Dalekim Wschodem sięga się do dwóch liryków poety: *Nie więcej* (z roku 1957; zamieszczono

<sup>53</sup> Przypomnijmy słynne, po wielokroć komentowane, zdanie z wiersza *Na trąbach i na cytrze* (tom *Miasto bez imienia*, 1969, Ww 569): „Opisywać chciałem ten, nie inny, kosz warzywa z położoną w poprzek rudowłosą lalką poru”. Zob. np. K. Zajas, *Miłosz i filozofia*, s. 22.

<sup>54</sup> Zob. *ibidem*, s. 36.

<sup>55</sup> Określenia zaczerpnięte z kanonicznego już opisu źródeł Miłoszowskich epifanii – J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, s. 211.

<sup>56</sup> Można powtórzyć za Krzysztofem Zajasem: „Pozornie Miłosz opowiada się za filozoficzną tezą, że nie istnieje nic poza jednostkowym bytem – ale jego poszukiwania zawsze starają się kroczyć dalej, dotknąć esencji” (K. Zajas, *Miłosz i filozofia*, s. 36–37). Ważnym intertekstem może być tutaj wiersz Miłosza *Podziw* (Ww 699):

„[...]  
Nieprzebrane, niepoliczone substancje ziemi.  
Zapach cząbbru, kolor jodły, szron, tańce żurawi.  
A wszystko równoczesne. I chyba wieczne.  
Oko nie widziało, ucho nie słyszało, a to było.  
Struny nie wygraają, język nie wypowie, a to będzie.  
[...]”

nego w tomie *Król Popiel i inne wiersze*, 1962) i *Czytając japońskiego poetę Issa (1762–1826)* (datacja: 1978, tom *Hymn o perle*, 1982) – i ich kanonicznych omówień pióra Aleksandra Fiuta<sup>57</sup>. W pierwszym utworze przykładem literackiego rzemiosła, konwencji niezdolnej do oddania dojmującej sensualności rzeczy i zdarzeń są japońskie wiersze o chryzantemach, kwitnieniu wiśni, księżycu (oraz, jak implikuje podmiot, niejako analogiczne teksty okcydentalne). Aleksander Fiut pisze:

Miłosz przedstawia [tu] dwie całkiem różne odmiany poezji. Pierwsza, której synonimem staje się sztuka Japonii, rezygnuje z odkrywczych, rewelatorskich ambicji i całkiem jawnie ogranicza się do powtarzania konwencjonalnych wzorów estetycznych. Cechuje ją operowanie powszechnikami wzruszeniowymi, biegłość imitacji i zgodność z uświęconymi przez tradycję kanonami. Poeta nie jest już kimś wyjątkowym, demiurkiem czy wieszczem [...]. Druga odmiana poezji nie godzi się na układanie wierszy na zadany temat. Przeciwnie – mierzy ona swą wartość umiejętnością opisu rzeczywistości w jej momentalnych, znikliwych przejawach. Ambicją poety jest dotarcie do esencji zjawisk, przekroczenie ograniczeń wynikających z linearnego porządku języka, wreszcie – ujęcie wieloaspektowe, które zdolne byłoby utrwalić nie tylko semiotyczną złożoność przedmiotu opisu, lecz ponadto, nie pozostającą bez wpływu na ten przedmiot, postawę poznającego [...]<sup>58</sup>.

Obraz poezji Dalekiego Wschodu, jaki wyłania się z omówienia Fiuta, nie jest fałszywy. Nie dotyczy jednak, jak można by sądzić z opisu, „sztuki Japonii” w ogóle, a tylko pewnych jej przejawów. Zauważmy: Miłosz pisze o „kupcach i rzemieślnikach Cesarstwa Japonii układających wiersze o kwitnieniu wiśni” (Ww 468). Zatem – o „ludziach przeciętnych, którzy uprawiają poezję w chwilach wolnych od ich pracy zawodowej”<sup>59</sup>, w pełni zadowolających się konwencjonalną, skostniałą formą. Nie wspomina o porzucających dworską służbę wędrowcach przemierzających kraj w poszukiwaniu wrażeń estetycznych i duchowych (jak Matsuo Bashō), o cierpliwych artystach

<sup>57</sup> Zob. np. E. Dryglas-Komorowska, *Haiku w refleksji*, s. 299.

<sup>58</sup> A. Fiut, *Poezja w kręgu hermeneutyki*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985, s. 244. Zob. też: A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, s. 154–155; L. Kośka, *Miłosz czyli Issa*, s. 168.

<sup>59</sup> Cz. Miłosz, *Spór z klasycyzmem*, s. 75.

terminujących u wielu mistrzów, przez lata doskonalących swój kunszt (jak Yosa Buson), o zmagających się z biedą i przeciwnościami losu piewcach najzwyczajszej codzienności (jak Kobayashi Issa) czy wreszcie – o twórcach prowokujących ważne literackie spory, w pełni świadomych siły literackiego wysłownia (jak Masaoka Shiki). Nie wydaje się zatem, by *Nie więcej* było właściwym punktem odniesienia dla Miłoszowych zainteresowań haiku. Tym bardziej że klasycznym haiku zdecydowanie bliżej do drugiego, niedosiężnego wedle podmiotu *Nie więcej*, typu poezji. Idealnie charakteryzują je także użyte w analizie Fiuta określenia: „umiejętność opisu rzeczywistości w jej momentalnych, znikliwych przejawach”, docieranie do „esencji zjawisk”, przekraczanie „ograniczeń wynikających z linearnego porządku języka”<sup>60</sup>, prezentacja nie tylko przedmiotu, ale i podmiotu opisu. Inna rzecz, że w latach 50. (przypomnijmy, wiersz powstał w 1957 roku) haiku nie budziło jeszcze, jak można domniemywać, większego zainteresowania Miłosza.

Zupełnie inne treści niesie utwór o dwadzieścia jeden lat późniejszy, w oczywisty sposób polemizujący z założeniami poezji haiku. Fiut pisze:

W *Czytając japońskiego poetę Issa (1762–1826)* spostrzega [Miłosz], że charakterystyczne dla *haiku* roztopienie się obserwującego w tym, co obserwowane, a przy tym oczyszczone w akcie kontemplacji, sprawia, iż wyłaniający się obraz świata jest niekonkretny („bo nie wiadomo kim jest naprawdę ten kto mówi” – „i czy to jest wioska Szlembark”), wiersz zaś trwa jakby „samym znikaniem okolic i ludzi”<sup>61</sup>.

Koniecznych jest kilka dopowiedzeń. W *Czytając japońskiego poetę* twórca cytuje i poetycko omawia teksty Issy dość odległe od prototypu haiku<sup>62</sup>, oddalające się od szkicowej – ale bardzo klarownej – momentalnej, rozpoznawalnej w powszechnym doświadczeniu sensualności. Myślę przede wszystkim o pierwszym i trzecim

<sup>60</sup> Zob. siódmą część książki.

<sup>61</sup> A. Fiut, *Moment wieczny*, s. 321. Zob. też: E. Dryglas-Komorowska, *Haiku w refleksji*, s. 299–300.

<sup>62</sup> Zob. pierwszą i siódmą część monografii.

z przywołanych w wierszu Miłosza utworów (w jego własnym przekładzie)<sup>63</sup>:

*Dobry świat: rosa  
Kapie po kropli,  
Po dwie.*

*Nigdy nie zapominaj:  
chodźmy nad piekłem,  
oglądając kwiaty.*

Oba teksty są w perspektywie zdecydowanej większości klasycznych 17-zgłoskowców silnie wyabstrahowane z sensualnego tła („świat” i „piekło” to pojęcia dalekie od zmysłowej konkretności). Skrajnie antytetyczne (i zupełnie niezenistyczne) „chodzenie nad piekłem”<sup>64</sup> i przyglądanie się kwiatom porusza wyobraźnię zachodniego twórcy, znów jednak niewiele ma wspólnego z haikową poetyką doświadczalnego konkratu. Przypuszczalnie nawet gdyby poeta wziął na warsztat najbardziej zmysłowo ukonkretnione haiku, nie znalazłby w nich tego, czego (w tym momencie życia i tworzenia) szukał. A szukał sensualnej pełni dającej asumpt do rozważań filozoficznych, metaartystycznych, historiozoficznych. Miłosz wykorzystał w *Czytając japońskiego poetę* tę samą strategię, co w licznych omawianych na początku lirykach, gdzie pojedyncze „haikupodobne” przedstawienie wyzwala serię ukonkretniających, dopowiadających, „utotalniających” doświadczenie zmysłobrazów. Wiersze Issy prowokują do stworzenia kilku ciągów klarownych, zasadniczo skupionych na naturze przedstawień. Miłosz zajmuje się pieczołowitym sensualnym wypełnianiem wszelkich miejsc niedopowiedzenia<sup>65</sup> wierszy japońskiego *haijina*, zdecydowanie nie zadowolają go receptury Bashō (przypomnijmy: „haiku, które ujawnia 70–80% treści, jest dobre; jeśli ujawni 50–60% nigdy nas nie znuży”)<sup>66</sup>. Tak jak

<sup>63</sup> Tłumaczenia te włączył Miłosz do swojej antologii przekładów haiku, tu cytuję za Ww 703–704.

<sup>64</sup> Wyobrażenie piekła (właśc. różnych rodzajów piekieł znajdujących się pod powierzchnią ziemi) funkcjonuje w systemie buddyzmu, zasadniczo nie jest jednak przywoływane w buddyzmie zen. O haiku w kontekście religii Japonii – zob. pierwszą część książki.

<sup>65</sup> Zob. pierwszą część książki (zamknięcie rozdziału *Poetyka haiku, haiku a „senryū”*).

<sup>66</sup> W. Kotoński, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 8; zob. też: K. Yasuda, *The Japanese Haiku. Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples*, Rutland, Vermont–Tokyo, Japan 1957, s. 6.

w części dotąd omówionych tekstów obrazu, które czytelnik może „poskładać” z własnych doświadczeń sensualnych, przeplatają się z danymi dostępnymi wyłącznie pamięci podmiotu (i ewentualnie kilkorga bliskich autorowi osób). Obrazy zmysłowe ostatecznie wiodą zresztą do rozważań o możliwościach i powinnościach poezji. Przywołajmy fragment utworu:

*Dobry świat: rosa  
Kapie po kropli,  
Po dwie.*

Parę kresek tuszem i staje się.  
Wielka cichość białej mgły,  
Przebudzenie w górach,  
Gęsi krzyczą,  
Żuraw skrzypi u studni,  
Krople z okapu chaty.

Albo może ten inny dom.  
Niewidoczny ocean,  
Mgła do południa  
Rzęsistym deszczem kapiąca z gałęzi sekwoi,  
Syreny buczące w dole na zatoce.

Tyle może poezja, ale nie więcej.  
Bo nie wiadomo, kim jest naprawdę ten, kto mówi,  
jakie jego ścięgna i kości,  
porowatość skóry,  
jak siebie czuje od środka.  
I czy to jest wioska Szlembark,  
nad którą w mokrych trawach znajdowaliśmy salamandry  
jaskrawe jak suknie Teresy Roszkowskiej,  
czy inny kontynent i inne imiona.  
Kotarbiński, Zawada, Erin, Melanie:  
nikogo z ludzi w tym wierszu. Jakby trwał  
samym zanikaniem okolic i ludzi.

[...]

Ww 703-704



Kilkanaście lat później dostrzega już Miłosz szersze możliwości wypowiedzeniowe haiku. We *Wprowadzeniu* do tomu własnych przekładów tych lirycznych miniatur pisze:

Z każdego haiku da się odgadnąć całą sytuację piszącego. [...] Nagle ukazuje się człowiek w danej chwili i miejscu, nie musi opowiadać o sobie, ale właśnie pewna bezosobowość, zaczerpnięta z japońskich wzorów, ukazuje go całego w jednym błysku, jak w świetle fleszu. Najbardziej zwykle, codzienne sprawy zostają przemienione, uniesione w poezję [...]<sup>67</sup>.

A zatem, doprecyzowanie, „czy to jest wioska Szlembark”, nie jest wcale najważniejsze. Liczy się „błyskowe” pokazanie człowieka i zdarzenia w konkretnym, choć niekoniecznie precyzyjnie nazwanym, miejscu. Inaczej niż w oryginalnej twórczości poety zbliżającej się do haiku, w Miłoszowym myśleniu o tej formie można widzieć wyraźną ewolucję.

Powróćmy jeszcze do diagnozy Michałowskiego. Nie wydaje się, by haiku istotnie przez dziesięciolecia stanowiły ukryty ideał poezji Miłosza. „Ideologia haiku” na różnych etapach twórczości była dla twórcy mniej lub bardziej kusząca (i z biegiem lat coraz bardziej rozpoznana), w jego oryginalnych działaniach literackich okazywała się jednak niewystarczająca<sup>68</sup>. Nie bez przyczyny ostatni przywołany cytat z Miłosza pochodzi z tomu przekładów. Na koniec trzeba zatem przeanalizować i ten stopień Miłoszowego „wtajemniczenia” w haiku.

### 3. Miłosz – tłumacz

„Czesław Miłosz, *Haiku*” głosi okładka tomu wydanego w 1992 roku, w znakomitej oprawie graficznej Andrzeja Dudzińskiego<sup>69</sup>. Gest Miłosza<sup>70</sup> budzi sprzeciw – dlaczego tłumacz podpisuje się w miejscu

<sup>67</sup> Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, w: idem, *Haiku*, Kraków 1992, s. 17.

<sup>68</sup> Tutaj trzeba zgodzić się z Aliną Świeściak: „dla Miłosza gatunek ten stanowi jedynie etap na drodze poszukiwań »formy bardziej pojemnej«” (A. Świeściak, *Przemiany poetyki*, s. 165).

<sup>69</sup> Szerzej na ten temat – zob. siódmą część monografii.

<sup>70</sup> Który zapewne przyczynił się do wykształcenia powszechnego, szczególnie wśród nieliteraturoznawców, przekonania, że Miłosz to poeta haiku.

zarezerwowanym dla autora? Gest taki można zrozumieć w przypadku innego admiratora, tłumacza (ale też – badacza) haiku, Reginalda Horace’a Blytha, który stworzył obszerne kompendia-antologie poświęcone japońskiemu 17-zgłoskowcom, opatrzone erudycyjną literaturoznawczą narracją<sup>71</sup>. Czemu jednak Miłosz? Lidia Kośka widzi rzecz następująco:

To wzięcie na siebie całkowitej odpowiedzialności jest wielce znaczące. Przekład nastąpił za pośrednictwem języka angielskiego, oryginał japoński pozostaje więc oddzielony barierą podwójną. Wybór dokonany został z pełną dowolnością i „dla własnej przyjemności”<sup>72</sup>.

Marek Bernacki pisze wręcz o „tworzonych/tłumaczonych przez Miłosza haiku”<sup>73</sup>. Poeta istotnie uprzedza we *Wprowadzeniu*, że „nie zna japońskiego i opiera się na dosłownych albo mniej dosłownych wersjach angielskich”<sup>74</sup>. Dodaje: „Wolno uważać ten zbiorek za mój szkicownik prywatny, dany do wglądu czytelnikowi”<sup>75</sup>. Czy zatem mamy do czynienia z przekładami silnie „umiłozzowionymi”, naznaczonymi wyjątkowo wyraźnym piętnem twórczości tłumacza? Może nawet – to wyjaśniałoby zawłaszczający gest polskiego poety – z wierszami jedynie luźno inspirowanymi miniaturami *haijinów* (trawestacjami, parafrazami)<sup>76</sup>? Kośka widzi w tomie przekładów „jawne ślady Miłoszowego stylu”<sup>77</sup>. Czy tak jest w istocie?

Rozważania nad tłumaczeniami Miłosza trzeba podzielić na dwie części, osobno rozpatrując przekłady tekstów japońskich doko-

<sup>71</sup> Zob. np. R. H. Blyth, *A History of Haiku*, Vol. 1: *From the Beginnings up to Issa*, Tokyo 1963; idem, *A History of Haiku*, Vol. 2: *From Issa to the Present*, Tokyo 1984; idem, *Haiku*, Vol. 1: *Eastern Culture*, Tokyo 1949; idem, *Haiku*, Vol. 2: *Spring*, Tokyo 1950; idem, *Haiku*, Vol. 3: *Summer–Autumn*, Tokyo 1952; idem, *Haiku*, Vol. 4: *Autumn–Winter*, Tokyo 1952.

<sup>72</sup> L. Kośka, *Miłosz czyli Issa*, s. 169.

<sup>73</sup> M. Bernacki, *Haiku – forma najbardziej pojemna?*, „NaGłos” 1994, nr 13 (38), s. 189.

<sup>74</sup> Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, s. 17; wyróż. B. Ś. Miłosz określał siebie jako „tłumacza przygodnego, bardziej po prostu czytelnika, który sobie wynotowuje, co mu się spodobało, jedno wybierając, inne odrzucając” (ibidem, s. 17).

<sup>75</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>76</sup> To także intuicja Leszka Engelkinga – L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 130.

<sup>77</sup> L. Kośka, *Miłosz czyli Issa*, s. 169.

nane na podstawie translacji na język angielski, osobno – tłumaczenia współczesnych wierszy poetów kanadyjskich i amerykańskich, które bez większego trudu można skonfrontować z oryginałami<sup>78</sup>. Stylistykę przekładów warto porównać z poetyką bliskich haiku miniatur Miłosza oraz „haikupodobnych” fragmentów dłuższych wierszy twórcy.

Miłoszowe tłumaczenia klasycznych haiku<sup>79</sup> to, jak wspominałam w drugiej części książki, świetna próbka nowoczesnej poezji dążącej do maksymalnej kondensacji. Najoczywistszym przykładem jest analizowany już tekst:

Stara sadzawka,  
 Żaba — skok —  
 Plusk.  
 H 44<sup>80</sup>

Wielopoziomową kondensację translacji Miłosza znakomicie widać w porównaniu z innymi, XX- i XXI-wiecznymi przekładami tych samych utworów<sup>81</sup>. Proponuję analizę kilku jeszcze tego rodzaju zestawień:

A.

Ciemniej fale – Krzyk dzikich kaczek Białawy Bashō, przeł. Cz. Miłosz, H 32	Morze ciemniej i wysokie wołania dzikich kaczek mającą ledwo białe. przeł. A. Krajewski- -Bola <sup>82</sup>	Zmierzcha się morze tylko głos kaczki bieleje niewyraźnie przeł. A. Żuławska- -Umeda <sup>83</sup>
---	---	--

<sup>78</sup> O trudnościach konfrontowania przekładów haiku japońskich z oryginałami obszernie piszę w rozdziale *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>79</sup> W zdecydowanej większości to przekłady haiku z linii Bashō.

<sup>80</sup> Tom przekładów Miłosza (Cz. Miłosz, *Haiku*) oznaczam literą H, liczba po skrócie wskazuje numer strony.

<sup>81</sup> Zob. rozdział *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>82</sup> „Poezja” 1975, nr 1, s. 36.

<sup>83</sup> *Haiku*, przekł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006, s. 215 (dalej: *Haiku*, [2006]).

## B.

Letnie trawy, Wszystko co zostaje Z marzeń żołnierzy. Bashō, przeł. Cz. Miłosz, H 36	Bujność traw latem – jedyny ślad czczych dążeń dawnych żołnierzy... przeł. W. Kotański <sup>84</sup>	Te trawy latem tylko ślad snów i marzeń dawnych rycerzy przeł. A. Żuławska- -Umeda <sup>85</sup>
Tylko trawa zostaje Z marzeń żołnierzy O podbitych ziemiach przeł. P. Madej <sup>86</sup>	Ach, letnie trawy! Tyle tylko zostało ze snów rycerzy – przeł. R. Krynicki <sup>87</sup>	Tyłu wojowników ostatni ślad. O, letnia trawo. przeł. A. Krajewski- -Bola <sup>88</sup>

## C.

Jak smętnie — Pod rozbitym hełmem Głos świerszcza. Bashō, przeł. Cz. Miłosz, H 42	Jakiż straszny los! Pod hełmem zabitego śpiewa cykada. przeł. A. Krajewski-Bola <sup>89</sup>
--	--

## D.

Późna jesień: Mój sąsiad — Myślę o tym, jak żyje. Bashō, przeł. Cz. Miłosz, H 50	Jesień głęboka i cóż w te dni porabia sąsiad mój bliski przeł. A. Żuławska- -Umeda <sup>90</sup>	Kiedy odchodzi jesień Ciekawe jak żyje Mój sąsiad? przeł. P. Madej <sup>91</sup>
--	--	---

<sup>84</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 15.

<sup>85</sup> *Haiku*, [2006], s. 117.

<sup>86</sup> M. Bashō, *140 haiku*, s. 8.

<sup>87</sup> R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, Kraków 2014, s. 53.

<sup>88</sup> „Poezja” 1975, nr 1, s. 35.

<sup>89</sup> „Poezja” 1975, nr 1, s. 36.

<sup>90</sup> *Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Wrocław 1983, s. 196 (dalej: *Haiku*, [1983]).

<sup>91</sup> M. Bashō, *140 haiku*, s. 18.

## E.

Tą drogą  
Nikt nie idzie  
Tego jesiennego wieczoru.  
Bashō, przeł. Cz. Miłosz, H 36

Jesienny mrok gęstnieje  
i ani żywej duszy  
na drodze.  
przeł. A. Krajewski-Bola<sup>93</sup>

droga na której  
po mnie nie przejdzie już nikt  
wieczór jesienny  
przeł. A. Janta<sup>92</sup>

Już nikt nie idzie  
tą naszą drogą pustą  
wszedł zmierzch jesienny  
przeł. A. Żuławska-Umeda<sup>94</sup>

## F.

Opadły kwiat  
Wrócił na gałąź?  
To był motyl.  
Moritake, przeł.  
Cz. Miłosz, H 20

Kwiat, który opadł,  
Wraca, widzę, na gałąź, – –  
– Przecież to motyl!  
przeł. B. Richter<sup>95</sup>

Widzę, jak wraca  
na gałąź kwiat opadły...  
Żal, że to motyl...  
przeł. W. Kotański<sup>96</sup>

Zestawienie potwierdza wstępną diagnozę: Miłosz decyduje się na translacje skrajnie dynamiczne, enumeracyjne, operujące asynde-tonami<sup>97</sup>. Chętnie rezygnuje z układów zdaniowych na rzecz króciutkich równoważników (przykład C, częściowo A), stosuje elipsy (zestawienie F, D), składniowo uwypukla jukstapozycyjność tekstów (D). Kondensacja dotyka także płaszczyzn innych niż składnia. Poeta maksymalnie redukuje liczbę doprecyzowujących przedstawienie określeń („białawy” w zestawieniu np. z „majaczą ledwo bia-łe” w przykładzie A, werbalno-stylistyczny minimalizm w punktach B i D), rezygnuje z niedopowiedzeń sugerujących metaforyczność (por. rozwiązania stylistyczne w zestawieniu E), unika wykrzykników, redukuje ślady silnych reakcji emocjonalnych (B, F, C). Stara

<sup>92</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>93</sup> „Poezja” 1975, nr 1, s. 36.

<sup>94</sup> *Haiku*, [1983], s. 206.

<sup>95</sup> „Poezja” 1975, nr 1, s. 26.

<sup>96</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 18.

<sup>97</sup> Lidia Końska pisze: „u Miłosza dominuje wrażenie jednorazowości chwil. Nie pędzelek je odmalował, lecz oto – trzasnęła migawka, zdążyliśmy zatrzymać to, co w wieczności miało być jedyne” (L. Końska, *Miłosz czyli Issa*, s. 170).

się wreszcie o jak najprostsze wysłowienie – bez cienia „ornamentyki” leksykalnej i frazeologicznej (co szczególnie wyraziste w punktach B, D, E). Zdarzają się wprawdzie polskie przekłady haiku bliskie Miłoszowej stylistycznej powściągliwości, jest ich jednak stosunkowo niewiele<sup>98</sup>.

Miłoszowe tłumaczenia klasycznych haiku różni od zdecydowanej większości innych polskich translacji tych samych wierszy skrajne oczyszczenie z wszelkich, nawet tych pozornych, nadmiarów. Poza kondensacją poeta nie proponuje jednak dodatkowych ingerencji w te kanoniczne (co oczywiste dla autora przebywającego w literackim świecie Ameryki) teksty. Już na tej podstawie widać, że przekłady twórcy *Ocalenia* nie są wcale silnie oddalającymi się od oryginałów parafrazami przekształcającymi wierszowe wątki.

Co ciekawe, tłumaczenia realizują poetykę, która zasadniczo obca była oryginalnej twórczości Miłosza, także w znakomitej większości tej zbliżającej się do haiku. We własnej liryce poeta szukał pełni poprzez wielorakość nazwań i sensualnych „uchwyceń” rzeczywistości, chętnie mnożył określenia, sprawdzał przydatność różnych sposobów nazywania zjawisk. Nawet w najbliższych haiku miniaturach wprowadzał dodatkowe – sensualne, filozoficzne – punkty zaczepienia. Poetyka przekładów klasycznych haiku może budzić skojarzenia z odległymi dotąd od myśli i stylistyki autora *Trzech zim* postulatami Awangardy Krakowskiej (minimum słów – maksimum treści)<sup>99</sup>.

<sup>98</sup> Oto dwie dodatkowe propozycje przekładu tekstu Bashō (cyt., odpowiednio, za: N. Dzierżawska, „Synestezja w poezji Matsuo Bashō”, Warszawa 2008 [praca magisterska napisana pod kierunkiem M. Melanowicza w Zakładzie Japonistyki i Koreanistyki UW], s. 74; M. Bashō, *140 haiku*, s. 15).

„morze ciemniej

krzyki kaczek

są lekko białe”

przeł. N. Dzierżawska

„Morze ciemniej

Krzyk dzikich kaczek

Nabiera jasności”

przeł. P. Madej

<sup>99</sup> Są to jednak, zasadniczo, skojarzenia dość powierzchowne. Próżno szukać w tłumaczeniach Miłosza tak istotnej dla awangardzistów głębokiej metaforyzacji, brak łączących słowa i sensy zabiegów paronomastycznych, wreszcie – sama kluczowa tu ascetyczna czystość rysunku niewiele ma wspólnego z poetyką Peiperowskiej grupy.

Praktykę translatorską Miłosza można dość łatwo zrozumieć. Twórca najpewniej nie chciał sensualnie rozbudowywać obrazów z przekładanych wierszy (mimo że bliskie jego wrażliwości, nie były to jego własne obrazy – zacerpnięte bezpośrednio z osobistego doświadczenia, utrwalone we własnej oryginalnej poezji). Nie mógł przydawać tekstom bardzo oszczędnie dozowanej w haiku metaforyzacji (raczej delikatną potencję metaforyczną „kasował”, jak pokazuje zestawienie E). Czuł się zobligowany do zachowania formy zwartej, trójwersowej miniatury. W jaki sposób mógł zatem – uczciwie wobec siebie, tłumaczy, z których pracy korzystał, i samych japońskich *haijinów* – wycisnąć na przekładach własną sygnaturę?<sup>100</sup> Właśnie „zwijając”, zagęszczając, błyskawicznie (i bardzo sprawnie poetycko) odsłaniając esencję mikroszenek. W tego rodzaju pracy nie przeszkadzało mu już rysowanie „kilkoma ruchami pióra”<sup>101</sup>, w twórczości oryginalnej stawianie „paru kresek tuszem” (*Czytając japońskiego poetę Issa*) uważał za praktykę zdecydowanie niewystarczającą<sup>102</sup>.

Bardzo ciekawe byłoby zestawienie Miłoszowych przekładów z ich anglojęzycznymi pierwowzorami. Wolno przypuszczać, że poeta wybrał spośród bardzo licznych translatorskich propozycji te sobie najbliższe, mógł także opierać się na wielu różnorodnych tłumaczeniach danego haiku jednocześnie<sup>103</sup>. Możliwe wreszcie, że dosłownie przekładał wybrane angielskie wersje niektórych wierszy (w perspektywie dalszych rozpoznań to chyba najbardziej prawdo-

Zob. też: J. Fazan, *Czesław Miłosz wobec awangardy i jej ponowoczesnych konsekwencji*, w: *Poznanie Miłosza* 3, s. 194–209.

<sup>100</sup> Nie wydaje się, by najważniejsze były tu twierdzenia o przewyżczeniu silnego „ja” twórcy (M. Bernacki, *Haiku*, s. 188–189).

<sup>101</sup> „Postępuję [...] tak jak inni NOWOCZEŚNI tłumacze i naśladowcy haiku, i staram się jedynie narysować obraz kilkoma ruchami pióra” (Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*; wyróżz. B. Ś.).

<sup>102</sup> Translatorską pracę nad haiku świetnie mogą podsumować słowa samego Miłosza (dotyczące jednak innych przekładów, *Zen codziennego* – zob. przypis 6 w tej części): „Piękna tajemnica zwężłości. Marzeniem każdego poety jest powiedzieć jak najwięcej w jak najmniejszej ilości słów” (Ww 1042).

<sup>103</sup> O Miłoszowym „zamieszkiwaniu w przekładzie” – zob. T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja*, s. 14.

podobne). Ustalenie takiej zależności jest jednak, wobec ogromnej mnogości angielskich tłumaczeń klasycznych haiku<sup>104</sup>, niemożliwe.

Przykładowo, Miłoszowa wersja ostatniego haiku Bashō<sup>105</sup> („Chorując w podróży – / Nad suchym wrzosowiskiem / Wędrują sny” – H 44) może – choć nie musi – być przekładem jednego z angielskich tłumaczeń wiersza, zawierających słowo „moor” („wrzosowisko”)<sup>106</sup>. Translacje z „wrzosowiskiem” stosunkowo bliskie wybranej przez Miłosza oszczędnej stylistyce okazują się wciąż bardzo liczne, wskazanie ewentualnego konkretnego wzorca jest właściwie wykluczone (badacz nie ma zresztą możliwości dotarcia do wszystkich istniejących tłumaczeń)<sup>107</sup>. Być może Miłosz oparł się na którymś z poniższych tekstów:

on a journey, ailing –  
my dreams roam about  
on a withered moor  
przeł. M. Ueda<sup>108</sup>

On a journey, ill--  
My dreams roam  
Over a wild moor.  
przeł. M. Ueda<sup>109</sup>

Ill on a journey;  
My dreams wander  
Over a withered moor.  
przeł. R. H. Blyth<sup>110</sup>

sick on a journey  
dreams roam about  
on a withered moor  
przeł. H. Shirane<sup>111</sup>

<sup>104</sup> Zob. np. zestawienie i analizy ponad stu angielskich wersji „żabiego” haiku Bashō – H. Sato, *One Hundred Frogs: From Renga to Haiku in English*, New York 1995.

<sup>105</sup> Na temat tego wiersza i jego przekładów zob. też końcówkę część rozdziału *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>106</sup> Równie częstym rozwiązaniem jest użycie wyrazu „field”.

<sup>107</sup> Zastanawia np. kolejność przedstawień w wersach drugim i trzecim u Miłosza i w przywołanych dalej przekładach angielskich. Być może poeta oparł się na dokonującym podobnej inwersji nieznanym mi tłumaczeniu bądź sam zdecydował na taki – dość naturalny w polszczyźnie – układ.

<sup>108</sup> M. Ueda, *Bashō and His Interpreters: Selected Hokku with Commentary*, Stanford 1991, s. 413; cyt. za: *Selected Hokku by Bashō with Multiple Translations*, <http://www.uwosh.edu/facstaff/barnhill/es-244-basho/hokku.pdf>, dostęp 25 III 2014.

<sup>109</sup> Idem, *Literary and Art Theories in Japan*, Cleveland, Ohio 1967, s. 171.

<sup>110</sup> R. H. Blyth, *A History of Haiku*, Vol. 1, s. 107.

<sup>111</sup> H. Shirane, *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*, Stanford, California 1998, s. 279, 337.



Zupełnie innych procedur badawczych wymaga analiza prze-  
kładów wierszy poetów amerykańskich i kanadyjskich. Zastanawia  
samo zestawienie translacji z oryginałami:

Night begins to gather between her breasts G. Swede <sup>112</sup>	Noc zaczyna się zbierać między jej piersiami. H 144
walking with the river the water does my thinking B. Boldman <sup>113</sup>	Idę z rzeką. Woda myśli za mnie. H 114
day darkens in the shell B. Boldman <sup>114</sup>	Zmierzcha się W muszli. H 114
in the temple a heartbeat B. Boldman <sup>115</sup>	W świątyni Bicie serca. H 115
Trying to forget him stabbing the potatoes. A. Rotella <sup>116</sup>	Próbując go zapomnieć Sztyletuję Kartofle. H 138
Late August I bring him the garden in my skirt A. Rotella <sup>117</sup>	Późny sierpień, Przynoszę mu ogród W mojej spódnicy. H 140
raining at every window C. van den Heuvel <sup>118</sup>	Pada w każdym oknie. H 148

<sup>112</sup> Cyt. za: *Haiku Moment. An Anthology of Contemporary North American Haiku*, ed. B. Ross, Boston–Rutland, Vermont–Tokyo, Japan 1993, s. 252.

<sup>113</sup> Cyt. za: *Literature of Nature: An International Sourcebook*, ed. P. D. Murphy, Ann Arbor 1998, s. 123.

<sup>114</sup> Cyt. za: <http://terebess.hu/english/usa/boldman.html>, dostęp 21 VI 2016.

<sup>115</sup> Cyt. za: *ibidem*.

<sup>116</sup> Cyt. za: [terebess.hu/english/usa/rotella.html](http://terebess.hu/english/usa/rotella.html), dostęp 5 III 2014.

<sup>117</sup> Cyt. za: *ibidem*.

<sup>118</sup> Cyt. za: <http://terebess.hu/english/usa/heuvel.html>, dostęp 5 III 2014.

holding you  
in me still...  
sparrow songs  
A. Virgil<sup>119</sup>

spring breeze...  
her breasts sway  
over the porcelain tub  
A. Virgil<sup>120</sup>

Trzymając ciebie  
Jeszcze we mnie...  
Świergot wróbli.  
H 150

Wiosenny powiew...  
Jej piersi kołyszą się  
Nad porcelanową muszlą.  
H 150

Przekłady okazują się bardzo proste i zaskakująco dosłowne. Trudno wykrycić jakikolwiek poważniejszy translatorski naddatek w polskich tekstach, tłumacz nie decyduje się także na kondensacje i skróty. Poprzedzające amerykańskie miniatury translacje klasycznych haiku przyzwyczyliły czytelników do tego, że „zbędne” określenia (za takie uznalibyśmy np. zaimki dzierżawcze tam, gdzie własność jest oczywista) po prostu nie występują w wierszach tomu. Tu jednak Miłosz pieczołowicie tłumaczy wyraz po wyrazie – mimo że nie ma przecież do czynienia z kanonicznymi tekstami odległej kultury. Przykładowo, w polskiej wersji liryku Alexis Rotelli otrzymujemy dosłowny (w perspektywie tłumaczeń wierszy Japończyków – wielosłowny) przekład „in my skirt”: „w mojej spódnicy”.

Ingerencję tłumacza widać natomiast na poziomie zapisu liryków – takiego samego w przypadku klasycznych haiku i utworów współczesnych. Miłosz decyduje się na bardzo tradycyjny układ wersowy, rezygnując np. z jednoliniowego zapisu oryginału (wiersz Boba Boldmana), redukując wydłużone spacje (teksty George’a Swedea i Boldmana)<sup>121</sup>, nie oddając delikatnych – ale wyraźnych – napięć między rozbiciem wersowym a semantyką (ostatnie haiku Boldmana). Konwencjonalnie – i wbrew decyzjom autorów – rozpoczyna poszczególne wersy od wielkich liter i konwencjonalnie domyka

<sup>119</sup> Cyt. za: <http://terebeess.hu/english/usa/virgil.html>, dostęp 5 III 2014.

<sup>120</sup> Cyt. za: *ibidem*.

<sup>121</sup> W jednej z analiz przywołanego jednowersowego liryku Boldmana światło między „bloczkami” tekstu uznawane jest nawet za „*raison d'être*” utworu (I. Hashimoto, *day darkens in the shell*, „Manichi Japan” 2015, 15 Sept., <http://mainichi.jp/english/articles/20150827/p2g/oom/ofe/07200oc>, dostęp 21 VI 2016).

wszystkie utwory kropkami<sup>122</sup>. „Ozdobnie” wyjustowuje teksty, tworząc z nich kompozycje idealnie symetryczne wizualnie. Jednym słowem, typograficznie „ugrzecznia” i niejako uwstecznia wiersze, mimo że formy zapisu proponowane przez poetów amerykańskich i kanadyjskich od wielu dziesięcioleci nie stanowią żadnej literackiej nowinki (a przecież rozdział poświęcony anglojęzycznym miniaturom Miłosz tytułuje *Nowoczesne haiku!*). Najistotniejszą decyzją tłumacza wydaje się sam wybór kilkudziesięciu (sześćdziesięciu ośmiu) haiku spośród tysięcy tego rodzaju wierszy tworzonych za oceanem. Co ciekawe, spora część utworów to erotyki – a zatem teksty naruszające tabu haiku klasycznych<sup>123</sup>.

Warto wreszcie zauważyć rzecz zastanawiającą. Przekłady klasycznych haiku niewiele różnią się od oszczędnych tekstów Amerykanów i Kanadyjczyków (tłumaczenia haiku współczesnych bywają nawet bardziej rozgadane, zapewne z powodu bezpośredniego kontaktu z oryginałami). Miłosz stwierdzał: „Zważywszy na różnice językowe i wersyfikacyjne, poezja Azji dostarcza jedynie surowca i każdy tłumacz jest zdany na swój własny filtr tudzież własną wyobraźnię”<sup>124</sup>. W pracy translatorskiej nad haiku nie dawał się ponieść wyobraźni, dobrał natomiast do dalekowschodnich miniatur filtr, który wydał mu się jednocześnie nowoczesny i uniwersalny. Ujednolicił „haikowość” wierszy pochodzących z różnych czasów i różnych przestrzeni geograficznych, uznając haiku (nie bez racji) za formę bliską duchowi nowoczesności<sup>125</sup>. To jednak nowoczesność trochę inna niżli ta wyzierająca z oryginalnej twórczości autora.

<sup>122</sup> W *Wypisach z ksiąg użytecznych* (s. 15) Miłosz wyznaje: „Moją sympatię mają ci poeci, którzy zaczynają każdy wers z dużej litery i używają przepisowej interpunkcji. Jednakże widzimy obecnie najrozmaitsze »systemy«, a więc duże litery tylko na początku zdania, brak interpunkcji, interpunkcję częściową itd. Idę za upodobaniem każdego autora. Natomiast w przekładach poezji dawnej, wystrzegając się pedanterii, formę graficzną dostosowuję do treści, a więc albo wersy z dużej litery, albo z małej, dla ciągłości zdania”. W o dwa lata wcześniejszym tomie *Haiku* wszystko podporządkował jednej zasadzie, zgodnej ze swą (deklarowaną w cytowanym tu tekście) sympatią.

<sup>123</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>124</sup> Cz. Miłosz, *Przedmowa*, s. 14–15.

<sup>125</sup> Zob. idem, *Wprowadzenie*, s. 9. Zob. też: P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii nowoczesnej*, w: idem, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008,

Marek Bernacki uznaje haiku za kolejny przykład Miłoszowej sylwiczności, „przejaw odnalezionej wreszcie »mowy bardziej pojemnej«”<sup>126</sup>. Skłonny jest traktować tom tłumaczeń „jako dzieło samoistne, nierozdzielnie związane z późną twórczością poetycką [Miłosza], a jednocześnie znaczące w kontekście wypowiedzi na temat zadań i funkcji sztuki słowa autora *Kronik, Dalszych okolic* czy wykładu *Przeciw poezji niezrozumiałej*”<sup>127</sup>. Zgoda. Ja widzę tu jednak także kolejne ogniwo literackiego (!) zainteresowania Dalekim Wschodem. Ogniwo dość zaskakujące w perspektywie bardzo różnorodnych wcześniejszych Miłoszowych „zahaczeń” o haiku. Słusznie stwierdza Adam Dziadek: „W książeczce Miłosza nie chodzi [...] wyłącznie o sam przekład, jest to raczej prezentacja jego lektury haiku”<sup>128</sup>. Dodajmy – lektury i widzenia haiku w transkulturowej historii literatury.

## II. Haiku? *Senryū*? *Mironū*? Poezja Mirona Białoszewskiego wobec gatunków orientalnych

W poezji jest tyle za długich utworów.  
M. Białoszewski, tom *Rozkurz*, 1980, Uz 8, 143\*

---

s. 129–133, 142–144; J. Johnson, *Haiku Poetics*; J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism*, w: *Modernism*, Vol. 2, eds. A. Eysteinson, V. Liska, Amsterdam–Philadelphia 2007, s. 693–714; Y. Hakutani, *Haiku and Modernist Poetics*, New York 2009.

\* Skrót Uz 8 odsyła do tomu: M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 8: *Rozkurz*, Warszawa 1998. Dla innych tomów tego samego wydania stosuję następujące skróty: Uz 7 – t. 7: „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980, Warszawa 1994; Uz 10 – t. 10: „*Oho*” i inne wiersze opublikowane po roku 1980, Warszawa 2000; Uz 11 – t. 11: *Chamowo*, Warszawa 2009. Liczby po skrótach wskazują numery stron. Każdorazowo podając lokalizację tekstu, informuję także, z jakiego tomu zaczerpnęto utwór. Jeśli podaję jedynie nazwę cyklu, znaczy to, że wiersz nie pochodzi z osobnego tomu poezji (to przypadek wybranych tekstów publikowanych w Uz 7, wydanych w latach 1975–1979 – zob. *Nota wydawcy*, w: Uz 7, s. 291).

<sup>126</sup> M. Bernacki, *Haiku – forma najbardziej pojemna?*, s. 189 (cytat w cytacie – z *Ars poetica* Miłosza).

<sup>127</sup> Ibidem, s. 185.

<sup>128</sup> A. Dziadek, *Haiku*, „Zeszyty Literackie” 1994, nr 2, s. 143.

## 1. Zen Białoszewskiego? Poezja zen Białoszewskiego?

Ludzie Zachodu silnie wiążą haiku z buddyzmem zen. To, jak pokazywałam, pewne historycznokulturowe uproszczenie, oparte jednak, mimo wszystko, na dość solidnych przesłankach<sup>129</sup>. W licznych japońskich miniaturach istotnie manifestuje się światło-ogład bliski zenistycznemu (myślę przede wszystkim o uważności, niewaloryzowaniu zjawisk, akceptacji najróżniejszych, choć nie wszystkich<sup>130</sup>, przejawów bytu). Pisarstwo i postawa wielu *haijinów* – w szczególności, naturalnie, samego terminującego u mistrza zen Bashō – oraz samo przesiąknięte zen i taoizmem kulturowe podglebie haiku pozwalają na zachowanie takiego filozoficznego pryzmatu. Tym bardziej że w szkole Bashō (która dała początek linii tzw. klasycznego haiku) twórczość stanowiła naturalne przedłużenie codziennego życia: autentyczność przeżyć, empatyczna kontemplacja świata, wierność przekazu, ciągłe „sprawdzanie sobą” były warunkami koniecznymi zaistnienia tekstów poetyckich. Trudno nie dostrzec tu paralel z działalnością Mirona Białoszewskiego<sup>131</sup>. „Życiopisanie”<sup>132</sup> autora *Oho* sytuowano już zresztą w orbicie zen, koanów i haiku.

Oddam na chwilę głos moim poprzednikom w „mironologii”:

Miron Białoszewski proponował – podobnie jak mistrzowie jogi czy zen – bycie transcendentnym świadkiem rzeczywistości własnego „ja”. [...] Jak mistrzowie zen nauczał trudnej sztuki przytomności umysłu, kontaktu z życiem nie uformowanym przez schematy i przeżywania chwili terażniejszej<sup>133</sup>.

<sup>129</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>130</sup> O tabu w haiku piszę w pierwszej i piątej części książki.

<sup>131</sup> W przypadku Białoszewskiego biorę pod uwagę – ortodoksyjnie po haikowemu – wymiar biograficzny.

<sup>132</sup> Od tej formuły i jej literaturoznawczego wykorzystania w badaniach twórczości Białoszewskiego próbowano się już dystansować (zob. A. Gień, „W tej latarni...”. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*, Opole 2004, s. 17 i nast.). Z perspektywy moich dociekań to jednak kwestia istotna. O kategoriach estetycznych i etycznych związanych z haiku – zob. pierwszą część książki.

<sup>133</sup> A. Sobolewska, „*Być sobie jednym*”, w: eadem, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 16–17.

Sposób patrzenia Mirona Białoszewskiego na świat to właśnie zen. Zen nie jest przecież wyznaniem, ale ponadreligijnym i ponadkulturowym sposobem bycia w świecie, znanym wielu poetom nie z lektury, lecz z doświadczenia wewnętrznego<sup>134</sup>.

[...] rzadko trafia się liryka równie precyzyjnie poświadczona doświadczeniem [mowa o *Obrotach rzeczy* – B. Ś.]. I równie osobista: zza każdego wiersza wygląda tu poeta; a także wyraża się sytuacja, wcale – o paradoksie! – nie-rzadka, wcale nieindywidualna<sup>135</sup>.

Nauczył mnie uwagi dla rzeczywistości wszelkiej, tej jak najbardziej codziennej, której doświadczamy najczęściej stępieni, jak i dla tej dziwacznej, strasznej, nie do opanowania i nie do zrozumienia<sup>136</sup>.

Mirona cechowała poza dobrocią i mądrością niezwykle rozwinięta empatia. – Myślę teraz tobą – mówił nieraz. Wczuwał się głęboko w drugiego człowieka. I dlatego tak rozumiał<sup>137</sup>.

Miron by się porozumiał z rośliną – mam wrażenie. Mieliby wspólny temat – choćby – o wodzie. Ważna sprawa. I nie do opisania słowami. Ze mną tak się porozumiewał. Z każdym, jeśli chciał<sup>138</sup>.

W zenie jest taki sposób na oświecenie – *koan*. A ja jestem przekonana, że w tym, co Miron pisał, były przebłyski czegoś, co można porównać z oświeceniem. [...] ja uważam, że twórczość Mirona była czymś w rodzaju koanu<sup>139</sup>.

<sup>134</sup> Eadem, *Lepienie widoku z domysłu. Percepcja świata*, w: ibidem, s. 92–93.

<sup>135</sup> J. Błoński, *Słowa dodawane do rzeczy*, w: idem, *Zmiana warty*, Warszawa 1961, s. 48.

<sup>136</sup> H. Zaworska, *Ostatni wieczór z Mironem*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, wybór i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 349. Zob. też np. J. Fazan, „*Ale Ja nie Bóg*”. *Kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1998, s. 47.

<sup>137</sup> J. Stańczakowa, *Odmienił moje życie*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, s. 250.

<sup>138</sup> A. Żurowska, *Ważny jest sam lot*, rozmawiał T. Sobolewski, w: ibidem, s. 248. Helena Zaworska pisze (H. Zaworska, *Być i nie być*, „*Twórczość*” 1986, nr 4, s. 106): „w sferze wyobraźni i wrażliwości [Białoszewskiego] istnieje możliwość włączenia się w całościem inne, odrębne byty nie-ludzkie: w ścianę, [...], w rośliny i drzewa, ptaki i muchy, w gry ciemności i światła, w kapanie kropel z kranu”.

<sup>139</sup> A. Żurowska, *Ważny jest sam lot*, s. 238. Na pytanie Tadeusza Sobolewskiego (ibidem, s. 243): „Czy on rozwiązał ten swój *koan*? Jak myślisz?”, Anula (Anna Żurowska) odpowiada: „Rozwiązał, ale nie umiał tam zostać. Nie był »mistrzem«. Myślę, że on nim był. Na zasadzie doskoku. »Doskok« to było jedno z jego ulubionych słów”. W innym miejscu Żurowska mówi o Białoszewskim: „*Twórczość* przegrywała

Jak o dobrodziejstwie opowiadał o stanach nieczucia siebie, tak intensywnego bycia w tym, w czym się jest, że już wszystko stanowiło jedność, własna osobność istniała razem, bezboleśnie. „Niektórzy osiągają coś takiego poprzez medytację, powtarzają jakieś jedno słowo, ja tego nie robię według żadnego planu, mam swoje metody, raczej sposobiki, trudno je wytłumaczyć, ale nieraz można”<sup>140</sup>.

Mógłbym odnieść do niego zasłyszaną definicję zen jako czegoś, co nie da się zdefiniować: „to jest właśnie owo zawieszenie, wątplenie, niepewność, szukanie, raczej rozwiązywanie koanu życia niż jego rozwiązanie, to raczej ciągle bycie-w-drodze-do-przebudzenia niż przebudzenie samo”<sup>141</sup>.

Przyjaciele poety i znawcy jego twórczości mówią jednym głosem: o zachłannym doświadczaniu rzeczywistości, nieustannej ciekawości „dookolnego” świata, fascynacji zwykłością, otwartości na codzienne epifanie. W pracach poświęconych Białoszewskiemu często wprost pisze się o zen. Nauczyciele tego odłamu buddyzmu twierdzą, że zen to rodzaj duchowości, która może funkcjonować pod każdą szerokością geograficzną i na każdym gruncie kulturowym (choć, naturalnie, są podglebia mniej i bardziej sprzyjające). Warto jednak zdać sobie sprawę z pewnej powierzchowności tego rodzaju porównań. Praktykowanie zen narzuca codzienną dyscyplinę, jaka nie stała się nigdy udziałem poety<sup>142</sup>. Daisetz Teitaro Suzuki pisze:

---

z nim samym. Mimo że on nie mówił tak, jak pisał. Ale poza tym miał całą magię gestów. Ileż on wyrażał półobrotami ręki, małym palcem! Nieraz głową kiwał – jak taktomierz. I to bardzo wiele mówiło. To była magia. Natomiast w słowach było już coś wtórnego” (ibidem, s. 240).

<sup>140</sup> H. Zaworska, *Ostatni wieczór z Mironem*, s. 349. Zaworska doprecyzowuje: „Mówił trochę o tych sposobach, na pewno nie wszystko chwyciłam, ale domyślałam się, że owe stany były owocem uwagi napiętej do granic ludzkich możliwości. Był w tym tak bardzo wyjątkowy, my wszyscy żyjemy przecież tak bardzo nieuważnie, byle jak, stępieni, zmęczeni, nie zatrzymujący się w naszym, miotającym nami, biegu. Miron istniał z zachłanną uwagą, napisał: »Wszystko jest ciekawe«”.

<sup>141</sup> T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Kraków 2012, s. 49 (brak źródła cytatu).

<sup>142</sup> Inna rzecz, że nie była ona również udziałem części japońskich twórców, których pełne empatii teksty bierze się na Zachodzie za kwintesencję zenistycznego postrzeżenia rzeczywistości. Być może zresztą słusznie (o czym dalej).

wyjątkowość [zen] polega na systematycznym ćwiczeniu umysłu po to, aby dojrzał do stanu *satori*, w którym odsłaniają się wszystkie jego tajemnice. Można nazwać zen mistycyzmem, różni się on jednak od wszystkich innych odmian mistycyzmu metodą, dyscypliną oraz tym, co dzięki nim się osiąga. Mam tu na myśli przede wszystkim ćwiczenie koanu i *zazen*<sup>143</sup>.

Czyżby zatem Białoszewski po prostu wpisywał się w pewien zenistyczny stereotyp (choć był tak niestereotypowy)? Niewykluczone. Z drugiej strony, oświecenie, „wznenwtajemniczenie” może podobno wydarzyć się bez udziału zewnętrznej, zrygoryzowanej „otoczki”. Zen Białoszewskiego byłby zatem wyjątkowo „osobny”, przykrojony na prywatną miarę, dla niektórych przez to prawdziwszy, dla innych – mętny, uproszczony, niepewny. Powoływanie się na buddyzm zen w studiach nad twórczością poety ma również dodatkowe konsekwencje – daje badaczom asumpt do poszukiwania związków dzieła Białoszewskiego z poezją zen<sup>144</sup>. Do kwestii tych jeszcze powrócę. W tym miejscu chcę natomiast wskazać dodatkowe orientalne filiacje filozoficzno-kulturowe (także istotne w perspektywie haiku), o dziwo, właściwie niepodnoszone w refleksji nad Białoszewskim i jego twórczością<sup>145</sup>. Myślę o taoizmie<sup>146</sup> z jego fundamentalną zasadą *wu-wei* (działania przez niedziałanie, niewymuszania na

<sup>143</sup> D. T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyźmu zen*, Poznań 1998, s. 119.

<sup>144</sup> Zob. np. T. Cieślak, *Prawie haiku Mirona Białoszewskiego*, w: *O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje*, Łódź 1993, s. 113–127; T. Sobolewski, *Dzieci Mirona*, w: idem, *Dziecko Peerelu. Esej-dziennik*, Warszawa 2000, s. 51–52; P. Sobolczyk, *Od „Karmelickich plot” do wierszy medytacyjnych. Białoszewskiego „obroty transcendencji”*, w: *Doświadczenie religijne w literaturze XX wieku*, red. A. Gleń, I. Jokiel, Opole 2006, s. 143–166.

<sup>145</sup> Zaniechanie to zaskakuje tym bardziej, że do dzieła Białoszewskiego dopisywano już np. konteksty chasydzkie czy dżinizystyczne (zob. np. J. Stańczakowa, *Odmienił moje życie*, s. 252; J. Fazan, „*Ale Ja nie Bóg*”, s. 52), analizowano je w perspektywie filozofii indyjskiej i fenomenologii religii Pawła Florenskiego (zob. A. Sobolewska, „*Ja – to ktoś znajomy*”, w: eadem, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 45).

<sup>146</sup> W aspekcie filozoficznym, nie zaś magicznym czy religijnym. Zob. np. T. Żbikowski, *Prawie wszystko o tao*, w: *Taoizm*, wybór W. Jaworski, red. M. Dziwisz, Kraków 1988, s. 39–47; P. Glita, *Taoizm*, w: *Filozofia Wschodu*, red. B. Szymańska, Kraków 2001, s. 335–345.



sobie i innych niczego, co nie byłoby naturalne i konieczne)<sup>147</sup>. Do poety z Lizbońskiej znakomicie stosują się słowa:

Taoistyczny pustelnik prezentuje swobodę i wdzięk człowieka prawdziwie wolnego. Jest naprawdę wolny, bowiem jest w pełni Dzieckiem Teraźniejszości. Żyje z momentu na moment, bierze życie, jakim jest, i godzi się z każdym jego przejawem<sup>148</sup>.

Można by tutaj snuć dalsze rozważania o powszechności bliskiego wykładni zen i taoizmu doświadczania rzeczywistości. O tym, że autor *Oho* był postrzegany jako mistrz, nauczyciel oderwany od pewnych, pozornie niezbywalnych, aspektów życia, zanurzony równocześnie w trudno dostępnych wymiarach codzienności<sup>149</sup>. O Białośzewskiego rezygnacji z wartościowania<sup>150</sup>. Poprzestaną jednak na tym, możliwie najkrótszym, przypomnieniu wybranych wątków biograficznych.

Chcę natomiast powrócić do pytania, czy opisywana postawa przekładała się w przypadku autora *Obrotów rzeczy* na twórczość zen, a w szczególności jej haikową hipostazę<sup>151</sup>. Na pierwszy rzut

<sup>147</sup> Zob. D. T. Suzuki, T. Merton, *Mądrość pustki*, przeł. P. Kołyszko, „Literatura na Świecie” 1987, nr 1, s. 138–180; F. Capra, *Tao fizyki*, przeł. P. Macura, Kraków 1994, s. 125; P. Glita, *Taoizm*, s. 337. Taoizm i zen łączy nie tylko pokrewieństwo założeń, ale także – związki historyczne. Niestety wszelkie (liczne) prozdrowotne aspekty taoizmu były Białośzewskiemu całkowicie obce.

<sup>148</sup> Lin Tung-Chi, *Umysłowość chińska i jej taoistyczne podłoże*, w: *Taoizm*, s. 12. Zastanawiające, czemu ten kontekst nie stał się interpretacyjnym wątkiem twórczości poety. Być może właśnie dlatego, że taoizm wyjątkowo trudno (trudniej jeszcze niż pokrewny mu w wielu miejscach zen) zamknąć w jakichkolwiek formułach, podobnie zresztą jak inspirowaną *tao* sztukę. Nie bez przyczyny kluczowe dzieło taoizmu, *Tao-te-king*, rozpoczyna się od słów: „*Tao*, które można wyrazić słowami, nie jest (prawdziwym) niezmiennym *tao*” (Lao-Tsy, *Tao-te-king, czyli księga drogi i cnoty*, przeł. T. Żbikowski, w: *Taoizm*, s. 49). Szerzej na ten temat – zob. pierwszą część książki.

<sup>149</sup> Zob. A. Sobolewska, *Lepienie widoku z domysłu*, s. 5–36. Zob. też teksty wspomnieniowe z książki *Miron* (np. A. Żurowska, *Ważny jest sam lot*). Nieustanna fascynacja czytelników – i krytyków – twórczością i osobowością poety z Lizbońskiej potwierdza atrakcyjność takiej postawy i takiej literatury.

<sup>150</sup> A. Sobolewska, „*Ja – to ktoś znajomy*”, s. 67.

<sup>151</sup> Przyjęcie pewnej postawy w życiu nie musi naturalnie świadczyć o akcesji do kręgu literatury z nią związanej (nie musi też dowodzić jakiegokolwiek wiedzy o tej literaturze). O haiku jako poezji zen – zob. np. R. Aitken, *A Zen Wave. Bashō's Haiku and*

oka wydaje się, że liryka Białoszewskiego jest od tekstów związanych z zen bardziej „zaczepna”, bardziej autotematyczna, bardziej literacka wreszcie<sup>152</sup>. To jednak nadmierne uogólnienie. Poezja zen to wielki, właściwie nieskodyfikowany, otwarty zbiór różnorodnych utworów<sup>153</sup>: kontemplacyjnych, wyciszonych, ale również dialogicznych, łamiących tabu, operujących wulgaryzmami, pisanych w poetyce nonsensu. Nie można apriorycznie odmówić tekstom Białoszewskiego akcesji do tego filozoficzno-literackiego kręgu<sup>154</sup>. W tym miejscu interesują mnie jednak same ewentualne powinowactwa z haiku. Jako egzemplifikacje, a niekiedy swoiste stopnie porównania, będą mi służyć japońskie haiku i *senryū* oraz utwory związane z kręgiem literatury zen, powstałe w XX wieku poza Orientem. Myślę tu o niemal nieznanym w Polsce<sup>155</sup> wierszach Jacka Kerouaca zebranych w książce *Book of Haikus*<sup>156</sup>. Filiacje z filozofią i twórczością zen w oczywisty sposób narzuca zarówno biografia, jak i spuścizna literacka autora *Włóczęgów Dharmy*<sup>157</sup>. Warto, jak sądzę, przyłożyć

*Zen*, foreword W. S. Merwin, Washington D.C. 2003; *The Poetry of Zen*, transl. and eds. S. Hamill, J. P. Seaton, Boston–London 2007.

<sup>152</sup> Takie wnioski można wysnuć np. z lektury książki *The Poetry of Zen*. Zob. też: Cz. Miłosz, *Zen codzienny*.

<sup>153</sup> Pewne wyobrażenie o niejednorodności tekstów zen daje np. niewielka wydana po polsku książeczka *Jak trudna jest droga. Wiersze Zen Chin i Japonii*, wybrał i przeł. A. Szuba, wstęp M. Has, Kraków 1991. Jeszcze mniej zwarty okazuje się zbiór tekstów taoistycznych (poza kilkoma kanonicznymi księgami filozofów). Można raczej mówić o inspiracjach taoizmem widocznych w różnych utworach niż o samych taoistycznych wierszach czy poematach.

<sup>154</sup> Żartobliwy wybór tekstów autora *Oho* zaprezentowany w artykule Tomasza Woźniaka *I ty możesz zostać mistykiem. Zestaw ćwiczeń z dodaniem dziewięciu wierszy Mirana Białoszewskiego* („Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 228–232) w żadnej mierze nie odzwierciedla „zeniczności” poezji Białoszewskiego.

<sup>155</sup> Odnalazłam zaledwie dwanaście opublikowanych przekładów haiku Jacka Kerouaca (*Haiku – wybór*, przeł. L. Engelking, „Tytuł” 1995, nr 3/4b, s. 356–358).

<sup>156</sup> J. Kerouac, *Book of Haikus*, New York 2003. Książka zawiera bardzo szeroki, przekrojowy wybór haiku tego autora (napisał ich niemal tysiąc), po raz pierwszy zebranych w jednym tomie.

<sup>157</sup> „Haikupisanie” Kerouaca poprzedziła lektura kilku tomów przekładów haiku pióra Reginalda Horace’a Blytha i tekstów o buddyzmie zen autorstwa D. T. Suzukięgo. Zob. R. Weinreich, *Introduction: The Haiku Poetics of Jack Kerouac*, w: J. Kerouac, *Book of Haikus*, s. XII–XIII; Y. Hakutani, *Jack Kerouac’s Haiku and Beat Poetics*,

do wymykającej się genologicznym formułom<sup>158</sup> poezji Białoszewskiego sprawdzony zachodni probierz haikowy. Wybierając probierz dalekowschodni, staram się natomiast możliwie często przywoływać nieznane w Polsce klasyczne haiku (reprezentatywne dla poetyki gatunku), nierzadko niepasujące do stereotypu formy stworzonego na podstawie niepełnych informacji z drugiej ręki<sup>159</sup>.

Na pierwszy rzut oka poetyka Białoszewskiego i stylistyka klasycznych haiku mogą wydać się niemal antyetyczne. Chęć pokazać, w jaki sposób – i na jakich zasadach – można tutaj identyfikować jakiegokolwiek powinowactwa. To jeden z aspektów interesującego mnie problemu transkulturowości, która, przypomnijmy, dotyczy nie tylko całych społeczeństw, ale też „mikropoziomu tożsamości indy-

---

w: idem, *Haiku and Modernist Poetics*, s. 89–109. Zob. też: J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 194, 199–204; T. Lynch, *Intersecting Influences in American Haiku*, w: *Modernity in East-West Literary Criticism. New Readings*, ed. Y. Hakutani, London 2001, s. 123–124. Na pewne beatnikowskie paralele w życiu Białoszewskiego zwrócił uwagę Sobolewski (*Dzieci Mirona*, s. 56–57): „Miron żył w Peerelu jak amerykański beatnik. Kiedy czytałem o spotkaniu w Nowym Jorku, w roku 1947, trzech młodych ludzi z wojennego pokolenia – Ginsberga, Kerouaca, Burroughsa – uprawiających swoje życiopisanie »w rytmie życia, w rytmie oddechu«, wbrew regułom, szkołom, hierarchiom, nie mogłem nie myśleć o Mironie, o Swenie-Czachorowskim, o Lechu Emfazym Stefańskim. [...] Ta nie opisana dotąd undergroundowa kultura domowa lat pięćdziesiątych wyrastała w krańcowo innych warunkach, ale nie była tak bardzo odległa od tamtej, nowojorskiej”. Nie znalazłam dotąd żadnych tekstów literaturoznawczych dotyczących podobieństw twórczości beatników i Białoszewskiego.

<sup>158</sup> Zob. np. M. Głowiński, *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, w: idem, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 319–338; idem, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 145; J. Sławiński, *Białoszewski: sukces wycofania się*, w: M. Białoszewski, *Wiersze*, Warszawa 1976, s. 8; A. Sobolewska, „Ja – to ktoś znajomy”, s. 59; S. Barańczak, *Rzeczywistość Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 10; W. Wantuch, *Miron Białoszewski w poszukiwaniu gatunków lirycznych*, w: ibidem, s. 162–163. Hanna Konicka pisała w 1997 roku: „mimo pewnego znużenia genologią dyskusja nad pisarstwem Białoszewskiego krąży zasadniczo wokół zagadnień gatunkowych” (H. Konicka, *Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1/2, s. 63). Wygląda na to, że genologia to wciąż bardzo istotny dział „mironologii”.

<sup>159</sup> O stereotypach w zachodniej recepcji haiku – zob. pierwszą część książki (rozdział *Prototyp – inwariant – stereotyp. Haiku na Zachodzie*).

widualnej”<sup>160</sup>. Chcę także pokazać na przykładzie wierszy na różne sposoby oscylujących wokół haiku, co i któredyś „wyłazi” – jak pewnie powiedziałyby Białoszewski – poza oszczędną stylistykę miniatur o japońskim rodowodzie.

## 2. Haikowanie w „mrówkowcu”?

Pytanie o bliskość poetyce wschodnich 17-zgłoskowców zadałam całej spuściźnie twórcy (Tomasz Cieślak, który jak dotąd najpełniej zrealizował pomysł czytania Białoszewskiego przez pryzmat haiku, opierał się wyłącznie na materiale *Rozkurzu*). Za wstępne kryterium rekrutacji lirycznych „bohaterów” szkicu uznałam zwięzłość oraz spełnienie przynajmniej dwóch z poniższych „warunków brzegowych” formy:

- wycofanie się, „wyciszenie” podmiotu lirycznego,
- skupienie na zmysłowo doświadczanych szczegółach codzienności,
- proste układy sensualne, a zwłaszcza klarowną relację figura–tło (czy trajektor–landmark)<sup>161</sup>,
- oszczędność stylistyczną.

---

<sup>160</sup> W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 34. Warto przypomnieć obszerniejszy fragment rozważań filozofa: „Dla Japończyków podział obce–swoje, a mówiąc dokładniej, podział ten dokonywany na podstawie kryterium pochodzenia, nie odgrywał żadnej roli. Podstawą ich oceny staje się bliskość. Jeżeli coś wpisuje się dobrze w kulturę Japonii, to jest japońskie – niezależnie od tego, skąd pochodzi. Tym sposobem przedmioty obce mogą być uznane za swoje. Osobiście podziwiam to nastawienie. Wydaje mi się złotą drogą do szczęścia, szczególnie we współczesnych warunkach” (ibidem, s. 42). Można wyobrazić sobie analogiczne rozumowanie dotyczące tożsamości kulturowej pojedynczych twórców. I w tym kontekście – przypomnieć słowa Anny Sobołewskiej („*Ja – to ktoś znajomy*”, s. 70): „Osobowość poetycka Białoszewskiego wchłania wszystko. »Zjem wszystko« – śpiewa Kicia Kicia i nie tylko o kartkowe produkty tu chodzi. To, co określano jako franciszkanizm, panteizm czy buddyzm poety, to tylko pojedyncze odpryski jego świata duchowego”.

<sup>161</sup> Zob. pierwszą część książki.

To wiązka cech zachodniego prototypu haiku<sup>162</sup>. Naturalnie – co oczywiste dla każdego chyba czytelnika Białoszewskiego – nie spotkałam w liryce autora *Rachunku zachciankowego* wielu czystych, „wykapanych” haiku, najprościej powielających gatunkowy prototyp. Odnalazłam jednak sporo tekstów spełniających po kilka ze wskazanych cech. Najwięcej utworów podejrzanych o „haikowość” zidentyfikowałam pośród późnych wierszy Białoszewskiego, powstałych w latach 1976–1983, już po przeprowadzce poety do bloku „mrówkowiec” przy Lizbońskiej. To chyba nie przypadek, że pewne uspokojenie wizji i języka cechuje późną spuściznę autora *Oho*<sup>163</sup> (mimo rewolucji, jaką była przeprowadzka i „nowe życie” w wieżowcu), że na swój, „białoszewski” sposób wpisuje się ona w „tradycję, konwencję »późnych wierszy«”<sup>164</sup>. O tej części dzieła poety mówi Jacek Brzozowski (przyjmując zbliżoną do wskazanej przeze mnie cezurę, wyznaczoną tomem *Odczepić się* z 1978 roku):

Dochodzi [...] [tutaj] do głosu [...] wielki, a zarazem bez patosu i sentymentalizmu rozwijający się dramat oswojenia, uzwyczajnienia i ułożenia się z tym, co nieodwracalne: z losem, z bólem i cierpieniem, chorobą, z myślą o śmierci. Pojawia się głębokie i subtelne uwrażliwienie na metafizyczną

<sup>162</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>163</sup> Odrzucam jednak nazbyt uogólniające, moim zdaniem, stwierdzenia, że twórczość Białoszewskiego ewoluowała od rzeczy, przez słowo, do transcendencji (zob. S. Burkot, *Literatura polska w latach 1929–1999*, Warszawa 2002, s. 155).

<sup>164</sup> J. Brzozowski, *Wiersze ostatnie Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 217 (tekst opublikowany także pt. *Liryki anińskie Mirona Białoszewskiego*, w: *Późne wiersze poetów polskich XX wieku. Dwanaście szkiców i komentarzy*, Łódź 2007, s. 99–112). O późnym okresie twórczości autora *Oho* pisze jeszcze Brzozowski (*Wiersze ostatnie*, s. 216): „Zawał przebyty w 1974 roku, przeprowadzka przez Wisłę-Styks na Saską Kępę w roku następnym, pobyty w szpitalach i sanatoriach, wreszcie liczne podróże. Wszystko to wytrąca i wyrzywa poetę z jego kontemplacyjnych »leżeń« w bezpiecznym kosmosie mieszkania, z jego »leceń« po znanych miejscach najbliższego i oswojonego świata i z całą ostrością, na różne sposoby uświadamia przybliżający się moment odejścia”. „Inność” tekstów z tego okresu dostrzega także Sobolewski (*Dzieci Mirona*, s. 51): „W późnych wierszach i prozach Białoszewskiego, w króciutkich, jak z poezji zen, paradoksalnych, czasem humorystycznych epigramatach z *Odczepić się*, *Rozkurzu*, *Oho* jest dążenie, by zajrzeć pod spód istnienia, tak jak się zagląda pod spód liścia”. Zob. też: A. Gleń, „*W tej latarni*”; P. Sobolczyk, *Od „Karmelickich plot”*, s. 143–166.

i równocześnie pełną codziennych paradoksów problematykę nieskończoności i nieśmiertelności, materii i ducha, czasu i wieczności, bytu i nicości. Odnajduje wreszcie w licznych wierszach swój wyraz wyrozumiała akceptacja dla wszelkich tego świata rzeczy i zjawisk, akceptacja ugruntowana na nieustająco świeżym i młodzieńczym zadziwieniu<sup>165</sup>.

W analizowanych miniaturach stosunkowo niewiele odnajduje jednak śladów choroby, śmierci, bólu. Widzę natomiast akceptację, afirmację życia w jego najróżniejszych przejawach oraz, istotnie, nieustanne zadziwienie światem. Czyżby wybór zbliżającej się ku haiku formy niejako automatycznie rewidował semantykę (wstępne kryteria doboru tekstów nie precyzowały kwestii *stricte* znaczeniowych)? A może afirmacyjne sensory łatwiej ująć w klarowny i jednocześnie, może przypadkiem, nieco orientalizujący układ?

Zastanawia również pewna czasowa zbieżność: powstanie tekstów Białoszewskiego o dającym się porównywać z haiku konturze przypada na pierwsze lata poważniejszego zainteresowania japońskim gatunkiem w Polsce. Kamieniem milowym okazało się tu wydanie numeru „Poezji” (1975, nr 1) poświęconego haiku, zawierającego międzywojenne i najnowsze przekłady wschodnich 17-zgłoskowców oraz dotyczące problematyki haiku teksty literaturo- i kulturoznawcze. Drugim istotnym wydarzeniem literackim była publikacja tomu *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka (dwa wydania w 1978 roku!), wchodzącego w intrygujący dialog z haiku<sup>166</sup>. Nawiasem mówiąc, książkę Grochowiaka również można uznawać za przykład tzw. późnej twórczości<sup>167</sup>.

Nie ma sensu upierać się, że haiku to gatunek szczególnie („wpływologicznie”) ważny dla Białoszewskiego. Cała jego spuścizna – i życie – pokazuje, że ten akurat autor nie potrzebował informacji o japońskich miniaturach do nieprzerwanej literackiej kontemplacji rzeczywistości. Być może jednak wiedza o powstałej kilka stu-

<sup>165</sup> J. Brzozowski, *Wiersze ostatnie*, s. 216–217.

<sup>166</sup> O zawartości wspomnianego numeru „Poezji” oraz o tomie *Haiku-images* Grochowiaka szeroko piszę w rozdziale *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

<sup>167</sup> *Haiku-images* były ostatnim, wydanym pośmiertnie, tomem poety. Inna rzecz, że Grochowiak zmarł, mając zaledwie czterdzieści dwa lata.

leci wcześniej na drugim końcu świata formie poetyckiej wpłynęła nieco na kształt późnych liryków Białoszewskiego. Wiadomo, że pisarz interesował się Orientem (nie bez echa pozostawały zapewne różnorakie wschodnie i ezoteryczne pasje wielu bliskich mu osób)<sup>168</sup>. Mimo to nie znalazłam nigdzie – ani w utworach samego Białoszewskiego, ani w tekstach wspomnieniowych czy krytycznych – informacji o haikowych fascynacjach autora *Rozkurzu*. Sama zbieżność czasowa publikacji okołohaikowego numeru „Poezji” i wierszy Grochowiaka oraz haikowych (czy „haikupodobnych”) śladów w liryce Białoszewskiego jest jednak warta odnotowania.

### 3. „Najbardziej »wschodni« z polskich poetów”\*

Przed przystąpieniem do analizy należy przywołać głosy badaczy podnoszących przede mną kwestie filiacji twórczości Białoszewskiego z japońskimi lirycznymi 17-zgłoskowcami.

Czesław Miłosz pisał:

W japońskich haiku bywają to [epifanie] ledwo błyski, coś, co jest zobaczone nagle i przez bardzo krótki czas, tak jak krajobraz, który znamy, ukazuje się nam inaczej w świetle błyskawicy albo lotniczej rakiety. Na przykład u poety Issa (1763–1827):

Z gałęzi  
Płynącej rzeką  
Śpiew owadów.

Pokrewne temu są krótkie wiersze-spostrzeżenia Mirona Białoszewskiego, najbardziej może „wschodniego” z polskich poetów, co zresztą łączyło się u niego z pewnym stylem życia, zastanawiającym tych, którzy go znali: niedbałość o własną osobę, stosunek oderwania prawie doskonałego buddyjskiego mnicha<sup>169</sup>.

\* Skrócony cytat z tekstu Miłosza (obszerniejsze przywołanie – pierwszy cytat w treści podrozdziału).

<sup>168</sup> Zob. P. Sobolczyk, *Od „Karmelickich plot”*, s. 148.

<sup>169</sup> Cz. Miłosz, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, s. 105. Diagnoza ta w niezmienionym kształcie była powtarzana przez poetę kilkakrotnie. Zob. idem, *Przeciw poezji niezrozumiałej* oraz *Postscriptum*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6, s. 160–161; *Wypisy z ksiąg*

Miłosz zatrzymuje się na literaturoznawczej impresji, nie podejmuje analizy pokrewieństw „wierszy-spostrzeżeń” Białoszewskiego z „błyskami” haiku. Inni badacze idą o krok dalej. Piotr Michałowski stara się choćby najogólniej umotywić swoją diagnozę:

Chodzi tu [w haiku] raczej o pokorne podsłuchiwanie świata niż jego czynną eksplorację; o abulię, postawę, której najbliższy na polskim gruncie był Miron Białoszewski – akurat niepiszący haiku. Niepiszący – programowo, lecz ocierający się w wielu wypowiedziach poetyckich o ten wzorec. Jako przykłady można wskazać wiersze: *yoga jarzębinowy*, *Dziki kraj przyczyn*, a zwłaszcza pewne utwory z tomu *Rozkurz*, zamieszczone w cyklu *Wyrwyki*, albo wiersz:

pierwszy raz słyszę  
dwie cisze  
na oba uszy.

Wprawdzie ostatni przykład jest zaledwie deklaracją bierności, gdyż wypowiedź skupia się jednak na podmiotowej introspekcji, to jednak związek z haiku wydaje się tu najbardziej oczywisty<sup>170</sup>.

Michałowski zostawia czytelników z oczywistościami pozornymi, nie wyjaśniając, w czym tkwi domniemana „haikowość” *yogi jarzębinowego* (nie może przecież chodzić wyłącznie o medytacyjny sygnał w tytule, sygnał z niejapońskiego zresztą uniwersum) i *Dzkiego kraju przyczyn*, jak właściwie w kontekście haiku analizować słyszenie „dwa cisze” (czy kontemplacyjna bierność nie zakłada samoświadomości?). Nie tłumaczy także, na czym rzekoma programowość niepisania haiku miałyby polegać<sup>171</sup>.

---

*użytecznych*, Kraków 1994, s. 20. Zob. też: *O komunistycznym maglu i polskiej szkole poezji. Rozmowa z Czesławem Miłoszem*, „NaGłos” 1990, nr 1, s. 29 (tu rzecz o podobieństwie „niektórych krótkich wierszy Białoszewskiego” do „japońskich poematów zen”). Do rozpoznania Miłosza odwołuje się Piotr Sommer – *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*, Wrocław 2010, s. 17 – stwierdza jednak tylko, że przyznanie autorowi *Rozkurzu* statusu „haikuisty” nie jest „najtrafniejszym pomysłem”.

<sup>170</sup> P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii*, s. 140–141.

<sup>171</sup> Czy idzie wyłącznie o to, że poeta sam nigdy tą nazwą gatunkową się nie posłużył, proponował natomiast wiele neologicznych określeń „gatunków domowych i amatorskich” (wedle formuły Michała Głowińskiego z tekstu *Białoszewskiego gatunki codzienne*, s. 145), jak „ziewanny”, „blokowidła”, „faramuszek”, „podfruwaje”, „śnitki” itd.? Zob. też: A. Sobolewska, „*Ja – to ktoś znajomy*”, s. 59; W. Wantuch, *Miron Białoszewski w poszukiwaniu*, s. 162–163; K. Rutkowski, *Odmiany wypowiedzi*



Tomasz Cieślak spogląda przez jeszcze inny pryzmat:

Wskazanie na wyraźną obecność struktury haiku w niektórych drobnych tekstach Mirona Białoszewskiego nie oznacza, że poeta poszedł śladem E. Pounda czy S. Grochowiaka. W pełni satysfakcjonująca jest w tej mierze sugestia [...] Anny Sobolewskiej. Skoro autor *Rozkurzu* patrzył na świat na sposób zen, doszedł do podobnych efektów poetyckich jak zwolennicy drogi zen<sup>172</sup>. Z drugiej strony, trudno nie przypomnieć w tym kontekście, co zawierała (w relacji Jadwigi Stańczakowej) jego podręczna biblioteczka na Hożej. Było tam „wiele jego ulubionych książek z dziedziny parapsychologii, np. *Cudotwórcy Tybetu* [...], *Tybetańska księga śmierci*” [...]”<sup>173</sup>.

Rzecz nie jest jednak taka prosta. Artykuł Cieślaka nie dowodzi wcale istnienia wyraźnych zbieżności między „strukturą haiku” a wierszami Białoszewskiego (o czym dalej). Badacz zdaje się także nie zauważać, że pójście śladem Ezry Pounda czy Grochowiaka nie jest bynajmniej prostą drogą ku haiku, wiersze obu twórców w odległy i „okrężny” sposób łączą się bowiem z japońskimi 17-zgłoskowcami<sup>174</sup>. Co więcej, lektury Białoszewskiego, jakie za Stańczakową (nie całkiem precyzyjnie)<sup>175</sup> przywołuje Cieślak, w żaden sposób nie uwiarygodniają „haikowości” ani „zeniczności” poezji autora *Rozkurzu*. To książki związane z buddyzmem tybetańskim, diametralnie różniącym się od zanurzonego w zwykłości, operującego paradoksem, irracjonalnego, wymykającego się kodyfikacjom buddyzmu zen. Nic nie jest zatem oczywiste.

---

Białoszewskiego, w: idem, *Przeciw (w) literaturze / Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, s. 163–189.

<sup>172</sup> W tekstach Sobolewskiej, na które powołuje się Cieślak, tak dobitne stwierdzenie nie jest nigdzie sformułowane *expressis verbis*.

<sup>173</sup> T. Cieślak, *Prawie haiku*, s. 124. Cytat w cytacie: J. Stańczakowa, *Ocalić wszystko*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 262.

<sup>174</sup> Zob. rozdział *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

<sup>175</sup> Najprawdopodobniej chodzi o książkę Alexandry David-Néel *Mistycy i cudotwórcy Tybetu* (przeł. M. Jarosławski, Warszawa 1938), nie zaś, jak twierdzi Stańczakowa w tekście *Ocalić wszystko*, pracę Davida O’Neila. Druga ze wspomnianych książek to z kolei najpewniej *Tybetańska księga życia i umierania* Sogyala Rinpoczego bądź *Tybetańska księga umarłych*.

Ostatnia propozycja zestawiania poezji Białoszewskiego (z okresu „blokowego”) z haiku została zgłoszona przez Piotra Sobolczyka:

Jest [...] w *Rozkurzu* cały cykl zatytułowany *Wiersze na błysk*. Ale to tytuł dwuznaczny: może raczej sugerować, że owe wiersze są – by tak rzec – „wypolerowane” i takie też wrażenie najczęściej sprawiają (wierszy, które umożliwiłyby uznanie ich za „błyski” jest mniej). Z tego względu wydaje mi się, że trafniej jest mówić o tym wycinku poezji Białoszewskiego jako o „wierszach medytacyjnych” niż „haikopodobnych”. Europejska tradycja przyzwyczaja myśleć o „gatunku literackim” jako o zespole cech formalnych, stąd może się wydawać, że o istocie haiku decyduje układ wersów i sylab. Jednakże dużo ważniejsze jest odczucie wewnętrzne, zwane *satori*. Pojawia się ono także w wyniku medytacji i pozytywnego stosunku do wszechbytu, ale ma charakter dużo bardziej momentalny (można by je tłumaczyć jako epifanię). Poza tym wyklucza całkowicie udział intelektu (rozumowania) na rzecz bezpośredniego wglądu w istotę rzeczy [...]”<sup>176</sup>.

Sobolczyk proponuje spojrzenie od strony duchowości bardziej niżli surowej „literary genologii”. W istocie, do haiku nie doprowadzi sam układ sylab i wersów (identyczny wzorzec wersyfikacyjny realizują przecież satyryczne, ironiczne *senryū!*). Także „niemierzalny” zapis *satori* nie może stać się wyznacznikiem gatunkowym (nie jest to zresztą, jak się zdaje, postulat badacza). Bądźmy jednak ostrożni, nie dajmy się uwieść aksjologicznym stereotypom – nie każde klasyczne japońskie haiku to poetycki dowód oświecenia. Co więcej, duchowość, iluminacja, przeżycie wewnętrzne nie stoją apriorycznie w sprzeczności z twórczą „robotą intelektu”. Haiku nie musiały być wcale ekspresowymi „zanotami” chwilowych olśnień<sup>177</sup>. „Wypolerowanie” wierszy nie zawsze przekreśla ich „haikowość” (choć, oczywiście, taka możliwość istnieje)<sup>178</sup>.

<sup>176</sup> P. Sobolczyk, *Od „Karmelickich plot”*, s. 165–166. Rozważania „haikologiczne” to tylko drobny fragment literaturoznawczej narracji Sobolczyka. Badacz nie zgłębiał tu interesującej mnie problematyki, nie zaproponował także szerszego wyboru tekstów „medytacyjnych” Białoszewskiego zbliżających się do haiku (te, które cytuje, są akurat od „haikowości” dość odległe).

<sup>177</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>178</sup> Zob. rozważania z piątej części monografii.

Klasyczne japońskie haiku są odbierane na Zachodzie jako niemal przezroczyste stylistycznie, co stanowi pewne przekłamanie w stosunku do – istotnie trudno przekładalnej – poetyki oryginału (niejednoznaczności językowe japońszczyzny, charakterystyczny rytm wiersza, sylaba ucinająca *kireji*, słowa wieloznaczne semantycznie i swoiście wielofunkcyjne, intertekstualność itd.)<sup>179</sup>. Po części wymuszona prostota znanej tylko w translacji „importowanej” formy okazuje się niezmiennie intrygująca dla zachodnich czytelników, o czym świadczy niesłabnąca popularność (tłumaczeń) wierszy Bashō, Busona, Issy. Wierne naśladownictwo uproszczonego obcego wzorca może jednak wydawać się mniej interesujące i mniej oryginalne<sup>180</sup>. Liczni artyści powielają niedoskonałe, stworzone na podstawie informacji z drugiej (lub trzeciej) ręki, matryce. Tak zwani wielcy poeci rzadko przecież tworzą „czyste” haiku, co zwykle nie wynika z niedostatków wiedzy o tym gatunku liryki. Wolno też przypuszczać – tu wracam do przypadku Białoszewskiego – że znakomita znajomość poetyki haiku nie musiałaby wcale wpłynąć na „haikupodobne” wiersze autora z Lizbońskiej.

I wreszcie – rzecz najważniejsza (znów na marginesie rozpoznań Sobolczyka): język i epifania. Niewykluczone, że epifanijność doświadczenia świata przekonująco można dzisiaj przekazać na gruncie literatury Zachodu właśnie w formie równocześnie „błyskowej” (chwywanie chwili) i błyskotliwej (w płaszczyźnie wysłowienia). Być może zapis bliski stylistycznej „transparencji” (charakterystyczny dla licznych przekładów haiku) byłby niewystarczający<sup>181</sup>. W przypadku utworów „haikupodobnych” błysk rzeczywistości nie powinien jednak zostać przesłonięty „międzysłownymi” błyskami tekstu (wówczas bowiem „wypolerowanie” języka przyćmiewa epifanię zmysłowego doświadczenia świata).

Czas na pierwsze podsumowanie. Zreferowany pokrótce stan badań pokazuje, że w przypadku Białoszewskiego – niewiele różniącym się w tej perspektywie od przypadku Miłosza – haikowe do-

<sup>179</sup> Szerzej piszę na ten temat w pierwszej części książki.

<sup>180</sup> Zob. dociekania w piątej części monografii.

<sup>181</sup> Zob. np. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, szereg. s. 8–9, 41–43. Szerzej o epifanii nowoczesnej w kontekście haiku piszę w piątej części książki.

ciekania można prowadzić niemal „na surowym korzeniu”<sup>182</sup>. Opinie literaturoznawców bywają sprzeczne, sądy zaś – intuicyjne, nie zawsze poparte głębszymi studiami. Oddaję zatem głos samym lirycznym „nadzwyczajnosteczkom”<sup>183</sup> twórcy, wplatanym w meandryczny tok analiz. Białoszewski zadbał, by nie dało się wytyczyć pośród jego wierszy prostych genologicznych szlaków. Słabo udeptane ścieżki na Wschód uznają jednak za bardzo kuszące.

#### 4. Haiku? *Senryū*? *Mironū*?

Białoszewski pisze:

Żaba ćwierka  
Sama w rowie

Medytatorka

Zresztą Europejka  
cykl *Wyrwy z zamysłów*, Uz 7, 237

Skojarzenia haikowe wydają się nieuniknione. Późno dziś szukać badacza literatury, który nie znałby słynnego żabiego haiku Bashō (i to co najmniej w kilku przekładach)<sup>184</sup>, popularne są również inne

<sup>182</sup> W 1997 roku ukazała się „genologiczna monografia” twórcy *Rozkurzu* (A. Świrek, *Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego*, Zielona Góra 1997). Jej autorka nie wspomniała jednak o jakichkolwiek filiacjach spuścizny poety z haiku. Przed wypowiedzią Anny Świrek pojawiało się wiele istotnych, choć także abstrahujących od problematyki haiku, prac na temat gatunków w dziele Białoszewskiego (m.in. przywołane już pozycje Głowińskiego, Janusza Sławińskiego, Stanisława Barańczaka). Do tekstów tych odniosę się jeszcze w dalszych częściach rozdziału.

<sup>183</sup> Formuła Białoszewskiego zaczerpnięta z *Szumów, zlepow, ciągów* (w: idem, *Utwory zebrane*, t. 5, Warszawa 1989, s. 51–55).

<sup>184</sup> Polskie i angielskie tłumaczenia wiersza analizuję w rozdziale *Pośród polskich przekładów haiku*. O tym utworze Bashō mówi się jako o literackim zapisie *satori*, oświecenia wyzwolonego przez niespodziewane, drobne wydarzenie (przygotowaniem duchowego „zajścia” był jednak medytacyjny spokój, bezruch). Zob. np. D. Keene, *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*, New York s.a., s. 39–40; R. Aitken, *A Zen Wave*, s. 3–7.

„żabie” wiersze japońskich *haijinów*. Z utworem Białoszewskiego zestawmy wiersz Issy:

Liście podbiału  
przysiadła na nich boczkciem  
krzykliwa żaba<sup>185</sup>

Oba literackie zapisy zbliżonego doświadczenia wzrokowo-dźwiękowego mieszczą się w typowych dla haiku konwencjach przedstawień (klarowny układ figura-tło, kształt wyeksponowany równocześnie wizualnie i brzmieniowo). Issa stara się jednak możliwie najdokładniej (na ile tylko pozwala forma 17-zgłoskowca) oddać wygląd sceny: określa rodzaj liści, pisze, w jaki sposób usiadła czy raczej przysiadła na nich żaba. Białoszewski obiera inną strategię. W miejsce wizualnej dokładności proponuje delikatne semantyczne udziwienie opisu i swoisty, niejednoznaczny komentarz. Żaba nie kumka, nie rechocze, nie krzyczy nawet, ale – ćwierka. W polskiej poezji (i to przede wszystkim tej adresowanej do dzieci) ćwierkanie było dotąd domeną wróbli. Skąd zatem takie odgłosy u płaza? Być może szło o wierną, choć nie najoczywistszą (jak w haiku), prezentację obserwowanej sceny, czyli w tym wypadku dezautomatyzujące percepcję wiersza, precyzyjne zanotowanie charakteru dźwięków. Niewykluczone, że ćwierkanie zdało się podpatrującemu scenkę bliższe nieartykułowanej „mowie” żaby niżli konwencjonalnie zarezerwowane dla tych płazów onomatopeiczne kumkanie czy rechotanie.

Z dokładnego zapisu potencjalnie „haikurodnego” doświadczenia (hałasująca w rowie samotna żaba, wydawane przez nią dźwięki brzmią jak ćwierkanie) powstał jednak tekst o zupełnie innej niż klasyczne haiku modalności<sup>186</sup>. Japoński *haijin* zakończyłby zapewne utwór po frazie „sama w rowie”. U Białoszewskiego podmiot mówiący robi przerwę (światło, pusta linia), bierze oddech (a haiku

<sup>185</sup> Cyt. za: *Haiku*, [1983], s. 106.

<sup>186</sup> Kategorią modalności posługują się za Włodzimierzem Boleckim (*Modalność. Literatura i kognitywizm (rekonesans)*, w: idem, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 169–200, szczeg. s. 180–199). O modalnościach klasycznych haiku – zob. pierwszą część książki.

to wiersz na jednym oddechu!)<sup>187</sup> i wchodzi na inny poziom tekstu: przystępuje do humorystycznego, może nawet lekko ironicznego, komentowania naszkicowanego obrazka. Zmiana dykcji jest widoczna (i słyszalna) już na płaszczyźnie wersyfikacyjnej i instrumentacyjnej<sup>188</sup>. Po dwóch prostych, najbardziej naturalnych w polszczyźnie krótkich wersach trocheicznych następują dwa wersy dłuższe (mimo że złożone z mniejszej liczby słów), silnie zaakcentowane brzmieniowo i wizualnie. To linie „ciężkie” fonicznie: zawierają leksemy rzadkie w potocznej komunikacji (zapożyczenia, neologizm) i trudne artykulacyjnie (instrumentacja wykorzystująca parę głosek „t” i „d” oraz ekspresywną, drżącą „r”; wynikająca z użycia zapożyczeń nadreprezentacja samogłosek w stosunku do standardów potocznej polszczyzny; zaburzony rytm trocheiczny).

Zmiany w stylistyce współgrają z „przebudową” semantyki. W miejsce „wzucia” pojawia się dystans, podmiot wypowiedzi nie jedna się bynajmniej z jej przedmiotem. Jak się okazuje, żaba to „medytatorka” (zaskakujący, „kanciasty”, mało liryczny neologizm). To określenie zdaje się dodatkowo uprawomocniać łączenie tekstu z tradycją orientalną (medytację silnie wiążemy z kulturą Dalekiego Wschodu). Taki trop interpretacyjny zostaje potwierdzony także przez, niejako antytetyczne, dookreślenie z ostatniej linii: „Zreszta Europejka”.

Siedzi zatem żaba w rowie, kumka, a raczej – ćwierka. Takie siedzenie to medytacja, żabie *zazen*. Samotna żaba-medytatorka budzi wschodnie skojarzenia. A co właściwie dopowiada końcowy wers? Czy to po prostu lokalizacja miejsca akcji? – rzecz nie dzieje się na łąkach Nipponu, ale w swojskim środkowoeuropejskim rowie.

Zaskakujące, jak wiele interpretacji może sprowokować króciutki utwór. Pozwólmymy sobie na zabawę z tym „haiku” (cudzyśłów, przynajmniej na razie, obligatoryjny):

1. Odczytanie najprostsze, najbardziej haikowe, niedoszukujące się w wierszu drugiego dna (ale jednocześnie, jak się zdaje, niepełne,

<sup>187</sup> Zob. np. R. H. Blyth, *A History of Haiku*, Vol. 2, s. 350; zob. też pierwszą część książki.

<sup>188</sup> Bardzo dziękuję Pani Profesor Aleksandrze Okopień-Sławińskiej za uwagi sformułowane pod adresem tej części moich analiz. Za wnikliwą lekturę wdzięczna jestem także Pani Profesor Agnieszce Klubie.

ignorujące stylistyczne zróżnicowanie tekstu): najwyklesza europejska żaba siedzi na skraju drogi i wydobywa z siebie dźwięki podobne do ćwierkania. Dla Białoszewskiego „wszystko jest ciekawe”<sup>189</sup> – żaba w rowie również.

2. Interpretacja „publicystyczno-kulturowa”: swojska, europejska żaba robi coś wbrew swej płaziej naturze – medytuje. Medytując, nie jest w pełni sobą, nie rechocze już zatem i nie kumka, ale ćwierka jak ptak. Niewykluczone, że tekst to reakcja na dość powszechne, nierzadko powierzchowne i „gubiące tożsamość” zachłyśnięcie się Orientem na przełomie lat 70. i 80. (to czas powstania utworu i zarazem okres różnorodnych fascynacji Wschodem, opatrywanych ogólnym szyldem New Age)<sup>190</sup>.

3. Interpretacja bajkowa (jak się wydaje, najmniej umotywowana w tekście): żaba – bywała w świecie, Europejka, niechybnie trochę snobka – zna języki obce i ćwierka sobie „po wróblemu” (nawet wówczas, gdy jest sama). Dalej mogłoby nastąpić rozwinięcie w duchu Aleksandra Fredry czy Jana Brzechwy (ale – nie następuje).

Odczytania zapewne dałoby się mnożyć. Wymowne okazuje się jednak to, że interpretacyjny wywód bardzo szybko przestaje dotyczyć tego, co jest istotą haiku. W króciutkim, zaledwie osmiowyrazowym (!) tekście pocie udaje się zawrzeć, być może nieświadomie, kluczowe haikemy (inicjalny klarowny obraz korzystający z elementów ze świata przyrody) i następnie wyraźnie, choć wcale nie jednoznacznie, je przekroczyć. Bez wątpienia analizowany wiersz nie jest haiku, ale to jeden z tych utworów Białoszewskiego, które niemal automatycznie uruchamiają haikowe operacje komparatystyczne.

Zwróćmy uwagę na kolejną kwestię: „Panuje powszechna zgoda co do tego, że Białoszewski jako poeta umieszcza język na pierwszym planie, czyniąc go nie natychmiast i nie całkiem przejrzystym dla znaczenia”<sup>191</sup>. W analizowanym tekście poeta niejako „chowa język”, pokazuje i komentuje sytuację, nie umieszczając wcale sposobu wysłowienia na pierwszym planie. Mimo wszystko jednak same od-

<sup>189</sup> Cyt. za: H. Zaworska, *Ostatni wieczór z Mironem*, s. 349.

<sup>190</sup> Zob. np. A. Sobolewska, *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?*, Warszawa 2009, s. 103–118.

<sup>191</sup> H. Konicka, *Kulturowy sens*, s. 66.

czenie stylistyczne użytych w zamknięciu utworu słów prowokują do przenicowania sensów, obejrzenia miniatury z odmiennej, niż sugerowałyby inicjalne wersy, właśnie nie kontemplacyjnej, perspektywy.

Do ciekawych wniosków prowadzi porównanie tekstu z „żabim” wierszem innego zachodniego autora. W tym wypadku, jak wspomniałam, filiacje z zen, i z haiku, nie opierają się na domysłach. Oto utwór Kerouaca:

Little frogs screaming  
in the ditch  
At nightfall<sup>192</sup>.

Żabki hałasujące w rowie – niemal identyczny obraz poetycki. Możliwości interpretacyjnych jednak zdecydowanie mniej. Do tego – prosta kwalifikacja gatunkowa: to rzeczywiście, po prostu, haiku. Kerouac, podobnie jak japońscy *haijinowie*, zatrzymuje się na obrazie (klarowny układ figura–tło), nie przekształca migawki ze świata natury w nic spoza tego świata, nie manipuluje modalnością. W wierszu amerykańskiego poety pojawia się pewien dramatyzm, wynikający m.in. z operowania przerzutnią. Pierwszy wers, urwany po słowie „screaming” (forma angielskiego czasownika „krzyczeć”, używanego jednak, co istotne, zarówno w odniesieniu do ludzi, jak i zwierząt) zdaje się kierować ku konotacjom związanym z bólem, cierpieniem, strachem. Kolejne linie, precyzyjniej opisujące tekstowe tło, uspokajają czytelnika, pokazując, że wszelkie złe przecucia (wynikłe zapewne z odbiorczych przyzwyczajzeń nabytych przez lata obcowania z zachodnią liryką) były bezpodstawne. Nie dzieje się nic niepokojącego, to naprawdę, po prostu, tylko (?) żaby o zmierzchu.

Kerouac nie podjął dyskusji z gatunkiem, postanowił po prostu dodać swoją miniaturę do licznych haikowych „żabich” obrazów<sup>193</sup>.

<sup>192</sup> Cyt. za: J. Kerouac, *Book of Haikus*, s. 157. Przekład polski (B. Ś.): „Żabki krzyczą / w rowie / O zmierzchu”.

<sup>193</sup> Sygnały przekraczania granic gatunkowych są w zdecydowanej większości haiku Kerouaca bardzo delikatne (wbrew niektórym enuncjacom badaczy – zob. np. R. Weinreich, *Introduction*, s. XXX–XXXI; Y. Hakutani, *Jack Kerouac’s Haiku*, s. 92–109; B. Ungar, *Haiku in English*, Stanford, California 1978, s. 28–32), zazwyczaj wiążą się z subtelnym (nieobcym także haiku klasycznym) umetaforycznieniem tekstów i ich



Białoszewski natomiast nie narzucił sobie żadnych rygorów genologicznych. I skrzętnie z tego korzysta.

W tym miejscu warto przypomnieć po raz kolejny o mało znanym w Polsce ludycznym „rewersie” haiku – *senryū*<sup>194</sup>. Ten japoński gatunek „komiczny i satyryczny”<sup>195</sup> był o wiele mniej obwarowany formalnie: 17-zgłoskowce *senryū* abstrahowały od *kigo* (słów związanych z porami roku) i *kireji* (sylaby ucinającej, wyznaczającej istotną cezurę wersyfikacyjno-semantyczną), nie stawiano przed nimi szczególnych wymagań etycznych ani stylistycznych (brak dba-

pewnej (na macierzystym gruncie wynikającej m.in. ze specyfiki języka) niejednoznaczności. Podobnie jak cytowany utwór o żabkach w rowie można odczytywać inne „żabie” haiku Kerouaca (cyt. za: J. Kerouac, *Book of Haikus*, s. 124, 174, 18; przekłady polskie B. Ś., inne tłumaczenie ostatniego tekstu: *Haiku – wybór*, s. 357):

„Wet frog shining In lamplit leaves”	„Mokra żaba świeci Wśród oświetlonych lampą liści”
„Frogs don't care just sit there Brooding on the moon”	„Żabom wszystko jedno po prostu siedzą Rozmyślając o księżycu”
„This July evening, A large frog On my doorsill”	„Lipcowy wieczór Wielka żaba Na moim progu”

Także sygnały nowoczesności w świecie przedstawionym nie są żadną haikową barierą (haiku miało być wszak zanurzone w codzienności, a ta, wraz z rozwojem cywilizacji, w oczywisty sposób ulega zmianom). Oto ciekawy przykład (cyt. za: J. Kerouac, *Book of Haikus*, s. 33; przeł. B. Ś.) unowocześnieńsza sztafażu haiku i swoistego, bliskiego peryfrazom haiku, mówienia o śmierci (chybione wydaje się diagnozowanie komizmu tekstu – J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 200–201):

„Run over by my lawnmower, waiting for me to leave, The frog”	„Przejechana przez moją kosiarkę czeka, bym sobie poszedł, Żaba”
---	--

<sup>194</sup> Szeroko piszę o tej formie w pierwszej części książki. Zob. też *senryū* cytowane w rozdziale *Haiku-błaga czy „haiku fristajl”? – o twórczości Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza*.

<sup>195</sup> M. Melanowicz, *Senryū*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tyniecka-Makowska, Kraków 2006, s. 689. Zob. też: *Senryū. Japanese Satirical Verses*, transl. and explained by R. H. Blyth, Tokyo 1949; *Light Verse from the Floating World. An Anthology of Premodern Japanese Senryū*, compiled, transl. and with an introduction by M. Ueda, New York 1999.

łości o charakteryzujące haiku: elegancję wyślowienia, klarowność, wyszukaną prostotę; luźniejsza kompozycja; dopuszczalne wulgaryzmy<sup>196</sup>, nie koncentrowały się na świecie natury. Ich „epifanijna potencja” wydaje się zdecydowanie mniejsza i – po prostu inna<sup>197</sup>. Mniejsza jest także klarowność obrazowania (abstrahowanie od typowego dla większości haiku układu figura–tło). O *senryū* zachodni czytelnicy wiedzą zdecydowanie mniej niż o haiku. Przyczyna okazuje się paradoksalna: satyryczne 17-zgłoskowce są znacznie bardziej swojskie, bliskie poetyce fraszki, aforyzmu, krótkiego wiersza satyrycznego. Jako mniej niezwykłe, mniej uduchowione, nie pasują do formuły orientalnych iluminacji, mniej także frapują tłumaczy i propagatorów kultury japońskiej<sup>198</sup>.

<sup>196</sup> *Senryū* pisali najczęściej ludzie słabo wykształceni, nie była to sztuka szczególnie wyśmakowana. Odmianą rolę odgrywali tu redaktorzy (i selekcjonerzy) tej twórczości (takim redaktorem był właśnie Karai Senryū, 1718–1790, którego nazwisko dało nazwę gatunkowi; sami autorzy zwykle pozostawali anonimowi). Zob. pierwszą część monografii oraz np. W. J. Higginson, P. Harter, *Beyond Haiku*, w: iidem, *The Haiku Handbook. How to Write, Share, and Teach Haiku*, Tokyo–New York–London 1989, s. 227–228. Wulgaryzmy pojawiały się również w haiku, były jednak znacznie rzadsze i zdecydowanie bardziej umotywowane stylistycznie.

<sup>197</sup> Oto przykład typowego dla *senryū* zadziwienia codziennością (cyt. za: M. Melanowicz, *Senryū*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1972, z. 1, s. 158):

„Zabłąkane dziecko  
nagle się rozplakało  
spotykając matkę”  
Ayamaru

Zob. też liczne przykłady *senryū* cytowane w pierwszej i trzeciej części książki.

<sup>198</sup> Rozróżnienie genologiczne między haiku a *senryū* jest na gruncie orientalnym stosunkowo klarowne, inaczej niż w literaturach Zachodu. Tutaj fascynacja haiku powiązana z nieświadomością istnienia *senryū* nierzadko wiedzie do powstania form łączących poetykę obu gatunków. Co ciekawe, w niektórych współczesnych antologiach haiku i *senryū* są drukowane razem, redaktorzy nie czynią rozróżnień między tekstami (zob. np. *The Haiku Anthology. Haiku and Senryū in English*, ed. C. van den Heuvel, New York–London 2000; zob. też: R. Niece, *The Mistreated Haiku and His Dizygotic Brother, Senryu*, „The Clearing House” 1978, Vol. 51, No. 5, s. 201–203).

*Senryū* wywodzi się z *maekuzuke*<sup>199</sup> („jedna z form ćwiczeń prowadzących do opanowania sztuki wiązania strofy następującej z gotową poprzednią”)<sup>200</sup>. Oto wczesny przykład takiego tekstu:

przypomina Hitomaro  
recytującego pieśni!

poniżej żywopłotu  
w potoku  
śpiewająca żaba<sup>201</sup>

Dla zrozumienia utworu niezbędny jest komentarz: wers przełożony jako „poniżej żywopłotu” brzmi po japońsku: „kaki no moto o”<sup>202</sup>. To dla Japończyków oczywisty kalambur<sup>203</sup>, nazwisko słynnego poety Hitomaro brzmiało wszak... Kakinomoto. Druga strofa (*tsukeku*) zasadniczo przypomina o wiele późniejsze „żabie” wiersze haiku oraz... powstałe całkowicie niezależnie od XIII-wiecznego japońskiego tekstu pierwsze dwa wersy cytowanego utworu Białoszewskiego. Klarowny obraz kumkającej żaby w obu przypadkach nie służy jednak kontemplacji natury. „Pozażabie” odwołania w *maeku* (pierwsza strofa *maekuzuke*) znów zaskakująco przywodzą na myśl wiersz polskiego poety. Żaba podglądana jest z dystansu, z jakichś powodów przypomina człowieka i paradoksalnie – odwraca uwagę od samego świata natury.

<sup>199</sup> Zob. przypis 221 w pierwszej części książki.

<sup>200</sup> M. Melanowicz, *Senryū*, s. 689. Zob. też: *Understanding Humor in Japan*, ed. J. Milner-Davies, Detroit 2006, s. 156–159. Przypomnijmy: pierwsza strofa, *maeku*, zawiera zwykle dwa wersy 7-zgłoskowe, na strofę drugą, *tsukeku*, składają się trzy wersy o układzie sylabicznym 5 + 7 + 5 (z *tsukeku* wykształciło się *senryū*) – *Light Verse*, s. 1–3.

<sup>201</sup> Tekst Tamesukego z pierwszej antologii poezji *renga* (*Tsukubashū*, 1356) pod redakcją Nijo Yoshimoto podaje za: W. J. Higginson, P. Harter, *Beyond Haiku*, s. 224; przeł. B. Ś.

<sup>202</sup> Wyjaśnienia za: *ibidem*.

<sup>203</sup> Kalambury pojawiały się również w haiku, nie wytrącały jednak tak silnie z kontemplacji natury. Zob. np. A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza*, w: *Haiku*, [1983], s. 9, 13–14.

Jestem jak najdalsza od twierdzenia, że autor *Rozkurzu* wzorował się na japońskich *senryū* (ani tym bardziej ich wczesnych literackich protoplastach), chcę natomiast pokazać, że odwołania do obcych form nie powinny być powierzchowne. W pierwszej chwili można uznać, że miniatura Białoszewskiego to europejskie haiku. Znajomość najslawniejszego haiku świata (wiersz Bashō o skaczącej do stawu żabie)<sup>204</sup> zdaje się diagnozę tę potwierdzać. Gdyby jednak odbiorca równie dobrze jak „żabie” haiku Bashō czy Issy znał *senryū*, być może wcale nie łączyłby tekstu autora *Chamowa* z haikową epifanią. Zasadnicza modalność utworu jest przecież odmienna.

Rozpoczęłam od prezentacji utworu pozornie bardzo bliskiego haiku, a faktycznie odsyłającego w całkowicie pozakontemplacyjne rewiry. Sprawdźmy kolejne wierszowe przypadki. Oto inna miniatura Białoszewskiego – podejrzewana przez Cieślaka o „haikowość” „ziewanna”:

**Zacieki**

a to góry  
widziane z góry  
księżycu

tom *Rozkurz*, 1980, Uz 8, 209

Istotnie, jak zauważa badacz, dochodzi tu do „wytrącenia z ustalonych kolein”, „zmiany punktu odniesienia, zmiany perspektywy”<sup>205</sup>. Deautomatyzacja percepcji nie polega jednak wyłącznie na prostej zmianie perspektywy oglądu. Zabieg odwrócenia obrazu, patrzenie na coś „do góry nogami”, znany był klasycznym haiku. Udziwnienie u Białoszewskiego idzie znacznie dalej. Jest także mniej jednoznaczne. Porównajmy *Zacieki* z dwoma haiku: XIX-wiecznym japońskim wierszem Issy i zachodnią inkarnacją gatunku – tekstem Kerouaca<sup>206</sup>:

<sup>204</sup> O tym tekście i jego tłumaczeniach – zob. rozdział *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>205</sup> T. Cieślak, *Prawie haiku*, s. 116.

<sup>206</sup> Zob. analizę Yoshinobu Hakutaniego (*Jack Kerouac’s Haiku*, s. 94).

Cisza głęboka  
na dnie jeziora Biwa  
zwaliste chmury<sup>207</sup>

Reflected upsidedown,  
in the sunset lake, pines  
Pointing to infinity<sup>208</sup>

Przywołane haiku delikatnie tylko utrudniają odbiór widzialnej rzeczywistości, niedaleko odchodząc od prostej reprezentacji doświadczanego zmysłowo świata. „Księżycowy” obraz Białoszewskiego funkcjonuje na zupełnie innych zasadach. W pierwszej chwili zdaje się, że istotę tekstu stanowi typowe dla haiku skupienie na sensualnie odbieranym szczególe. Deautomatyzacja percepcji jest jednak posunięta znacznie dalej. Same zacieki okazują się podejrzone... ontologicznie (!). Jak interpretować czterowiersz? Oto jedna z propozycji. Zwykły zaciek o ciekawym, przynajmniej dla niektórych, konturze przypomina zarys masywu górskiego. Obserwowanego, rzecz jasna, z dużej odległości. Stąd już tylko krok do konstatacji, że ziemskie łańcuchy górskie widziane z góry (np. – przez odpowiednią lunetę – z powierzchni księżyca) wyglądają po prostu... jak zacieki.

Czy jednak wierszowy zaciek to w ogóle konkretna plama na rzeczywistej powierzchni? Czy tylko „dociek”, konceptystyczny obraz możliwy („gdybanie” o percepcji ziemskich gór oglądanych z kosmosu)? Nie sposób jednoznacznie odpowiedzieć. Zdaje się, że koncentracja na codzienności (trudno uciec od przekonania, że praprzyczyną wiersza była realna plama na ścianie) staje się wykraczającą poza praktykę *haijinów* kreacją. Wyobraźnia zaczyna przesłaniać rzeczywistość. Jesteśmy już bardzo daleko od mimetyzmu sensualnego haiku.

<sup>207</sup> Cyt. za: *Haiku*, [1983], s. 174.

<sup>208</sup> J. Kerouac, *Book of Haikus*, s. 101. Przekład polski (B. Ś.): „Odbite do góry nogami / / w jeziorze o zachodzie słońca, sosny / Wskazują w nieskończoność”. Podobne zabiegi stosują także polscy *haijinowie* – oto wiersz Janusza Koryła (cyt. za: *Struzka piasku w klepsydrze... Haiku*, red. J. Brzozowski, J. Sikorzanka, Łódź 2006, s. 7):

„Ucichły ptaki  
i niebo odpoczywa  
na dnie strumienia”

Stąd blisko już do humorystycznego i zupełnie ahaikowego:

ćśśś

Siedzimy w tej ścianie.

Jesteśmy Marsjanie.

cykl *Moce nocy*, Uz 7, 248

Popatrzmy na inną „księżycową” miniaturę poety:

**Czas wieczoro**

Ciało niebieskie w pełni.

Kolor nieba pnie się, pnie się

i opada.

Gregoriański.

tom *Odczepić się*, 1978, Uz 7, 88

Podstawowa różnica między oboma „księżycowymi” tekstami jest oczywista – w *Zaciekach* księżyc był zmyśleniem, tu natomiast istotnie widzimy dostępny codziennemu doświadczeniu landszaft: księżyc w pełni i niebo zmieniające barwę (w czasie: wraz z narastaniem zmroku lub w przestrzeni: w różnych miejscach nieboskłonu). Trudno o trywialniejszy obrazek, Białoszewskiemu świetnie udaje się jednak uciec od banału. Pomysł słownego przedstawienia widoku zasadza się na znakomitej synestezji. Kolor – jak dźwięk – wznosi się (podwojone „pnie się”) i opada: jasny i „wysoki” tuż po zachodzie słońca, następnie coraz ciemniejszy i coraz bliższy linii horyzontu (?). Zmiany barw są niczym zmiany brzmień w chorale gregoriańskim. Pierwszym sygnałem udziwnienia, znakomicie tłumaczącym się w perspektywie późniejszego zespolenia barwy i dźwięku, jest już tytuł dający się interpretować jako wizualne (podwojenie „o”) i artykulacyjno-foniczne odwzorowanie „wznoszenia się” barwy wieczornego nieba. Druga nieoczywistość (bardzo jednak łatwa do wyjaśnienia) to peryfrastyczne „ciało niebieskie”. Tak opisany księżyc przez swą „niebieskość” i samą „dawność” wysłowienia ciekawie koresponduje z kościelnym chorałem.

Czy tekst bardziej odsyła do doświadczanego zmysłowo świata, czy – do samego siebie? Zdaje się, że proporcje zostały doskonale wyważone. W tym miejscu można powtórzyć za Jarosławem Fazanem,

że epifanijność Białoszewskiego jest wynikiem długoletniego medytacyjnego patrzenia na świat i zarazem „staje się zasadą organizacji tekstu literackiego poprzez szczególne nastawienie do języka. Jest on bowiem, podobnie jak świat, który opisuje, źródłem wielu niespodziewanych znaczeń”<sup>209</sup>. Omawiany utwór okazuje się jednocześnie lingwistyczny, konceptystyczny i silnie sensualny. Niezwyczajny sposób zobrazowania banalnego widoczku sprawia, że zdeautomatyzowany percepcyjnie landszaft zaczyna żyć w oczach (i uszach?) odbiorców. Pozbawiony niezwykłości wystąpienia mógłby wydać się płaski, nieciekawym, niewarty „wzucia się”. Przed odrzuceniem chroni jednak modernistyczna epifania<sup>210</sup>.

Co ciekawe, wcale nie odchodziśmy szczególnie daleko od klasycznych japońskich haiku z ich (zwykle gubioną w przekładzie) niejednoznacznością językową, z nierzadkimi (znów traconymi w drodze na Zachód) oddźwiękami intertekstualnymi, z polisensorycznością wyrażaną głównie w łączeniu wrażeń wzrokowych i słuchowych<sup>211</sup>. I wreszcie – z samą „księżycową” tematyką. Dowodem tekst Bashō:

gdy klaszczę w dłonie  
na echo wstaje świt  
letni księżyc<sup>212</sup>

Przywołajmy jeszcze jeden „księżycowy” utwór poety z Lizbońskiej:

WYGLĄDANIE  
PRZEZ PRĘTY

ebo  
ężyc  
tom *Odczepić się*, 1978, Uz 7, 85

<sup>209</sup> J. Fazan, „Ale Ja nie Bóg”, s. 47. Fazan odwołuje się do kanonicznego już tekstu Ryszarda Nycza „Szare eminencje zachwyty”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 179–190.

<sup>210</sup> Zob. też rozdział „Mimesis” i epifania w piątej części monografii.

<sup>211</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>212</sup> Przeł. N. Dzierżawska, cyt. za: eadem, „Synestezja w poezji”, s. 55. Wersja Miłosa: „Letni księżyc – / Klaszczące dłonie, / Oznajmiam świt” (Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 38). Przekłady angielskie tego, wyjątkowo nieoczywistego semantycznie, haiku: *1020 Haiku in Translation*, transl. T. Saito, W. R. Nelson, North Charleston, South Carolina 2006, s. 89; M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 176.

To już przede wszystkim koncept językowo-graficzny<sup>213</sup>. Cała zawartość wiersza, poza wyjaśniającym enigmatyczną treść tytułem, to dwa ucięte słowa, które „ziona powyłamywanymi głoskami”<sup>214</sup>. Ucięte – przez pręt wchodzący obserwatorowi „w kadr”. Anna Sobolewska pisze: „Blok na Chamowie zaistniał dopiero w rusztowaniach, które go przesłoniły, »księżyc« obcięty o kilka liter bardziej zwraca na siebie uwagę – on po prostu bardziej JEST”<sup>215</sup>. Może istotnie bardziej zwraca uwagę. Ale czy rzeczywiście na siebie? Z wiersza niczego więcej o księżycu się nie dowiadujemy (nie wiadomo nawet, która to kwadra!), na „wczucie się” w przedstawiany świat nie zostawiono miejsca. Trzeba tu powiedzieć rzecz trudną do wyobrażenia – na haiku to... za mało słów. Wystarczy ich na świetny tekstowy koncept (bliski poezji konkretnej), ale na kontemplacyjną sensualność – już nie. Konstatacja ta stanie się czytelniejsza dzięki porównaniu *Wyglądania przez pręty* z inną poetycką miniaturą autora *Oho*:

Dalekie grzmoty.

Niebo w papiloty.

tom *Stara proza. Nowe wiersze*, 1984, Uz 10, 61

To jeden z najbliższych haiku utworów Białoszewskiego. Przesądza o tym klarowny, synestezyczny, świetnie, choć w minimalnej liczbie słów, nakreślony układ figura (grzmoty)–tło (niebo). Króciutki tekst niemal namacalnie rejestruje migawkę z rzeczywistości. Język poetycki nie zdominował obrazu, mimo że mamy do czynienia i ze znakomitą, świeżą, czerpiącą z codzienności przenośnią, i z dokładnym rymem. Wiersz okazuje się przy tym również łagodnie, po haikowemu (ale też niezmiernie „białoszewsko”) humorystyczny: burza opisywana „podomową” metaforą traci całą grozę, bawi.

A oto inny dźwiękowo-wizualny landszaft:

**Świta zatokowo**

na wysokim niebie.

<sup>213</sup> O konceptach w haiku klasycznym – zob. pierwszą i piątą część monografii.

<sup>214</sup> A. Sobolewska, „*Ja – to ktoś znajomy*”, s. 43.

<sup>215</sup> Ibidem, s. 44; wyróż. autorki.



Niskie zbite z chmur  
wisi,  
pod nim  
jak pod morzem  
szczekają  
z wsi.

cykl *Jedno rano*, Uz 7, 175

Rozbudowany tekst-obraz zasadniczo sytuuje się blisko prototypu haiku. W haiku zwykle oglądamy szczegół na płaszczyźnie. Zdarza się jednak, jak w utworze Białoszewskiego, bardziej złożona, trójstopniowa zależność przedstawić<sup>216</sup>. W polskim wierszu widzimy/ /słyszemy: świtanie „na WYSOKIM niebie”, poniżej – sklębione chmury („NISKIE zbite z chmur / wisi [...]”), jeszcze niżej – szczekanie. Porównanie płaszczyzny chmur do morza nie niweluje klarowności i sensualnej mimetyczności sceny. Obraz pozostaje czytelny i zwarty (co potwierdza spinający całość układ paronomastyczny: rym „wisi” – „z wsi”, znajdujący, wstecznie, odwrócony oddźwięk w inicjalnym „świta”). Dodajmy, że, wbrew powszechnym przekonaniom, haiku nie jest wcale tamą dla wyobraźni, że jedynie – jak dowodzą tropiące podniebne obrazy utworu Bashō – trzyma imaginację w ryzach:

chmury mgły  
starają się prędko odegrać  
sto scen<sup>217</sup>

pędzące chmury  
jak pies szczający w biegu  
rozsiane zimowe deszcze<sup>218</sup>

W tym kontekście trzeba przywołać po wielokroć komentowany, „buddyjski” wiersz Białoszewskiego:

<sup>216</sup> Widać to w następujących haiku (cyt. za: W. Kotański, *Japoński siedemnastozłotkowski*, s. 18; *Haiku*, [1983], s. 236):

„Rośnie krzyk klucza  
gesi, co zapadł w trzciny...  
Czuję chłód nocy...”  
Kyoriku

„Czyżby ten świetlik  
po ziemi biegł w ucieczce  
przed jesienną szarugą?”  
Issa

Zob. też pierwszą część książki.

<sup>217</sup> M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 76.

<sup>218</sup> Ibidem, s. 42.

**Okno na deszcz**

Szarzeje.

Ja się kleję

Do szyby.

Rozwodzę ze sobą.

tom *Rozkurz*, 1980, Uz 8, 248

Cieślak uznaje tekst za literacki obraz zjednoczenia podmiotu i przedmiotu, utraty odrębności doświadczającego, rozplynięcia się w doznaniu<sup>219</sup>. Utwór istotnie wydaje się zapisem głębokiego, medytacyjnego doświadczenia<sup>220</sup>. Inaczej niż Cieślak nie traktuje jednak *Okna na deszcz* jako wiersza szczególnie bliskiego haiku. Silnie konceptystyczne, lingwistyczne „rozwodzenie [się] ze sobą” oddala tekst od prostej „haikowości”. Zasadniczą przeszkodą w gatunkowej identyfikacji okazuje się, paradoksalnie, podmiot. Głównym tematem miniatury nie jest widziana rzeczywistość, ale... niezwykle wewnętrzne doświadczenia człowieka doznającego „stanu wczucia”.

Porzucmy szeroką podniebną perspektywę, pozostając jednocześnie w kręgu wrażeń wzrokowych. W innym wierszu czytamy:

**„Barwny ich strój”**

amaranty

pod szarym

to kot je

róże

tom *Rozkurz*, 1980, Uz 8, 185–186

To również utwór sytuowany w haikowym kontekście. Cieślak zestawia go z dwoma konceptystycznymi miniaturami japońskich *haijinów*<sup>221</sup>:

<sup>219</sup> T. Cieślak, *Prawie haiku*, s. 117.

<sup>220</sup> Podobny (jak można przypuszczać) stan umysłu opisuje Białoszewski następująco: „I w końcu, jak się zapatrzyć w taki punkt na ścianie, to człowiek przestaje siebie czuć, rozlatuje się i przestaje zajmować miejsce i przestrzeń” (*To, w czym się jest. Z M. Białoszewskim w dniu 2 II 1983 rozmawiała A. Trznadel-Szczepanek*, „*Twórczość*” 1983, nr 9, s. 31).

<sup>221</sup> T. Cieślak, *Prawie haiku*, s. 123. O konceptach w japońskich haiku – zob. pierwszą i piątą część książki.

Strączek papryki –  
 przydasz mu tylko skrzydła:  
 czerwona łąka  
 Bashō<sup>222</sup>

Widzę jak wraca  
 na gałąź kwiat opadły...  
 Żal, że to motyl...  
 Moritake<sup>223</sup>

Przywołane utwory istotnie w pewien sposób korespondują z wizualno-słowną zagadką Białoszewskiego (aż chciałoby się dokonać trawestacji, na wzór dziecięcych zgadywanek: „Co to jest: amaranty pod szarym?”, „Co to jest: strączek papryki ze skrzydłami?”)<sup>224</sup>. „Zagadka” Białoszewskiego zdaje się jednak znacznie trudniejsza od tych japońskich, właściwie – zupełnie nierozwiązywalna bez pomocy autora (odwołania międzytekstowe, o których za chwilę, dodatkowo myślą tropy). Trzeba też podkreślić – a nie czyni tego Cieślak – że podobne koncepty o zaskakującym rozwiązaniu to w tradycji klasycznego haiku duża rzadkość. Znaczną rolę gra tu wreszcie wspomniana intertekstualność. Klasyczne haiku bywały delikatnie intertekstualne (co trudno wychwycić zachodnim odbiorcom)<sup>225</sup>. U Białoszewskiego sygnały międzytekstowe są wyjątkowo silne (pojawia się nawet cudzy-słów) i wyjątkowo przewrotne. Utwór odwołuje się równocześnie do dwóch piosenek żołnierskich. Jego początek trzeba wiązać ze słowami *Wizji sztyldwacha*: „Barwny ich strój, amaranty zapięte pod szyją”<sup>226</sup>. Pojawiającą się dalej szarość tłumaczy z kolei (m.in., naturalnie) treść innej pieśni: „Nie noszą lampasów, lecz szary ich strój [...]”<sup>227</sup>. Zatem – „amaranty pod szarym”. Czy to barwna żołnierska koszula? A może chusta pod szarym mundurem? Oczywiście, nie! Szary w utworze jest kot, barwne – róże. Na czym polega związek z piosenkami? Czy łączy je z wierszem coś więcej poza alogicznymi „skojarzeniami-bły-

<sup>222</sup> Cyt. za: W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 16–17. Zob. też komentarz ibidem.

<sup>223</sup> Cyt. za: ibidem, s. 18.

<sup>224</sup> O wierszach-zagadkach pośród polskich haiku – zob. piątą część książki (podrozdział *Konceptyzm*).

<sup>225</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>226</sup> *Do niebieskich pował. Pieśni znane i lubiane*, wybór i oprac. M. A. Faber, Warszawa 1995, s. 106.

<sup>227</sup> *Piechota (Maszerują strzelcy, maszerują...)*, w: Z. Adrjański, *Złota księga pieśni polskich. Pieśni, gawędy, opowieści*, Warszawa 1997, s. 237.

skami”? W toku dociekań znowu, podobnie jak w przypadku analizy utworu o żabie-medytatorce, znacznie dystansujemy się wobec percepcyjnych procedur haiku. Utrwalona w tekście sensualna wrażliwość bliska jest haikowej estetyce. Konceptyzm i, z drugiej strony, przewrotna intertekstualna niejasność oddalają od tej poetyki.

Do odmiennych wniosków prowadzi natomiast odczytanie kolejnej „amarantowej” miniatury:

NASTRÓJ Z DODATKIEM

Zielsko i amaranty  
kwiatowe

Płyty.  
Pusto.  
Kwianty.

tom *Odczepić się*, 1978, Uz 7, 68

Inaczej niż w poprzednim wierszu w tekście brak konceptystycznej anegdoty, na którą miałyby naprowadzać opis. Białoszewski proponuje klarowny obraz: zielsko (najpewniej zielone) i amarantowe kwiaty. Utwór jest maksymalnie statyczny, ułożony z wyodrębnionych graficznie rzeczowników, przymiotnika i przysłówka. Już dwa pierwsze wersy mogłyby uchodzić za ascetyczne, ubogie stylistycznie, haiku. Poeta rozbudowuje jednak obraz, pozostając mimo to w kręgu wizualnej ascezy („pusto”!). Zastanawiają pojawiające się tu „płyty” (aliteracyjnie łączące się z „pusto”) – czy chodzi o płyty chodnikowe, o wielką płytę blokowiska, czy też może o płyty z muzyką? Nie wiadomo. Semantyczna niejasność nie psuje spokojnego, choć agresywnego kolorystycznie, obrazu. Uwagę przykuwają wreszcie neologiczne „kwianty” z ostatniego wersu, tworzące parę rymową z „amarantami” (klamra tekstu) i równocześnie kojarzące się z muzycznymi kwintami. (Czyżby zatem płyty zawierały nagrania? Czy obraz zyskuje w ten sposób dodatkową, dźwiękową, płaszczyznę?) To jakby końcowe mrugnięcie okiem, uśmiech w pustym amarantowo-zielonym pejzażu. Klasyczne haiku charakteryzuje swoisty, spokojny, afirmacyjny humor (nierealizowany wprawdzie za pomocą neologi-

zacji, to jednak tutaj kwestia drugorzędna)<sup>228</sup>. Humor przejawia się i w tym ascetycznym, choć znakomicie wyczelowanym stylistycznie tekście. Białoszewski, jak widać, wcale nie chce tu „schować języka”. Udaje mu się zarejestrować i haikowo „obrobić” pewne kadry z rzeczywistości, a zarazem nie rezygnować z wyrazistych akcentów lingwistycznych. Jeśli porównać *Nastrój z dodatkiem* z analizowanym na początku wierszem o żabie-Europejce, można jasno dostrzec różnicę w modalności utworów.

A oto jeszcze inna przyrodnicza migawka – *W Ameryce jak gdzie indziej*:

Z trawy strony  
czerwony klon  
na małym niebie  
niebieskim  
świeci  
to on

kl

atka przeżycia

klap!

już po niej

ten śmietnik świata

czasem piękny jest

tom *Obmąpywanie Europy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, 1988, Uz 10, 249

Tekst zaczyna się *par excellence* haikowo: oto klon na tle nieba. Widzimy pojedynczy motyw ze świata natury klarownie wyeksponowany na monochromatycznej płaszczyźnie<sup>229</sup>. Wyrazistość zdaje się jednak nieco podejrzana – czerwony klon aż świeci na małym (czyżby pocztówkowym, trochę nieprawdziwym?) niebie. W tej części utworu wersy grzecznie trzymają się lewego marginesu. Potem wiersz zaskakująco ożywa – typograficznie, językowo, konceptystycznie. Białoszewski nie zamyka tekstu na „haikupodobnej” obserwacji. W drugiej części utworu wprowadza efektowne, choć proste,

<sup>228</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>229</sup> Zob. całkowicie odmienne stylistycznie młodopolskie opisy drzew, „ikonograficznie” realizujące analogiczny układ figura-tło – analizowane w drugiej części monografii, podrozdział *Haiku młodopolskie?*

zabiegi graficzno-brzmieniowe interesująco grające z semantyką. Zapisana w pewnej odległości od lewego marginesu, stanowiąca jedyną treść wersu grupa spółgłosek „kl” łączy się zarówno z poprzedzającą ją frazą „to on” („to on klon”), jak i z późniejszym, wyzwalającym proces wstecznej rekonstrukcji słów, „okaleczonym”<sup>230</sup> wyrażeniem „atka przeżycia”. „Kl” zostaje powtórzone także w kolejnym – znów wciętym, wydrukowanym dokładnie pod „kl” – wersie: „klap!”.

O tekście tym pisze Sobolewska: „Fragmentaryczne spojrzenie Białożewskiego utrwała wcale nie ułamki, okruchy rzeczywistości, ale pulsującą całość. Każda »klatka przeżycia« jest całością, pełnią”<sup>231</sup>. Ja bliższa byłabym stwierdzeniu, że poeta konceptystycznie pokazuje, że piękny obrazek to tylko zaskakująco „czysta” klatka wycięta (może przy użyciu aparatu fotograficznego? – stąd „klatka”, „klap!” i tytułowa sytuacja podróży) z poplątanych, nieklarownych obrazów rzeczywistości („śmietnika świata”). Pulsująca całość – tak, choć wcale nie całość w pełni harmonijna i „spełniona”. Niemniej: jedyna całość, jaka istnieje i na którą podmiot po prostu się zgadza.

Wróćmy do podstawowego pytania: jak daleko stąd do haiku? Konceptystyczna zabawa wyraźnie przenosząca wierszowy środek ciężkości z kontemplacji na przewrotną konceptualizację, nadmierne „wylizanie” inicjalnego obrazka i zapisany na końcu „morał” oddalają od modalności formy. Pewne powinowactwa z haikową estetyką są jednak niezaprzeczalne<sup>232</sup>.

Zmieńmy nieco dykcję. Oto kolejna miniatura:

szara noc  
czarna noc

<sup>230</sup> O (istotnej dla analiz twórczości Białożewskiego) awangardowej tradycji „liryki słów okaleczonych” – zob. E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 66 i nast.; B. Śnieciewska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 32–38.

<sup>231</sup> A. Sobolewska, „*Być sobie jednym*”, s. 22.

<sup>232</sup> Tym bardziej że klasyczne haiku nie stroniły wcale od pewnych konceptystycznych, niekiedy kalamburowych, zabiegów językowych, których nie sposób oddać w przekładach. Zob. pierwszą część książki.

idzie się  
siwieje

tom *Oho*, 1985, Uz 10, 189

To zupełnie inny, mniej dosłowny, swoiście „ściągnięty w czasie” zapis rzeczywistości. Przemijanie, niewyraźność, metafizyka i – przejrzysty układ figura–tło (ciemna noc, na jej tle jaśniejący/siwiejący punkcik). Tekst to znakomity, klarowny wizualnie i jednorodny brzmieniowo (intrygujący, nieco wymuszony w ostatnich wersach, sylabotonic) obraz sensualny tworzony przez zdystansowany podmiot liryczny. Metaforyczne przedstawienie zdaje się jednocześnie zapisem konkretnej chwili i konkretnej drogi<sup>233</sup>. To utwór w jakis sposób pokrewny wierszom Bashō:

tej jesieni  
dlaczego się starzeję?  
ptak między chmurami<sup>234</sup>

znużony podróżą  
ile to jeszcze dni?  
jesienny wiatr<sup>235</sup>

Granica między typową dla haiku sensualnością a konceptystyczną gnomicznością bywa niezmiernie cienka. Jak pokazywałam, konceptyzm nie musi kłócić się z haikową sensualnością. Konceptyzm docierający do granic gnomiczności czy aforystyczności zaczyna jednak „haikowość” wykluczać. Zenistyczne z ducha haiku unieważnia wiele dualizmów, ale ten (sensualność–gnomiczność) pozostaje w mocy<sup>236</sup>. Jako dowód mogą posłużyć, już zdecydowanie niehaikowe, miniatury Białoszewskiego:

<sup>233</sup> Warto go porównać z innym lirycznym drobiazgiem Białoszewskiego:

**„A można się i zobaczyć we mgle**  
w samym tle  
po sobie”

(z tomu *Odczepić się*, 1978, Uz 7, 68). Tu z kolei mamy pozorny paradoks (na myśl przychodzi także jedna klaszcząca dłoń z koanu Hakuina). W bardzo gęstej mgle można zapewne, odwracając się błyskawicznie (niemal jak u Berkeley’a!), zobaczyć „puste miejsce” po swoim cielem sprzed chwili.

<sup>234</sup> Cyt. za: N. Dzierżawska, „Synestezja w poezji”, s. 26.

<sup>235</sup> M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 119.

<sup>236</sup> Zob. też szóstą część książki.

Z wysoka	bez ludzi
wyglądam	tylko ja
ogólnie ogólnie	pole do przepisu
tom <i>Stara proza, nowe wiersze</i> , 1984, Uz 10, 14	tom <i>Oho</i> , 1985, Uz 10, 189

Nadmiar wrażeń sensualnych również niweluje „haikupodobną” estetykę<sup>237</sup>:

ja do okna  
 trawa w wodzie  
 woda w błysku  
 błysk na mnie

szum  
 co? co?

wszystko zgasło  
 tom *Rozkurz*, 1980, Uz 8, 217

W perspektywie klasycznych haiku przywołany „wiersz na błysk” okazuje się nazbyt przeładowany akcją, proste doświadczenie zmysłowe niejako rozszerza się i polisensorycznie ewoluuje (mimo że to zapis jednej epifanii – coś błysnęło i zgasło!). Niby nie dzieje się nic szczególnego, a to już za wiele dla tej formy literackiej<sup>238</sup>.

<sup>237</sup> Zob. też piątą część monografii.

<sup>238</sup> Omawiając ten „wiersz na błysk”, Cieślak słusznie pisze o momentalności, sile doznania, zatraceniu się w świecie (T. Cieślak, *Prawie haiku*, s. 116; zob. też: A. Sobolewska, „*Być sobie jednym*”, s. 21). Trudno jednak zgodzić się z następującymi stwierdzeniami mającymi dowodzić bliskości utworu klasycznym haiku: „Ważne, że »ja« czuje swe zagubienie poprzez chwilowe uniezależnienie od dotychczasowego układu odniesienia i zwykłego porządku, czuje niepokój o to, gdzie naprawdę jest i co się z nim dzieje. To doznanie szybko mija, lecz owo chwilowe uniezależnienie może prowadzić aż do pytań ogólnoegzystencjalnych, do pytań o miejsce człowieka w świecie i jego relacje ze światem. Znów – tylko do pytań, jedynie do postawienia kwestii. Błahe, banalne zdarzenie w codziennej scenerii: deszcz, okno, trawa za oknem” (T. Cieślak, *Prawie haiku*, s. 116). Błędem byłoby twierdzenie, że w haiku pytań „ogólnoegzystencjalnych” się nie stawia. Czy jednak dlatego właśnie omawiany wiersz miałby być „białoszewską” wersją tej formy? Czy idzie o to, że banalne wydarzenie otwiera bramy do rozważań intelektualnych (ale też pytanie „co? co?” to wątpliwy sygnał *stricte* intelektualnego zaangażowania)? Skonfrontujmy głos Cieślaka z innym, „heideggeryzującym”, odczytaniem wiersza: „Opis ten przypomina na poły mistyczne doświadczenie osiągnięcia jedności człowieka i świata. Jednak nie do końca;



Wymowne okazuje się zestawienie tekstu z prostszym, mniej „błyskowym” wierszem Kerouaca:

Looking up to see  
the airplane  
I only saw the TV aerial<sup>239</sup>

U Białoszewskiego bywa jednak i tak:

urwane  
niosłem  
czułem  
cielska zielsk  
z cyklu *Awanturki*, Uz 7, 253

Widać tu, że sensualność podejrzanych o „haikowość” wierszy autora *Oho* nie ogranicza się do wzrokowości i audialności. W zacytowanym tekście najistotniejsze są cielesność, namacalność, ciężar, materialność<sup>240</sup>. A przy tym – niejako *in absentia* (choć i takie konotacje niesie czasownik „czułem”) – zapach. Nieoczekiwane rymy („niosłem” – „czułem”, „cielska zielsk”), wzmacniane także odpowiedniościami paronomastycznymi (druga para rymowa) nie przysłaniają klarownej, wyrazistej, „mocnej” sensualności. Mówiący podmiot przyciskający do siebie wielki bukiet ziela (w codziennym odbio-

---

tym, co rozbija i nie dopuszcza do pozytywnego rezultatu [...], jest sam żywioł racjonalistyczny, któremu (mimowolnie?) poddaje się podmiot (reprezentowany tutaj przez pytanie o przedmiot: »co? co?«); innymi słowy – »drżenie« [termin zapożyczony od Greimasa – B. Ś.], któremu ulega podmiot, wywołane przez momentalność świecenia ulega destrukcji w pragnieniu racjonalnego rozpoznania natury bycia. Największym wyzwaniem przeto dla gruntującego Bycie człowieka jest wytrwanie, utrzymywanie się (*das Halten*) »w jawno-byciu« jako »stanie«, który przysługuje – urzeczonemu i powołanemu przez Bycie (*Sein*) do podjęcia ryzyka rozumienia tegoż bycia – człowiekowi” (A. Gleń, *Nie-przedstawianie*, s. 446). Tę interpretację uznają za chybioną, bardzo odległą od liryku, którego ma być egzegezą.

<sup>239</sup> Cyt. za: J. Kerouac, *Book of Haikus*, s. 65. Przekład polski (B. Ś.): „Patrząc w górę, żeby zobaczyć / samolot / Zobaczyłem tylko antenę telewizyjną”.

<sup>240</sup> To jeden z tych tekstów, do którego znakomicie przystają uwagi Mariana Stali (Czy *Białoszewski jest poetą metafizycznym?*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 107 i nast.) o Białoszewskiego „głęboko odczutej materialności świata”, „połączeniu istnienia z materialnością”.

rze: zwykłych chwastów) staje się sensualną płaszczyzną prezentacji wiązki roślin i jednocześnie – jej zmysłowego odbioru.

Różnie daje się czytać przywołany utwór. Oto propozycja Wiesławy Wantuch:

Wiersz bierze początek w sytuacji pozaliterackiej „sprawdzonej sobą”: zerwania i niesienia naręcza zielska. Ale to z pozoru banalne zdarzenie niepokoi na skutek współbrzmienia ostatnich słów. Obrazek mężczyzny z pękiem chwastów traci urok scenki rodzajowej. Cieleśność przypisana roślinom powoduje, że zrywanie urasta do wymiaru zbrodni, uświadomionej sobie, być może, poniewczasie. Dlatego „cielska zielsk” ciężą nie tylko w sensie dosłownym. Krótka opowieść o tym fakcie rozbita aż na cztery wersy zaczyna przypominać nieskładne, „urywane” zeznanie<sup>241</sup>.

Można i tak. Ja jednak pozostaję przy prostym haikowym odczytaniu. Podobny zapis kontaktu z rzeczywistością znajdujemy u Bashō i Issy:

bez kapelusza  
zimowy deszcz pada na mnie  
to co<sup>242</sup>

zdjąłem kapelusz  
i oto mnie wypełnia  
brzęczenie muszek<sup>243</sup>

Dla kontrastu – inna „cieleśna” miniatura Białoszewskiego, jeden z niewielu analizowanych tu tekstów „podszytych” chorobą<sup>244</sup>:

zawiązuje wkoło szyi  
samo  
się  
i łyk  
i dech  
i i  
i

tom *Odczepić się*, 1978, Uz 7, 79

<sup>241</sup> W. Wantuch, *Miron Białoszewski w poszukiwaniu*, s. 162–163. To rozważania prowadzone w kontekście objaśniania tytułu cyklu *Awanturki*.

<sup>242</sup> M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 82; przeł. B. Ś.

<sup>243</sup> Przeł. A. Żuławska-Umeda, cyt. za: *Haiku*, [1983], s. 168. Późniejszy przekład Agnieszki Żuławskiej-Umedy (w: *Haiku*, [2006], s. 132): „Zdjąłem kapelusz – / w głowie, w uszach, nad głową / brzęczenie much”.

<sup>244</sup> Zob. też wiersze cytowane w przypisach 246, 251.

Uchwycenie chwili, maksymalna zwięzłość, asceza stylistyczna, doznania sensualne, abstrahowanie od mnogości szczegółów. Daleko stąd do haiku? Jednak – nieblisko. Wyraźnie brakuje tła (wizualnego, audytywnego, taktylnego itp.), na którym dałoby się umieścić przedstawione zdarzenie. Sam tekstowy trajektor również właściwie nie zostaje opisany, ale tylko (aż) – odwzorowany w „zaczynającym się”, „dławiącym” języku. Jest zatem wyłącznie niemożność zaczerpnięcia oddechu i – język. Błyskotliwe wysłowienie i dramatyzm fizycznego odczuwania „zdarzają się” jednocześnie. W haiku zapis doświadczenia zawsze zostaje ujęty w pewne ramy formalne i obrazowe. Nawet to, co pozornie zupełnie nieestetyczne, fizjologiczne, naturalistyczne, nieobrazowe można wykorzystać do zbudowania wiersza<sup>245</sup>. Pod warunkiem jednak, że element taki będzie dopełniony sensualnym tłem. Popatrzmy<sup>246</sup>:

kac  
to nic takiego póki  
kwitną wiśnie  
Bashō<sup>247</sup>

letni strój  
jeszcze nie skończyłem  
usuwać wszy  
Bashō<sup>248</sup>

łykanie lekarstw  
nieprzyjemne  
jak szron na poduszce  
Bashō<sup>249</sup>

<sup>245</sup> Stąd m.in. mogą wynikać trudności w rozróżnieniu haiku i *senryū* na Zachodzie.

<sup>246</sup> Zob. też następujący (również „chorobowy”) wiersz Białoszewskiego:  
„biało

zakopane tramwaje

coś po prawej stronie  
do niesienia?  
bolenie wątroby”

(cykl *Fatygi*, Uz 7, 285).

<sup>247</sup> Cyt. za: M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 55; przeł. B. Ś. Dla porównania – *senryū* (za *Understanding Humor in Japan*, s. 168; przeł. B. Ś.) o podobnej tematyce, odległe jednak od haikowych schematów sensualnych:

„Kac  
Próbuję sobie przypomnieć  
Gdzie piłem”.

<sup>248</sup> Cyt. za: M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 87; przeł. B. Ś.

<sup>249</sup> Cyt. za: ibidem, s. 101; przeł. B. Ś.

Bardziej haikowe niż [zawijażuje wkoło szyi...] okazują się nieco zbliżone, swoiście ikoniczne zapisy doświadczeń fonicznych:

- chych	Niezgrabność czasu zakręconego
chyachocho	
choł choł cha!...	kapla kłap
noc staroświecka psia	kapla kłap
tom <i>Rozkurz</i> , 1980, Uz 8, 199	tom <i>Rozkurz</i> , 1980, Uz 8, 213

Trzy inicjalne wersy pierwszego wiersza to znów niejako naturalistyczny – mniej jednak lingwistyczny i mniej konceptystyczny – zapis doświadczenia. Onomatopeje właściwe (obce, notabene, poetyce klasycznych haiku) konstituują zasadniczą tekstową figurę, foniczny trajektor utworu. Fraza z czwartego wersu to wyjaśnienie sytuacji lirycznej i jednocześnie – tło odbioru wyrazistych wrażeń słuchowych. „Noc”, a w szczególności „noc staroświecka”, konotuje znaczenia takie jak ciemność i cisza.

W drugim, silnie aliteracyjnym (głoska „k”, niejako metateczne grupy głoskowe „pla” i „łap”) i onomatopeicznym utworze klarownie wyeksponowano główne figury – krople. Sensualne tło zostało wykreowane przez przeplatające się w wierszu dźwięki i pauzy (wymuszane askładniowym zestawieniem zbliżonych artykulacyjnie rzeczowników). To rozciągnięta w czasie cisza, w której wyraźnie dźwięczą niezgrabne „kłańnięcia”<sup>250</sup>. Zaskakujący tytuł pozwala doprecyzować interpretację i dookreślić miejsce mało spektakularnej (?) akcji – to zapewne mieszkanie, gdzie woda kapie z zakręconego, ale nieszczelnego kranu<sup>251</sup>.

<sup>250</sup> Nieco zbliżony, fundowany na onomatopejach, układ sensualny odnajdujemy w poniższym wierszu (tom *Rozkurz*, 1980, Uz 8, 224):

„szum, szumek

pora nieobrotna

mucha się wzięła”

<sup>251</sup> Na podobną analizę zasługuje wiersz sąsiadujący z [zawijażuje wkoło szyi...] *A może wróć z mostu* (także „podszyty” chorobą):

„A może wróć się z mostu

a może będę musiał

Przeanalizujmy jeszcze jeden „dźwiękowy” tekst:

Kapało  
przejechał ...mochód  
przystało

nikt nie jedzie

to ono znów  
tom *Oho*, 1985, Uz 10, 163

Interesująco nakładają się tutaj dwa wrażenia słuchowe. Przewrotnie animizowane przez poetę miarowe kapanie (oraz – samo wy-czekiwanie na kapanie) stanowi foniczne tło audialnego i wizualnego trajektora tekstu – przejeżdżającego auta. Z „samochodu” został jedynie „...mochód” – auto nie tylko narobiło hałasu (zagłuszyło kapanie), ale też zapewne przejechało z dużą prędkością (już – dosłownie – nie widać przodu). Znakomite, klarowne, „białoszewskie” zapętlenie sensualne nie wyklucza, jak widać, bliskości poetyce haiku<sup>252</sup>.

Haiku nierzadko prezentuje wyłącznie jedną, z jakichś względów intrygującą, sensualną płaszczyznę:

---

słychać  
coraz głośniej  
ser-ce  
ser-ce”

(tom *Odczepić się*, 1978, Uz 7, 79).

<sup>252</sup> Przykładem ekstremalnym – oscylującym i wokół haiku, i wokół *senryū* – jest poniższy wiersz znakomicie instrumentacyjnie odwzorowujący doświadczenia proprio-cyjne i audialne:

„**Zjeżdżam, wjeżdżam**  
i zagnieżdżam się  
w budzie windy  
tej blokowej matulińdy  
tryńdyryńdy”

(tom *Odczepić się*, 1978, Uz 7, 45).

Popatrz jak pięknie  
rozjaśniła się w słońcu  
powierzchnia śniegu  
Taigi<sup>253</sup>

Dusk – The blizzard  
hides everything,  
Even the night  
J. Kerouac<sup>254</sup>

Podobnie bywa u Białoszewskiego; przykładem obraz uniezwykły znakomitą, wizualno-taktylną metaforą:

lato  
obwisłe  
koci się i koci  
chmurami  
tom *Rozkurz*, Uz 8, 186

Nawet najprostsze, najbardziej jednorodne obrazy bywają jednak u Białoszewskiego jakoś „poruszone”. Jednolitość wrażeń zmysłowych przestaje wystarczać, rozpoczyna się jakaś – niejasna, niedookreślona – akcja. W kontekście swoistej sensualnej „monochromatyczności” i prób jej niwelowania warto przywołać wielokrotnie komentowany, również w związku z haiku<sup>255</sup>, wiersz:

pierwszy raz słyszę  
dwie cisze  
na oba uszy  
tom *Rozkurz*, 1980, Uz 8, 201

Słyszenie cisz(y), zmysłowa jednorodność (i jednocześnie zaskakująca stereofonia!) zbliża się do haikowego odbierania i zapisywania wrażeń. Sensualność doświadczenia „bezdźwięku” niepodkreślonego żadnym zmysłowym konkretem wydaje się jednak, mimo wszystko, dość abstrakcyjna, niejako pusta. Słyszenie „niczego” na „oba uszy” jest równocześnie zmysłowe (epifanijne „pierwszy raz

<sup>253</sup> Cyt. za: *Haiku*, [1983], s. 248.

<sup>254</sup> Cyt. za: J. Kerouac, *Book of Haikus*, s. 38. Przekład polski (B. Ś.): „Zmierzch – Śnieżycą / wszystko ukrywa / Nawet noc”. Zob. też komentarz Hakutaniego (Y. Hakutani, *Jack Kerouac's Haiku*, s. 95).

<sup>255</sup> T. Cieślak, *Prawie haiku*, s. 115; P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii*, s. 140–141.

słyszę”!) i konceptualne. Percepcyjne różnice odbioru dobrze widać (i słyhać) w zestawieniu z innym wierszem o ciszy:

cisza            szumi  
 a umie  
 nagle            mruga  
 w uchu  
 a to ta druga:  
                    mucha  
 tom *Oho*, 1985, Uz 10, 181

Tekst znakomicie balansuje między dezautomatyzacją wrażeń, podkreślaną dodatkowo przez układ graficzny i nieregularne oddźwięki rymowe, a sensualną klarownością. Tło „szumi” jednostajnie (w płaszczyźnie fonostylistyki rysuje je paronimiczne zestawienie: „szumi”–„umie”), figura natomiast nagle synestezyjnie „mruga” („ta druga” to już nie cisza, ale – mucha). Utwór uznaję za intrygującą, lingwistyczną wersję haiku.

Pośród późnych wierszy autora *Obrotów rzeczy* można także wskazać sporą grupę miniatur skupionych na szczegółach codzienności, konsekwentnie unikających wartościowania, pełnych „charakterystycznej dla Białoszewskiego błyskotliwej i zarazem przyjaznej ironii”<sup>256</sup>, różniących się jednak od wcześniej opisanych tekstów na różne sposoby „haikupodobnych”:

pociąg lata na boki, staje  
 – **Komombo!**  
 muchy wsiadły  
 tom *Rozkurz*, 1980, Uz 8, 294

Ludzie jak muchy w bloku  
 Każdy w bunkrze  
 Na swoim cukrze  
 tom *Rozkurz*, 1980, Uz 8, 247

Czy to znów wiersze o muchach? Niezupełnie. Tekst [cisza szumi...] opisywał konkretne audialne spotkanie z konkretnym brzęczącym

<sup>256</sup> J. Brzozowski, *Wiersze ostatnie*, s. 224.

w ciszy owadem. Tutaj muchy odgrywają zupełnie inne role. Sensualność nie jest tak wyrazista, tak dojmująca jak w miniaturach bliskich haiku. Nawet jeśli pojawia się figura na tle – jak w tekście *Ludzie jak muchy w bloku* – mamy do czynienia nie tyle z epifanią zmysłowego doświadczenia, co ze znakomitym, semantyczno-wizualnym konceptem służącym błyskotliwemu „zanotowi” obserwacji socjologicznej. Także świetna miniatura, w której mowa o muchach wsiadających do pociągu w „zabitym deskami” Komombo, nie informuje o doświadczeniu spotkania z naturą, o głębokiej kontemplacji rzeczywistości (reprezentowanej choćby przez pospolite owady). Nie o przyglądanie się konkretnym muchom tu chodzi, a o dowcipne, fraszkowe sportretowanie egzotycznej podróży i sennie prowincji w zamorskim kraju. Ciekawe, że tego rodzaju utwory zwykle oddalają się od świata przyrody. Jeśli zaś natura się tu pojawia (np. w postaci much) – zostaje wykorzystana do wierszowych konceptów, paradoksów, fraszek. Jeśli przymierzy się do tego rodzaju tekstów interesujące mnie kategorie orientalne, można stwierdzić, że wiersze zostały niejako zawieszane między haiku a *senryū*<sup>257</sup>. Takie zawieszenie jest jeszcze wyrazistsze w utworach mniej epigramatycznych czy aforystycznych:

Rozkład jazdy

Na paluchach  
oczy

Po rozćmuchach.

cykl *Wyrwy z zamysleń*, Uz 7, 239

Bliźnie

Jechały w tramwaju  
ostrożnie jak jajo  
dwie

ociemniała z przewodniczką  
cykl *Podfruwaje*, Uz 7, 262

Jak pisałam, *senryū* to gatunek mniej wykrystalizowany, mniej swoisty, wreszcie – gatunek o mniejszym transkulturowym zasięgu oddziaływania. Odwołania do satyrycznych 17-zgłoskowców pojawiają się w moim szkicu przede wszystkim w celu pokazania komparatystycznej nieczystości form, braku prostego przełożenia między odległymi kulturowo realizacjami. Porównanie takie po raz kolejny

<sup>257</sup> Zob. *senryū* cytowane w pierwszej i trzeciej części książki (rozdziały: *Poetyka haiku, haiku a „senryū”* oraz *Wycinki z codzienności – haiku Brzóska?*).



uzmysławia jednak, w jak dużej mierze oddalenie od haiku zasada się na odejściu od swoistej sensualności.

Przeprowadzona analiza daleka jest od linearnego wywodu, klarownie rozwijającego przyjętą tezę. Przywoływane teksty wciąż oscylują między poetyką bliską haiku a jej rozmaitymi przekroczeniami, nadwyrażeniami czy wręcz – zaprzeczeniami. Świetnie widać przy tym, mimo łączących wiersze cech wspólnych, „białoszewską” poetyką różnorodność. Różnorodność tę podkreślają dodatkowo zestawienia z haiku Kerouaca. O beatniku pisze się, że eksperymentował z japońską formą, badał jej granice<sup>258</sup>. W porównaniu z działaniami Białoszewskiego (ale też, z innej strony, np. Grochowiaka)<sup>259</sup> haiku Kerouaca to „grzeczne”, modelowe realizacje gatunku. Lektura obszernej *Book of Haikus* jest zresztą nieco nużąca – to dobre teksty, po odczytaniu kilkunastu znakomicie już jednak wiadomo, czego spodziewać się na kolejnych kartach książki. Białoszewski natomiast – także w swym późnym wcieleniu – nieustannie zaskakuje, nie trzyma się żadnych szablonów<sup>260</sup>.

Powróćmy do problemów gatunkowych liryki autora *Rachunku zachciankowego*. Wielokrotnie diagnozowano genologiczne kłopoty z tą twórczością. W przedmowie do wyboru wierszy Białoszewskiego z 1976 roku Janusz Sławiński stwierdzał (analizowane przeze mnie teksty jeszcze wówczas nie istniały):

rozdzielenia gatunkowe dotyczą w twórczości Białoszewskiego jej poziomu – by tak rzec – powierzchniowego. Być może, mają głównie sens instrumentalny: pozwalają mianowicie przyporządkować inicjatywy pisarskie zastanym kategoriom kultury literackiej, ułatwiają więc obieg tekstów wśród publiczności – po torach uznawanych za naturalne. Faktycznie zaś owe teksty (niezależnie od ich przydziału lirycznego, epickiego czy dramatycznego) reprezentują trudną do nazwania kategorię poezjopróż czy prozopoezji, niewiele mającą wspólnego z kwalifikacjami genologicznymi, do których przywykliśmy<sup>261</sup>.

<sup>258</sup> Zob. przypis 193.

<sup>259</sup> Zob. rozdział *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

<sup>260</sup> Myślę przede wszystkim o Białoszewskim jako poecie (nie zaś prozaiku).

<sup>261</sup> J. Sławiński, *Białoszewski: sukces wycofania się*, s. 8.

W roku 1993 Michał Głowiński pisał (kontynuując swą myśl z *Małych narracji Białoszewskiego*)<sup>262</sup> o „jednym wielkim krypto-dzienniku intymnym”<sup>263</sup> autora *Rozkurzu*. Stanisław Barańczak mówił wówczas o: „trójkącie bermudzki, jaki [w tekstach Białoszewskiego] tworzy przestrzeń gatunkowa umiejscowiona dokładnie między krzyżującymi się granicami trzech rodzajów literackich i odpowiadających im trzech form podawczych: narracji, monologu lirycznego i dramatycznego dialogu”<sup>264</sup>.

Wciąż zatem pozostajemy blisko rozpoznania Sławińskiego z lat 70. W 1997 roku ukazała się genologiczna monografia twórczości Białoszewskiego<sup>265</sup>. Jej autorka, Anna Świrek, zajęła się jednak głównie tradycyjnymi – z perspektywy poetyki europejskiej – gatunkami, na jakie często już w tytułach tekstów powoływał się poeta (ballada, oda, pieśń, relacja z podróży itp.). Wielkie przestrzenie nieetykietowanej przez twórcę genologicznie liryki nie zostały bliżej opisane.

Należy zatem zadać pytanie o specyfikę form badanych w moim szkicu. Uznaję, że – mimo prezentowanych różnic – mamy do czynienia z dość wyrazistą i spójną grupą utworów (poza jej nawias wyrzucam jedynie stosunkowo nieliczne teksty, które w analizie okazują się najbardziej odległe od haikowych modalności). Interesujące mnie późne wiersze oddalają się od głównego nurtu poezjopróż, znajdują się na LIRYCZNYM marginesie „wielkiego dziennika intymnego”.

<sup>262</sup> M. Głowiński, *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, s. 319–338.

<sup>263</sup> Idem, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, s. 146. Badacz zauważa jednak: „To prawda, pojawiają się tu gatunki klasyczne, otwarcie przez poetę respektowane, zaznaczone w tytułach utworów [od nich, notabene, rozpoczyna swe genologiczne analizy Świrek w książce *Z gatunkiem czy bez* – B. Ś.]; myślę, oczywiście, o balladzie i pamiętniku. Z pewnością można wskazać na inne gatunki, wyraźnie się krystalizujące, choć nie uhonorowane umieszczeniem w tytule (podróż). Chodzi jednak o coś innego, o gatunki, które nie uległy petryfikacji, choć są czymś więcej niż jednorazowymi wypadkami z mowy, o owe różnorako nazwane odmiany mówienia, których jest tutaj tak dużo [wymienione zostają zapawy, toki, docieki, frywole, ziewanny, śnitki, awanturki, podfruwaje, faramuszki, łączone, za Krzysztofem Rutkowskim, z gatunkami mowy – B. Ś.]” (ibidem, s. 144).

<sup>264</sup> S. Barańczak, *Rzeczywistość Białoszewskiego*, s. 10.

<sup>265</sup> Zob. A. Świrek, *Z gatunkiem czy bez*.

Inna rzecz, że spostrzeżenie o charakteryzującej dorobek Białoszewskiego jedni poezji i prozy w pewnej mierze pozostaje w mocy także w odniesieniu do form późnego okresu twórczości<sup>266</sup>. Fragmenty bliskie haiku można również odnaleźć w prozie „blokowej”. Ciekawe, że są one nierzadko oddzielone graficznie lub kompozycyjnie od reszty tekstu: przez podwojone interlinie, zapis „niby-wersowy”, usytuowanie na końcu lub na początku całości tekstowych. Na tle całego tomu ustępy te okazują się też mniej nasycone potocznościami, bardziej zróżnicowane składniowo, jakby – uroczystsze. Oto kilka reprezentatywnych przykładów z *Chamowa*:

Niebo zgranatowało.  
Pierwszy księżyc w oknie.  
Uz 11, 33

Wszystkie dalsze światła mrugają. Od falowania powietrza.  
Uz 11, 39

Na Chamowie księżyc za rurami rusztowań. I moje zmęczenie. Potem dobrze.  
Uz 11, 159

Wieczorem wleciał do Warszawy lodowaty wiatr.  
Dziś słońce, białe i strasznie zimno.  
Uz 11, 384

Powróćmy do późnych wierszy Białoszewskiego. W niemal wszystkich cytowanych lirykach (naturalnie poza wierszami, którym przedstawione analizy zdecydowanie odmówiły „haikowości”) zostało uchwycone to, co dla haiku najistotniejsze: doznawana zmysłowo i swoiście kadrowana rzeczywistość, kontemplacyjne zadziwienie światem przy jednoczesnym braku wartościowania. Klarowną i klarownie zanotowaną sensualność oraz wycofanie podmiotu li-

<sup>266</sup> Warto zauważyć, że w *haibun* Bashō – dziennikach podróży łączących prozę z haiku – zdarzają się liryczne, „haikopodobne” fragmenty prozatorskie (zob. np. M. Bashō, *Dziennik podróży do Sarashina*, w: *Z podróźnej sakwy z dodaniem „Dziennika podróży do Sarashina”*, przekł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1994, s. 57, 59). Wskazywano także podobieństwa między haiku Kerouaca i jego *Włóczęgami Dharmy* (zob. R. Weinreich, *Introduction*, s. XIV–XXVII).

rycznego uznają za najważniejsze, w perspektywie poezji Zachodu, haikemy. Ciekawe, że zdecydowana większość analizowanych wierszy ukazywała, podobnie jak japońskie haiku, świat natury. Daleka jestem od twierdzenia, że Białoszewski pisał haiku – zbyt wiele napotykałyśmy tu niekonsekwencji, odstępstw, „wariacji”, co doskonale widać w zestawieniach z tekstami Kerouaca i, z drugiej strony, z *senryū*<sup>267</sup>. To jednak utwory pokrewne haikowym kreacjom (i re-kreacjom) świata, wiersze o haikowej modalności czy – mówiąc innym językiem – utwory, w których pomieszkuje *hai-i*, duch haiku<sup>268</sup>. Częstokroć zbliżenia pozostają wyraźne nawet wtedy, gdy epifanijność jest przytłaczana przez silny konceptyzm językowy, „rozbuchaną” (w perspektywie haiku) wyobraźnię, zaburzającą klarowność obrazowania.

Inna rzecz, że, jak kilkakrotnie podkreślałam, na gruncie literatury Zachodu epifanijność doświadczenia niepoparta epifanią wystawienia mogłaby okazać się nieprzekonująca. I zdecydowanie mniej interesująca niżli oscylowanie wokół poetyki haiku, rozmaite do niej „doskoki” i oddalenia. Raz jeszcze warto powołać się na zestawienie wierszy Białoszewskiego i dobrych, ale w dużej mierze przewidywalnych, haiku Kerouaca. Świeższe, bardziej ożywcze literacko i zarazem silniej – i nowocześniej – otwierające na codzienne olśnienia wydają się właśnie niesztaampowe, różnorodne, zaskakujące teksty autora *Oho*.

I jeszcze jedna glosa. W moich analizach śledziłam m.in. najróżniejsze zabiegi (fono)stylistyczne poety z Lizbońskiej. Większość z nich jest głęboko zakotwiczona w językowym nowatorstwie awangardy, przede wszystkim zaś w działaniach futurystów i zwrotniczian<sup>269</sup>. To również rzecz niebagatelna. Białoszewski nie przebiera na siłę swej liryki we wschodnie szatki, pozostaje w kręgu własnej

<sup>267</sup> Nie twierdzę także, że autor *Oho* tworzył *senryū*. Pewne podobieństwa do tego mniej ustabilizowanego, mniej ekspansywnego i mniej swoistego gatunku pozwalają jednak na wielostronne profilowanie analiz.

<sup>268</sup> Zob. T. Izutsu, *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne*, przeł. A. J. Nowak, w: *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001, s. 140–142.

<sup>269</sup> Zob. np. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”?, s. 545–546.

tradycji (nawet jeśli to tradycja stosunkowo nowa) i własnej kultury. A zarazem wyraźnie zbliża się do formy, która ukonstytuowała się kilka wieków wcześniej w kraju odległym o wiele tysięcy kilometrów. Niepodrabialny literacki „stop” w poezji Białoszewskiego dowodzi intrygujących zbliżeń między poezją modernistyczną a tradycją japońskich haiku. Istotne okazują się tutaj: zmiany koncepcji podmiotu lirycznego, otwarcie na jednostkowe doświadczenie zmysłowe, redukcja rozmiaru i stylistycznego „rozbuchania” wiersza, otwartość filozoficzna i światopoglądowa przy równoczesnej wierności własnej tradycji kulturowej.

Wróćmy teraz do samych późnych miniatur poetyckich autora *Obrotów rzeczy*. Można by postulować dołączenie do serii stworzonych przez poetę formuł paragatunkowych – do rozlicznych podfruwajów, zanotów, szumów, zlepów – gatunku pokrewnego haiku, ale mniej zrygoryzowanego: *MIRONŪ* (eponim na wzór *senryū*). Byłaby to forma o znacznie wyrazistszym konturze niżli dość „dowolnościowe”, niezmiennie jednak fascynujące literaturoznawców, ziemniaki, faramuski czy frywole. Nowocześnie epifanijne *mironū* charakteryzuje się (podaję, uwzględniając hierarchię ważności):

- zwięzłością,
- wyrazistymi, często polisensorycznymi czy wręcz synestezyjnymi, układami sensualnymi (zwykle: obrazowanie figura–tło),
- wycofaniem podmiotu lirycznego,
- zakotwiczeniem w codzienności, często – w świecie natury,
- postawą afirmacyjną,
- intrygującym, lingwistycznym i/lub graficznym uduchowieniem języka, gdzie konceptyzm niekiedy rywalizuje o uwagę odbiorcy z obrazowaniem sensualnym<sup>270</sup>.

---

<sup>270</sup> Szczególnej aktualności nabiera w tym kontekście stwierdzenie Stanisława Barańczaka (*Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 124), sformułowane w odniesieniu do wcześniejszej poezji Białoszewskiego o „prymacie rzeczywistości nad kreacją artystyczną”. W przypadku interesujących mnie wierszy prymat ten jest zdecydowanie silniejszy niż w liryce „przedblokowej”.

To, zasadniczo, wiązka cech charakteryzujących zachodni prototyp haiku<sup>271</sup>. U Białoszewskiego różnorakie „nadwyżęzenia” typowych dla haiku układów sensualnych oraz nierzadki silny konceptyzm dystansują jednak wiersze od centrum prototypu. Zatem – to nie haiku, co *mironū* właśnie.

\*

Pomysł nazwania interesujących mnie form *mironū* jest naturalnie literaturoznawczym żartem. Samo ich wskazanie traktuję jednak całkownie serio.

Ostatnie słowo należy pozostawić Mistrzowi Mironowi. Jego twórczość mimo wszystko uparcie wymyka się kategoryzacji, „po zenicznemu” pokazuje niedostatki pojęć, rozbraja powagę akademickich ustaleń. Oto dwa sąsiadujące – i dialogujące – ze sobą teksty. Pierwszy to niejako skondensowany zaczyn haiku. Nie wyrasta zeń jednak epifania pokrewna tym zanotowanym przez Bashō, Issę, Busona, Shikiego. Krokiem dalej jest kolejna miniatura – „białoszewsko” (i w duchu zen!) deprecjonująca pierwsze, „kielkujące” olśnienie:

Dnieje

Jestem.

cykl *Wiersze po przeprowadzce*, Uz 7, 224

Ale tam!

Jestem zanika.

Zasuwa się jak kurze oko.

Głupieje.

cykl *Wiersze po przeprowadzce*, Uz 7, 225

---

<sup>271</sup> Zob. pierwszą część książki, rozdział *Prototyp – inwariant – stereotyp. Haiku na Zachodzie*.

## CZEŚĆ PIĄTA

# Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich haiku

### I. *Mimesis*\* i epifania

Trudno opisywać powstałe na Zachodzie wiersze bliskie okcydentalnemu prototypowi haiku. Bardziej intrygujące – i wdzięczniejsze analitycznie – wydają się utwory ocierające się jedynie o estetykę haiku, na różne sposoby eksponujące swą nieprzystawalność do ascetycznej formuły orientalnych miniatur. Wśród polskich tekstów silnie wyróżnia się jednak grupa utworów bardzo bliskich założeniom haiku, niektóre z nich można by wręcz pomylić z przekładami japońskich 17-zgłoskowców. Mimo to, paradoksalnie, jest to zespół wierszy bardzo niejednorodnych. I wcale niełatwych w opisie.

Ogląd tych tekstów pod kątem ich przystawalności do prototypu gatunku byłby, w znacznej mierze, badawczą tautologią – grupę (cytuję tylko ułamek tej spuścizny) wyróżniłam przecież, poszukując w utworach konglomeratu prototypowych cech formy<sup>1</sup>. W tej części książki haiku traktuję zatem przede wszystkim jako inwariantny zespół cech (stanowiących skądinąd właśnie wiązkę cech prototypo-

---

\* Wychodzę od najprostszego rozumienia pojęcia, zgodnego z definicją *mimesis*, która stanowi także punkt wyjścia monograficznego studium Zofii Mitosek: „W najogólniejszej definicji *mimesis* to czynność lub zabieg, w wyniku którego jakiś przedmiot czy zachowanie zawiera w swojej materii pewne aspekty formy innego przedmiotu czy zachowania, istniejącego wcześniej i w innej materii” (Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 17).

<sup>1</sup> Uznaję, że haikowy prototyp kształtował i utrwał się w Polsce w latach 80. i 90. XX wieku. Część omawianych tu wierszy dowodzi właśnie tego procesu „stawiania się haiku”, który – w przypadku najciekawszych realizacji poetyckich – wiązał się także z eksplorowaniem wszelkich okołohaikowych peryferii.

wych)<sup>2</sup>. Ich profilowanie – i natężenie – gra jednak pierwszoplanową rolę. Proponuję czytelnikom serię porządkowanych problemowo mikrolektur<sup>3</sup> – niektóre prezentowane rozpoznania bywają bardzo subiektywne, stanowiąc wariant autorskiej próby odpowiedzi na pytanie o... piękno i rolę poezji współczesnej. Przywołuję liczne utwory polskich *haijinów* (korzystając z wielkiej zwięzłości tej poezji), by jak najpełniej zilustrować tę problematykę. Celowo tworzę tym samym miniantologię haiku rozrzuconych dotąd na kartach niskonakładowych tomików i efemerycznych pism czy stronach WWW.

Piotr Michałowski, notabene także autor haiku, bardzo ostro ocenia nieustannie przyrastającą (od przełomu lat 70. i 80. XX wieku) polską „produkcję” literacką opatrywaną szyldem „haiku”, mieszczącą się w przykrojonych do zachodnich realiów założeniach gatunku. Gros tekstów traktuje jako mało interesujące imitacje obcej formy:

Zazwyczaj są to próby niewysokiego lotu i trudno dostrzec w nich coś więcej niż tylko efekt chaotycznego pośpiechu w doganianiu przeoczzonej mody; brak tu zarówno indywidualizmu, jak wysiłku syntezy czy też dojrzałej propozycji polskiego modelu gatunku<sup>4</sup>.

[...] w imitacji chodzi o to, by wiersz został uznany za haiku, wpisując się w paradygmat możliwie bezkolizyjnie. Brak tu jakichkolwiek „postaci nieprzejrzystości stylu”, które występują w dużym stężeniu u Grochowiaka [w tomie *Haiku-images* – dop. B. Ś.]; brak zarówno sygnałów apoteozy, jak i przeciwstawienia poetyki cytowanej poetyce realizowanej. Jest natomiast programowe sięganie do źródła abstrahujące od doświadczeń poprzedników. Tu forma nie stanowi problemu, ale tylko zadanie. Jest aktem wiary, a nie tematem do dyskusji. Następuje też rezygnacja autora z tego co „własne” [...]. „Haikuiści” po prostu UPRAWIAJĄ gatunek, nie dostrzegając konfliktu kultur i problemu obcości modelu poezji orientalnej. Ich kompozycje są w pewnym sensie anonimowym powielaniem typowych motywów, upodabniając się do

<sup>2</sup> O proponowanym przeze mnie wykorzystaniu inwariantnego i prototypowego modelowania gatunku obszernie piszę w pierwszej części książki.

<sup>3</sup> Zob. *Wstęp*.

<sup>4</sup> P. Michałowski, *Haiku*, w: idem, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999, s. 106.

<sup>5</sup> Szeroko o *Haiku-images* piszę w rozdziale *Najdalsza podróz Grochowiaka*.



przekładów z japońskich mistrzów. Tak jak u początków gatunku, królują schemat i „szkoła”<sup>6</sup>.

Przyjęcie poetyki haiku jest [...] założeniem wyjściowym, a gatunek – celem, a nie środkiem i konsekwencją określonego typu wypowiedzi<sup>7</sup>.

Czy istotnie wiersze bliskie prototypowi gatunku zasługują wyłącznie na taką kwalifikację? Zobaczmy rzecz na przykładach<sup>8</sup>:

Na pustym polu  
dziewczyna czesze włosy  
na cień swój patrząc  
L. Engelking<sup>9</sup>

Północny wiatr  
przewraca morze  
na brzegu  
F. Haber<sup>10</sup>

<sup>6</sup> P. Michałowski, *Haiku*, s. 106–107; wyróż. autora.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 108. Zob. też uwagi Toma Lyncha o przyczynach braku poważnego krytycznego zainteresowania licznymi haiku amerykańskimi – T. Lynch, *Intersecting Influences in American Haiku*, w: *Modernity in East-West Literary Criticism. New Readings*, ed. Y. Hakutani, London 2001, s. 114.

<sup>8</sup> W innym miejscu Michałowski pisze (wciąż o haiku): „przedmiotem porównania muszą się stać raczej poetyckie idee niż ich rozbieżne realizacje, które częściej wykazują rozdźwięk z założeniami, niż dowodzą artystycznego spełnienia. Analizy poszczególnych utworów rzadko mogą służyć za uniwersalną egzemplifikację pewnych ekwiwalencji zestawianych poetyk, wywiedzionych indukcyjnie z lektur dużego zbioru haiku i sprawdzających się dopiero na pewnym poziomie uogólnienia” (P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii nowoczesnej*, w: idem, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 131). Ja uznaję jednak, że w badaniach literaturoznawczych nie można abstrahować od analiz porównawczych właściwie wybranych (po to literaturoznawcze kompetencje) konkretnych utworów. Leszek Engelking zasadniczo zgadza się z postawioną „imitacjom” diagnozą Michałowskiego. Dodaje jednak: „Nasuwa się [...] natychmiast pytanie o możliwość tworzenia na Zachodzie pierwszorzędnych artystycznie haiku w pełni zachowujących tożsamość gatunkową” (L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem*, w: *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne. Materiały z forum dyskusyjnego*, red. i wstęp D. Kalinowski, Słupsk 2000, s. 129). Engelking nie odpowiada na tak postawione pytanie, nie kieruje także czytelników do własnych haiku. W tej części mojej książki można to jednak zrobić.

<sup>9</sup> L. Engelking, *I inne wiersze (utwory wybrane i nowe)*, Kraków 2000, s. 89.

<sup>10</sup> F. Haber, *W ogrodzie słów*, Warszawa 2001, s. 120.

idę polami  
 ziemia pachnie po deszczu  
 kwitnie tarnina  
 D. Piasek<sup>11</sup>

Wielki Mur

na cóż Wielki Mur  
 w szczelinach głązów tętni  
 kiełkujące źdźbło  
 W. Jaworski<sup>12</sup>

Wiosna się budzi  
 Kwieciami okrywa sady  
 Skowronek śpiewa  
 J. Tylus<sup>13</sup>

Ostatni z przywołanych wierszy pod każdym „mierzalnym” względem dobrze wywiązuje się z genologicznego zadania (obrazowanie, sensualność, konstrukcja nieepatującego emocjami podmiotu, a nawet – układ wersyfikacyjny i informacje o porze roku). To jednak pośród zacytowanych miniatur tekst najsłabszy artystycznie, utwór banalny, powielający ograną topikę, niepotrzebnie archaizujący w sposobie wyrażenia. Stereotypizacja obrazu i języka delikatnie podważa mimetyczność przedstawienia, nie oferując odbiorcy nic w zamian. Czytelnik nie ma ochoty ani, *de facto*, możliwości wniknięcia w tak opisany świat.

Z kolei wiersz Wita Jaworskiego najsilniej (choć „po chińsku”, nie japońsku) orientalizuje: Wielki Mur automatycznie odsyła do kultury Dalekiego Wschodu, znów lekko zawieszając mimetyzm opisu (Mur jest najpewniej tylko symbolem gigantycznej, kiełznającej naturę pracy człowieka). Kiełkujące źdźbło w szczelinach głązów w oczywisty, może aż nadto, sposób spełnia warunki sensualnej klarowności haiku<sup>14</sup> (nie wiadomo jednak, czemu źdźbło – synekdo-

<sup>11</sup> *Antologia polskiego haiku*, wybór i oprac. E. Tomaszewska, Warszawa 2001, s. 103.

<sup>12</sup> W. Jaworski, *Kropla. Haiku. Wiersze nowe i dawne*, Kraków 1998, s. 14.

<sup>13</sup> J. Tylus, *Haiku*, Kalisz 2004, s. 35.

<sup>14</sup> Zob. pierwszą część książki.

chicznie – jest jedno, a szczelin wiele). Tekst operuje równocześnie kilkoma silnymi antynomiami wyrażonymi w przeciwstawieniu Wielkiego Muru i roślinki: ogrom–drobina, materia nieożywiona–materia ożywiona, trwałość–nie trwałość, kultura–natura. Cały wiersz zdaje się mało wyrazisty artystycznie, wręcz trywialny. „Tętniące źdźbło” to wprawdzie niezła metafora, blednąca jednak na tle jakby nazbyt oczywistego Wielkiego Muru. Wierszowi nie pomaga także mentorskie, retoryczne, archaizujące „na cóż”. Na cóż zatem cały dalekowschodni sztafaż, jeśli przekazujemy truizm, operując literackimi liczmanami?

Utwór Dariusza Piaska (notabene jednego z nielicznych polskich autorów, których twórczość uwzględniono w monumentalnej antologii *Haiku World*)<sup>15</sup> istotnie wygląda na modelowe haiku: chwytające chwilę, skrajnie sensualne, nieprzegadane, nieprze-filozofowane. Tekst można by pomylić z przekładem nieznanego utworu Matsuo Bashō czy Kobayashiego Issy. Paradoksalnie, z takimi właśnie wierszami badacz ma najwięcej kłopotu. Jak stwierdzić, czy tekst rzeczywiście „działa” jak prawdziwe haiku? A nawet jeśli tak, czy nie mamy do czynienia wyłącznie ze sprawną podróbką wschodnich precjozów? Świadomość subiektywizmu oceny utrudnia opis. Analityczne trudności warto jednak nazwać. Istotnie, wiersz „wpisuje się w [haikowy] paradygmat [...] bezkolizyjnie”<sup>16</sup>. Mimo to nie nazywałabym miniatury nieudaną imitacją japońskiej formy. Utwór Piaska może być „oknem” na postrzeganą zmysłowo rzeczywistość, w prosty sposób otwierać na zwykłe, intensywne doznania. Rodzi się wszakże wątpliwość, czy tak silny mimetyzm, którego nie podkreśla – ani od

<sup>15</sup> Zob. *Haiku World. An International Haiku Almanac*, ed. W. J. Higginson, Tokyo–New York–London 1996, s. 69. Antologia zawiera ponad tysiąc utworów napisanych w dwudziestu pięciu językach przez ponad sześciuset poetów (w *Haiku World* opublikowano angielskie przekłady tekstów, którym towarzyszą wersje oryginalne; najwięcej jest jednak haiku oryginalnie anglojęzycznych). W antologii Williama J. Higginsona znalazł się także tekst Roberta Szybiaka (ibidem, s. 310; o poezji Szybiaka piszę w podrozdziale *Intertekstualność*) oraz anglojęzyczny utwór Lidii Rozmus, poetki pochodzącej z Polski, mieszkającej jednak na stałe w USA i publikującej przede wszystkim po angielsku (logowizualną twórczość Rozmus analizuję w siódmej części książki, wybrane polskie wiersze – w dalszych rozdziałach tej części monografii).

<sup>16</sup> Lokalizacja cytatu – zob. przypis 6 w tej części książki.

którego nie odciąga – sposób wysłowienia jest dla zachodnich odbiorców wystarczającą zachętą do wejścia w tekstowy świat. Dla niektórych – zapewne tak (czego dowodem np. wybór okcydentalnych haiku w licznych antologiach)<sup>17</sup>, dla innych – trójwers może być za mało artystyczny, za mało „zrobiony”, by stać się nośnikiem prawdziwego olśnienia.

Utwór Franciszka Habera to z kolei naszkicowany w sześciu zaledwie słowach obraz zmagania wiatru i wody. „Przewracanie morza” jest jednocześnie namacalne, metaforyczne i wieloznaczne. Nie sposób przewrócić tego, co bezforemne, morze zdaje się zatem zyskiwać trwałą postać. Opis sugeruje walkę delikatnie postaciowanych żywiołów (przewracanie przeciwnika), ale także obrazowo oddaje proces rozbijania się fal o brzeg, niejako przewracania ich na drugą stronę i oglądania od spodu. Surową klarowność przedstawienia podkreślają homofonizujące utwór aliteracje („p”, „š”, „ž”). Związły, „chłodny” tekst (nieprzypadkowe konotacje frazy „północny wiatr”) zatrzymuje czytelnika. W swojej – nieudawanej, choć jednocześnie dość wyrafinowanej – prostocie kryje metaforyczno-leksykalny „zaczep”: frapuje nie tylko samo mimetyczne odwzorowanie chwili, ale także sposób jej językowego utrwalenia. Olśnienie jest niejako podwójne, czy może – dwustopniowe. Sposób wysłowienia staje się dla odbiorcy katalizatorem doznania.

I wreszcie – haiku Leszka Engelkinga. Trudno prześliznąć się nad wierszem, miniatura przykuwa uwagę, każe ponawiać lekturę. Uderza obcość, dziwność tekstu, choć przecież żaden z wykorzystanych motywów nie pochodzi z odległego kulturowo czy geograficznie uniwersum, forma zaś – mimo że ortodoksyjnie powtarza orientalne reguły – nie wytrąca polskiego czytelnika z wersyfikacyjnych przyzwyczajzeń. Bardzo silne jest jednak odczucie „dziwnej” samotności, obejmującej całokształt przedstawienia, dotyczącej zarówno opisywanej osoby, jak i pejzażu<sup>18</sup>. Tekstową niezwykłość potęgują

<sup>17</sup> Zob. np. *Haiku World; Haiku Moment. An Anthology of Contemporary North American Haiku*, ed. B. Ross, Boston–Rutland, Vermont–Tokyo 1993; *The Haiku Anthology. Haiku and Senryū in English*, ed. C. van den Heuvel, New York–London 2000.

<sup>18</sup> O szczególnej, sensualnej nastrojowości haiku – zob. M. Ueda, *Zeami, Bashō, Yeats, Pound. A Study in Japanese and English Poetics*, London–The Hague–Paris 1965, s. 57.

nietypową składnią (imiesłów na końcu wypowiedzenia, utwór jakby urwany w pół oddechu) i sama oniryczność prezentowanego świata. Puste pole i samotna dziewczyna czesząca włosy. Słysząc wyraźne echo symbolizmu. A przecież wiersz nie ma w sobie nic z symbolistycznej dekoracyjności<sup>19</sup>, nie mota nastroju w długich, „pieszczących” ucho frazach. Nie jest jednak, z drugiej strony, całkowicie ascetyczny stylistycznie. Uderza różnica instrumentacyjna między pierwszym wersem i dwoma liniami dopełniającymi przedstawienie (operująca wyrazistą aliteracją inicjalną fraza „puste pole” i odmienne fonostylistycznie, nasycone spółgłoskami szczelinowymi i zwarto-szczelinowymi wersy: „dziewczyna czesze włosy / na cień swój patrząc”).

Poetyka miniatury bliska jest haikowych receptur, zdaje się wręcz modelowym przykładem poetyckiego wcielenia *sabi* (opuszczenie, osamotnienie, dystans emocjonalny, akceptacja nieuniknionego) czy *yūgen* (ukryte, ulotne, tajemnicze piękno)<sup>20</sup>. Z drugiej strony, autor nie waha się przed zupełnie ahaikowym wyabstrahowaniem sytuacji z życia. Haiku to wiersze ciężące ku mimetyzmowi, mimo pewnej nieoczywistości jukstapozycyjnych ujęć. Utwór Engelkinga delikatnie osuwa się w surową surrealizującą oniryczność (stworzony klimat ewokuje metafizyczne krajobrazy podobne tym utrwalonym np. na obrazach Giorgia de Chirico – mimo że „ikonografia” odsyła raczej do płócien i grafik symbolistów). Klasyczne 17-zgłoskowce koncentrują się na wyłuskaniu ze świata fragmentu, stoi jednak za nim – czy też: obok niego – konglomerat zjawisk codzienności, spośród których realistyczną mikroscepkę wyłuskano. W wierszu Engelkinga natomiast sytuacja jest nieklarowna, zaskakująca, tajemnicza, obca powszednim doświadczeniom. Domysłów

<sup>19</sup> Przed oczyma stają secesyjne winiety „Chimery” – np. kobiety z długimi, rozpuszczonymi włosami na tle pejzażu w grafikach Edwarda Okunia. Tam jednak szło przede wszystkim o nastrojową dekoracyjność.

<sup>20</sup> Zob. np. B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, Kraków 2009, s. 59–63, 84, 296–297. O japońskich kategoriach estetycznych szczegółowo piszę w pierwszej części książki. Analizy innych haiku Engelkinga – zob. P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii*, s. 138–139.

i niepewności trochę za wiele jak na klasyczne haiku japońskie. Jak na dobre polskie haiku – w sam raz.

Chcę tutaj przypomnieć szkic Beaty Szymańskiej dotyczący powinowactw haiku i liryki młodopolskiej<sup>21</sup>. Za badaczką warto podkreślić wagę kreacji nastroju w haiku oraz poezji symbolistycznej i wyrosłej z inspiracji symbolizmem<sup>22</sup>. Nie jest to, oczywiście, kreacja tożsama, punkty wspólne są jednak wyraźne. Jak pokazuje utwór Engelkinga, wykorzystanie w jednej miniaturze zapożyczeń dalekowschodnich i nastrojowych motywów symbolistycznych nie wywołuje estetycznych zgrzytów – przeciwnie, może wieść do intrygujących odkryć literackich na gruncie poezji Zachodu. Naturalnie pod warunkiem, że nie mamy do czynienia z nawiązaniem epigońskimi<sup>23</sup>. Trudno wciskać się w ciasny orientalizujący gorset i równocześnie mówić własnym, pełnym głosem. Nie jest to jednak, jak widać, niemożliwe.

Zestawienie pięciu tekstów uświadamia różnorodność wierszy bliskich prototypowi gatunku. Pokazuje też rzecz dość oczywistą: że wyznaczniki dobrego haiku (tak jak dobrego tekstu literackiego w ogóle) są właściwie niemierzalne. Dotyczy to, rzecz jasna, również starych liryków japońskich. Przed utworami powstającymi tysiące kilometrów od ojczyzny haiku (i jej kultury) stawia się jednak nieco inne wymagania, chcą przecież zaistnieć w odmiennym, ale nie mniej bogatym, uniwersum kulturowym kilka stuleci po ukonstytuowaniu się reguł Bashōwskiej szkoły poezji. Liryki skrajnie wy-ciszone stylistycznie, unikające wyrazistszej prezentacji podmiotu mogą okazać się nużące, nazbyt „pokorne” wobec (znanego tylko z tłumaczeń) obcego wzorca. To tym oczywistsze, jeśli uświado-

<sup>21</sup> B. Szymańska, *Haiku i Młoda Polska*, w: eadem, *Kultury i porównania*, Kraków 2003, s. 127–160. Do tez Szymańskiej szczegółowo odnoszę się w drugiej części książki (podrozdział *Haiku młodopolskie?*).

<sup>22</sup> Ibidem, s. 127. Rozważania Szymańskiej dotyczą ewentualnych paralel między klasycznymi haiku a symbolizmem, nie zaś – między symbolizmem a tzw. new haiku (na ten temat zob. np. *Modern Japanese Haiku. An Anthology*, compiled, transl. and with an introduction by M. Ueda, Toronto–Buffalo 1976, s. 10).

<sup>23</sup> W nastrojowych haiku końca XX wieku można znaleźć np. „woal mgieł sennych” czy „otoczone puchową mgłą kwiaty kameli” – cytaty z wierszy Marcina Myszkiewiczza i Zdzisława Czmera za: „Haiku” 1995, nr 1 (2), s. 23, i „Haiku” 1995, nr 2 (3), s. 12.

mić sobie, że przekłady nie są w stanie oddać wszystkich wewnętrznych napięć japońskich miniatur<sup>24</sup>. Klasyczne haiku nie są wcale tak nieskomplikowane i transparentne, jak się powszechnie wydaje – dość przypomnieć pojawiające się u mistrzów gatunku figury stylistyczne<sup>25</sup>: *tatoe* (porównania lub aluzje), *honkadori* (cytaty, aluzje intertekstualne), *mugon* (przemilczenia), *kakekotoba* (słowa wieloznaczne lub homonimy), *engo* („różnorodne słowa lub morfemy, kojarzące się ze sobą podobną treścią w głębszych warstwach znaczeniowych”)<sup>26</sup>, *makurakotoba* („słowa-atrybuty, nadające następującym po nich wyrażeniom szczególną wartość semantyczną”)<sup>27</sup>. W pewnej mierze wypada się zatem zgodzić z diagnozą Michałowskiego. Nie można jednak na diagnozie tej poprzestać.

W opisach haiku istotna bywa kategoria epifanii. W moich badaniach odwołuję się przede wszystkim do epifanii w jej modernistycznym, nie zaś tradycyjnym, wcieleniu. Analizy wymuszają jednak konfrontację ze starymi japońskimi tekstami – to ich (mniej lub bardziej dogłębna) znajomość wyzwoliła „pospolite ruszenie” haikuistów. Jak zatem godzić modernistyczną epifanię z odwołaniami do poezji tak bardzo odległej w czasie i przestrzeni?

W bliższym oglądzie poetyka klasycznych haiku okazuje się zaskakująco zbieżna z pewnymi imperatywami nowoczesności (nie bez przyczyny spektakularna zachodnia kariera haiku przypadła właśnie na czas modernizmu)<sup>28</sup>. Na macierzystym gruncie starano się dodat-

<sup>24</sup> Zob. pierwszą część książki oraz rozdział *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>25</sup> Podaję za: A. Żuławska-Umeda, *Okolice poetyki Matsuo Bashō*, w: *Haiku*, przekł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006, s. 231 (dalej: *Haiku*, [2006]); eadem, *Poetyka szkoły Matsuo Bashō*, Warszawa 2007, s. 25. Szerzej piszę na ten temat w pierwszej części książki. Część z wymienionych przeze mnie środków naturalnie z biegiem lat uległa konwencjonalizacji, poetyka haiku w Japonii przechodziła jednak (i nadal przechodzi) liczne odświeżenia.

<sup>26</sup> Eadem, *Okolice poetyki*, s. 231.

<sup>27</sup> Eadem, *Poetyka szkoły*, s. 25.

<sup>28</sup> Zagadnienia modernizmu i awangardyzmu haiku są ostatnio bardzo intensywnie eksplorowane w pracach anglojęzycznych – zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth 2011; Y. Hakutani, *Haiku and Modernist Poetics*, New York 2009; J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism*, w: *Modernism*, Vol. 2, eds. A. Eysteinsson, V. Liska, Amsterdam–Philadelphia 2007; T. Lynch, *Intersecting*

kowo formę tę unowocześniać. Przez Japonię przetoczyła się wielka, zupełnie u nas niedostrzeżona, metaliteracka i poetycka dyskusja nad założeniami haiku, zainicjowana w latach 90. XIX wieku przez odnowiciela formy, Masaokę Shikiego<sup>29</sup>. Co więcej, i co może dla moich dociekań istotniejsze, także na Zachodzie (we Francji, w Anglii, Hiszpanii, Niemczech, Stanach Zjednoczonych, Ameryce Łacińskiej) intensywnie eksperymentowano z haiku już w pierwszych dekadach XX wieku. Dość wymienić haikową i inspirowaną haiku twórczość takich poetów, jak: Giuseppe Ungaretti, Julien Vocance, Paul Éluard, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Guillermo de Torre, José Juan Tablada, Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Juan José Domenchina, w latach późniejszych m.in. Jorge Luis Borges, Octavio Paz, amerykańscy beatnicy<sup>30</sup>. Wiele z tych tekstów sytuuje się blisko zachodniego prototypu gatunku czy, precyzyjniej, prototyp ten współtworzy. W haikową dykcję poeci włączali różne wyraźnie okcydentalne akcenty (na poziomie poetyki i, naturalnie, kształtowania świata przedstawionego), intensywnie czerpiąc przy tym z dalekowschodnich wzorców. Haiku wspomnianych autorów są jednak w Polsce mało znane – przekładów jest stosunkowo niewiele, do sporej części z nich niełatwo dotrzeć<sup>31</sup>.

Nie sposób mimo to oczekiwać, że polscy poeci będą „haikować” wyłącznie na podstawie starych receptur (na rodzimym gruncie uznanych przez wielu za przestarzałe), nawet jeśli nowsze rozwiązania były im nieznanne. Trudno także oczekiwać wielkiej odkrywczości w powtarzaniu dawnych wzorców, choćby były to powtórzenia niezłe czy wręcz bardzo dobre. Autorzy świadomi swego warsztatu i poetyk swoich czasów nie mogą poprzestawać na two-

---

*Influences*. Zob. też: K. Satō, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? (Japońskie haiku i ruch haiku na Zachodzie)*, przeł. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 210–217; P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii*, s. 129–144. Zob. też *Wstęp, Zakończenie i siódmą część* mojej monografii.

<sup>29</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>30</sup> Szerzej piszę na ten temat w pierwszym rozdziale drugiej części książki.

<sup>31</sup> Polskie (stosunkowo nieliczne) przekłady są w większości rozproszone na kartach czasopism. Adresy bibliograficzne polskich tłumaczeń – zob. przypis 25 w drugiej części książki.



rozeniu „klonów” starych wschodnich wierszy (czy raczej – „klonów” ich przekładów)<sup>32</sup>. To tym oczywistsze, jeśli uświadomić sobie modernistyczne przemiany w myśleniu o haiku w samej Japonii. Przypomnijmy, już Shiki twierdził (celowo zapewne wywołując ostrą dyskusję prowokującymi sądami):

dzieła Bashō są pozbawione tego, co kluczowe dla poezji nowoczesnej: złożoności, pełnej dynamizmu namiętności, nieposkromionej wyobraźni. Poszukiwanie modelu w twórczości Bashō [...] byłoby powrotem do ideału pre-modernistycznego, zgodą na regres w poezji<sup>33</sup>.

W Polsce wzorce Bashō, Issy, Yosy Busona są silne i stosunkowo dobrze rozpoznane (inaczej niż np. rozwiązania poetyckie Shikiego czy Takahamy Kyoshiego). Silne wzorce nie wykluczają jednak eksperymentatorstwa. Nie zamykają też dróg modernizowania formy.

Będę starała się pokazywać paralele między lirykami polskich autorów i innych poetów Zachodu. Szczególnie interesujące wydają się podobieństwa i różnice między tekstami polskimi a wierszami twórców z Europy Zachodniej i Ameryki Łacińskiej z pierwszych dekad XX wieku. Samo dokonywanie takich zestawień może zdumiewać – polscy autorzy piszący w latach 80. czy 90. XX wieku znajdowali się jednak w podobnej sytuacji jak poeci francuscy, angielscy, hiszpańscy, meksykańscy, amerykańscy w pierwszych dekadach ubiegłego stulecia<sup>34</sup>. Poważniejsze zainteresowanie haiku w Polsce

<sup>32</sup> Pisząc o polskich haiku (jako poezji nowoczesnej), Piotr Michałowski odwołuje się do starych, spetryfikowanych wzorców stylistycznych: skodyfikowanego „zestawu motywów »wyjściowych«”, „stałych motywów przyrody”, „stałych epitetów przypisanych określonym klasom słów”, „dość sztywnych reguł frazelologii, kanonu w postaci słownika czy też katalogu topicznego” (P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii*, s. 133). Ja proponuję szerszy – i uwspółcześniony – układ odniesienia.

<sup>33</sup> *Modern Japanese Haiku. An Anthology*, s. 6. Shiki zdecydowanie wyżej cenil bardziej wszechstronnego Busona – zob. ibidem, s. 6–7. Więcej o reformie Shikiego – zob. pierwszą część książki.

<sup>34</sup> W 1920 roku we Francji ukazał się numer tematyczny „La Nouvelle Revue Française” poświęcony haiku – jako jego polski „odpowiednik” można by potraktować numer „Poezji” wydany pięćdziesiąt pięć lat później („Poezja” 1975, nr 1). Inna rzecz, że zeszyt NRF ukazał się w kraju, w którym znane były dość liczne przekłady haiku, powstawały już także teksty inspirowane tą formą. Dodajmy, że w tym samym 1920

można obserwować od połowy lat 70., pierwsza krytyczna antologia przekładów została u nas opublikowana w 1983 roku<sup>35</sup>. Przez z górą pięćdziesiąt lat zmieniło się bardzo wiele, żywy pozostaje jednak – jak będą dowodzić – duch modernizmu<sup>36</sup>.

Powróćmy do problemu nowoczesnej epifanii. Ryszard Nycz pisze:

Modernistyczny dyskurs epifaniczny wyróżnia przede wszystkim szczególny stosunek do szeroko pojętego a specyficznego „przedmiotu”. [...] Pisarz rezygnuje [...] z wykorzystywania swych uprawnień do eksponowania własnej subiektywności, bogactwa wyobraźni czy siły artystycznej inwencji – i ODDAJE PIERWSZEŃSTWO „PRZEDMIOTOWI” [...], MOŻLIWOŚCI SWEJ SZTUKI ZAŚ WYKORZYSTUJE DO MAKSYMALNIE WIERNEGO I SKRUPULATNEGO JEGO UCHWYCENIA CZY UJAWNIEŃ. [...]

W obrębie epifanicznego tekstu [...] stają się one [wypowiedzi epifaniczne] jedynie powierzchownymi, empirycznymi symptomami, wykładnikami czy manifestacjami a) nieznanymi i niepoznawalnymi dotąd aspektów rzeczywistości, to znaczy takich, które ani nie wchodziły w skład wspólnie podzielanego doświadczenia, ani nie były dostępne (poznawalne) w inny sposób. W konsekwencji, b) NIE SĄ TO OBIEKTY CZY ASPEKTY RZECZYWISTOŚCI, KTÓRE BY MOŻNA UZNAĆ ZA DAJĄCE SIĘ ZIDENTYFIKOWAĆ I OKREŚLIĆ NIEZALEŻNIE OD ICH JĘZYKOWO-ARTYSTYCZNEJ ARTYKULACJI. To zaś może oznaczać,

---

roku poeta Adolfo Salazar apelował na łamach hiszpańskiej „La Plummy”, by twórcy uprawiali haiku, przenikając jego poetykę, ale nie ograniczając się do tworzenia replik (zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 104–105, 130). U nas podobne apele – i podobne problemy – pojawiły się dopiero w latach 90.

<sup>35</sup> *Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Wrocław 1983 (dalej: *Haiku*, [1983]). W wydanej kilkanaście lat wcześniej w Wielkiej Brytanii antologii *Godzina dzikiej kaczk* przekłady haiku stanowiły zaledwie część treści, opracowanie krytyczne było nieporównanie mniej obszerne i mniej wnikliwe, znikoma była wreszcie dostępność publikacji w Polsce (A. Janta, *Godzina dzikiej kaczk. Mała antologia poezji japońskiej*, wstęp J. Miś, Southend-on-Sea, Essex 1966). Więcej na temat początków haiku w Polsce – zob. drugą część książki.

<sup>36</sup> Pośród polskich haiku znaleźć można bardzo niewiele tekstów z ducha postmodernistycznych (wyjątki to np. wiersze Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza czy „haiki-bajki” z *Hasa Rapasa* Radosława Nowakowskiego – zob. trzecią i siódmą część książki). Libor Martinek twierdzi: „Haiku jest w postmodernistycznej kulturze jedną z możliwości wzbogacenia repertuaru artystycznych metod i idei” (L. Martinek, *Głębia w detalu*, „Tygiel Kultury” 2003, nr 10–12, s. 114). Ja widzę tu przede wszystkim modernizm.

że c) CECHY PRZEDMIOTU – JEŚLI NIE SAMO JEGO ISTNIENIE – SĄ (CZY MOGĄ BYĆ) WSPÓLZALEŻNE OD MEDIUM, W KTÓRYM SIĘ „UCIELEŚNIAJĄ”<sup>37</sup>.

Poetyką epifanii nazywam wyprowadzony ze świadectw nowoczesnej literatury zespół przeświadczeń na temat specjalnego statusu i funkcji poetyckiego języka oraz reguł konstruowania artystycznej wypowiedzi, której ośrodkiem są właśnie owe „epifanie”, czyli zapisy – lub miejsca wystąpienia – intensywne, nieciągłe, momentalne śladów obecności niezwyklej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych<sup>38</sup>.

[...] W ODRÓŻNIENIU OD TEORII MIMETYCZNEJ DZIEŁO NIE MOŻE BYĆ TRAKTOWANE JAKO TRADYCYJNIE POJĘTA REPREZENTACJA NIEZALEŻNIE ISTNIEJĄCEGO PRZEDMIOTU (skoro uzyskuje on swą określoność w procesie artystycznej artykulacji), lecz jako NIEPOWTARZALNA MANIFESTACJA SŁOWNA JEGO POSTACI<sup>39</sup>.

Pisarstwo tego rewelatorskiego [epifanicznego] nurtu, jak najogólniej można by je określić, przybierało oczywiście w historii rozmaite odmiany: poezji natchnionej, wzniosłej, cudownej, bezpośredniej wizji, retoryki ekstazy [...]. W LITERATURZE NOWOCZESNEJ ICH FUNKCJĘ PRZEJĘŁY PRZED E WSZYSTKIM OPISY SZCZEGÓLNEGO RODZAJU MOMENTALNEGO DOŚWIADCZENIA, W KTÓRYM TO, CO POWSZEDNIE, BANALNE, TANDETNE, „BEZ ZNACZENIA”, NABIERAŁO NAGLE NIEZWYKŁEJ DONIOSŁOŚCI, OBJAWIAJĄC NATURĘ TEGO, CO JEST. TEN RODZAJ DOŚWIADCZENIA SPLATAĆ SIĘ MUSIAŁ ŚCIŚLE ZE SPECJALNĄ TECHNIKĄ PREZENTACJI, GDYŻ JEGO „NADZNACZENIE” MANIFESTOWAĆ SIĘ MOGŁO DOPIERO W FORMIE SŁOWNEJ. Z punktu widzenia poetyki oznaczało to wykształcenie się określonej zasady konstrukcyjnej, której ośrodkiem bywały: „chwile” wyłączone ze zwykłego przepływu czasu, „rozblyski”, nagle ukazujące się „obrazy” itp. – od początku XX w. coraz częściej zwane epifaniami (od czasu, gdy Joyce wydobył to pojęcie z teologicznego kontekstu,

<sup>37</sup> R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 8–9; wyróż. B. Ś. Zob. też: T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków 2010, s. 345 i nast.

<sup>38</sup> R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 89–90; wyróż. autora. „Nowoczesny »dyskurs epifanijny« ma oczywiście swoją rozległą i wielowątkową historię i prehistorię. Prehistorią są przede wszystkim tradycje religijno-mistycznych teofanii oraz literackich objawień porządku transcendentnego w empirycznym, a wiecznym w czasowym; historią – niemimetyczne i nieekspresywne (w tradycyjnym znaczeniu) artykulacje wartości istnienia zwykłej rzeczywistości, które w polskiej tradycji odnaleźć można w literaturze II połowy XIX i początku XX wieku” (ibidem, s. 90).

<sup>39</sup> Ibidem, s. 41; wyróż. B. Ś.

wykorzystując je do określenia świeckiego doświadczenia i estetyczno-literackiego zjawiska)<sup>40</sup>.

Innymi słowy, w dobrych, prawdziwie chwytających i przekazujących epifanijne doznania tekstach literackich, „rzeczywistość pokazywana [...] nie jest czymś bezpośrednio danym, lecz raczej: zarazem tworzonym i odkrywanym w procesie tropologicznej reprezentacji”<sup>41</sup>, a „świat przedstawiony jest zarazem uprzednim i wykreowanym, sytuując się po obu stronach barykady poznania”<sup>42</sup>. Zauważmy, że taki opis świetnie przystaje np. do cytowanych wierszy Engelkinga i Habera.

Badacze analizujący polskie haiku przykładali już doń kategorię epifanii. O „małych epifaniach” haiku wspominała w 1994 roku Aleksandra Olędzka-Frybesowa<sup>43</sup>. W roku 2008 Piotr Michałowski szeroko – i meandrycznie – rozprawił o *Haiku wobec epifanii nowoczesnej*, w znacznej mierze odmawiając jej (nowoczesnej epifanii) interesującym mnie tutaj miniaturom, określanym w jego trójpodziale haiku jako „imitacje”, „naśladownictwa”<sup>44</sup>. Nie przyjmuję proponowanego przez badacza rozgraniczenia na haiku w typie „przyboisowskim” („metaforycznym”, tu Michałowski wpisuje twórczość Jerzego Harasymowicza) i „leśmianowskim” („metonimicznym”, *casus*

<sup>40</sup> Ibidem, s. 43; wyróż. B. Ś.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>42</sup> P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii*, s. 132.

<sup>43</sup> A. Olędzka-Frybesowa, *Przeciw czemu protestują haiku*, „Teksty Drugie” 1994, z. 2, s. 114. Jeden z poetów haiku, Waldemar Frąckiewicz, wskazywał na łamach pisma „Haiku” (1995, nr 2 (3), s. 13) „dwa najważniejsze kryteria wartości tego, co robimy (w haiku):

1) olśnienie, zadziwienie światem (jeśli nie oświecenie) u autora jako źródło twórczości,

2) olśnienie, zadziwienie utworem-światem u czytającego.

Obydwa kryteria są subiektywne”.

<sup>44</sup> O trójpodziale na „imitacje – naśladownictwa masowe”, „inspiracje i zbliżenia” oraz teksty będące świadectwem „synkretyzmu kultur i dialogu tradycji” – zob. P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii*, s. 143–144. Niewykluczone są jednak, zdaniem badacza, pewne wyjątki. Michałowski pisze o „dwóch biegunowych tendencjach” w naśladownictwach haiku: przednowoczesnym mimetyzmie (przypadek Harasymowicza) oraz, mimo wszystko, modernistycznej epifanii (*casus* Engelkinga) (ibidem, s. 144).

Engelkinga), z których tylko te drugie mogą okazać się nowoczesne i nowoczesnie epifanijne<sup>45</sup>. Nie wiadomo, notabene, na ile uniwersalny to podział (czy odnosić go wyłącznie do kategorii imitacji?). Samo rozróżnienie opiera się także na dość powierzchownych kwalifikacjach – m.in. w perspektywie twórczości poetów, do których nazwisk badacz odwołuje się w proponowanych nazwach typów wierszy.

Twierdzę, że najbardziej frapujące, najlepsze, najciekawsze z polskich „prawdziwych” haiku (również wierszy Harasymowicza) można traktować jako manifestacje modernistycznej epifanii<sup>46</sup>. To teksty eksplorujące przestrzenie metaforyzacji, konceptyzmu, intertekstualności, wreszcie – kluczowej tu sensualności. To także haiku korzystające z „przywilejów naturalizacji”<sup>47</sup> – na różne sposoby czerpiące z kultury nowej ojczyzny.

\*

Na twórców chcących pisać haiku możliwie bliskie japońskim pierwowzorom zastawiono jednak kilka dobrze zamaskowanych pułapek. Chcę przyjrzeć się dokładnie tej, którą – mimo jej niepozorności – uważam za najgroźniejszą: pułapkę trywialności. Nowoczesna epifanijność chroni przed banałem. Tyle tylko, że na epifanię modernistyczną – ani w ogóle żadną – nie ma gotowych przepisów. Warto rzecz obejrzeć dokładnie.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 136–144. Zob. też drugą część książki (podrozdział *Przyboś i Leśmian. „Przybosiowski” i „leśmianowski” model haiku?*).

<sup>46</sup> Kategorię epifanijności traktuję – podobnie jak Nycz czy Michałowski – niejako użytkowo, co może obniżyć rangę tej pierwotnie rewelatorsko-sakralnej kwalifikacji. Być może nie każdy świeży, dobry wiersz „chwytający” szczególne doświadczenie sensualne zasługuje na tak wysoką notę (zastrzeżenie to odnoszę i do haiku klasycznych). Nie zamierzam mimo to tworzyć żadnej typologii epifanijności, nie różnicuję także epifanii i iluminacji (tak czyni Michałowski w tekście *Funkcje miniatur*, w: idem, *Miniatura poetycka*, s. 177–178). W dalszych rozważaniach nadal będę posługiwać się kategorią epifanii, postaram się jednak terminu tego nie nadużywać.

<sup>47</sup> J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 130. O możliwościach tworzenia świeżych, intrygujących haiku w zgodzie z tradycją „nowej ojczyzny” (a także – idących w podobnych kierunkach co współczesne haiku japońskie) – zob. T. Lynch, *Intersecting Influences*, s. 114 i nast.

Makoto Ueda słusznie zwraca uwagę na charakterystyczny dla gatunku obiektywizm opisu: poeta nie komentuje doświadczeń, nie analizuje emocji, czytelnik ma sam wniknąć w naszkicowaną scenę<sup>48</sup>. Ascetyczność haiku bywa jednak dla dzisiejszych odbiorców nieprzekraczalną barierą percepcyjną – najprostszy, „nieu artystyczny”, szkicowy „zanot” wycinka rzeczywistości może nie stanowić wystarczającej zachęty do mentalnego i sensorycznego odtworzenia „high moments”<sup>49</sup> *haijina*. Aby zachodni czytelnik (w szczególności – czytelnik wyrobiony) zechciał przejść przez doświadczenia, które stanowiły praprzyczynę europejskich czy amerykańskich haiku, trzeba go do tego dodatkowo zachęcić. Jak wspomniałam, nieco inną miarę przykładamy do haiku klasycznych, a inną do oryginalnych wierszy powstających na Zachodzie<sup>50</sup>. Te ostatnie, jeśli wyłącznie powielają zrekonstruowaną na podstawie nieuchronnie niedoskonałych przekładów poetykę, mogą okazać się nużące i dość jałowe. Istotnie, „haiku jest zagrożone nadmierną czystością. Pozbawione piękna, intelektualizmu i emocji, z łatwością może popaść w trywializm”<sup>51</sup>. Pisał o tym zresztą już Matsuo Bashō<sup>52</sup>:

„Deszcz padał dzisiaj, rozjaśniło się po południu, gdzieś rośnie sosna, a tam znów jakaś rzeka płynie” – to każdy potrafi powiedzieć. Ale niechaj nie zabiera się do pisania ktoś, czyje pióro nie posiadał świeżości i mistrzostwa owych chińskich poetów – Su Shi i Huan Ting Jian. Przeciwnie – niech duszą swoją głęboko wniknie w pejzaż, a tęsknotę i samotność, jakie będzie cierpiał syjając po górskich schroniskach i przydrożnych karczmach zamieni w ziarno, z którego wyrosnie potem ciekawa opowieść. Niech jego myśli wypełni

<sup>48</sup> M. Ueda, *Zeami*, s. 40–45.

<sup>49</sup> H. G. Henderson, *An Introduction to Haiku: An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki*, New York 1958, s. 2.

<sup>50</sup> Zob. też: A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004, s. 165.

<sup>51</sup> Stwierdzenie Reginalda Horace’a Blytha, cyt. za: N. Dzierżawska, „Synestezja w poezji Matsuo Bashō”, Warszawa 2008 – praca magisterska napisana pod kierunkiem M. Melanowicza w Zakładzie Japonistyki i Koreanistyki UW, na prawach maszynopisu, s. 13. Zob. też: *Kodansha Encyclopedia of Japan*, Vol. 3, Tokyo–New York 1983, s. 81.

<sup>52</sup> Uwagi mistrza odnoszą się przede wszystkim do tworzenia dziennika, jednak specyfika dzienników Bashō (*haibun* łączących prozatorski zapis podróży i towarzyszących podróżowaniu rozmyślań z poezją haiku) pozwala na wiązanie tej uwagi z haiku.

świadomość, że stanowi jedno z Naturą, a zeszyty – zapis kolejnych przystanków, o których później zapomina się tak łatwo. Więcej jeszcze – niech pisząc nie boi się bredzić niby w upojeniu i posiadzie logikę gadającego przez sen, niech mimo uszu puszcza, co mówią ludzie rozsądni<sup>53</sup>.

Tymczasem w pułapkę trywialności wpadają zarówno poeci *minorum gentium* skupieni przede wszystkim na tworzeniu orientalizujących miniatur, jak i uznani, wszechstronni twórcy. „Deszcz padał dzisiaj, rozjaśniło się po południu” – ironizuje Bashō. Polscy poeci natomiast całkiem serio piszą:

synogarlica na kwitnącej czereśni schronienie w deszczu E. Tomaszewska <sup>54</sup>	Piórko gołębia spada na kroplę rosy, robi się mokre. Kropla rosy ginie. W. Ulicka <sup>55</sup>	tunel za nami znowu mogę przez okno ogłądać księżyc L. Engelking <sup>56</sup>
Płaszcz zmokł i buty też Przeszedł mnie dreszcz K. Kmiecik <sup>57</sup>	słońca nie widać tylko chmury dziś szare są nad głowami A. Surma <sup>58</sup>	w marcowym słońcu pąki zwinięte jeszcze uśpione życie E. Tomaszewska <sup>59</sup>

Wiersz – prościutka migawka z codzienności<sup>60</sup> – staje się niemal anonimowy, poetyka poszczególnych autorów jest właściwie nierozpoznawalna. Można by jednak zapytać, na ile swoista pozostaje poetyka poszczególnych twórców klasycznych haiku. Nawet wyrobiony

<sup>53</sup> M. Bashō, *Z podróźnej sakwy z dodaniem „Dziennika podróży do Sarashina”*, przekł. i wstęp. A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1994, s. 14–15.

<sup>54</sup> E. Tomaszewska, *Jeszcze dzień błyszczący. the day still shining. haiku*, Kraków 2005, s. 21.

<sup>55</sup> „Haiku” 1995, nr 1 (2), s. 3.

<sup>56</sup> L. Engelking, *Haiku własne i cudze*, Kraków 1990, s. 20.

<sup>57</sup> „Haiku” 1994, nr 1, s. 24.

<sup>58</sup> „Haiku” 1995, nr 2 (3), s. 12.

<sup>59</sup> E. Tomaszewska, *Jeszcze dzień błyszczący*, s. 9.

<sup>60</sup> Niekiedy dochodzi do rozwiązań kuriozalnych, właściwie – fascynujących banalizmem:

„W pustej szafie  
Nagi wieszak  
Czeka na spodnie”

(G. Stańczyk, *W pejzażu: haiku, rysunki*, Łódź 1995, s. 11).

czytelnik może mieć kłopot z odróżnieniem wiersza Bashō od liryku Issy czy Shikiego<sup>61</sup>. Rzecz komplikuje się jeszcze bardziej w przypadku tekstów uczniów ze szkoły Bashō czy spadkobierców późniejszych mistrzów<sup>62</sup>. Trudno także, naturalnie, oczekiwać, że nagle objawi się w Polsce wiele talentów na miarę najwybitniejszych japońskich *haijinów* i że wszyscy ci twórcy zapragną pisać akurat haiku – formę wymagającą wielkiej dyscypliny, w której z trudem tylko można odcisnąć własną autorską sygnaturę. Gros polskiej haikowej twórczości to zatem „produkcja” mało wyrazista artystycznie, choć zapewne – jak chciał Bashō – płynąca z serca i doświadczenia.

Trywialność ma jeszcze (co najmniej) jedno oblicze. Do jego manifestacji przyczyniają się zresztą powielający stereotypy badacze<sup>63</sup>. Myślę o silnej, zbanalizowanej antytetyczności kompozycji – znów najczęstszej w wierszach poetów mniej znanych, skupiających się głównie na pisaniu haiku, nieobcej jednak także twórczości cenionych, wszechstronnych autorów:

W czarnej, zatrutej  
Wiśle – białe łabędzie  
Tu przywiódł je los.  
R. Krynicki<sup>64</sup>

Krzak bzu pod płótem  
kołysze kiście kwiatów  
płot się rozpada  
J. Stańczakowa<sup>65</sup>

kwitnący dąb  
naderwana klepsydra  
łopocze na wietrze  
R. Zabratyński<sup>66</sup>

<sup>61</sup> Już w 1946 roku jeden z japońskich krytyków literackich, Kuwabara Takeo, dowodził trudności rozróżnienia między haiku stworzonymi przez mistrzów gatunku; stwierdzał także, że japońskim czytelnikom-niefachowcom trudno odróżnić klasyczne haiku od wierszy mało znanych współczesnych amatorów. Zob. *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, ed. S. Buckley, London–New York 2002, s. 180.

<sup>62</sup> Zob. np. *Kodansha Encyclopedia of Japan*, Vol. 3, s. 79.

<sup>63</sup> Zob. pierwszą część książki, rozdział *Prototyp – inwariant – stereotyp. Haiku na Zachodzie*.

<sup>64</sup> R. Krynicki, *Haiku z minionej zimy*, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 4, s. 41. Tekst przedrukowany w: idem, *Haiku. Haiku mistrzów*, Kraków 2014, s. 39.

<sup>65</sup> Cyt. za: *Antologia polskiego haiku*, s. 90.

<sup>66</sup> Zob. <http://antologia.haiku.pl/node?page=18>, dostęp 7 II 2011.



opuszczony fort zardzewiała armata tonie w jaśminach R. Leniar <sup>67</sup>	kwiat na gnojówce niespodziewanie zakwitł w jesienny dzień Z. Mysłowiecki <sup>68</sup>	Jaśmin  patrzę na koronę jaśminu widzę czarną mszycę pod dziewiczą bielą. E. Borkowska <sup>69</sup>
---	--	---

Proste, narzucające się kontrasty odstręczają odbiorcę, zniechęcają do partycypacji w mikrozdarzeniu, trywializują sensy.

Przywołane w tej części rozdziału teksty mają zapewne odzwierciedlać niezwykle, może nawet epifanijne doświadczenia. Próżno szukać tu jednak modernistycznej epifanii. Epifanijność w niemodernistycznym (czy premodernistycznym) sensie<sup>70</sup> także nie ma szans objawić się w cytowanych tekstach – przekaz jest nazbyt skąpy i ascetyczny (często bardziej nawet niż w haiku klasycznych), by istotnie dowodzić cudowności świata stojącego za wierszem.

Niełatwo jednak wypośrodkować między estetyczną surowością a silnym „artystycznym” („usztucznieniem”) wiersza. Podany *sauté* wycinek zwyczajnego świata bywa dla czytelnika mało kuszący. Silnie przetworzony – wykracza poza haikową estetykę. Za symptomatyczne uznaję zestawienie dwóch nocnych obrazów roślin na tle księżycy:

przez krótką chwilę kwiaty ponad nocnym księżycem Bashō <sup>71</sup>	Na półmisku księżycy drzewo układa do snu czarne liście J. Harasymowicz <sup>72</sup>
--	--

<sup>67</sup> Zob. <http://antologia.haiku.pl/node?page=5>, dostęp 7 II 2011.

<sup>68</sup> „Haiku” 1995, nr 2 (3), s. 10.

<sup>69</sup> „Haiku” 1995, nr 3 (4), s. 11.

<sup>70</sup> Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 89–90.

<sup>71</sup> M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, transl., annotated, and with an introduction by J. Reichhold, Tokyo–New York–London 2008, s. 175; przeł. B. Ś. Zasady cytowania obcojęzycznych tekstów oraz zapisu japońskich imion, nazwisk i przydomków – zob. przypis do mota we *Wstępie*.

<sup>72</sup> J. Harasymowicz, *W botanicznym wiersze zen*, Kraków 1992, s. 14. Recenzja tomu – I. S. Fiut, *Zen mistrza Jerzego*, „Haiku” 1994, nr 1, s. 30.

Japońskiemu *haijinowi* wystarczy prosty opis zjawiska pozornie zaburzającego stały porządek rzeczy. Czytelnik oczywiście szybko wychwytyje istotę domniemanego zaburzenia, zatrzymuje się jednak nad klarownym, niby-graficznym przedstawieniem. Polski poeta na zbliżonym obrazie buduje bogatą konstrukcję metaforyczną, obawiając się być może, że sama prezentacja liści na tle księżyca nie udźwignie wiersza. Mamy zatem – niespójną z całości kształtem tekstowej semantyki i nastrojowości – metaforę półmiska księżyca, na którym personalizowane drzewo układa do snu liście (swoje dzieci?). W tym kontekście epitet „czarne” przestaje być po prostu nazwą koloru, relewantne stają się jego konteksty symboliczne.

Zbliżony proces można obserwować w innym wierszu Harasymowicza. Pierwsze trzy wersy mogłyby stanowić pełne haiku – dwuwiersowe „dopowiedzenie” (wyrównanie do formy *tanka*?)<sup>73</sup> zakłóca obraz sensualny (instrument nieprzystający do całości kształtu obrazowania zmysłowego) i wprowadza wytrącający z kontemplatywności kontekst symboliczny (perły):

Botaniczny Jesień VI

Sam siedzę na ławce  
deszcz po parasolu  
dudni

taka moja duda  
z pereł<sup>74</sup>

Bardzo proste, niemal pozbawione stylistycznych ozdobników tekstowe obrazy mogą jednak zadziwić świeżością czy nawet – udźwignąć ładunek epifanii, pod warunkiem że są istotnie przejmujące, pełne czułości dla swych bohaterów, intrygujące, niepokojące, niezbanalizowane:

<sup>73</sup> O *tankach* piszę w pierwszej i drugiej części książki (rozdział *Krótką historią haiku* oraz podrozdział *Japońskie miniatury Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (i Staffa)?*).

<sup>74</sup> J. Harasymowicz, *Późne lato*, wybór K. Lisowski, Kraków 2003, s. 15.

pocałunek czuję twój uśmiech na moich ustach L. Rozmus <sup>75</sup>	oczekiwanie w kręgu kuchennej lampy tnę awokado E. Tomaszewska <sup>76</sup>	milczymy o miłości pomagam córkom wydłubywać z arbuza zęby czarnego luda K. Lisowski <sup>77</sup>
po fajerwerkach odciski małych dłoni na szybie A. Kurek <sup>78</sup>	głęboka jesień jak cicho z porannej mgły wypływa rzeka J. Margolak <sup>79</sup>	mówiąc milczę mycie szklanek, patrzenie pod światło  wrześniowe niebo i te chmury przejrzyste K. Miłobędzka <sup>80</sup>

## II. Poetyki odświeżania gatunku

Modernistyczna epifanijność polskich haiku zwykle łączy się ze szczególnym, intencjonalnym<sup>81</sup> bądź nieświadomym, akcentowaniem wybranych cech gatunku. Delikatne przekraczanie tabu haiku również bywa sposobem na ożywianie formy w nowym kontekście

<sup>75</sup> L. Rozmus, *W podróży*, Evanston 2005, s.p.

<sup>76</sup> E. Tomaszewska, *Jeszcze dzień błyszczysz*, s. 111.

<sup>77</sup> K. Lisowski, *99 haiku. Inne wiersze*, Kraków 1993, s. 24.

<sup>78</sup> Zob. <http://antologia.haiku.pl/node?page=1>, dostęp 7 II 2011. Dla porównania, Issa pisał:

„W wiosennej bryzie  
Z pałeczkami w rączkach  
śpi dziecko”

(cyt. za: *1020 Haiku in Translation*, transl. T. Saito, W. R. Nelson, North Charleston, South Carolina 2006, s. 56; przeł. B. Ś.).

<sup>79</sup> Czasopismo internetowe „Haiku po polsku”, XI 2006, <http://abc.haiku.pl/1106.html>, dostęp 20 X 2007.

<sup>80</sup> Z tomu *gubione*, 2008, cyt. za: K. Miłobędzka, *zbierane, gubione*, Wrocław 2010, s. 356.

<sup>81</sup> W tej części pracy przywołuję utwory licznych poetów, którzy niejednokrotnie werbalizowali swą wiedzę o haiku (jak np. Leszek Engelking, Ewa Tomaszewska, Hieronim Stanisław Kreis, Ryszard Krynicki). Można zatem przypuszczać, że cechy poetyki formy – nawet te mniej oczywiste w powszechnym odbiorze – są im również znane.

kulturowym. Oscylujemy wciąż blisko zachodniego prototypu gatunku. Pewne przegrupowania i intensyfikacje cech okazują się jednak bardzo znaczące. Przyjrzyjmy się im dokładniej.

### 1. Dezautomatyzacja percepcji zmysłowej

Wszystkie wiersze prezentowane w tej części książki realizują haikowe dyrektywy klarownej zmysłowości. Istnieje jednak grupa tekstów, w których dezautomatyzacja percepcji stanowi główny „zaczep” dla wyobraźni i zmysłów czytelnika. Niemniej percepcja jest każdorazowo ograniczana mimetyzmem sensualnym<sup>82</sup>: mimo wszelkich odkształceń świata przedstawionego obraz pozostaje klarowny sensualnie, czytelnik jest w stanie odnieść go do repozytorium własnych wrażeń zmysłowych<sup>83</sup>.

Wiersze są zatem na różne sposoby „dosensualniane”, uniezwyklająca odbiór intensyfikacja wrażeń zmysłowych niejednokrotnie pozwala zaistnieć modernistycznej epifanii, wciągającej czytelnika do zmysłowego uniwersum utworów. Sensualność wiąże się tutaj nie tyle z eksplorowaniem stabuizowanych pól semantycznych<sup>84</sup>, co z kondensacją prezentacji – i odbioru – tego, co powszechnie doświadczane zmysłowo i nieobejmowane zakazami werbalizacji. Często mamy przy tym do czynienia z obrazowaniem wielozmysłowym czy wręcz transzmysłowym. Poeci zwykle nie wychodzą jednak poza

<sup>82</sup> Inaczej niż we wcześniejszych ujęciach mimetyczności tekst nie musi być jednak „tradycyjną reprezentacją niezależnie istniejącego przedmiotu” (R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 41).

<sup>83</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Mimetyzm sensualny haiku*, [www.sensuanosc.bn.org.pl/mimetyzm-sensualny-haiku-986/](http://www.sensuanosc.bn.org.pl/mimetyzm-sensualny-haiku-986/), dostęp 24 VI 2016, oraz pierwszą część książki.

<sup>84</sup> Bywają jednak i takie wiersze (mające zresztą swe odpowiedniki pośród japońskich haiku):

„Pociąg podmiejski  
Smród rzygowin śnieg wpada  
Przez żółtą szybę”

(L. Engelking, *I inne wiersze*, s. 97).

ramy wyznaczone przez typowe dla haiku układy sensualne (przede wszystkim: układy figura–tło)<sup>85</sup>.

Prześledźmy mechanizmy deautomatyzującej odbiór kondensacji doświadczeń zmysłowych na konkretnych przykładach. Oto dwa opisy chmur:

obłoki z waty  
zaplątały się w sosnach  
znieuruchomiały  
J. S. Pasierb<sup>86</sup>

Wiatraki  
mieszą białe chmury  
na niebie  
L. Rozmus<sup>87</sup>

U Janusza Stanisława Pasierba wyrażenie „z waty” nie tylko opisuje wygląd obłoków (białe, przypominające bawełniane kłaczki) i ich ciężar (leciutkie), ale także daje złudzenie haptyczności (miękkie kłęбки). Intrygująco dosłowne staje się w tym kontekście wierszowe „zaplątanie” i unieruchomienie chmur w sosnowych koronach. Świat przedstawiony wydaje się dotykalny, a jednocześnie – jakby miniaturowy i trochę nieprawdziwy (skoro można poczuć wagę obłoków). Lidia Rozmus z kolei wzmacnia wrażenia wzrokowe (wiatraki na tle białych chmur) zaskakującymi odczuciami haptycznymi (mieszanie ewokuje wyczuwalny opór materii) i sugerowanymi nie wprost doznaniem dźwiękowymi (szum wiatraków). W sześciu zaledwie słowach autorce udało się zmieścić bardzo bogaty, choć w pierwszej chwili zupełnie nieprzeczuwalny, ładunek zmysłowy. W obu wypadkach została zachowana klarowność układu figura–tło, co sprawia, że polisensoryczne, nasycone wrażeniami zmysłowymi utwory zachowują szczególną czystość estetyczną i percepcyjną. Wiersze są jednocześnie ascetyczne stylistycznie i obrazowo i niezmiernie bogate sensualnie.

<sup>85</sup> O powiązaniach międzyzmysłowych w klasycznych haiku – zob. pierwszą część książki.

<sup>86</sup> J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, wybór i oprac. M. Wilczek, Pelplin 2003, s. 70.

<sup>87</sup> L. Rozmus, *W podróży*, s.p.

Inny tekst Rozmus brzmi:

cisza  
deszcz pada  
na mech  
L. Rozmus<sup>88</sup>

Pierwsze dwa wersy zarysowują delikatny (zenistyczny?) paradoks (w ciszy powinniśmy przecież słyszeć spadające krople), który miękko (!) wyjaśnia się w zamknięciu utworu. Schemat figura–tło jest jednocześnie zachowywany i rugowany. Układ ma właściwie charakter trójdzielny: oto deszcz – mech – cisza. Figura („aktywny” deszcz) i sensualne tło całokształtu przedstawienia (cisza) są równocześnie rozłączne i złane w jedną sensualną płaszczyznę. To m.in. zasługa instrumentacji dźwiękowej. Szumiąca „ś” obecna w dwóch pierwszych słowach (pierwsze z nich to „cisza” właśnie) wytlumia zbędne dźwięki. Ostatecznie wycisza je – brzmieniowo (szczelinowa, bezdźwięczna „ch”) i semantycznie – mech z ostatniej linii tekstu.

I jeszcze jeden opis natury:

szelest deszczu  
kąpią się wśród gałęzi  
szczebioty ptaków  
H. S. Kreis<sup>89</sup>

Kreisowskie ptaki nie są bliskimi krewniakami słynnego kruka Bashō siedzącego o zmierzchu na ogołoczonej gałęzi<sup>90</sup>. Ptaków w polskim wierszu nie widać. Wśród gałęzi kąpią się (!), synekdochicznie, ich szczebioty. I ptaki, i deszcz istnieją przede wszystkim jako zjawiska brzmieniowe; sensualna metonimia sprawia, że odbiorca próbuje dosłuchać się wszystkich dźwięków w tym dżdżystym, onomatopieczno-synestezyjnym mikroświecie.

Także obrazy współczesnej cywilizacji bywają przepuszczone przez nieoczyste, synestezyjne filtry:

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> H. S. Kreis, *Strumień żółtego piasku*, Kraków 2002, s. 24.

<sup>90</sup> Wiersz cytuję w przypisie 352 w tej części książki.

gęsty smak mroku  
już zmierzch otula miasto  
stygłą tramwaje  
Z. Mysłowiecki<sup>91</sup>

Smak okazuje się gęsty (zatem niemal haptyczny), zmrok, nieco banalnie, otula miasto, co w tak silnie zmysłowym kontekście zdaje się niemal dotykalne. Wreszcie tramwaje – które zwykle widać i słycać – stygną po pełnym wysiłku dnia.

Naturalnie, nie zawsze sensualna intensywność musi stanowić o odświeżeniu haiku. Przykładowo, Pasierbowi, twórcy świetnych zmysłowych miniatur<sup>92</sup>, zdarzają się udziwnienia wyraźnie gubiące haikową lekkość (nietrafione kulinarne porównanie, banalna niejednoznaczność, w miejsce niedopowiedzeń – sensory podane... „na talerzu”):

ciężkie obłoki  
pełen bitej śmietany  
niebieski talerz<sup>93</sup>

Haiku może także zostać przygniecione nadmiarem intensyfikowanych stylistycznie wrażeń zmysłowych. Układ obrazów traci wówczas klarowność. Odbiorca musi „przetłumaczyć” sobie obraz, by go po prostu zrozumieć. Cała epifaniczność tymczasem znika; nie ma szans na prawdziwe (dosłowne) uzmysłowienie sobie utworu:

<sup>91</sup> „Haiku” 1995, nr 2 (3), s. 10.

<sup>92</sup> Trójwersy Pasierba balansują między dwiema skrajnościami: intensywną, „napiętą” sensualnością utrzymaną w ryzach przez mimetyzm sensualny oraz (jak w poniższych przykładach) rozmywającą kontury tekstowych obrazów, oddalającą wiersz od haikowego prototypu abstrakcyjnością (zob. też siódmą część książki; cytaty za: J. Pasierb, *Haiku*, w: idem, *Wiersze wybrane*, wybór i oprac. J. Sochoń, Warszawa 1988, s. 236, 232):

„nareszcie słońca deszcz w moim sercu odżywają ogrody”	„uszliśmy z kłęski siejemy nowe złudzenia nasiona kłęski”.
--	--

<sup>93</sup> J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, s. 66.

Mrok z wolna gaśnie  
 we wschodzących płomieniach  
 chłodnego stawu  
 A. Żywień<sup>94</sup>

Wielość zdarzeń sensualnych, odejście od całośćowego układu figura–tło może jednak wcale miniatury nie przytłaczać (warunkiem jest naturalnie wysoka jakość artystyczna wiersza). Oto kilka znakomitych, gęstych sensualnie, metaforycznych tekstów oddalających się od jednozdarzeniowej prostoty haiku (niektóre można by co najwyżej na kilka haiku rozbić), mimo to wyraźnie oscylujących wokół prototypu gatunku:

Smak ziemi. Przylepione do nieboskłonu  
 szybiują kruki. Siwieję,  
 powracam.

J. Polkowski<sup>95</sup>

Zawodzi myszółów, kołuje zanurzony w  
 czerwonym morzu. Był dzień.  
 Gasną nazwy. Płonie szron.

J. Polkowski<sup>97</sup>

Rośnie noc. Rozkwita w łoscocie  
 przelatujących gęsi. Piją korzenie,  
 prostują się konary.

J. Polkowski<sup>96</sup>

brzózko  
 złoto-biała smużko  
 w polu jesieni  
 gdzie  
 na zew cykad  
 ciszę przechodzą ciarki

U. Koziol<sup>98</sup>

## 2. Metaforyzacja

Dotychczasowe rozważania skłaniają do bliższych analiz metaforyzacji polskich haiku. To jeden z najpowszechniejszych zabiegów

<sup>94</sup> „Haiku” 1995, nr 2 (3), s. 7.

<sup>95</sup> J. Polkowski, *Elegie z Tymowskich Gór*, Kraków 2008, s. 43; pierwodruk tomu – w wersji o dwanaście utworów uboższej niż publikacja z 2008 roku (ta zawiera trzydzieści pięć utworów) – idem, *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze*, Kraków 1990. Cytowany tekst został opublikowany już w 1990 roku.

<sup>96</sup> J. Polkowski, *Elegie z Tymowskich Gór*, s. 45 (tekst nieobecny w pierwodruku tomu z 1990 roku).

<sup>97</sup> Ibidem, s. 65 (tekst drukowany już w tomie z 1990 roku).

<sup>98</sup> *Pestki deszczu VI*, tom *Wielka pauza*, 1996; cyt. za: U. Koziol, *Fuga 1955–2010*, Wrocław 2011, s. 397.



ożywiających te utwory. Japońscy *haijinowie* z linii Bashō wcale nie stronili od przenośni, dozowali je jednak znacznie oszczędniej. Odnotujmy, że także w polskich wierszach można znaleźć przykłady bardzo subtelnej, niezawłaszczającej przedstawienia, nietransformującej obrazu „od korzenia” metaforyki (zwykle animizacji) typowej dla haiku klasycznych:

Stałem pod magnolią  
wśród gałązek  
zamieszanie  
F. Haber<sup>99</sup>

pyłki topoli  
fruwają sukieneczki  
białe bielutkie  
A. Kabza<sup>101</sup>

zmęczone kwiaty  
w opuszczonym ogrodzie  
praca dzikich pszczoł  
J. S. Pasierb<sup>100</sup>

to jest południe  
paszcza czarnego kwiatu  
brzęczenie muchy  
J. S. Pasierb<sup>102</sup>

Metaforyzacja polskich utworów zwykle jest jednak posunięta znacznie dalej:

Listopad w Botanicznym

Na ławce siedzi  
mgła bez twarzy  
odleciały kwiaty  
J. Harasymowicz<sup>103</sup>

Październik

Światło zasypia  
z głową pod skrzydłem chmury  
J. Harasymowicz<sup>105</sup>

perlista rosa  
trawy w srebrnej gorączce  
narasta księżyc  
H. S. Kreis<sup>104</sup>

...akacja  
ciemność od zapachu taje  
U. Koziół<sup>106</sup>

<sup>99</sup> F. Haber, *W ogrodzie słów*, s. 13.

<sup>100</sup> J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, s. 22.

<sup>101</sup> Cyt. za: *Wiśnie i wierzby / Cherry Trees and Willows / Sakura to yanagi. Antologia polskiej szkoły klasycznego haiku*, red. A. Żuławska-Umeda, Warszawa 2015, s. 32.

<sup>102</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>103</sup> J. Harasymowicz, *W botanicznym wiersze zen*, s. 17.

<sup>104</sup> H. S. Kreis, *Strumień żółtego piasku*, s. 39.

<sup>105</sup> J. Harasymowicz, *W botanicznym wiersze zen*, s. 15.

<sup>106</sup> *Z Pestek deszczu II z tomu Smuga i promień* (1965); cyt. za: U. Koziół, *Fuga 1955–2010*, s. 77.

Głęboka, przenikająca całokształt wiersza metaforyka nie musi, jak widać, rozsadzać haikowych ram, pod warunkiem że obraz rysowany przy użyciu tak mocnych środków pozostanie klarowny sensualnie i, w pewnym przynajmniej zakresie, znaczeniowo. Tekst Harasymowicza wypełnia personifikowana „mgła bez twarzy” oraz kwiaty, które... odleciały. Obraz okazuje się wyrazisty sensualnie i semantycznie: to przedstawienie mglistej pustki w ogrodzie, w którym majaczy tylko kształt ławki. Drugi element prezentacji: kwiaty, jest obecny wyłącznie *in absentia*. Bez trudu wizualizujemy jednak obraz. Mimetyzm sensualny został zachowany, choć mimetyczność uzyskał (wyzyskał) autor w bardzo specyficzny sposób. W przypadku wiersza Hieronima Stanisława Kreisa sensualna intensywność płynąca z sugestywnego, synestezyjnego opisanie „traw w srebrnej gorączce” i językowej gry z narastaniem napięcia/księżycy, sprawia, że konwencjonalne z pozoru przedstawienie (od)zyskuje siłę, zmysłowa personifikacja przenika i przemienia całokształt układu (perlista rosa przypomina pot na rozgrzonym ciele). Sam obraz – udziwniony, ożywiony, ale mimo to świetnie rozpoznawalny w doświadczeniach odbiorcy – odgrywa jednak w wierszu najistotniejszą rolę. Podobnie opisywać można *Październik* Harasymowicza, gdzie mimo silnej animizacji i dodatkowej komplikacji frazeologicznej („być pod czyimiś skrzydłami”) typowy dla haiku obraz sensualny pozostaje wyrazisty i łatwy do zdeszyfrowania (błada kula słońca – bądź księżycy – kryje się za chmurą). I wreszcie – wiersz Urszuli Koziół (tekst z roku 1965, dowód na wczesną powojenną *Vorgeschichte* haiku w Polsce)<sup>107</sup>. Króciutki utwór znakomicie oddaje intensywność doznań zmysłowych – mimo że jest głęboko, synestezyjnie metaforyczny i że delikatnie pobrzmiewa intertekstualnie („tajająca ciemność” może przywołać na myśl słowa kolędy Franciszka Karpińskiego: „ogień krzepnie, blask ciemnieje”).

W zbliżony sposób daje się analizować poniższe silnie metaforyczne, a mimo to mimetyczne sensualnie teksty, podejmujące naj-

<sup>107</sup> Zob. drugą część książki, rozdział *Przed „Haiku-images”* – Staff, Brzękowski, Koziół, Krynicki...

częstszy temat operujących przenośniami zachodnich haiku: „prywatne”, utajone życie roślin, zwierząt, kamieni:

Dziecko mówi: dotykam nieba tą trawką. Zamknąwszy oczy płyną obłoki J. Polkowski <sup>108</sup>	w wieczornej ciszy drżą czarne wierzchołki drzew skąd ten niepokój J. S. Pasierb <sup>109</sup>	sierpniowa czułość chmurnej łąki dotyka ciepła dłoń słońca J. S. Pasierb <sup>110</sup>
--	---	--

tyle niezbędnych zajęć – drażniliśmy srebrną skórę rzeki uczyliśmy płaskie kamyki latania K. Lisowski <sup>111</sup>	Spaliśmy głodni wśród dzikich gęsi ja i księżyc w świtających trzcinach J. Gawroński <sup>112</sup>	Katakumby jodeł. Na polanie brzozy trwają w uniesieniu bezblistnej mszy. J. Polkowski <sup>113</sup>
---	---	---

Mimetyzm sensualny może także działać w wierszach ocierających się o oniryzm<sup>114</sup>, mimo że oniryczność z pozoru całkowicie przeczy „haikowości”:

cisza tak wielka  
w dolinie usnął pociąg  
sączy się czas  
K. Lisowski<sup>115</sup>

Z kolei zakłócenia sensualnego mimetyzmu – nawet te pozorne – bardzo silnie działają na odbiorcę:

stromym łożyskiem  
zeskakują bezgłośnie

<sup>108</sup> J. Polkowski, *Elegie z Tymowskich Gór*, s. 47 (tekst obecny już w pierwodruku tomu w 1990 roku).

<sup>109</sup> J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, s. 50.

<sup>110</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>111</sup> K. Lisowski, *99 haiku*, s. 28.

<sup>112</sup> J. Gawroński, *Haiku*, s. 47.

<sup>113</sup> J. Polkowski, *Elegie z Tymowskich Gór*, s. 55 (tekst nieobecny w pierwodruku tomu z 1990 roku).

<sup>114</sup> Zob. np. J. Kwiatkowski, *Z poetyckich lektur*, „Twórczość” 1971, nr 11, s. 116 i nast.

<sup>115</sup> K. Lisowski, *99 haiku*, s. 22.

głazy granitu  
H. S. Kreis<sup>116</sup>

Obraz zdaje się stać w głębokiej sprzeczności z doświadczeniem zmysłowym. Wielkie, animizowane kamienie „zeskakują bezgłośnie”. To tym dziwniejsze, że tekstowy opis operuje głęboką aliteracją („bezgłośnie **głazy granitu**”). Wiersz można interpretować, spójnie, jako narracyjne wyjaśnienie obrazu w naturze: głazy tworzące skalne zbocze (łożysko potoku) wydają się zatrzymane, zastygłe w ruchu. Zachwianie mimetyzmu sensualnego wytrąca jednak z haikowej, epifanijnej kontemplacyjności<sup>117</sup>.

Jeszcze silniej zaburza ją całkowita rezygnacja z tego rodzaju mimetyczności. Oto kilka przykładów głęboko metaforycznych, surrealistycznych, onirycznych wierszy paratekstualnie kwalifikowanych przez autorów jako haiku i zachowujących wiele spośród cech gatunku. Teksty te jednak, uchylając mimetyzm sensualny, znacznie oddalają się od prototypu formy:

Na krętej drodze  
Zardzewiały nietoperz  
Wiśnie karleją  
S. Zwierzyński<sup>118</sup>

Stado staruchów  
kica między wydymami  
puszki po piwie  
J. Gawroński<sup>119</sup>

Świt w brzezynie  
to starcy otulają pnie  
– objawienie aniołów  
J. Gawroński<sup>120</sup>

<sup>116</sup> H. S. Kreis, *Strumień żółtego piasku*, s. 41.

<sup>117</sup> I tu zdarzają się jednak wyjątki – przykładem tekst Agaty Tuszyńskiej (narzuca się lektura przez kontekst biograficzny – chorobę i śmierć męża poetki):  
„bosonogie haiku

po szarej wodzie  
biegnę  
za twoim  
oddechem”

(A. Tuszyńska, *Miejsce przy oknie*, Warszawa 2003, s. 60).

<sup>118</sup> S. Zwierzyński, *Sylaby na palecie. Haiku*, wstęp R. Szybiak, s.l., s.a. [1995], s. 55.

<sup>119</sup> J. Gawroński, *Haiku*, s. 29.

<sup>120</sup> *Ibidem*, s. 19.

### 3. Konceptyzm

Konceptyzm to specjalność licznych polskich *haijinów* – i kolejny sposób na uatrakcyjnienie lirycznych miniatur. Przejawia się on wielorako: jako zasada kompozycyjna tekstowych zagadek, w niespodziewanych układach obrazowych i wreszcie – jako filar kompozycji opierających się na niejednoznacznościach językowych<sup>121</sup>.

Popularność rozwiązań konceptystycznych można tłumaczyć dwójako. Korpus klasycznych japońskich haiku nie dostarcza wielu przykładów wierszy konceptystycznych (myślę przede wszystkim o dwóch pierwszych ze wspomnianych płaszczyzn konceptyzowania, delikatny konceptyzm językowy haiku jest właściwie nieczytelny dla odbiorców nieobcujących z utworami w oryginale)<sup>122</sup>. Znanie z przekładów wiersze konceptystyczne – np. wczesne haiku o powracającym na gałąź kwiecie-motyłu czy też tekst o zmienionym w łątkę strąku papryki<sup>123</sup> – są jednak znakomicie „rozreklamowane”: przedrukowywane w antologiach, cytowane w licznych traktujących

<sup>121</sup> O konceptach w awangardowej twórczości inspirowanej haiku (na Zachodzie) – zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 106, 121, 159, 162.

<sup>122</sup> Zob. rozdział *Poetyka haiku, haiku a „senryū”* (pierwsza część książki).

<sup>123</sup> Wspomniane wiersze (i kilka innych konceptystycznych haiku) cytuję w pierwszej części książki. Tu chcę przywołać jeszcze kilka haiku-konceptów:

„Słysząc szmer cichy...	„Skórka melona –	„gdyby tak księżycowi
Czy to kwiat róży opadł?	pajęczne nogi unoszą się	doczepić rączkę
A! To wodospad...”	na rzece”	cóżby to był za wachlarz”
Bashō, przeł. W. Kotański	Kikaku, przeł. B. Ś.	Sōkan, przeł. A. Janta

– cyt., odpowiednio, za: *Z polskich tłumaczeń haiku* (według bibliografii Kamila Seyfrieda zebrała Stefania Bańcer), „Poezja” 1975, nr 1, s. 25; S. Addiss, *Interactions of Text and Image in Haiga*, w: *Matsuo Bashō Poetic Spaces*, ed. E. Kerkham, New York 2006, s. 218 (*haiga* do tekstu – ibidem, s. 219); A. Janta, *Godzina dzikiej kaczki*, s. 37. Zacytowane – tutaj i w pierwszej części książki – wiersze nie są naturalnie jedynymi tekstami-konceptami spośród klasycznych haiku, lektura licznych nieprzełożonych na polski wierszy japońskich *haijinów* nie przynosi jednak wielu więcej egzemplifikacji. Inne, nieliczne, przykłady – zob. np. *1020 Haiku in Translation*, s. 169, 183; S. Addiss, *Interactions of Text and Image in Haiga*, s. 218; zob. też: *Haiku*, [2006], s. 198; *Haiku*, [1983], s. 242.

o haiku artykułach. Utwory te funkcjonują w powszechnej świadomości zachodnich odbiorców jako wzorcowe realizacje gatunku<sup>124</sup>.

Za drugą przyczynę popularności konceptyzowania wśród polskich *haijinów* uznaję samą potrzebę uatrakcyjnienia przekazu, a zatem kolejny wariant dążenia do dezautomatyzacji percepcji, wyjścia poza najprostszy mimetyzm, wreszcie – kreowania modernistycznej epifanii. W działaniach tych można widzieć dążność do przekazania olśnień bytem, ale także, co się przecież nie wyklucza, silne pragnienie oryginalności.

### A. Teksty-zagadki

Wiersze-zagadki często budowane są wokół prostego schematu – utwór dałoby się bez trudu rozpisać na pytanie: „Co to jest?” i nieoczywistą, krótką odpowiedź. Wyjaśnienie kryje się zazwyczaj w ostatnim wersie i odsyła, po haikowemu, do świata natury. Autorzy starają się wybijać odbiorców z percepcyjnych przyzwyczajeń, kierując ich np. do różnych sfer kultury i – sugestywnie myśląc tropy. Nierzadko w pierwszej części utworu (zwykle: dwa inicjalne wersy) zdają się zaburzać mimetyzm sensualny, by na koniec – szybko i efektownie (bo konceptystycznie) – do niego powrócić.

I tak np. Janusz Stanisław Pasierb szkicuje obraz przywodzący na myśl korridę:

podnosi rogi  
ostrzy je jak dwie szpady<sup>125</sup>

Ostatni wers ujawnia jednak, że idzie o „młodziutki księżyc” przez japońskich *haijinów* opisywany w zupełnie innych obrazowych odślonach<sup>126</sup>.

<sup>124</sup> Na temat tekstów-konceptów – zob. też podrozdział *Intertekstualność* w tej części monografii.

<sup>125</sup> J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, s. 31.

<sup>126</sup> Kreis tworzy inny „bydlęcy” obraz księżyca, od razu jednak ujawniając rozwiązanie zagadki:

„pełnia księżyca  
bawół zwinięty w kłębek

Kiedy indziej zastanawiamy się, skąd:

aż dwa księżycy  
w aksamitnej ciemności<sup>127</sup>

Może to – jak w klasycznych haiku – księżyc i jego odbicie w stawie? Nie, chodzi o „[oczy] kota ślicznego jak noc”.

I jeszcze jeden koncept z tej „serii” tematycznej:

nocna zmiana  
piekarz zerka na rogalik

Ostatni wers zawiera wyłącznie wyrażenie przymiokowe: „wśród chmur”<sup>128</sup>.

Oto pierwsze linie haiku Ewy Tomaszewskiej:

na pół rozcięta  
filiżanka z herbatą<sup>129</sup>

Przecięcie na pół filiżanki, znaku relaksu i wyciszenia? Dzieło szalonego samuraja? Wszystko wyjaśnia się w ostatnim wersie: „ostatni promień”.

W innym miejscu Tomaszewska szkicuje sielski, choć zaskakująco dynamiczny, obraz:

dziś tulipany  
wyrośli spod moich stóp<sup>130</sup>

To nie opis ogrodu ani parku. Trzecia linia tekstu brzmi: „stłuczony wazon”.

W jednym z wierszy opublikowanych w piśmie „Haiku” czytamy:

na pastwisku nieba”

(H. S. Kreis, *Strumień żółtego piasku*, s. 39).

<sup>127</sup> J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, s. 28.

<sup>128</sup> Wiersz Artura Lewandowskiego, cyt. za: *Wiśnie i wierzby*, s. 78.

<sup>129</sup> E. Tomaszewska, *Jeszcze dzień błyszczący*, s. 59.

<sup>130</sup> Ibidem, s. 23.

z kwadratu szarego  
wiszą nitki srebrne

Można odnieść wrażenie, że obcujemy z ekfrazą nieznaną współczesnej instalacji. Tymczasem ostatni wers przynosi pytanie: „czy jest ten jesienny deszcz”<sup>131</sup>.

I jeszcze dwa przewrotne koncepty Jerzego Harasymowicza (drugi tworzony jest zarówno w płaszczyźnie języka, jak i zapisu graficznego)<sup>132</sup>:

Nic nie pada  
sam roślinie  
deszcz na dachu<sup>133</sup>

PAŁAC

Sześć pięter motyli  
chwije się  
nad trawnikiem<sup>134</sup>

Bywa jednak, że konceptyzm delikatnie się rozmywa, że napięcie między „pytaniem” a „odповідzią” okazuje się bardzo subtelne:

Pod dębem czarne  
diamenty, oczy  
jeża  
K. Agams<sup>135</sup>

Po rozlewisku płynie  
kulista łódka,  
Gniazdo perkoza  
K. Agams<sup>136</sup>

Błady gość w chacie –  
przez nieszczelną podłogę  
zawitał powój  
W. Frackiewicz<sup>137</sup>

<sup>131</sup> „Haiku” 1994, nr 1, s. 22 (wiersz Magdy Marciniak). Zob. też: W. Kokoszka, *Haiku*, Siedlce 2000, s. 55; „Haiku” 1995, nr 4 (5), s. 14; H. S. Kreis, *Strumień złotego pisaku*, s. 22.

<sup>132</sup> Interpretacja Michałowskiego – P. Michałowski, *Haiku wobec epifanii*, s. 138.

<sup>133</sup> J. Harasymowicz, *W botanicznym wiersze zen*, s. 9. Z tekstem tym można skontrastować *stricte* językowy, oparty na polisemii koncept Grzegorza Stańczyka (G. Stańczyk, *W pejzażu*, s. 17):

„Pada  
I nie podnosi się,  
Deszcz”.

<sup>134</sup> J. Harasymowicz, *W botanicznym wiersze zen*, s. 5.

<sup>135</sup> K. Agams, *Chorał kniei*, Kraków 1996, s. 21.

<sup>136</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>137</sup> Zob. <http://serwis.umcs.lublin.pl/w/frackiewicz/KS.htm>, dostęp 27 VII 2011.



Wbrew powszechnym sądom<sup>138</sup> właśnie ta łagodniejsza metoda, daleka od ostrych paradoksów i konceptyzowania, okazuje się bliższa obrazowaniu w klasycznych haiku spokojnie wychwytyjących pozorne niespójności i niejasności:

Pianka z fali i śnieg  
to jakby wodne kwiaty  
zakwitły znowu  
Bashō<sup>139</sup>

Autorom wszystkich przywołanych w tym podrozdziale wierszy udało się zachować równowagę między intelektualną grą a świeżością obrazowania. Pomysły dezautomatyzacji zapisu doświadczenia są świeże i nieprzekombinowane, tyle tylko, że w znakomitej większości zdecydowanie bardziej konceptystyczne niżli te znane z klasycznych haiku. Haikowe (w niektórych wypadkach – być może nawet epifanijne) „ach!” (jap. *aware*)<sup>140</sup> rodzi się na granicy intelektualnej zagadki i przekazanego odbiorcy doświadczenia zmysłowego.

Wszystkie zaprezentowane miniatury pozostają w granicach mimesy zmysłowego. Autorzy starają się wybijać odbiorców z intelektualno-zmysłowych kolein po to, by ich (nieco już może odmienionych) na powrót osadzić w znanych realiach. Nie znaczy to jednak, że nie ma wśród polskich haiku-zagadek tekstów banalnych, wtórnych, nazbyt wyszukanych lub przeciwnie – ocierających się o abjekt. Czasem chęć szokowania tematyką bierze górę nad samą poetycką „robotą”<sup>141</sup>, niekiedy wreszcie po prostu nie udaje się zbudować napięcia między „pytaniem” a „odповідzią” (szczególnie jeśli „rozwiązanie” otrzymujemy już w pierwszym wersie). Pojawiają

<sup>138</sup> O stereotypach w zachodnim oglądzie haiku – zob. pierwszą część pracy.

<sup>139</sup> *Haiku*, [2006], s. 198. Wczesny wiersz Bashō, charakterystyczny jeszcze dla szkoły *Teimon* (za: ibidem).

<sup>140</sup> Wedle jednej z hipotez nazwa kategorii estetycznej *aware* pochodzi od okrzyków wyrażających zadziwienie bądź wzruszenie. Zob. pierwszą część pracy.

<sup>141</sup> „Szczotka kiblowa  
kusi widokiem tęczy  
– wąsate berło”

(S. Zwierzyński, *Sylaby na palecie*, s. 44).

się wreszcie postawangardowe wiersze-koncepty abstrahujące od codziennego doświadczenia<sup>142</sup>:

księżyc  
pępek na czarnym  
brzuchu  
nocy  
J. Malina<sup>143</sup>

Młody księżyc  
pomarańcza  
w szklance nieba  
Karolajna<sup>144</sup>

grzmoty  
niebo ma  
czkawkę  
Gutek<sup>145</sup>

gwiazdy –  
graffiti boga  
A. Afansjew<sup>146</sup>

## B. Koncepty słowno-obrazowe

Liczne polskie haiku zostały zbudowane na konceptystycznych obrazach, nie będąc jednak, jak wcześniej omówione utwory, „błyskowymi” zagadkami. Zadaniem czytelnika jest rozpoznanie – a niekiedy wręcz zdesyzyfrowanie – przedstawienia. Konceptyzm nie płynie jednak wyłącznie z samej „ikonograficznej” zawartości wierszy – bywa, że sposób wysłowienia gra rolę równie istotną. Popatrzmy:

Na białym murze  
w biały dzień czarny zarys  
białego ptaka  
L. Engelking<sup>147</sup>

Już na drugi rzut oka widać, że Engelking świetnie bawi się tekstem, proponując wariację na temat prostego haikowego układu sensualnego figura–tło. Graficzną czystość szkicu skonstrastowano z zapętlono-

<sup>142</sup> Zob. też wiersze-koncepty awangardystów przywoływane w podrozdziale *Japońskie miniatury Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (i Staffia)?*

<sup>143</sup> „Haiku” 1994, nr 1, s. 22.

<sup>144</sup> Ibidem.

<sup>145</sup> Ibidem. Warto zwrócić uwagę na delikatny koncept graficzny.

<sup>146</sup> „Haiku” 1995, nr 1 (2), s. 21.

<sup>147</sup> L. Engelking, *I inne wiersze*, s. 90.

nym sposobem wysłowienia. Na króciutki wiersz składa się aż trzykrotne powtórzenie przymiotnika „biały”, zestawione antytetycznie z „czarnym zarysem” ptaka. Silna kontrastowość płynie także z operowania instrumentacją dźwiękową: na „białym tle” wiersza „czarny zarys” wyróżnia się również fonicznie (na frazę składają się jedyne słowa tekstu, w których pojawia się ekspresywna, drżąca „r”). Miniatura jest przewrotną słowno-obrazową łamigłówką – śledzenie znaczeń (autor wykorzystuje m.in. frazeologizm) i rysowanie w myślach prostego (mimo wszystko!) obrazu tak bardzo pochłania czytelnika, że ewentualna „błyskowa” epifanijność może tymczasem ulecieć. Dla kontrastu – prosty (również „biały”) koncept Kreisa:

patrzę przez okno  
ileż nieba przybyło  
razem ze śniegiem<sup>148</sup>

Kluczem do licznych interesujących mnie tu kompozycji jest *par excellence* haikowe dostrzeżenie możliwości zaskakującego łączenia lub odczytywania zjawisk, nierzadko związane z przyjmowaniem nieoczywistej perspektywy oglądu zwyczajnych zdarzeń:

nocne ekspresy  
uciekają przed świtem  
nieuniknionym  
L. Engelking<sup>149</sup>

O zmierzchu niebo  
Zachmurzone komarami  
A. Regulski<sup>150</sup>

późną jesienią  
brzoza  
ze skraju lasu  
omal nie uleciała ku niebu  
gdy zerwały się  
gawrony  
jej czarne liście  
S. Kobielus<sup>151</sup>

W konceptystyczne obrazowanie wprzęgane bywają także silnie transformujące znaczenia metafory:

<sup>148</sup> H. S. Kreis, *jak leci*, Kraków 2002, s. 10.

<sup>149</sup> L. Engelking, *Haiku własne i cudze*, s. 15.

<sup>150</sup> A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni*, Poznań 2002, s. 29.

<sup>151</sup> S. Kobielus, *Zaśpiewać światłem*, Warszawa 1992, s. 19.

zadzwończy wiadra przy studni staruszka zaczyna doić ziemię K. Lisowski <sup>152</sup>	Twarz młodziutkiej łąki w trądziku kretowisk wysoki śpiew skowronków J. Gawroński <sup>153</sup>	mikroskop judasz niezależnych galerii toczka i eugleny P. Michałowski <sup>154</sup>
--	---	---

Zdarza się również, że haiku jest zapisem pewnej narracji, anegdoty stojącej za obrazem czy nawet – obraz wyjaśniającej. Niekiedy narracja okazuje się fantastyczna:

góry cały czas za parawanem przymierzają nowe mgły K. Lisowski <sup>155</sup>	firanka płąsa duchy panien znów przymierzają białe pantofelki K. Lisowski <sup>156</sup>
--	---

W pierwszym wierszu metaforyczna „opowieść” nie zaburza mimesizmu sensualnego, nie odwraca uwagi od „takości” świata, w wierszu drugim czytelnik bardziej obcuje z wywoływanymi przez autora zjawami, niżli dosłownie uzmysławia sobie rzeczywistość. Dążenie do konceptystycznej oryginalności może zatem rozsądzać haiku (podobnie jak lokowanie w tekście zbyt wielu wrażeń sensualnych), sprawiając, że miejsce „małej epifanii” zajmie labirynt obrazów i znaczeń. Oto jeszcze jeden przykład:

po soplu splywa  
głaz na odwrócony szczyt  
pod niebo zaspy  
P. Michałowski<sup>157</sup>

Autor szyfruje sensy, mnoży koncepty, gubiąc jednocześnie haikowość aksjomat: wiersz przestaje być oknem na rzeczywistość, staje się przede wszystkim swoiście samozwrotny.

<sup>152</sup> K. Lisowski, *99 haiku*, s. 23.

<sup>153</sup> J. Gawroński, *Haiku*, s. 6.

<sup>154</sup> P. Michałowski, *Mikroświaty. Haiku ekologiczne*, w: idem, *Za czarnym wielokropkiem...*, Szczecin 1999, s. 61 (poza cyklami – porami roku).

<sup>155</sup> K. Lisowski, *99 haiku*, s. 20.

<sup>156</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>157</sup> P. Michałowski, *Mikroświaty. Haiku ekologiczne*, s. 66.

Zauważmy wreszcie, że nawet postulat „wczucia się” w przyrodę i byty pozaludzkie bywa realizowany w sposób krańcowo odległy od haikowego<sup>158</sup>: przez silną antropomorfizację i nie do końca jasne gry semantyczno-obrazowe:

uśmiech kasztana  
w kolczastej rdzy przyłbicy  
drzewo lub kieszeń  
P. Michałowski<sup>159</sup>

Dla kontrastu – dwa inne „kasztanowe” wiersze: delikatnie metaforyczna miniatura Bashō i dojmująco mimetyczne sensualnie haiku Agaty Tuszyńskiej:

Jesień odchodzi  
już łupina kasztana  
rozwiera małą dłoń  
Bashō<sup>160</sup>

jedyne oparcie  
brązowy kasztan  
w zaciśniętej dłoni  
A. Tuszyńska<sup>161</sup>

### C. Koncepty językowe

Wykorzystywane przez polskich *haijinów* koncepty językowe zasadają się przede wszystkim na eksploataowaniu polisemii i eksperymentowaniu na idiomach. Efekty artystyczne bywają, naturalnie, różne.

Oto dwa reprezentatywne przykłady wykorzystania słów wieloznacznych:

Łagodny brzeg,  
Zwierciadło wody  
Stłuczone pyskiem krowy.  
G. Stańczyk<sup>162</sup>

Przy starym płocie  
wygrzewają się kotki  
wiosennej bazi  
T. Huk<sup>163</sup>

<sup>158</sup> Więcej na ten temat – zob. pierwszą część monografii.

<sup>159</sup> P. Michałowski, *Mikroświaty. Haiku ekologiczne*, s. 65 (cykl *Jesień*).

<sup>160</sup> *Haiku*, [1983], s. 210.

<sup>161</sup> A. Tuszyńska, *Miejsce przy oknie*, s. 57.

<sup>162</sup> G. Stańczyk, *W pejzażu*, s. 32.

<sup>163</sup> „Haiku” 1995, nr 2 (3), s. 9.

Pierwszy wiersz zaskakuje czytelnika. Mówiąc o tafli wody, poeta przewrotnie powraca do podstawowego znaczenia wyrazu „zwierciadło” („lustro”). Tekst staje się synestezyjny: w sielskim krajobrazie słychać tłukącą się tafle szkła/wody. Na myśl przychodzi skacząca do stawu żaba z wiersza Bashō – tam również plusk wody wybrzmiewa głośno i nieonomatopeicznie<sup>164</sup> (ale – jeszcze inaczej niż u Grzegorza Stańczyka). Drugi utwór przywołałam dla skontrastowania pozornie ekwiwalentnych zabiegów. Na nic zda się podkreślenie polisemii przez przerwę – efekt zaskoczenia jest naprawdę znikomy, gdy odwołujemy się do nieodświeżonych, banalnych konceptów („kotki”-bazy i małe kocięta). Nie znaczy to jednak, że tego, co trywialne i zleksykalizowane, nie da się w haiku pomysłowo odkurzyć:

jezioro ziewa  
tak wcześniej już harcują  
koty na wierzbie  
H. S. Kreis<sup>165</sup>

gawron na lampie  
– pod niebem  
próbuję wykraść śnieg  
B. Brandys<sup>166</sup>

Haikowe wykorzystanie wieloznaczności może także opierać się na jednoczesnej aktualizacji dosłownego i symbolicznego znaczenia wyrazu (np. „ciemności”):

śnieg  
pod tą bielą  
tyle ciemności  
marcel<sup>167</sup>

Operowanie polisemią nierzadko wiedzie do bardzo silnej intelektualizacji tekstu:

ramki zieleni  
zlizują deszcz z chodnika

<sup>164</sup> Zob. rozdział *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>165</sup> H. S. Kreis, *Strumień żółtego piasku*, s. 19.

<sup>166</sup> „Haiku” 1995, nr 1 (2), s. 14.

<sup>167</sup> Zob. <http://bezsennek.blogspot.com/search?updated-min=2010-01-01T00:00:00%2B01:00&updated-max=2011-01-01T00:00:00%2B01:00&max-results=50>, dostęp 5 VI 2012.

zaszachowane  
P. Michałowski<sup>168</sup>

Michałowski nie tyle wykorzystuje „zastaną” wieloznaczność słów, co sam błyskotliwie ją kreuje, sięgając do źródłosłowu jednego z użytych leksemów. Animizowane paski zieleni zostały „zaszachowane”, a zatem: ułożone w kształt szachownicy i jednocześnie postawione w sytuacji bez wyjścia (ich byt ograniczają betonowe płyty). Tekst wymusza pracę intelektu, bardziej chyba niż serca i zmysłów<sup>169</sup>. Urszula Koziół idzie jeszcze dalej, „zawieszając” cały wiersz na jednym, parentetycznie zapisanym, dwuznacznym imiesłowie:

Alpy  
pod ścianą nieba  
pijany (zawiany) horyzont  
runął jak długi.  
U. Koziół<sup>170</sup>

Rozważmy także kilka przykładów haikowego wykorzystania frazeologizmów. Idiom bywa jednym z wielu elementów stylistycznego nasylenia utworu:

Niebo uchylone nad targowiskiem  
mech słońca na powiekach  
gołębie podkradają groch  
J. Gawroński<sup>171</sup>

<sup>168</sup> P. Michałowski, *Mikroświaty. Haiku ekologiczne*, s. 62 (cykl *Wiosna*).

<sup>169</sup> Artystycznym rewersem wiersza Michałowskiego jest bardzo prosty (zbyt prosty, by zaintrygować odbiorcę?) tekst Leona Leszka Szkutnika:

„płyty chodnika  
żdźbła trawy  
pomiędzy”

(L. L. Szkutnik, *W konwencji haiku*, Warszawa 2011, s. 20).

<sup>170</sup> Cykl *Pestki deszczu VI*, tom *Wielka pauza*, 1996; cyt. za: U. Koziół, *Fuga 1955–2010*, s. 400.

<sup>171</sup> J. Gawroński, *Haiku*, s. 24.

Tekst rozpoczyna się od „uchylania nieba” w dość niepoetycznym miejscu na ziemi. Wiersz rozwija się dalej w rytmie językowych i obrazowych zaskoczeń – oto sensualny, wieloznaczny, metaforyczny „meh słońca na powiekach” i delikatnie aliteracyjna, prościutka, mimetyczna fraza („**go**łębie podkradają **groch**”). Stylistyczne bogactwo nie przyćmiewa układów sensualnych, przeciwnie, raczej je intensyfikuje i – silniej niż w prototypowym haiku – zagęszcza. Idiom nie stanowi centrum tekstu, włącza się jednak w kreację umiejętnie rysowanego, silnie nasyconego zmysłowo pejzażu.

Przekształcony frazeologizm bywa jądrem haiku. Oto propozycja Danuty Wawilów:

ptaki  
porannym ćwierkaniem  
wiercą dziury w szybach<sup>172</sup>

Dowcipny, afirmacyjny wiersz odwołuje się do potocznego „wiercenia dziury w brzuchu”. „Wiercenie dziury w szybach” świetnie oddaje intensywność, ciągłość i uciążliwość zaokiennych treli. Tylko – i aż – tyle.

Zdarza się także, że wprowadzany do tekstu frazeologizm nie daje się jednoznacznie interpretować:

na środku torów  
całująca się para  
pierwsza jaskółka  
E. Tomaszewska<sup>173</sup>

Czy w wierszu mowa o ptaku przelatującym nad parą ludzi, czy też widok zakochanych to „pierwsza jaskółka” wiosny (zmiany?) – nie wiadomo. Utwór łączy obie interpretacyjne potencje i – mimo zasadniczo niehaikowej tematyki (erotyk) – świetnie wpisuje się w spektrum haikowych nieoczywistości semantycznych<sup>174</sup>.

<sup>172</sup> „Haiku” 1995, nr 2 (3), s. 22. Zob. też operujące frazeologizmami wiersze Mariusza Parlickiego – [http://www.parlicki.pl/Podszepty\\_chwili\\_-\\_haiku](http://www.parlicki.pl/Podszepty_chwili_-_haiku), dostęp 4 VIII 2016.

<sup>173</sup> E. Tomaszewska, *Jeszcze dzień błyszczysz*, s. 11.

<sup>174</sup> Zob. podrozdział *Niepewność, niejednoznaczność*.



Dezautomatyzujące odbiór użycie frazeologizmów czy przysłów może także wieść na haikowe manowce. Licznych przykładów chybionych, banalnych haiku dostarcza twórczość Antoniego Regulskiego. Wiersze te może ocalić jedynie interpretacja stawiająca na wydobyćcie niemal purnonsensowego humoru, pokrewnego temu znanemu z tekstów Dariusza Brzóska-Brzósiewicz<sup>175</sup>:

Krecia robota	Na widok bociana	Lato w ogrodzie
A ziemia się wzrusza <sup>176</sup>	Uciekły żaby	Mój przyjaciel
	Po rozum do wody <sup>177</sup>	Wpuszcza mnie w maliny <sup>178</sup>

#### D. Koncepty dźwiękowe

Zaskakująco niewiele polskich haiku proponuje wyraziste zabiegi na brzmieniach, stające się stylistyczną dominantą wierszy<sup>179</sup>. Część haikuistów wie z pewnością, że dość liczne klasyczne 17-zgłoskowce operowały aliteracjami, wykorzystywały homofonię, wspierały (i komplikowały) semantykę układami dźwiękowymi. Być może polscy autorzy nie chcą, by gry foniczne przysłoniły zapis doświadczenia sensualnego, przejęły kontrolę nad wierszem. W silniej nacechowanych fonostylistycznie polskich haiku najczęstsze są w każdym razie delikatne brzmieniowe inkrustacje w postaci aliteracji inicjalnych i śródwyrazowych:

<sup>175</sup> Zob. rozdział *Haiku-błaga czy „haiku fristajl”? – o twórczości Dariusza Brzóska-Brzósiewicz*.

<sup>176</sup> A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni*, s. 72.

<sup>177</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>178</sup> *Ibidem*, s. 73.

<sup>179</sup> Jednym z nielicznych, bardzo już jednak odległych od prototypu gatunku, przypadków są *Haiki-bajki* Radosława Nowakowskiego, które opisują w części *Panoptikum „haiku”* (rozdział *„Haiku-mirohlady”, czyli glosa liberacka*). Tam też wspominam o dźwiękowych utworach Pedra Xisty. O wierszach wizualnych pośród polskich haiku – i „haiku” – zob. siódmą część książki.

Śpi salamandra  
w pajęczynie paproci  
okruchy słońca.

J. Brzozowski<sup>180</sup>

Za oknem  
nadchodząca burza  
kołuje nad kościołem

J. Gawroński<sup>182</sup>

w jasnym pokoju  
całe stopy twych listów  
ciemno od liter

U. Zybura<sup>181</sup>

W kokonie burzy  
pochylony  
nad wiatrakiem wioseł

J. Gawroński<sup>183</sup>

Zdarza się – wprawdzie stosunkowo rzadko – że nagromadzenie aliteracji i słów dźwięko- i ruchonaśladowczych przywodzi na myśl gęste dźwiękowe sieci plecione przez Juliana Przybosia czy Jana Brzękowskiego<sup>184</sup>. Układy foniczne nie przyćmiewają jednak znaczeń – i mimetyzmu sensualnego:

Wiosna rozczesywała  
koki wierzb wietrznym  
grzebieniem

K. Agams<sup>185</sup>

sierpniowe żniwa  
wiatr unosi do nieba  
zżęte źdźbła żyta

E. Tomaszewska<sup>187</sup>

Gdy wokół zamieć  
to szreń trzeszczy szurpata  
strużyny śniegu

S. Zwierzyński<sup>186</sup>

pod ciężkim słońcem  
wzgórza zboża żniwiarze  
gną śniade grzbiety

J. S. Pasierb<sup>188</sup>

<sup>180</sup> J. Brzozowski, E. Ledóchowicz, *Łódka z papieru. Haiku*, Kraków 1996, s. 52; wyróż. B. Ś.

<sup>181</sup> U. Zybura, *Haiku*, Kalisz 1998, s. 44; wyróż. B. Ś.

<sup>182</sup> J. Gawroński, *Haiku*, s. 73; wyróż. B. Ś.

<sup>183</sup> Ibidem; wyróż. B. Ś.

<sup>184</sup> Zob. np. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 531–540.

<sup>185</sup> K. Agams, *Chorał kniei*, s. 14; wyróż. B. Ś. Por.

„Raz tam raz tu  
z wschodnim falują wiatrem  
wierzbowe włosy”

Bashō (*Haiku*, [2006], s. 57).

<sup>186</sup> E. Tomaszewska, *Jeszcze dzień błyszczysz*, s. 39; wyróż. B. Ś.

<sup>187</sup> S. Zwierzyński, *Sylaby na palecie*, s. 79.

<sup>188</sup> J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, s. 39; wyróż. B. Ś.

Stosunkowo rzadkie są natomiast w wierszach polskich *haijinów* paronomazje. Użycie poliptotonu (w cytowanym niżej wierszu wspartego dokładnym powtórzeniem leksykalnym) i pseudoetymologii – szczególnie w funkcji wierszotwórczej – to haikowe wyjątki:

**pada i pada**  
między **kroplą** a **kroplą**  
**kropla**

M. Banaszkiewicz<sup>189</sup>

zapalam światło  
w pokoju aż **ciemno**  
od **ciem**

M. Banaszkiewicz<sup>190</sup>

Ciekawym kontrapunktem dla praktyk polskich haikuistów mogą być działania niektórych zachodnich *haijinów*, mniej obawiających się fonostylistycznego eksperymentu, nierzadko także korelujących go z innowacjami wersyfikacyjno-typograficznymi. Oto tekst Gary’ego Snydera:

#### How

small birds flit  
from bough  
to bough to bough  
to bough to bough to bough<sup>191</sup>

Głęboko ingerujące w semantykę tekstotwórcze zabiegi na brzmieniach mogą jednak bardzo oddalić wiersz od haikowego prototypu. To przypadek konceptystycznego, instrumentacyjnego, neologicznego *baiku* (zdecydowanie nie haiku) Marii Cyranowicz:

baiku

skulone embrionalnie  
udaję wciąż poczwarkę  
przepotwarzam się<sup>192</sup>

<sup>189</sup> Zob. <http://budzenie-jasna.blogspot.com/>, dostęp 4 VI 2012.

<sup>190</sup> Zob. <http://jasna-haiku.blogspot.com/>, dostęp 4 VI 2012.

<sup>191</sup> Cyt. za: J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 214. Przekład polski (B. Ś.): „**Jak** // ptaszki prze-fruwają / z gałęzi / na gałąź na gałąź / na gałąź na gałąź na gałąź”.

<sup>192</sup> Z tomu *neutralizacje*, 1997, cyt. za: *Gada!zabić? pa|n|tologia neolingwizmu*, red. (nawigacja) M. Cyranowicz, P. Koziół, Warszawa 2005, s. 16; wyróżz. B. Ś.

Naturalnie, nie sama paronomazja („poczwarkę”: „przepotwarzam”) przesądza tu o antyhaikowości. Sednem jest współtworzona przez zabiegi instrumentacyjne semantyka. Problemom kształtowania znaczeń w polskich haiku warto przyrzeć się w jeszcze szerszej perspektywie.

### III. W głąb znaczeń

W tym rozdziale skupię się przede wszystkim na kwestiach semantycznych. Rozpocznę od bardzo istotnej dla haiku złożonej problematyki niejednoznaczności, by następnie przeanalizować delikatne przekroczenia haikowych tabu (erotyzm, śmierć) i wreszcie – odwołania do dalekowschodniej topiki i nawiązania religijne.

#### 1. Niepewność, niejednoznaczność

Istotnym sposobem na ożywienie haiku poza Orientem jest wykorzystywanie różnego rodzaju nieoczywistości. Delikatne, dyskretne rozgrywanie niepewności nie jest naturalnie równoznaczne z „głośnym” konceptyzmem<sup>193</sup>. Omawiane tu haiku sytuują się bardzo blisko swych wschodnich pierwowzorów, chętnie wykorzystujących niejednoznaczności ukryte w strukturze języka i poezji oraz w samych systemach notacji<sup>194</sup>.

Przestudiujemy kilka wierszowych przypadków:

staw  
zmarszczone odbicie  
ze słońcem na ramieniu  
L. Rozmus<sup>195</sup>

bezludna wydma  
śląd stóp na piasku grzebnie  
podpis powietrza  
P. Michałowski<sup>196</sup>

<sup>193</sup> Zob. np. R. L. Tener, *Richard Wright's Haiku: "This Other World"*, w: *Modernity in East-West Literary Criticism*, s. 149.

<sup>194</sup> O niejednoznacznościach klasycznych haiku szerzej piszę w pierwszej części pracy.

<sup>195</sup> L. Rozmus, *Haiku i sumi-e*, „Haiku” 1995, nr 2 (3), s. 15.

<sup>196</sup> P. Michałowski, *Mikroświaty. Haiku ekologiczne*, s. 63 (cykl *Lato*).

Obrazowe *kireji* (cezura dzieląca tekst na części-obrazy, którą uznaję za zachodni odpowiednik japońskiej sylaby / słowa ucinającego *kireji*)<sup>197</sup> w obu utworach wypada po pierwszym wersie, rysującym tło dla nieoczywistych wierszowych figur. W liryku Rozmus uwagę przykuwa fraza „ze słońcem na ramieniu” odsyłająca do wyrażenia „z duszą na ramieniu”. Na ramieniu miewa się także (już nieidiomatycznie) plecak, torbę czy, bardziej baśniowo, tobołek bądź oswojonego ptaka. Dzięki konotacjom słowa „słońce” – i antyetycznie do sensów przywołanego związku frazeologicznego – ostatni wers haiku odczytujemy jako afirmacyjny, silny, pozytywny (słońce wydaje się „oswojone” czy wręcz ujarzmione przez opisywaną osobę). Eksplicacja obrazu jest nieskomplikowana – słońce najprawdopodobniej znajduje się tuż za plecami przeglądającej się w stawie postaci. Tekst operuje jeszcze jedną dwuznacznością. Jak interpretować „zmarszczone odbicie”? Czy marszczy się tafla wody? A może pomarszczona jest twarz spoglądającego w nią człowieka? Jeśli to człowiek stary, to jednak pełen siły i mocy, skoro... ma słońce na ramieniu. Mniej usprawiedliwione wydaje się zobaczenie w „zmarszczonym obliczu” twarzy skrzywionej w grymasie złości, bólu, niedowierzania. Rozmus pozostawia czytelników z wyrazistym obrazem i niewyjaśnialną semantyczną niepewnością.

Michałowski natomiast po raz kolejny buduje labirynt znaczeń. Intryguje już inicjalna „bezludna wydma” – echo zleksykalizowanej „bezludnej wyspy”. Uwagę przykuwają aliteracje („ślad stóp na piasku”, „**podpis** powietrza”) i sama metafora końcowego wersu. Zastanawia wreszcie dwuznaczność składniowa dwóch ostatnich linii. Czy to wiatr zasypuje ślady stóp, czy może stopy niszczą złożony na wydmie wietrzny podpis? Najpewniej to wiatr zaciera ludzkie ślady (trudno w roli agensa obsadzić „ślad stóp”, wydma jest zresztą bez-

<sup>197</sup> Operowanie obrazowymi *kireji* (cięcie tekstu na części-obrazy) to bardzo istotny, a często niedostrzegany element poetyki zachodnich haiku. O *kireji* i *kireji* obrazowych obszerniej piszę w pierwszej części książki. Kategorią *kireji* celnie posługuje się w swoich analizach Mariusz Bartosiak (M. Bartosiak, „Szelest kwitnących wiśni” w najnowszej poezji polskiej. Korespondencje z klasyczną estetyką japońską, w: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 513–522).

ludna). Składniowa nieoczywistość może mierzyć, ciekawie koresponduje jednak z nieoczywistościami haiku. Jest także stosunkowo delikatna w porównaniu z poniższym ekstremalnym przykładem wykorzystania niepewności składniowej (podkreślonej dodatkowo przerzutnią):

w kosodrzewinie  
ścieżka oko ciągnie grań  
wyżej już biała  
S. Cichowicz<sup>198</sup>

Na niejednoznacznościach opierają się również niektóre haiku Pasierba:

pole jęczmienia  
w słońcu lipca grzeje sierść  
złote zwierzątko<sup>199</sup>

Utwór „chwyta” odbiorcę dzięki intrygującej niepewności semantycznej oraz intensywnej, nieoczywistej zmysłowości (uczucie ciepła, niemal dotykalna, żywa faktura zwierzęco-roślinnej sierści i wreszcie barwa – nazwana na końcu, ale *de facto* obecna od pierwszego wersu wprowadzającego „pole jęczmienia”). Tekst daje się czytać na dwa sposoby – obrazowe *kireji* może wypaść po pierwszym lub po drugim wersie. „Lektura metaforyczna” każe uznać samo pole jęczmienia, po którym w tej interpretacji następuje *kireji*, za złote zwierzątko wygrzewające się w słońcu. Można także rozdzielić obrazy: oto pole jęczmienia, tło dla znajdującego się w pobliżu małego stworzonka.

I jeszcze jedna miniatura Pasierba:

tuż nad pagórkiem  
przycupnęło mdle niebo  
w którą iść stronę  
J. S. Pasierb<sup>200</sup>

<sup>198</sup> S. Cichowicz, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? 67 haiku*, Warszawa 1997, s. 31.  
O układach werbo-wizualnych tomu – zob. siódmą część książki.

<sup>199</sup> J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, s. 36.

<sup>200</sup> *Ibidem*, s. 74.

Bez wątpienia wierszowa cezura wypada tu po drugim wersie utworu. W pierwszej chwili zdaje się, że zapisane na końcu tekstu pytanie dotyczy człowieka patrzącego na wzgórze, ale... skoro niebo jest animizowane („przycupnęło”) – może to właśnie ono obmyśla swój kolejny krok? W pewnej mierze analogiczne do moich dociekań okazują się rozważania Agnieszki Żuławskiej-Umedy analizującej w kontekście *kireji* „jedno z hokku Bashō: »Stanę na chwilę wtulony za wodospadem początek lata« – czy to poeta przystanął i schronił się za wodospadem, czy może początek lata nieśmiało tam przykucnął, by odpocząć przed dalszą drogą?»<sup>201</sup>.

Prosto, a mimo to intrygująco niejasno, pisze Joanna Bielska-Krawczyk:

Listopadowy dzień  
zimne ręce  
Wszystkich Świętych<sup>202</sup>

Czyje ręce są zimne? I dlaczego? Czy idzie o dłonie ludzi odwiedzających cmentarz – bo, naturalnie, listopadowe dni bywają bardzo chłodne? Czy może samych świętych, bo przecież dawno nie żyją (i może nic nie obchodzą ich ludzkie sprawy)? Innymi słowy – jak bardzo jukstapozycyjny to tekst, gdzie ustawić obrazowe *kireji*: po pierwszym i po drugim wersie (co sugerują wielkie litery nazwy święta)? A może tylko po pierwszej linii? Haiku „zawieszono” jest na niejednoznaczności, która staje się racją jego, niezłego literacko, bytu. Analogicznie można by analizować zbliżony semantycznie utwór Leona Leszka Szkutnika:

pusty cmentarz  
tyle myśli  
najbliższych<sup>203</sup>

<sup>201</sup> A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza*, w: *Haiku*, [1983], s. 9.

<sup>202</sup> „Haiku” 1995, nr 4 (5), s. 14.

<sup>203</sup> L. L. Szkutnik, *W konwencji haiku*, s. 44.

A oto dwa wiersze Kreisa:

złoty pajęczek  
na stygnącej niteczce  
lata oblicza<sup>204</sup>

na śnieżnej wydmię  
skrzydlate ziarna lipy  
zaloty ważek<sup>205</sup>

Czy w pierwszym haiku idzie o oblicza lata, czy też o – homofoniczne w formie użytej w wierszu – obliczanie lat? Tekst nie jest zagadką, nie domaga się rozwiązania pozwalającego na dopełnienie tekstowego obrazu (i sensu). Dwuznaczność nie niweluje polisensorycznego, chwytającego chwilę (mimo że w ostatnim wersie czai się perspektywa lat!) obrazu. W drugim utworze niepewności jeszcze więcej – czy ziarna lipy przypominają ważki (może to dalekie echo zmienionego w łątkę strąka papryki Bashō)? Czy mamy tu i ważki, i wirujące ziarenka unoszące się na dwóch „skrzydełkach”? Wreszcie – czemu wydma jest śnieżna? Czy idzie o barwę piasku? A może jednak trwa zima i fruwające nasiona lipy zabłąkały się tu o nietypowej porze?

I kolejny przykład:

jesień  
coraz więcej  
żółtych karteczek  
J. Wnorowski<sup>206</sup>

Wiersz zapowiada się (aż do przedostatniego słowa!) na bardzo konwencjonalny opis jesieni. Karteczki – zamiast liści – przenoszą jednak tekst w całkowicie inną płaszczyznę semantyczną. Jesień jawi się już jako synonim starości, czasu, gdy coraz częściej spisuje się ulatujące z pamięci sprawy na samoprzylepnych żółtych świstkach. Karteczki mogą przy tym, wciąż, być czytane jako metaforyczne nazwanie liści, a jesień – jako jesień właśnie. Niepewność zatrzymuje przy

<sup>204</sup> H. S. Kreis, *Strumień żółtego piasku*, s. 36.

<sup>205</sup> Idem, *jak leci*, s. 76.

<sup>206</sup> Zob. <http://antologia.haiku.pl/node?page=3>, dostęp 7 II 2011.



miniaturze, ciekawie odświeża też skonwencjonalizowaną metaforę starości-jesieni<sup>207</sup>.

Niejednoznaczności klasycznych haiku nie podawały nigdy w wątpliwość ogólnej atmosfery tekstu, jego nastroju i modalności<sup>208</sup>. Tego rodzaju zaburzenie można śledzić natomiast w niektórych polskich lirykach – np. w poniższym wierszu Habera:

Twój list  
listonosz  
ręce rozgrzewa  
F. Haber<sup>209</sup>

Czemu listonosz rozgrzewa ręce? Bo po prostu jest zimno? Bo skostniały, dotykając listu? A może ogrzewa je właśnie, trzymając pełen ciepłych słów list w dłoniach? Nie wiadomo. Sytuacja jest tak niedookreślona, że wiersz właściwie „traci nastrój” – niełatwo stwierdzić, czy mówi o radości, smutku, czy niepokoju. Rzecz trudno wyobrażalna w klasycznych haiku.

Cytowane dotychczas utwory wykorzystywały niejednoznaczności, nie burząc mimetyzmu sensualnego. Obejrzyjmy teraz przykład skrajny:

kiedy zjechała  
we wnętrzu nocnej windy  
cisza po gwiazdach  
L. Engelking<sup>210</sup>

<sup>207</sup> Świat przyrody i świat ludzi ciekawie zespała także – w kontekście jesieni i starości – Irena Iris Szewczyk (cyt. za: *Wiśnie i wierzyby*, s. 74):

„znów tego roku  
przyszła jesień – na dłoni  
brązowa plamka”.

<sup>208</sup> Inna rzecz, że współczesny zachodni czytelnik nie zawsze jest w stanie odczytać haikowe modalności zgodnie z intencją twórców (zob. np. podrozdział *Śmierć* w tej części książki).

<sup>209</sup> F. Haber, *W ogrodzie słów*, s. 148.

<sup>210</sup> L. Engelking, *Autobus do hotelu Cytera*, Warszawa 1979, s. 27.

Jak czytać przywołany tekst? O ileż byłoby łatwiej, gdyby autor stosował interpunkcję! Gdzie należałoby postawić przecinek (czy, innymi słowy, gdzie wypadałoby obrazowe *kireji*)? Na końcu pierwszego wersu? A może dopiero na końcu wersu ostatniego, może utwór domaga się dopowiedzenia, jest urwany – i należy go dokończyć w jakiejś współczesnej *haikai-no-renga*? A może *kireji* powinno wypaść dopiero po wersie drugim? Nie wiadomo. Tak jak nie wiadomo, w kontekście jakich doświadczeń odczytywać sytuację liryczną. Bohaterka utworu (kobieta?) wydaje się tajemnicza, niezwykła, porusza się nocą, jej obecność w jakiś sposób ewokuje odwołanie do gwiazd (a może to po prostu gwiazda ekranu czy piosenki?). Tekst Engelkinga – jakkolwiek bardzo intrygujący (frapuje szczególnie impresywna „cisza po gwiazdach”) – zdaje się nazbyt enigmatyczny, zbyt niejasny semantycznie (gdzie umieścić *kireji*?), za bardzo wyabstrahowany z życia, by być prawowiernym spadkobiercą klasycznych haiku.

## 2. Intymność, erotyzm

Intymność i erotyzm to kolejne istotne pola semantyczne polskich haiku. Pójdźmy raz jeszcze tropem wierszy Engelkinga:

tam droga mleczna  
a tutaj ty w tej budce  
telefonicznej<sup>211</sup>

Poeta zaskakująco kadruje obraz: oto budka telefoniczna na tle Drogi Mlecznej. Galaktyczny pryzmat zdaje się pomnażać osamotnienie osoby zamkniętej w małej kabinie i usiłującej nawiązać kontakt z niewidocznym rozmówcą. Podmiot liryczny – ogarniający całości kształt prezentacji, zdolny do przyjęcia kosmicznej perspektywy<sup>212</sup> – z tkliwością pochyla się nad kimś, kto skrył się w mikroskopijnej

<sup>211</sup> Idem, *Haiku własne i cudze*, s. 22. Pierwodruk w: idem, *Autobus do hotelu Cytera*, s. 22; przedruk w: idem, *Inne wiersze*, s. 100.

<sup>212</sup> Engelking chętnie zresztą taką ogarniającą perspektywę w swych haiku przyjmuje. Zob. omawiany już wiersz [nocne ekspresy...].

przestrzeni. Tekst wciąga, prowokuje do dociekań (kim jest osoba z budki, jaka jest jej relacja z podmiotem wypowiedzi, czy dzwoni, by załatwić jedną z codziennych spraw, czy może właśnie przeżywa osobisty dramat?). Klasyczne haiku – mimo że istotnie można je uznać za mikrodzieła otwarte<sup>213</sup> – nie pozostawiały odbiorcy tak dużego bagażu niejasności.

W japońskich miniaturach często wykorzystywano szeroką perspektywę obejmującą ogromne przestrzenie i nierzadko także skontrastowane z nimi drobinki. „Telefoniczna” miniatura Engelkinga została zresztą poprzedzona w prowokującym literackim dialogu tomiku *Haiku własne i cudze* właśnie tekstem Bashō proponującym podobnie kosmiczny obraz:

morze wzburzone  
i wyspa sado w dali  
i rzeka niebios<sup>214</sup>

Zaprezentowany w utworze Engelkinga kadr wrywa z czytelniczych przyzwyczajeń. To jednak nic szczególnie niezwykłego w perspektywie tradycji gatunku. Zdecydowanie bardziej intryguje niedookreślone „ty”, na którym, mimo szerokiej perspektywy przedstawienia, koncentruje się spojrzenie podmiotu. Nic się nie wyjaśnia, wiersz zdaje się niedopowiedziany, jakby zawieszony w oczekiwaniu na doprecyzowujący przekaz czasownik. Chciałoby się przypomnieć formułę, której użył Anatol Stern w jednym z pierwszych polskich tekstów świadomie nawiązujących do haiku: „DALEJ NIE MOŻNA” (nie pozwala na to adaptowana z odległej kultury forma literacka)<sup>215</sup>.

<sup>213</sup> Zob. pierwszą część pracy.

<sup>214</sup> L. Engelking, *Haiku własne i cudze*, s. 22 (oraz idem, *Autobus do hotelu Cytera*, s. 10). W przekładzie Agnieszki Żuławskiej-Umedy (kolejno z *Haiku*, [1983], s. 200, oraz *Haiku*, [2006], s. 157) i tłumaczeniu angielskim (J. Beichman, *Masaoka Shiki. His Life and Works*, Boston–Worcester 2002, s. 39) pojawia się sama „Mleczna Droga”. Zapewne celowo (przez wzgląd na planowane sąsiedztwo tekstów?) Engelking nie użył tej nazwy własnej, ale dosłownie przełożył japońskie „Amanogawa” („rzeka niebios” – czyli Droga Mleczna). Wiesław Kotański z kolei zdecydował się na „rzekę gwiazd” (W. Kotański, *Japoński siedemnastozłotkowy haiku*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 14).

<sup>215</sup> Zob. rozdział „Hay-kay” Sterna, „tanki” Iwaszkiewicz.

W klasycznych haiku ludzie nie byli częstymi gośćmi<sup>216</sup>. Człowiek bywał anonimową figurą w pejzażu, barwną plamą na tle pola, góry, ścieżki<sup>217</sup>. Jeśli pojawiał się konkretny, spersonalizowany bohater bądź odbiorca, okalająca poetycką miniaturę proza *haibun*<sup>218</sup> nierzadko podsuwała informacje o jego tożsamości i związkach z poetą. Relacja między bohaterem a podmiotem mówiącym nie budziła zatem dodatkowych emocji czytelnika. Podmiot odsłaniał świat swoich osobistych (choć jednocześnie w znacznej mierze powszechnych) doświadczeń sensualnych, zapraszał do współudziału w wierszu – nie informował jednak o relacjach w związkach intymnych. Naturalnie i tu zdarzały się wyjątki<sup>219</sup>. Przykładem haiku Bashō, zaczerpnięte z tomu *haibun* pt. *Z podróźnej sakwy, czyli zapiski pielgrzyma*:

Twarz rybaczki  
ją nade wszystko widzę  
maki kwitną<sup>220</sup>

W dzienniku mowa tylko o makach przy rybackich chatkach. Kim była rybaczka? Nie wiadomo. Podobnie w wierszu Engelkinga – niejasna relacja zdecydowanie wybija się na pierwszy plan. W obu wypadkach niewykluczony wydaje się kontekst szczególnej, może nawet erotycznej bliskości.

Engelking bardzo delikatnie włącza się w haikową dykcję intymności. Sugerowaną tu interpretację dodatkowo uprawomocnia sama budowa tomu, w którym po raz pierwszy opublikowano wiersz. Wy-

<sup>216</sup> Ueda nazywa lirykę Bashō „bez-ludzka” („unhuman”), kontrastując tę postawę z postawą „nieludzka” („inhuman”) – M. Ueda, *Zeami*, s. 44. Znaczenie częściej ludzie pojawiali się w wierszach Busona, i tu jednak ich „frekwencja” nie była imponująca.

<sup>217</sup> Oto reprezentatywny przykład z Bashō:

„pierwszy śnieg  
spłowiły plecak  
mnicha-wędrowca”

(M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 169; przeł. B. Ś.).

<sup>218</sup> Powszechna w Japonii forma łącząca prozę (w wielu wypadkach o charakterze dziennika czy dziennika podróży) z poezją haiku. Zob. pierwszą i siódmą część książki.

<sup>219</sup> Pewną liczbę delikatnie erotycznych klasycznych haiku przywołuję w pierwszej części książki.

<sup>220</sup> M. Bashō, *Z podróźnej sakwy*, s. 38.

dany w 1979 roku *Autobus do hotelu Cytera*<sup>221</sup> to książka wyjątkowo erudycyjna, popis warsztatowych możliwości młodego poety (wówczas dwudziestoczteroletniego studenta polonistyki)<sup>222</sup>. Tomik ukazał się zaledwie rok po *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka, u początków polskiej fascynacji wschodnią formą<sup>223</sup>. W całej książce autor balansuje między pastiszem, trawestacją a przekładem<sup>224</sup>. Dialogi interkulturowe są jednocześnie bardzo spektakularne (operowanie formami z odległych uniwersów kulturowych) i niezmiernie subtelne (międzykulturowe dyskusje nie są nigdzie wyrażane *expressis verbis*). Intertekstualne łączy i nawiązują się dzięki samej kompozycji tomu – przez kolejność i sąsiedztwo zamieszczonych tam wierszy<sup>225</sup>. Czytelnik poszukuje motywacji tłumaczącej zaskakujące i nieprzypadkowe, co widać już w pierwszej lekturze, zesta-

<sup>221</sup> L. Engelking, *Autobus do hotelu Cytera*.

<sup>222</sup> Interesujące dialogi tłumaczonych przez Engelkinga haiku japońskich i zachodnich (Amy Lowell, Richarda Wrighta, Jorge Luisa Borgesa) oraz własnych haiku polskiego poety można natomiast śledzić w tomie: L. Engelking, *Haiku własne i cudze*.

<sup>223</sup> Wydawniczy początek polskiego „haikowania” (publikacja tomów zawierających stosunkowo liczne wiersze jawnie, m.in. paratekstualnie, odwołujące się do haiku) wyznaczają zatem dwie do dziś intrygujące artystycznie propozycje: powszechnie dostrzeżony, dość szeroko komentowany, dalece przetwarzający orientalną formę tom *Haiku-images* Grochowiaka (zob. rozdział *Najdalsza podróż Grochowiaka*) oraz niepozorny, bliski wyznacznikom obcych poetyk, intrygująco intertekstualny *Autobus* młodego Engelkinga. Zob. też trzeci rozdział drugiej części książki.

<sup>224</sup> O tomiku Engelkinga Andrzej Kosmowski pisze: „Engelkinga interesują różne gatunki poetyckie. Od popularnego w naszej literaturze sonetu [...], poprzez prowansalską sestię [...], aż do, pochodzącego z Bliskiego Wschodu, gazalu [...] i japońskiego 17-zgłoskowca haiku. [...] Autor próbuje zmierzyć swoje siły ze światem dawnych form literackich, z ich słownictwem, frazeologią. Są to często konwencje odległe nam już nie tylko w czasie, ale nawet w przestrzeni, gdyż Engelking chętnie szuka wzorców w przebogatym skarbcu kultury azjatyckiej, która nigdy nie znalazła pełniejszego odbicia w naszej literaturze, nie zakorzeniła się w świadomości kulturalnej narodu. [...] Dzięki zadziwiającej erudycji i jednocześnie dość sprawnemu warsztatowi poetyckiemu, Engelkingowi udało się uzyskać efektowne imitacje dokonania starych mistrzów” (A. Kosmowski, [Nota na skrzydełkach okładki], w: L. Engelking, *Autobus do hotelu Cytera*).

<sup>225</sup> Nie miejsce tu na opisywanie poszczególnych międzytekstowych dialogów w książce Engelkinga (inna rzecz, że nie wszystkie sąsiadujące pary wierszy taki dialog prowadzą). Dość stwierdzić, że często podstawą nawiązania kontaktu jest podobny temat, motywy różnie rozwijany w formach o odmiennym zapleczu kulturowym.

wienia. Tekst [Tam droga mleczna...] sąsiaduje z sekstyną *Tryumf Pana. Rozmowa telefoniczna*<sup>226</sup>, będącą kunsztownym formalnie (konsekwentnie stosowana forma prowansalskiej sekstyny) zapisem rozmowy o wyraźnych konotacjach erotycznych. W pierwszej chwili może się wydawać, że sekstyna – niczym wiersze następujące po *hokku* w *haikai-no-renga* – jest kontynuacją wcześniejszej strofy, że przenosi nas do środka widzianej wcześniej z zewnątrz budki telefonicznej. Pierwszy wers brzmi: „halo słuchaj więc kto mówi”. Kolejne linie okazują się jednak bardzo niejasne, zapętlone semantycznie, składniowo, interkulturowo. Oraz – wyjątkowo niehaikowe:

kiedy driopy syn ją ujrzał  
i usłyszał śmiechu strumień  
jakże pragnął by się wplątał  
we włos jego brody gęsty  
strumień lepiej pocałunki<sup>227</sup>

Sugerowana w sekstynie relacja erotyczna rzutuje na poprzedzające tekst haiku. Co więcej, zestawienie obu starych, właściwie nieobecnych wcześniej w polskiej poezji form daje zdumiewający rezultat. Tylko sekstyna odbierana jest przez dzisiejszego odbiorcę jako kompozycja sztuczna i „przerafinowana”, wręcz erudycyjne ćwiczenie warsztatowe. Haiku – mimo że również ściśle wpisane w rygorystyczny układ wersyfikacyjny – przeciwnie, można uznać za prostą, wolną od tłamszących przekaz konwencji, świetnie odpowiadającą współczesnym potrzebom formę wysłowienia.

Engelking to naturalnie nie jedyny polski poeta zamykający w haiku problemy międzyludzkiej intymności. Pokazany wczesny przykład haiku jest próbką szczególnie delikatną i wyrafinowaną. W nieco zbliżony sposób da się opisywać niejednoznaczną, „eroty-zującą” miniaturę Habera:

Spłoszyłem słowika  
choć aż tyle irysów  
nas osłania<sup>228</sup>

<sup>226</sup> L. Engelking, *Autobus do hotelu Cytera*, s. 23.

<sup>227</sup> Ibidem.

<sup>228</sup> F. Haber, *W ogrodzie słów*, s. 4.

Tekstowe „my” to wcale niekoniecznie para ludzi złączonych blisko intymną relacją, taka interpretacja nie jest jednak wykluczona. Podobnie w poniższych wierszach: adresaci nie muszą być kochankami, ich obecność (bądź nieobecność), którą podmiot chłonie zmysłowo, zdaje się mimo wszystko w jakimś stopniu nacechowana seksualnie:

w czerwonej sukni  
przez rzepak brnęłaś z dłońmi  
ukwieconymi  
S. Cichowicz<sup>229</sup>

zza malw lusterko  
w jej dłoniach pochylone  
błyśło i zgasło  
S. Cichowicz<sup>230</sup>

W ciemnych norkach twych źrenic  
śpią złote trzmielce.  
U. Koziół<sup>231</sup>

CICHE, STRZELISTE

Ciche, strzeliste,  
wczesnojesienne światło  
rozbłysło za oknem.

Tęsknię za tobą.  
R. Krynicki<sup>232</sup>

W „erotyzyujących” haiku pojawiają się także sugestie czytania natury przez pryzmat ludzkiej seksualności bądź przeniesienia własnych silnych emocji seksualnych na przyrodę:

Obejmuje mnie  
wyniosła sosna  
szpilki we włosach  
F. Haber<sup>233</sup>

Wczesnym rankiem  
w objęciach jeziora  
rozchylona trzcina  
F. Haber<sup>234</sup>

Rozplata warkocze  
potok na jej łydkach  
wzburzony  
F. Haber<sup>235</sup>

<sup>229</sup> S. Cichowicz, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku?*, s. 13.

<sup>230</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>231</sup> Cykl *Pestki deszczu VI*, tom *Wielka pauza*, 1996; cyt. za: U. Koziół, *Fuga 1955–2010*, s. 397.

<sup>232</sup> Z tomu *Kamień, szron* (cykl *Trzy wiersze tylko dla ciebie*), 2004, w: R. Krynicki, *Wiersze wybrane*, Kraków 2009, s. 318.

<sup>233</sup> F. Haber, *W ogrodzie słów*, s. 33.

<sup>234</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>235</sup> *Ibidem*, s. 48.

## LAS

Twoje uda rozchylone nad rzeką senną plusnął deszcz F. Haber <sup>236</sup>	Wygrałaś wojnę pocałunków – noc obnażyła piersi wplynęliśmy na ocean trawy J. Gawroński <sup>237</sup>	Z jaką czułością rozścieliła włosy pod ten księżyc miłości J. Harasymowicz <sup>238</sup>
--	---	--

Niekiedy wreszcie ludzka erotyka w oczywisty sposób rozpisana zostaje na świat przyrody:

Łuk twoich ramion i ostre piersi górska okolica F. Haber <sup>239</sup>	Niepocieszone kocięta patrzą tak smutno różowymi pyszczkami twoje ciepłe piersi J. Gawroński <sup>240</sup>
--	---

Sam sposób opisu związków intymnych bywa również ciekawą propozycją odświeżania haiku. Nawet jeśli punkt wyjścia wydaje się trywialny:

Siedzą objęci  
wokoło biega moło  
fala za falą  
F. Haber<sup>241</sup>

Czytelnik nie „zawiesza się” na samej, dość oczywistej, relacji między bohaterami ani na landszaftowych konotacjach tekstu. Haiku zostaje ocalone dzięki zaprzęgniętej do opisu zakochanych metaforyce oraz – dezautomatyzacji percepcji zmysłowej.

Zdarza się wreszcie, że świeżość, ożywczość (i intymność) są wydobywane z najprostszych, niemetaforycznych – i nieprzyrodniczych – układów jukstapozycyjnych:

<sup>236</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>237</sup> J. Gawroński, *Haiku*, s. 6.

<sup>238</sup> J. Harasymowicz, *Późne lato*, s. 47.

<sup>239</sup> F. Haber, *W ogrodzie słów*, s. 32.

<sup>240</sup> J. Gawroński, *Haiku*, s. 42.

<sup>241</sup> F. Haber, *W ogrodzie słów*, s. 75.



Zgrzyt tramwaju na pętli  
i nagle tak blisko  
do ciebie  
F. Haber<sup>242</sup>

Niepisany haikowy zakaz prezentowania relacji erotycznych *expressis verbis* bywa także łamany całkowicie otwarcie (podobnie jak np. w XX-wiecznym haiku japońskim). Pośród wierszy bliskich prototypowi gatunku nie pojawiają się jednak teksty epatujące „ostrą” erotyką, pornograficzne (a tak określa się niektóre eksperymenty współczesnych japońskich *haijinów*, np. Hino Sōjō)<sup>243</sup>:

Wilgotne wrzosey  
tak nieśmiałe pod dłonią  
jej srom  
F. Haber<sup>244</sup>

Poplątał  
nasze ciała  
zagajnik  
F. Haber<sup>245</sup>

kropla wędruje  
po twojej piersi  
wyrastają jej palce  
K. Lisowski<sup>246</sup>

Na brzegu rzeki  
z namydloną głową  
osobna i naga  
spłukuje włosy  
J. Szuber<sup>247</sup>

jakże piękne  
w matowym blasku  
linia ud pośladki  
plecy i ramiona  
J. Szuber<sup>248</sup>

### 3. Śmierć

Śmierć nie jest częstym gościem w klasycznych haiku. Istnieją jednak przejmujące japońskie 17-zgłoskowce delikatnie, peryfrastycznie opisujące umieranie, przemijanie, żałobę. W taki sposób dotyka się rzeczy ostatecznych także w haiku śmierci – wierszach stworzonych przez *haijinów* w ostatnich dniach życia bądź zawczasu spe-

<sup>242</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>243</sup> Zob. *Modern Japanese Haiku. An Anthology*, s. 16.

<sup>244</sup> F. Haber, *W ogrodzie słów*, s. 56.

<sup>245</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>246</sup> K. Lisowski, *99 haiku*, s. 16.

<sup>247</sup> J. Szuber, *Pianie kogutów. Wiersze wybrane*, Kraków 2008, s. 23 (z cyklu *Pochwała mistrzów Tao*).

<sup>248</sup> Ibidem.

cialnie przygotowanych jako liryczny testament. Przypomnijmy kilka japońskich tekstów<sup>249</sup>:

Wkrótce zginiecie lecz nie zauważam tego w waszej pieśni – o koniki polne	Chorując w podróży – Nad suchym wrzosowiskiem Wędrują sny. Bashō <sup>251</sup>	Umarła jej szata z małymi rękawkami wisi na wietrze Bashō <sup>252</sup>
Bashō <sup>250</sup>		
Bujność traw latem – jedyne ślad czczych dążeń dawnych rycerzy Bashō <sup>253</sup>	Ty, któryś łowił ważki, dokądże dzisiaj ode mnieś odszedł? Chiyo <sup>254</sup>	Spada powoli, Pieszczotliwie, na kamień Grobowy – listek. Ransetsu <sup>255</sup>

Klasyczne haiku nie prezentują nigdy zabijania, agonii czy rozkładu. Jednym słowem – nie epatują fizycznością śmierci. Niekiedy bez znajomości biografii poety, bez lektury okalających haiku prozatorskich opisów *haibun* bądź bez komentarza japonisty-„haikologa” nie odnajdziemy w wierszach śladów umierania<sup>256</sup>. Trudno np. wnioskować z samej lektury poniższych miniatur Issy, że peryfrastycznie opisują stratę bliskich:

<sup>249</sup> Zob. też analizę wiersza Busona [chłód mnie przeniknął...] (rozdział *Intertekstualność w tej części monografii*). Zob. również *Japońskie wiersze śmierci*, przekł. i wstęp M. Has, Kraków 2003; *Japońskie haiku śmierci*, wstęp N. Skupniewicz, Kraków 2007; *Japanese Death Poems Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*, compiled and with an introduction by Y. Hoffmann, Tokyo–Rutland, Vermont–Singapore 1986.

<sup>250</sup> Przeł. A. Krajewski-Bola, „Poezja” 1975, nr 1, s. 37.

<sup>251</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*, Kraków 1992, s. 44. O różnych wersjach przekładu tekstu – zob. rozdział *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>252</sup> M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 118; przeł. B. Ś.

<sup>253</sup> W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 15.

<sup>254</sup> Ibidem, s. 16. Tekst jest „refleksją matki po śmierci nieletniego syna” (ibidem).

<sup>255</sup> Przeł. B. Richter, za: *Z polskich tłumaczeń haiku*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 26.

<sup>256</sup> O tabu w klasycznych haiku – zob. pierwszą część książki.

świat rosy  
tak, świat jak rosa  
i jeszcze i jeszcze<sup>257</sup>

Mgła – za mgłą księżyc,  
a ja wszedłem w kałużę  
zwodne są drogi<sup>258</sup>.

Polskie haiku także dość rzadko mówią o śmierci wprost. Nie unikają jednak tematyki starości i przemijania:

LATAWIEC

takim już stary  
porywa mnie latawiec  
a więzi ziemia

W. Jaworski<sup>259</sup>

Zdarzają się wiersze bliskie „ściszonym”, peryfrastycznym, smutno-afirmacyjnym haikowym opowieściom o umieraniu. To miniatury odwołujące się do bardzo różnorodnych pól semantycznych, zarówno utwory głęboko metaforyczne, jak i teksty dojmująco ascetyczne stylistycznie. Wiele z nich, m.in. dzięki werbalnej powściągliwości, przejmująco utrwała chwile żałoby, bólu, pogodzenia ze stratą:

<sup>257</sup> Wiersz napisany po śmierci dziecka poety. Za: D. Keene, *World within Walls. A History of Japanese Literature*, Vol. 2: *Japanese Literature of the Pre-Modern Era 1600–1867*, New York 1999, s. 365; przeł. B. Ś. Inne polskie przekłady tego niezwykle enigmatycznego tekstu: R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 88; A. Janta, *Godzina dzikiej kaczk*, s. 36; A. W. Watts, *Zen w sztuce*, przeł. A. Hoffman, „*Twórczość*” 1973, nr 4, s. 43; idem, *Zen w sztuce*, w: *Buddyzm*, wybór, oprac. J. Sieradzian, W. Jaworski, M. Dziwisz, Kraków 1987, s. 182 (brak nazwiska tłumacza).

<sup>258</sup> Żuławska-Umeda wyjaśnia, że to „wiersz noworoczny. 13 stycznia 1795 roku Issa dotarł do świątyni Saimyōji we wsi Nanba na Shikoku. Miał zamiar odwiedzić przyjaciela swego dawnego mistrza [...]. Po przybyciu na miejsce Issa dowiedział się, że Sarai umarł parę dni przedtem. Spędził więc tę noc w żalu, krążąc po ogrodzie” (komentarz w: *Haiku*, [1983], s. 92).

<sup>259</sup> W. Jaworski, *Kropla*, s. 15.

Świeżo wydeptana	jak cicho
Ścieżka w zawiłkach	wśród opadłych liści martwy lisek P. Bereza <sup>261</sup>
Pomiędzy grobami herkimer <sup>260</sup>	
szeptząc do siebie starzec odgarnia z grobu jesienne liście R. B. Nowak <sup>262</sup>	ważka z furkotem upatruje w szuwarach stosownego listka na swój ostatni sen U. Koziół <sup>263</sup>
Opłakuje męża Jej rysy złagodniały jak u dziewczynki herkimer <sup>264</sup>	Śmierć jest złotym pyłem w smudze światła sąsiadka spodziewa się dziecka J. Gawroński <sup>265</sup>

Znaczący wyjątek w polskim haikowym mówieniu o śmierci stanowi (cytowana już w tym podrozdziale) poezja Jerzego Gawrońskiego zamknięta w niewielkiej książeczce pt. *Haiku*. Gawroński potrafi znakomicie balansować na granicy haikowego tanatycznego *decorum*, dotykając bolesnych zdarzeń z historii jednostek i społeczeństw:

Zmarły za ścianą niebo upalne przywieźli węgiel <sup>266</sup>	W Jedwabnem widma spalonych – cisza włosy snuje w niebo <sup>267</sup>
--	--

<sup>260</sup> Zob. <http://herkimer.blog.onet.pl/Wiosenne-haiku,2,ID372487812,n>, dostęp 8 III 2012.

<sup>261</sup> Zob. <http://abc.haiku.pl/> (dostęp 7 II 2011, pismo internetowe „Haiku po polsku”). Tekst można zestawzić z wierszem Busona: „Mały lisek / Co go zadusiło? / Poletko koniczyzny” (przeł. B. Ś., za: T. Saito, W. R. Nelson, *1020 Haiku*, s. 171).

<sup>262</sup> Zob. <http://haikurobsana.blogspot.com/search?updated-max=2010-12-19T13:29:00-%2B01:00&max-results=50>, dostęp 6 VI 2012.

<sup>263</sup> Z cyklu *Pestki deszczu VI*, z tomu *Wielka pauza*, 1996; cyt. za: U. Koziół, *Fuga 1955–2010*, s. 396.

<sup>264</sup> Zob. <http://herkimer.blog.onet.pl/Haiku-jesienne,2,ID343295981,n>, dostęp 6 VI 2012. Tekst ciekawie zbliżający się do *senryū* (zob. *senryū* cytowane w pierwszej części monografii).

<sup>265</sup> J. Gawroński, *Haiku*, s. 30.

<sup>266</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>267</sup> Ibidem, s. 21.

Milczenie kęsa  
betonowy podjazd  
przechylone niebo  
nad prosektorium<sup>268</sup>

Krzew tarniny oszroniony  
trumienka jak kamień  
wpada wprost do pieca<sup>269</sup>

Pozwala sobie także na drastyczne przekroczenia tabu haiku (agonia, opis ciała po śmierci)<sup>270</sup>:

Poranny przyływ tłucze topielcem w spróchniałym falochronie zbiegowisko głodnych mew <sup>271</sup>	Jestem w gnilnej podróży u kresu jeszcze jedna noc <sup>272</sup>	czewie w gnijącym brzuchu – w bazarowym raję sprzedają brata <sup>273</sup>
--	---	--

Zdarzają się wreszcie u Gawrońskiego teksty bardzo silnie metaforyczne, oniryczne, niejasne, „rozmywające” sensualny mimetyzm, a przy tym – śmiertelnie przejmujące:

Brzask rozsypany po rosie w gardziolkach jaskółek śmierć – śmierć – śmierć <sup>274</sup>	W kłębach drutu kolczastego poruszenie piskląt wiosna i pierwsze perełki krwi <sup>275</sup>	Fartuchy wymazane krwią wygłodniałe psy krążą w szklanym deszczu <sup>276</sup>
---	--	---

W tym kontekście warto także przypomnieć *czarne haiku* Agaty Tużyńskiej – wiersze, na których żalobną interpretację naprowadza tytułowa czerń, eschatologiczna semantyka części użytych leksemów i znajomość pewnych wątków biografii autorki (choroba i śmierć męża pisarki). Asceza stylistyczna, klarowność obrazowania „ciągnię” teksty ku wzorcom haiku, zarzucany mimetyzm sensualny od prostoty japońskich wierszy-błysków oddala:

<sup>268</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>269</sup> Ibidem, s. 68.

<sup>270</sup> Zob. też rozdział *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

<sup>271</sup> J. Gawroński, *Haiku*, s. 71.

<sup>272</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>273</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>274</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>275</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>276</sup> Ibidem, s. 7.

## CZARNE HAIKU

pozwól mi  
tam wejść

przez szczelinę w chmurach  
przez nieuważę w ołtarzu  
przez nieskończony most

daj rękę<sup>277</sup>

## CZARNE HAIKU 2

druk kolczasty  
broni  
przystępu  
do ciebie

druk kolczasty  
z gwiazd<sup>278</sup>

Wielką rzadkość wśród polskich tanatycznych haiku stanowią natomiast utwory ocierające się o groteskę – jednym z nielicznych wyjątków jest oddalony od gatunkowego prototypu, turpistyczno-reinkarnacyjny wiersz Stanisława Zwierzyńskiego:

Całuję czółko  
gdzie rośnie mech zielony  
fruwam jaskółką<sup>279</sup>

#### 4. Orient

Dalekowschodnia topika bywa traktowana przez polskich haikuistów jako rodzaj atrakcyjnej, egzotycznej ozdoby wiersza. Takie wykorzystanie elementów odległej kultury nie musi automatycznie wiązać się z jej banalizacją i uprzedmiotowieniem. Inkrustacja orientalna może „niewinnie” uatrakcyjniać tekst, szczególnie wówczas gdy użycie wschodniego motywu okazuje się delikatnie humorystyczne i przewrotne:

<sup>277</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>278</sup> A. Tuszyńska, *Miejsce przy oknie*, s. 54.

<sup>279</sup> S. Zwierzyński, *Sylaby na palecie*, s. 17.

partia szachów	Skrzypienie przęsł.	Na niebie
na łysinach staruszków	Trzej Japończycy na moście –	Karuzela gwiazd
wisniowe płatki	Przed zamkiem w Trokach.	Mocna jest sake
R. B. Nowak <sup>280</sup>	E. Tomaszewska <sup>281</sup>	A. Regulski <sup>282</sup>

Wierszom sięgającym do repozytorium – czy może raczej: rekwizytorni – kultur Wschodu z całą pewnością służą także dystans i autoironia:

#### IKEBANA

pięć lat trwało układanie się światła  
 żebym mógł zobaczyć na ścianie  
 ślad po szafie  
 P. Sobolczyk<sup>283</sup>

Wschodnia topika może niepokoić, jeśli pojawi się w nietypowym kontekście, pozbawiona najoczywistszych dla ludzi Zachodu konotacji:

#### POSĄG

Piekące słońce  
 Nad wielkim placem stoi  
 Jak posąg Buddy  
 W. Kawiński<sup>284</sup>

Z kolei ostentacyjna – i stereotypowa – orientalizacja najczęściej ujawnia sztuczność przedstawień dalekich od silnie doświadczanej sensualnie i błyskowo utrwalanej rzeczywistości<sup>285</sup>:

<sup>280</sup> Zob. <http://haikurobsana.blogspot.com/search?updated-max=2010-12-19T13:29:00-%2B01:00&max-results=50>, dostęp 6 VI 2012.

<sup>281</sup> E. Tomaszewska, *Jeszcze dzień błyszczysz*, s. 71.

<sup>282</sup> A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni*, s. 60.

<sup>283</sup> P. Sobolczyk, *Obstrukcja inżynierii*, Łódź 2014, s. 16.

<sup>284</sup> „Pismo Literacko-Artystyczne” 1986, z. 6/7, s. 78.

<sup>285</sup> Zdarzają się jednak udane próby – oto przykład wiersza poety-podróżnika:

„Wysokie dźwięki  
 na strunach siamsenu  
 gaj bambusowy”

(F. Haber, *W ogrodzie słów*, s. 7).

chwila	klasztorny śpiew	koliber nad bonsai
gejsza w kimono	nieśmiały uśmiech Buddy	popija sake
nalewa sake	pachną wiśnie	trzepot długich rzęs
J. Kopeć <sup>286</sup>	J. Kopeć <sup>287</sup>	J. Kopeć <sup>288</sup>

Tego rodzaju obrazowanie najlepiej skwitować innym, humorystycznym, wierszem polskiego *haijina*:

Choć go nie widział  
uparcie opowiada  
o kwiecie wiśni  
L. Engelking<sup>289</sup>

## 5. Haiku religijne

Forma literacka genetycznie w pewnej przynajmniej mierze związana z religią (religiami) na obcym gruncie kulturowym również często powraca do kontekstów sakralnych. W zachodnich haiku są to konteksty dwojakiego rodzaju: związane z chrześcijaństwem oraz silnie łączonym z haiku buddyzmem zen (uważanym także za uniwersalną, swoiście areligijną postawę życiową)<sup>290</sup>.

### A. Zen po polsku?

Teksty zen to duży, wymykający się próbom jednoznacznego opisu i kodyfikacji zbiór utworów poetyckich i prozatorskich. Nie sposób mówić o jakiegokolwiek systemowości odwołań do tej twórczości. Polskie wiersze podejmują kilka istotnych zenistycznych wątków. Po haikowemu godzą swoistą „filozoficzność” z sensualnością. Niektóre przypominają skondensowane opowieści o mistrzach zen (np. o pa-

<sup>286</sup> J. Kopeć, *Haiku*, s. 119.

<sup>287</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>288</sup> Ibidem, s. 110.

<sup>289</sup> L. Engelking, *Inne wiersze*, s. 84.

<sup>290</sup> Zob. pierwszą część książki.



trzeniu na księżyc, nie zaś wskazujący go palec Hoteia)<sup>291</sup> czy wręcz koany, niedające łatwej odpowiedzi, pokazujące wagę „niczego”, będące zaprzeczeniem teleologicznego i przyczynowo-skutkowego interpretowania świata<sup>292</sup>:

Kwiaty w Botanicznym

Nic nie wskazuje  
rozkwitły palec irysu  
J. Harasymowicz<sup>293</sup>

Nie zrobiłem nic  
a deszcz przestał padać  
w tej chwili

F. Haber<sup>294</sup>



Sengai Gibon (1750–1837), *Hotei wskazujący palcem księżyc* (za: A. Kozyra, *Estetyka zen*, Trio, Warszawa 2010)

<sup>291</sup> Zob. np. A. Kozyra, *Estetyka zen*, Warszawa 2010, s. 133, zob. też cytowane prace Roberta Aitkena.

<sup>292</sup> Zob. np. *The Kōan. Texts and Contexts in Zen Buddhism*, eds. S. Heine, D. S. Wright, Oxford 2000.

<sup>293</sup> J. Harasymowicz, *W botanicznym wiersze zen*, s. 12.

<sup>294</sup> F. Haber, *W ogrodzie słów*, 18. Por.

„Nagryzam persymonę  
I oto odzywa się dzwon –  
Hōryuji”

Shiki (cyt. za: J. Beichman, *Masaoka Shiki*, s. 53; przeł. B. Ś.).

A oto przykłady literackie poświadczające kluczowe w zen (nieobce naturalnie także filozofii Zachodu) nieobciążone wiedzą i uprzedzeniami patrzeć na świat, gotowość do codziennych zdumień, dostrzeganie wagi zwyczajności i ograniczeń logiki:

Podobno nic nie mam  
tymczasem mam tyle palców  
jestem zdumiony

J. Harasymowicz<sup>295</sup>

Chmura leci do tyłu  
gdzie jest przód

J. Harasymowicz<sup>297</sup>

Wirujący śnieg  
Wokół mojej głowy,  
Jem marchewkę.

G. Stańczyk<sup>296</sup>

drzewo tak drzewo  
że drzewa już nie ma

chmury (chmury)

K. Miłobędzka<sup>298</sup>

Zdaje się, że to zdumienia podobne zadziwieniu zapisanemu wiele wieków wcześniej w wierszu Onitsury:

Kwiaty wiśni, coraz ich więcej  
i więcej. Ptaki mają dwie nogi!  
Och, konie mają cztery nogi!<sup>299</sup>

<sup>295</sup> J. Harasymowicz, *W botanicznym wiersze zen*, s. 22.

<sup>296</sup> G. Stańczyk, *W pejzażu*, s. 23. Por. np. przekład japońskiego haiku cytowanego w pracy Rolanda Barthes'a (*Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, przekład przejrzał i poprawił, wstępem opatrzył M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 146; nie podano nazwiska *haijina*):

„Widziałem pierwszy śnieg.  
Tego ranka zapomniałem  
Umyć Twarz”.

<sup>297</sup> J. Harasymowicz, *W botanicznym wiersze zen*, s. 7.

<sup>298</sup> Z tomu *gubione*, 2008, za: K. Miłobędzka, *zbierane, gubione*, s. 351.

<sup>299</sup> Cyt. za: Ph. R. Thompson, *The "Haiku Question" and the Reading of Images*, „The English Journal” 1967, Vol. 56, No. 4, s. 549; przeł. B. Ś.

Kolejna sprawa to wskazywanie – niekiedy pozornych – paradoksów:

To tylko kropla  
spadła z liścia do stawu  
– i znikło słońce  
E. Ledóchowicz<sup>300</sup>

Wierzba nie rośnie  
to tylko splot powietrza  
pusty w środku  
J. Harasymowicz<sup>301</sup>

Inna rzecz, że obnażanie paradoksów może skutkować odejściem od haikowego skupienia na jakościach sensualnych:

Postscriptum XLVI

jeśli istnieje tylko  
Teraz  
co tutaj robi  
ta fotografia?  
A. Szuba<sup>302</sup>

Interesujący efekt daje także wykorzystywanie zestawień wyglądających na całkowicie przypadkowe:

jutro tylko szczaw  
i truskawki  
żadnych abstrakcji  
w czwartek  
K. Lisowski<sup>303</sup>

deszcz myje twarze  
zimnych kwiatów  
we wtorek  
J. Kopec<sup>304</sup>

siedem białych motylek  
usiadło dzisiaj  
na kwiatkach lawendy  
\*\*\*<sup>305</sup>

Warto wreszcie przywołać poetyckie dowody na bliskie zen postrzeżenie jedni bytu (ważnym kontekstem mogą być tutaj jednorodne ogrody zen):

<sup>300</sup> J. Brzozowski, E. Ledóchowicz, *Lódka z papieru*, s. 47.

<sup>301</sup> J. Harasymowicz, *W botanicznym wiersze zen*, s. 23.

<sup>302</sup> A. Szuba, *Postscripta wybrane / Selected Postscripts*, postłowie P. Sarna, przekł. angielskie J. Ward, Katowice 2003, s. 60. O haikowych inspiracjach *Postscriptów* – zob. A. Działek, *Haiku*, „Zeszyty Literackie” 1994, nr 2 (46), s. 144.

<sup>303</sup> K. Lisowski, *99 haiku*, s. 10.

<sup>304</sup> J. Kopec, *Haiku*, s. 109.

<sup>305</sup> „Haiku” 1995, nr 3 (4), s. 20.

Kamień  
pod stopą  
opowiada góry  
F. Haber<sup>306</sup>

Siedząc przy stawie  
obszedłem świat dokoła  
znów kwiat wiśni  
F. Haber<sup>307</sup>

Polskie „zenistyczne” haiku to utwory dalekie od moralizatorstwa, niewyrażające żadnej misji, po prostu afirmacyjne. Z typową dla nich momentalnością, skupieniem na przeżywanej chwili silnie kontrastują teksty swoiście „uduchowione”, odsyłające do niesprecyzowanych przestrzeni metafizycznych. Nie sposób jednoznacznie ustalić, czy wiersze te odwołują się do chrześcijaństwa, czy też innych religii bądź ścieżek duchowych. To utwory konotujące swoiście wzniosłe sensory<sup>308</sup>, odsyłające do nieogarnionych przestrzeni, subtelnie aluzyjne religijnie. Tego rodzaju miniatury można znaleźć np. w poezji Teresy Truszkowskiej:

Byłam jestem nie będę  
rzeki świata przelewają się  
w mym oddechu<sup>309</sup>

Rozwiany warkocz przestrzeni  
wielka cisza  
nad wodami<sup>310</sup>

Pierwszy tekst, medytacyjnie skupiony na oddechu, zdaje się odsyłać do praktyki *zazen* (ale – przecież nie musi). Z kolei tekst drugi delikatnie pobrzmiewa Biblią („cisza nad wodami”). Obu – mimo paratekstualnej kwalifikacji gatunkowej (tom nosi tytuł *Haiku*) – bardzo daleko do chwytających chwilę, zanurzonych w konkretnie miniatur.

## B. Haiku chrześcijańskie

W polskich haiku znacznie częściej niż nawiązania buddyjskie odnaleźć można „rodzime” motywy chrześcijańskie. Topika biblijna, praktyki religijne i materialna otoczka kultu stają się – niekiedy w funkcji metaforycznej – elementami spójnego, organicznego mi-

<sup>306</sup> F. Haber, *W ogrodzie słów*, s. 46.

<sup>307</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>308</sup> Zob. np. J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 160.

<sup>309</sup> T. Truszkowska, *Haiku*, Kraków 1992, s. 13.

<sup>310</sup> Ibidem, s. 17.

króświata sensualnego. Wiersze niosą ze sobą znaczny ładunek kulturowy, nieprzesłaniający jednak zmysłowej klarowności doświadczenia:

zaśniedziała kapliczka w cierniowym wieńcu swarliwe szpaki J. Gawroński <sup>311</sup>	Pilnie spowiada stukając, opukując ptak w koloratce S. Zwierzyński <sup>312</sup>	ku drzwiom kościoła pod wierzbowymi liśćmi droga do Emaus E. Tomaszewska <sup>313</sup>
---	--	--

Zdarzają się także teksty delikatnie humorystyczne, anegdotycznie i z przymrużeniem oka (i przekształceniem idiomu) odsyłające do kręgu chrześcijańskich wierzeń. Anegdota i koncept mogą jednak „odhaikować” wiersz:

Śnieg  
Wszyscy święci  
skubią gęsi  
na pierzyny  
A. Cienkosz<sup>314</sup>

Co ciekawe, katolicycy święci bywają również brani za świadków sensualnej „takości” świata:

Anioł myszy badylarki  
  
Święta Gertrudo  
Z Nievelles – jestem takim  
Ciepłym kłębuszkiem<sup>315</sup>.

Przywołany tekst Jacka Brolika zasługuje na szczególną uwagę. Tom, z którego zaczerpnęłam utwór, nosi tytuł *Haiku o aniołach*. Odpowiedniejsze byłoby jednak sformułowanie *Haiku-anioły*, pojawiający się w tytule każdej miniatury „anioł” znaczy bowiem tyle, co...

<sup>311</sup> J. Gawroński, *Haiku*, s. 76.

<sup>312</sup> S. Zwierzyński, *Sylaby na palecie*, s. 57.

<sup>313</sup> E. Tomaszewska, *Jeszcze dzień błyszczysz*, s. 19.

<sup>314</sup> „Haiku” 1995, nr 2 (3), s. 24.

<sup>315</sup> J. Brolik, *Haiku o aniołach*, Toruń 2013, s. 19.

wiersz<sup>316</sup>. Afirmacyjnym utworom Brolika towarzyszą pozytywne konotacje tytułowego słowa<sup>317</sup>. Cytowany trójwers okazuje się przy tym zaskakująco przewrotny. Święta Gertruda, do której zwraca się zwierzęcy podmiot, to patronka kotów, chroniąca wiernych przed (stanowiącymi w średniowieczu wielkie zagrożenie epidemiologiczne) myszami i szczurami. Mysz była jej atrybutem, myszy (symbolizujące także cierpiące w czyścicu dusze, za które modliła się święta) przedstawiano na szacie i pastorałe ksiieni z Nivelles<sup>318</sup>. W tym kontekście głos konkretnego, dotykającego „ciepłego kłębuszka” okazuje się intrygująco wieloznaczny.

Niekiedy konotacje chrześcijańskie wzmacniane są znajomością życiorysu autora (np. katolickiego zakonnika – przypadek Kreisa) czy po prostu znajomością polskich realiów kulturowych (przypadek wiersza Bielskiej-Krawczyk). Gdyby nie ta wiedza, poniższe utwory można by sytuować także w orbicie innych religii:

wieże kadzidła  
sypie się biały popiół  
Boże ocal lzy

H. S. Kreis<sup>319</sup>

złote anioły  
rozwiął się w pył lotny  
żywicy zapach

H. S. Kreis<sup>320</sup>

zeszłe trawy  
coraz cichsze modlitwy  
starych kobiet

J. Bielska-Krawczyk<sup>321</sup>

Dość liczne polskie teksty próbują wreszcie teleologicznie i delikatnie teologicznie interpretować opisywany świat doznań zmysłowych. Chrześcijańska atrybucja utworów (nieoczywista na poziomie wyśłowienia) to znów wynik znajomości polskich realiów kulturowych:

<sup>316</sup> *Anioł jabłka*, *Anioł cytryny*, *Anioł porannej łąki*, *Anioł sliwki* to, odpowiednio, haiku o cytrynie, haiku o porannej łące, haiku o sliwce.

<sup>317</sup> Zob. np.:

„Anioł jabłka

Rumiany zachód słońca  
na drzewoskłonie  
opadających liści”

(ibidem, s. 3).

<sup>318</sup> Zob. np. <http://www.catholictradition.org/Saints/nivelles.htm>, dostęp 21 V 2015.

<sup>319</sup> H. S. Kreis, *Strumień żółtego piasku*, s. 62.

<sup>320</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>321</sup> „Haiku” 1995, nr 3 (4), s. 25.

błogosławieństwo  
 paciorki rosy na liściach  
 przed letnim skwarem  
 H. S. Kreis<sup>322</sup>

Bóg się uśmiechnął  
 do mnie  
 szarą jaskółką  
 A. Tomaszak<sup>324</sup>

Rosa na płatkach  
 czerwonych tulipanów  
 to łaska nieba  
 J. Stańczakowa<sup>323</sup>

w dojrzałym zbożu  
 podnosi się bławatek  
 podarek nieba  
 W. Jaworski<sup>325</sup>

Japońscy *haijinowie* w podobnych sensualnych okolicznościach poprzestawali na samym obrazie:

Ta biała rosa  
 Na kolecach starej róży  
 Po jednej kropli  
 Buson<sup>326</sup>

Co – poza aluzjami religijnymi – łączy przywołane tu wiersze? Sam sposób nawiązywania do *sacrum*: subtelny, aluzyjny, do obrazów świata zewnętrznego delikatnie dodający sugestie interpretacji religijnej. Poeci nie prowadzą głębszego dialogu z tekstami religijnymi, nie moralizują, nie nawracają, afirmują natomiast wrażenia sensualne. Pozwalają odbiorcy na wybór ścieżki interpretacji. Czytelnik może „podążyć w doznanie”, (dosłownie) uzmysłowić sobie doświadczenia stojące za poszczególnymi wierszami. Może także pójść drogą interpretacji religijnej, traktując przedstawione zdarzenie jako pretekst do intelektualnych rozważań teologicznych<sup>327</sup>.

<sup>322</sup> H. S. Kreis, *Strumień żółtego piasku*, s. 32.

<sup>323</sup> J. Stańczakowa, *Japońska wiśnia*, s. 11.

<sup>324</sup> „Haiku” 1994, nr 1, s. 22.

<sup>325</sup> W. Jaworski, *Kropla*, s. 11.

<sup>326</sup> *Haiku*, [2006], s. 176.

<sup>327</sup> O tekstach „ortodoksyjnie” chrześcijańskich – zob. szóstą część książki.

## IV. Intertekstualność

Japońskie haiku bywały intertekstualne: operowały licznymi aluzjami i cytatami z klasycznej poezji chińskiej i japońskiej, bywały także ekfrastyczne<sup>328</sup>. Haiku Zachodu można traktować jako intertekstualne<sup>329</sup> już przez samo odwołanie do wschodniego wzorca<sup>330</sup> i, pośrednio, do stojącego za nim konglomeratu utworów uznawanych za klasyczne realizacje gatunku. W tym miejscu interesują mnie jednak przede wszystkim nawiązania mniej oczywiste – odesłania do różnorodnych tekstów kultury zawarte immanentnie w polskich wierszach.

### 1. Odwołania do haiku japońskich: parafrazy-naturalizacje, aluzje literackie

Szczególnie intryguje sytuacja, gdy poeta bezpośrednio zderza swój utwór z jego orientalnym pre-tekstem. Na kartach tomu *Haiku własne i cudze*<sup>331</sup> sąsiadują wiersze:

<sup>328</sup> Zob. np. M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 25, 54, 236, 257; *Haiku*, [2006], s. 154, 162–163. Zdecydowana większość zachodnich czytelników nie ma szansy samodzielnie dostrzeżenia tego rodzaju uwikłań japońskich miniatur – jesteśmy skazani na lekturę erudycyjnych komentarzy tłumaczy i badaczy; nie zawsze jednak towarzyszą one publikacjom przekładów haiku (stosunkowo najlepiej rzecz wygląda w wydaniach anglojęzycznych – zob. np. M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*).

<sup>329</sup> Posługuję się terminem „intertekstualność” w szerokim znaczeniu, idąc m.in. tropem studium Stanisława Balbusa *Między stylami*, Kraków 1993: „[...] intertekstualność rozumiem szeroko – jako wszelkie zaświadczone w strukturze utworu (hipertekstu), na którymkolwiek z jego poziomów z architekstualnym włącznie, jawne (stwierdzalne) odniesienia do literackiego kontekstu, czyli do sfery hipotekstów rozumianej szeroko, a więc do innych tekstów, ich klas, form, stylów, które na ogół przez konkretne teksty są w przestrzeni intertekstualnej reprezentowane” (ibidem, s. 104; zob. też: ibidem, s. 101–104). Używając terminologii Gérarda Genette’a, należałoby mówić raczej o architekstualności (to rozumienie wydaje się jednak nazbyt wąskie dla poruszanej przeze mnie problematyki) i hipertekstualności. Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, przeł. A. Milecki, Kraków 1996, s. 317–366.

<sup>330</sup> O problemie intertekstualności związków między tekstami a gatunkami – zob. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 91–94.

<sup>331</sup> W *Autobusie do hotelu Cytera* Engelking zestawia zróżnicowane genologicznie wiersze o różnokulturowym podglebiu w dialogujące pary (co pokazują we



chłód mnie przeniknął  
w sypialni nastąpiłem  
na grzebień zmarłej  
Buson<sup>332</sup>

Wdowiec wieczorem  
znajduje na tapczanie  
zimne lustro  
L. Engelking<sup>333</sup>

Na pierwszy rzut oka tekst Engelkinga zdaje się parafrazą zaskakująco bliską plagiatu<sup>334</sup>. Nieznaczne semantyczne i stylistyczne różnice między utworami dają się jednak ciekawie interpretować – pod warunkiem że czytelnik zgodzi się na drobiazgową mikrolekturę miniaturowych wierszy. W obu wypadkach mężczyzna niespodziewanie znajduje drobny, „kobięcy” przedmiot należący do zmarłej. U Busona to grzebień – świetnie pasujący do zachodnich wyobrażeń o pięknej, długowłosej Japonce (ewentualne dodatkowe konteksty symboliczne są nam właściwie niedostępne), u Engelkinga – lustro leżące na najzupełniej współczesnym tapczanie (mebel nieznaną w dawnej Japonii). Lustro, zauważmy, aktywizuje zarówno konteksty symboliczne, jak i sensualne. Jest zimne – to konstatacja dotycząca zwykłej temperatury szklanej tafli, dająca się również czytać w perspektywie „chłodnego”, smutnego wdowieństwa. Chłód lustra można też interpretować jako daleki oddźwięk incipitu kompozycji Busona. Dojmujące odczucie zimna przenikającego mężczyznę z japońskiego wiersza u Engelkinga materializuje się znacznie subtelniej. Wrażeniom taktylnym towarzyszą doznania wzrokowe (obrazowo przedstawiona sytuacja liryczna; samo pojawienie się lustra). Polski wiersz jest przy tym dosłownie wyciszony – brak tu jakichkolwiek dźwięków (gdymczasem przy lekturze haiku Busona niemal słycać odgłos na-

---

wcześniejszych analizach). W tomie *Haiku własne i cudze* – zaskakuje niekiedy już samo sąsiedztwo przekładów haiku japońskich i haiku samego Engelkinga.

<sup>332</sup> L. Engelking, *Haiku własne i cudze*, s. 26.

<sup>333</sup> Ibidem.

<sup>334</sup> Podobieństwa są jeszcze wyraźniejsze, jeśli porównać wiersz Engelkinga z haiku Busona w przekładzie Krynickiego (R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 71) i w tłumaczeniu Żuławskiej-Umedy (*Haiku*, [2006], s. 180). Bardzo ciekawie podobny przypadek – zamierzoną bliskość kompozycji Busona i Shikiego – opisuje Donald Keene: D. Keene, *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*, New York s.a., s. 15–16, na ten temat pisze też Phyllis Rose Thompson (*The “Haiku Question”*, s. 548–549). Zob. też analizy haiku Amy Lowell parafrazujących wiersze japońskich *haijinów* – J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 63–67.

deptywania grzebienia). Swoistemu wyciszeniu sprzyja, jak się zdaje, także trzecioosobowy opis – w miejsce pierwszoosobowego wyznania z orientalnego tekstu. Paradoksalnie, to zachodni wiersz okazuje się odleglejszy od bieguna emocjonalnego „ekshibicjonizmu”. Bezpośrednie, bliskie nawiązania do japońskich miniatur mogą zatem, jak widać, prowadzić do powstania interesującej, wzbogacanej o nowe konteksty, aktywnej kontynuacji orientalnego dzieła<sup>335</sup>.

Utwory podobne omówionej miniaturze Engelkinga określam jako PARAFRAZY-NATURALIZACJE: próby przełożenia obcych tekstów na rodzime realia kulturowe, geograficzne, przyrodnicze oraz, co równie istotne, osobiste, podmiotowe. Te przekłady-nieprzekłady od „klasycznych” parafraz odróżnia silne (lub bardzo silne) pokrewieństwo z „oryginałem”. Nie sposób jednak określić ich jako pastisze (nie wyostrażają poetyki klasycznych haiku) czy trawestacje (zwykle nie widać nawet cienia intencji parodystycznych).

Parafraz-naturalizacji japońskich haiku jest we współczesnej polskiej liryce zaskakująco dużo. Identyfikacja konkretnej podstawy „przekładu” nie nastrocza rodzimym orientofilom większych trudności. Zestawienia z klasycznymi haiku zazwyczaj nie są jednak tak oczywiste i tak automatyczne, jak w przypadku wiersza Engelkinga (dokonuje ich już zresztą sam czytelnik). Naturalizacyjne praktyki poetów dają też różne efekty artystyczne. Różny bywa wreszcie ich transkulturowy wydźwięk.

Oto dwa kolejne przykłady podobnej relacji:

sześcian powietrza  
świerszcz nawierca cierpliwie  
okruchy dzwonią  
H. S. Kreis<sup>336</sup>

dokoła cisza  
i nagle głos cykady  
świdruje skałę  
Bashō<sup>337</sup>

<sup>335</sup> Zob. S. Balbus, *Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historycznoliterackim*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 145.

<sup>336</sup> H. S. Kreis, *Strumień żółtego piasku*, s. 38.

<sup>337</sup> Cyt. za: L. Engelking, *Haiku własne i cudze*, s. 10. O różnych polskich i angielskich tłumaczeniach tego tekstu – zob. rozdział *Pośród polskich przekładów haiku*.

Dziś kroję pigwy.  
Odgarniam siwy kosmyk  
– co za aromat!  
E. Ledóchowicz<sup>338</sup>

Lepi ciasteczka  
uniosła rękę by kosmyk  
odgarnąć z czoła  
Bashō<sup>339</sup>

Wydobycie stylistycznych i semantycznych drobin różniących kompozycje pozwala na ciekawą, otwierającą nowe konteksty interpretacyjne mikrolekturę. Po raz kolejny intryguje sytuacja, gdy obraz znany z innego kulturowego uniwersum zachodni autor tłumaczy na po części paralelne, ale nietożsame doświadczenie zmysłowe<sup>340</sup>. Kreis zamienił cykadę w rodzimego świerszcza cierpliwie i ekspresyjnie (aliteracja oparta na głosce „r”) nawiercającego<sup>341</sup> już nie skałę, ale niejako antynomiczny wobec niej „sześcian powietrza”. Wiersz Ewy Ledóchowicz jeszcze silniej – semantycznie i sensorycznie – dialoguje z japońskim hipotekstem. Utwór Bashō to jedno z niewielu klasycznych haiku, w których można tropić konteksty erotyczne<sup>342</sup>. Ledóchowicz proponuje miniaturę o zupełnie innej modalności. Cierpkie pigwy uruchamiają odmienne konotacje niż ciasteczka przygotowywane przez Japonkę z wiersza Bashō. Siwizna delikatnie osłabia erotyczny kontekst gestu (obnażając przy okazji stereotypy związane z wiekiem i seksualnością), aromat wprowadza wreszcie dodatkowy, pozawzrokowy bodziec (prócz wzroku mamy zatem węch i, pośrednio, smak). Pozornie analogiczna sytuacja liryczna uruchamia inne zmysły i generuje zupełnie inną interpretację.

Naturalizacje nie zawsze okazują się udane artystycznie. Dość często polscy poeci usiłują parafrazować nieliczne (ale znakomicie rozpropagowane) japońskie haiku konceptystyczne. Przykładowo, Andrzej Tchórzewski następująco „polonizuje” słynny wiersz Bashō:

<sup>338</sup> J. Brzozowski, E. Ledóchowicz, *Łódka z papieru*, s. 5.

<sup>339</sup> *Haiku*, [1983], s. 126.

<sup>340</sup> To także m.in. przypadek cytowanego dalej wiersza José Juana Tablady.

<sup>341</sup> O różnych, wcale nie synonimicznych, czasownikach użytych w przekładach tego haiku – zob. rozdział *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>342</sup> Zob. pierwszą część książki.

Dzielny żuk-gnojak  
Wysmukłał, kupił lotnię –  
Niebieska ważka.

A. Tchórzewski<sup>343</sup>

Strączek papryki –  
przydasz mu tylko skrzydła:  
czerwona łątka!

Bashō<sup>344</sup>

Bashō uskrzydlił strąk papryki, przemieniając go w ważkę (podobno w odpowiedzi na odwrotny zabieg swego ucznia)<sup>345</sup>. Tchórzewski rozpoczyna przemiany od rodzimego żuka budzącego skatologiczne skojarzenia, którego następnie w serii metamorfoz – dalekich od prostego skojarzenia z japońskiego wiersza – przerabia w ważkę<sup>346</sup>. W rezultacie otrzymujemy nie najszczęśliwszą „podróbkę” japońskiej miniatury (to „podróbka” nieudająca wprawdzie oryginału, domagająca się jednak zestawienia ze swoim orientalnym pre-tekstem). Brak tu jakiegokolwiek głębszego dialogu ze wschodnim pierwowzorem – może poza supozycją, że u nas wszystko powinno być „grubiej ciosane”<sup>347</sup>.

Oto kolejne zestawienie:

motyl  
to płatek róży  
lecący do nieba  
J. Porajska<sup>348</sup>

Widzę jak wraca  
na gałąź kwiat opadły...  
Żal, że to motyl...  
Moritake<sup>349</sup>

<sup>343</sup> A. Tchórzewski, *Haiku*, Warszawa 1999, s. 20.

<sup>344</sup> Przeł. W. Kotański, cyt. za: idem, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 7.

<sup>345</sup> Zob. ibidem.

<sup>346</sup> We wszystkich innych znanych mi polskich przekładach haiku Bashō pojawia się „łątka”, nie dziwi jednak, że Tchórzewski decyduje się na potoczną „ważkę”. Istotnie, „łątka dzieweczka” to gatunek bardzo pospolitej w Polsce ważki, lecz w mowie potocznej słowo to właściwie nie występuje. Może natomiast kojarzyć się ze staropolskim określeniem lalki, marionetki (znanym np. z fraszki *O żywocie ludzkim* Jana Kochanowskiego).

<sup>347</sup> Warto przypomnieć jeden z tekstów Grochowiaka:

„Ważka w opisanu ucznia Bashō  
Jest skrzydlatym strąkiem papryki  
U nas oczyma ogromnymi jak żarna rzucone w trzciny”

(S. Grochowiak, *Haiku-images*, Warszawa 1978 [wyd. 2], s. 35). Zob. analizę w rozdziale *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

<sup>348</sup> „Haiku” 1995, nr 2 (3), s. 25.

<sup>349</sup> Przeł. W. Kotański, cyt. za: idem, *Japoński siedemnastozgłoskowiec*, s. 18.

Odwracając kompozycję japońskiego wiersza, Julka Porajska gubi suspens konceptu Arakidy Moritakego. Wyraźnie blaknie także sensualny konkret (czy wciąż mowa o percepcyjnym przewidzeniu?). Autorka dodatkowo „przesładza” obraz („płatki róży lecący do nieba”), nie dodając żadnych bardziej oryginalnych – czy po prostu rodzimych – ingrediencji<sup>350</sup>. Naturalizacja doskonale znanego haiku jest niewątpliwie trudna, ale – możliwa. Meksykański poeta awangardowy, José Juan Tablada, napisał:

Mariposa nocturna

Devuelve a la desnuda rama  
Nocturna mariposa  
Las hojas secas de tus alas<sup>351</sup>.

U Tablady czytelne pozostają aluzje do Bashō (kruk na nagiej gałęzi)<sup>352</sup> i do 17-zgłoskowca Moritakego. Poeta dodatkowo niezwykła przekaz, przydając mu sensualności wedle własnych już receptur – i doświadczeń zmysłowych. Skrzydła-suche liście znakomicie oddają wygląd i fakturę skrzydeł ciem (intrygująca polisensoryczność, lot owada-liścia widać i słyszać), a przy tym – doskonale wpasowują się w stary, ale błyskotliwie odświeżony koncept<sup>353</sup>.

<sup>350</sup> Zob. też zestawienie (cyt. za: „Poezja” 1975, nr 1, s. 15; P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, s. 169; komentarz do wiersza – ibidem, s. 169–170):

„Bujność traw latem – jedyne ślad czczych dążeń dawnych żołnierzy...”	„kołyszące trawy legandy usypiają zapomniane pole bitwy”
---	--

Bashō, przeł. W. Kotański

[F. Szuta]

<sup>351</sup> Cyt. za: J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 160. Przekład Piotra Sobolczyka: „Ćma // Zwróć gałęzi ogolonej / nocą motyłu / suche liście twoich skrzydeł”. Tłumaczenie Leszka Engelkinga (*Haiku poetów Meksyku*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 265): „Ćma // Na gałąź nagą przyleć, / motyłu nocny, / przywróć jej suche liście swych skrzydeł”.

<sup>352</sup> „Jesienny zmierzch  
na suchej gałęzi drzewa  
posępny usiadł kruk”

przeł. A. Żuławska-Umeda, cyt. za: *Haiku*, [2006], s. 188 (inna wersja tekstu – ibidem).

<sup>353</sup> Zob. też naturalizację konceptystycznego tekstu Yamazakiego Sōkana dokonaną przez Antonia Machado – J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 120.

Lepiej niż Porajska – choć mniej może błyskotliwie od Tablady – z naturalizacją słynnego wiersza poradzili sobie twórcy poniższych polskich tekstów:

mglisty poranek  
liść na gałęzi  
rozwija skrzydła  
J. Małyśz<sup>354</sup>

w płatkach jaśminu –  
motyl to jeszcze  
czy już kwiat?  
M. Banaszkiwicz<sup>355</sup>

Niełatwo dokonać udanej parafrazy tak znanych – i tak ascetycznych – utworów. Znacznie szersze jest jednak pole aluzji literackich. Na przykład liczne polskie haiku notują pomyłki postrzegania delikatnie przypominające zdarzenie z wiersza Moritakego. Aluzje do starojapońskiego konceptu są subtelne, zatarte, być może wcale nieintencjonalne. Twórcy opisują różnorakie złudzenia percepcyjne dotyczący m.in. kwiatów, liści, ptaków i, co ciekawe, często także śniegu:

Krzak w marcu  
Tydzień temu cały biały  
Teraz wróble zakwitły  
J. Harasymowicz<sup>356</sup>

nadeszła wiosna  
na drzewach nadal leży  
biały śnieg  
kwiatów?  
W. Kokoszka<sup>357</sup>

Rudy listek spadł  
i pokicał po ziemi  
rudzik mały ptak  
W. Frackiewicz<sup>358</sup>

Zimową nocą  
tańczą liście na drzewach –  
czarne gawrony.  
W. Frackiewicz<sup>359</sup>

Pada śnieg  
Drzewa kwitną  
Nawet w zimie  
A. Regulski<sup>360</sup>

Czy to śnieg wrócił  
czy jabłoń bielą kwiatów  
okryła ogród?  
M. Białas<sup>361</sup>

To, naturalnie, praktyka świetnie znana i innym *haijinom* Zachodu. Przykładowo, Amy Lowell pisze:

<sup>354</sup> Zob. [http://jemaliski.blogspot.com/2008\\_06\\_01\\_archive.html](http://jemaliski.blogspot.com/2008_06_01_archive.html), dostęp 5 VI 2012.

<sup>355</sup> Zob. <http://haikuwiosenne.blogspot.com/search?updated-max=2011-02-01T16:58:00-%2B01:00&max-results=50>, dostęp 4 VI 2012.

<sup>356</sup> J. Harasymowicz, *W botanicznym wiersze zen*, s. 7.

<sup>357</sup> W. Kokoszka, *Haiku*, s. 31.

<sup>358</sup> Zob. <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w/frackiewicz/KS.htm>, dostęp 27 VII 2011.

<sup>359</sup> Cyt. za: *Antologia polskiego haiku*, s. 222.

<sup>360</sup> A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni*, s. 104.

<sup>361</sup> „Haiku” 1995, nr 2, s. 12.

## Autumn Haze

Is it a dragonfly or a maple leaf  
That settles softly down upon the water?<sup>362</sup>

W polskich haiku częste są również nawiązania do tekstów Issy. Modalności wierszy tego *haijina* to wielka czułość i empatia w obcowaniu z najpospolitszymi żyjącymi. Popatrzmy na japoński pre-tekst i polskie realizacje:

Mały wróbelku  
uciekaj stąd uciekaj  
bo konik jedzie  
Issa<sup>363</sup>

wróbelku nie chodź  
na jezdnię tam niebo  
w samochodzie pędzi  
A. Afanasjew<sup>364</sup>

Jaskółka spuściła z tonu  
będzie deszcz  
uciekaj muszko uciekaj  
U. Kozioł<sup>365</sup>

Odwolania do twórczości Issy są szczególnie wyraziste w poezji Ryszarda Krynickiego<sup>366</sup>. Oto kilka dialogujących ze sobą tekstowych inkarnacji ślimaka-wędrowca:

Pnij się, ślimaczku,  
na sam szczyt góry Fudzi –  
ale powoli.  
Issa<sup>367</sup>

<sup>362</sup> Cyt. za: S. Wąciór, *Modernist Mutations – The Morphology of the Imagist Poem: Context – Text – Intertext*, Lublin 2003, s. 33. Przekład Leszka Engelkinga: „Jesienna mgielka / / Czy to ważka, czy liść klonu / Łagodnie osiada na wodzie?” (za: L. Engelking, A. Szuba, *Obraz i wir. Antologia anglo-ametykańskiego imagizmu*, Warszawa 2016, s. 166). Tłumaczenie Sławomira Wącióra: „*petals on a wet black bough*”. *Poezja imagistyczna angielskiego modernizmu*, wstęp i przekł. S. Wąciór, Lublin 2002, s. 97.

<sup>363</sup> *Haiku*, [1983], s. 110.

<sup>364</sup> „Haiku” 1995, nr 2, s. 7.

<sup>365</sup> *Pestki deszczu V*, z tomu *Żalnik* (1989); cyt. za: U. Kozioł, *Fuga 1955–2010*, s. 253.

<sup>366</sup> O haiku w twórczości Krynickiego – zob. też: A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, s. 163–179. Praca Aliny Świeściak zawiera wiele celnych spostrzeżeń, moje podstawowe zastrzeżenie dotyczy jednak samego wyboru rzekomych haiku poety. Wiele utworów analizowanych przez Świeściak w tym kontekście sytuuje się bardzo daleko od zachodniego prototypu gatunku. Zob. też trzeci rozdział drugiej części książki.

<sup>367</sup> Cyt. za: R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 81.

Wysoko zaszedłeś

Jak mogłem

Wysoko zaszedłeś, mój ślimaczku,  
na najwyższy liść czarnego bzu!

Co robisz, ślimaczku, na moim balkonie,  
tyle pięter nad ziemią!  
Czy powracasz z Fudzi?

Ale pamiętaj: już koniec września  
R. Krynicki<sup>368</sup>

Och, jak mogłem

nie poznać cię, Isso, od razu.  
R. Krynicki<sup>369</sup>

Opisanych tu polskich kuzynów japońskich liryków uznają za wiersze ciekawe, twórczo, może nawet epifanijnie chwytające zmysłowo odbieraną rzeczywistość. Przyjemności obcowania z nimi z pewnością nie zakłóci wrażenie wtórności wobec starych orientalnych konceptów.

## 2. W dialogu z Okcydentem

Należy także rozwinąć drugie skrzydło polskiej haikowej intertekstualności: problem odwołań do tekstów kultury zachodniej<sup>370</sup>. Po raz kolejny rozpocznę od twórczości Engelkinga:

Chmurny dzień dzisiaj  
nawet na stacji metra  
mroczno i szaro<sup>371</sup>

Japończycy odwoływali się w swych haiku do klasycznej poezji chińskiej i rodzimej. Polski poeta, w pełni aprobując orientalny wzorzec, konsekwentnie poszukuje bliższych sobie kulturowo punktów zaczepienia. Odwołuje się jednocześnie do tradycji japońskiej i zachodniej. Delikatna, ale bardzo wyraźna dla czytelników świadomość

<sup>368</sup> Ibidem, s. 12 (datacja tekstu: Berlin Zachodni, IX 1979).

<sup>369</sup> R. Krynicki, *Magnetyczny punkt*, Warszawa 1996, s. 224.

<sup>370</sup> Zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics*; T. Lynch, *Intersecting Influences*.

<sup>371</sup> L. Engelking, *Inne wiersze*, s. 91.



mych historii haiku na Zachodzie, jest tu aluzja do najsłynniejszego „*hokku*” Ezry Pounda<sup>372</sup>:

In a station of the metro

The apparition of these faces in the crowd;  
Petals on a wet, black bough<sup>373</sup>.

Polski poeta przewrotnie, być może nieco ironicznie, nawiązał do słynnego dwuwiersu i jednocześnie do sensualnych założeń haiku. Pound pisał o epifanijności doświadczenia zapisanego w „*hokku*”<sup>374</sup>. W metrze Engelkinga brak jakichkolwiek ekwiwalentów „sensualnych błysków”, jakimi były dla amerykańskiego twórcy zjawiskowe twarze pośród tłumu. Wszystko jest mroczne i szare, nawet (słowo znaczące w perspektywie intertekstualnych odwołań) na stacji metra<sup>375</sup>. Engelking zwykle odwzorowuje w swych haiku typowe dla tego gatunku obrazowanie zmysłowe figura–tło. W cytowanym wierszu rezygnuje z niego na rzecz dialogującej z Poundowską kompozycją monochromatyczności, która notabene nie była również obca japońskim 17-zgłoskowcom<sup>376</sup>. Temu tekstowi bliżej zresztą do prototypu haiku niżli dość niespójnemu obrazowo „*hokku*” Pounda<sup>377</sup>.

<sup>372</sup> O imażyzmie w kontekście haiku (twórczość Pounda, Lowell, Richarda Aldingtona) – zob. drugą część książki oraz rozdział *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

<sup>373</sup> Cyt. za: „*petals on a wet black bough*”, s. 110. Wiersz w tłumaczeniu Engelkinga: „Na stacji metra // Te twarze widmowe w tłumie; / Płatki na wilgotnej, czarnej gałęzi” (cyt. za: E. Miner, *Pound, haiku i obraz poetycki*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 105).

<sup>374</sup> Zob. E. Pound, *Wortycyzm (fragment)*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 181–184. Nieco inny przekład w: E. Miner, *Pound, haiku*, s. 105.

<sup>375</sup> W kontekście haikowej *Vorgeschichte* warto przypomnieć o odbywającym się rokrocznie (od 2008 roku) konkursie „Wiersze w metrze”, którego część stanowi konkurs na haiku. Zob. <http://www.wierszewmetrze.eu>, dostęp 31 VII 2016.

<sup>376</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>377</sup> Niespójność, z której zresztą Pound zdawał sobie sprawę, płynie z niewspółwystępowania zestawianych obrazów w rzeczywistości pozatekstowej (zob. np. K. Yasuda, *The Japanese Haiku. Its essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples*, Rutland, Vermont–Tokyo, Japan 1957, s. xviii). Co ciekawe, utwory (bardzo nieliczne) skonstruowane na podobnej zasadzie – i mające podobną tematykę – można znaleźć także pośród klasycznych japońskich haiku:

Podskórna interkulturowa dyskusja jest tu właściwie niesłychalna dla odbiorców nieświadomych haikowej *Vorgeschichte* na Zachodzie, toczy się bowiem wyłącznie za pośrednictwem delikatnych działań w płaszczyźnie semantyki i stylistyki. Praktyka Engelkinga nie jest odosobniona na tle twórczości innych zachodnich poetów, wydaje się jednak szczególnie subtelna. Oto kilkadziesiąt lat wcześniej wiersz Guillerma de Torre łączący czytelne aluzje do znanego haiku Bashō<sup>378</sup> i cytowanego „*hokku*” Pounda:

La noche tañe sus frondas.  
No es la campana de Uyeno:  
Es el jadear del metro<sup>379</sup>.

W porównaniu z silnie jukstapozycyjnym, nieoczywistym semantycznie utworem hiszpańskiego awangardysty haiku Engelkinga pozostaje, po haikowemu właśnie, wyciszone i klarownie, mimetycznie sensualne.

Całkowicie odmienne interteksty wprowadza Robert Szybiak. Tom *Haiku krymskie*<sup>380</sup> odwołuje się do cyklu *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza (topika, barbaryzmy, sam tytuł). Dalekowschodnia forma gatunkowa służy utrwaleniu wrażeń z orientalnej podróży (inna rzecz, że to dwa zupełnie inne Orienty: Krym i Japonia). Przypomnijmy, że klasyczne haiku także bywały częścią poetycko-prozatorskich itinerariów *haibun*.

„Moje rodzinne miasto –  
Ludzie, których spotykam, ludzie, których dotykam  
Kwiaty ciernistych krzaków”

Issa (cyt. za: *1020 Haiku in Translation*, s. 123). Gorzka, czytelna nie tylko w „impresjonistycznym” oglądzie, refleksja ma umocowanie w biografii poety.

<sup>378</sup> „chmura kwiatów  
czy ten dzwon to z Ueno  
czy z Asakusy?”

(przeł. N. Dzierzawska, cyt. za: eadem, „Synstezja w poezji”, s. 28).

<sup>379</sup> Cyt. za: J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 145. Przekład polski (B. Ś.): „Noc dzwoni liśćmi / / to nie dzwon z Ueno / to dyszenie metra”.

<sup>380</sup> R. Szybiak, *Haiku krymskie*, Warszawa 1993. Autokomentarz poety dowodzący znacznej świadomości interkulturowych uwikłań tomu – zob. ibidem, s. 5.

Na kartach tomu znajdujemy takie m.in. wiersze:

cicho tak cicho	chudy ptak w deszczu	zaszczekaj Aju
nanizalem na palce	kołysz Derekojką	nim się całkiem rozsiąpi
szmer Subotchanu <sup>381</sup>	stadko chryzantem <sup>382</sup>	wąwóz przede mną <sup>383</sup>

To, moim zdaniem, jedno z najciekawszych tekstów książki Szybiaka, utwory dobrze mieszczące się przy tym w poetyce haiku (wierne nawet wytycznym wersyfikacyjnym), silnie, mimetycznie sensualne, wreszcie – metaforyczne, synestezyjne („nanizalem na palce szmer”), semantycznie i obrazowo nieoczywiste (co właściwie „kołysz Derekojką”?). Obce nazwy własne są wyjaśniane przez autora w przypisach, w zacytowanych wierszach już kontekst ujawnia sens nieznamo brzmiących słów. Zdarza się jednak, że odniesienia intertekstualne wypierają z wierszy Szybiaka zmysłowy konkret:

Lubię poglądać  
jadąc na Ajudahu  
wypięty zadek<sup>384</sup>

Utwór wyraźnie (ironicznie?) dialoguje z Mickiewiczowskim *Ajudahem* – incipity obu wierszy są równobrzmiące. „Wypięty zadek” okazuje się jednak bardziej obrazoburczy niżli obrazowy: przede wszystkim kontrastować ma z semantyką i stylistyką romantycznego sonetu. Zdaje się także równocześnie podkopywać *decorum* haiku. To wrażenie nieco mylne – pośród klasycznych realizacji gatunku jest i taki wiersz Issy (znów – z uświęconą tradycją górą w tle):

Wieczór – szczyt Fuji  
tuż obok mały tyłek  
krzykliwej żaby<sup>385</sup>

<sup>381</sup> Ibidem, s. 22. Subotchan – potok na Demerdzi-Jajle (wyjaśnienie za: ibidem). Wiersz przedrukowany w międzynarodowej antologii haiku *Haiku World. An International Haiku Almanac*, s. 310.

<sup>382</sup> R. Szybiak, *Haiku krymskie*, s. 25. „Derekojka – rzeczka w Jalcie, dosł.: osada w wąwozie” (ibidem).

<sup>383</sup> Ibidem, s. 23. „Aju – tu: imię psa z Symferpola” (ibidem).

<sup>384</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>385</sup> *Haiku*, [2006], s. 96.

U Issy mamy wyraziste, *par excellence* zmysłowe konkrety (obraz, dźwięk, samo zaskakujące zestawienie), u Szybiaka – wyłącznie dialogujące z Mickiewiczem oznajmienie<sup>386</sup>.

O tym, że można łączyć (w haiku) zapis bogatych doświadczeń zmysłowych z głęboko zanurzoną w rodzimej kulturze intertekstualnością, przekonuje jednak Stanisław Cichowicz:

w podmuchach płonie  
bukowy liść na grobie  
wśród dziennej ciszy<sup>387</sup>

Tekst odwołuje się do starej polskiej kolędy *Wśród nocnej ciszy*, prezentując jednocześnie sytuację krańcowo odmienną od sceny Narodzenia. Obok antynomii śmierć–narodziny – uruchamiana jest inna, *à rebours*: dzień–noc. Wiersz Cichowicza „pracuje” jak klasyczne haiku – tworzy ekspresyjny, wyrazisty układ sensualny i jednocześnie uruchamia kontekst intertekstualny, głęboko zakorzeniony w rodzimej kulturze. Zamiast znicza na grobie widać, synestezyjnie płonący (jaskrawoczerwony?) liść. Rzecz dzieje się w ciszy (dźwięk) i w podmuchach wiatru (wrażenia taktylne i termiczne).

Oto dwa inne przykłady wykorzystania cytatów z zachodnich tekstów kultury:

„Niebo gwiazdziste  
We mnie”. Po pusty orzech  
Skacze wiewiórka.  
A. Tchórzewski<sup>388</sup>

jesteśmy trzciną  
na wietrze, kropla rosy  
może nas zabić  
S. Zwierzyński<sup>389</sup>

<sup>386</sup> Niektóre spośród krymskich haiku okazują się także mało czytelne, niejasne. Dzieje się tak przede wszystkim z powodu semantycznego niedoprecyzowania (wymaganego użyciem archaizmów), użycia dziwacznej składni, dużych barier leksykalnych i kulturowych:

„liże zaranek  
mury pana Jajły – psyt  
żałobny świecie”  
(ibidem, s. 6)

„biała smoczycza  
łowcę cykad pochłania  
spokój Akkai”  
(ibidem, s. 20).

<sup>387</sup> S. Cichowicz, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku?*, s. 29.

<sup>388</sup> A. Tchórzewski, *Haiku*, s. 26.

<sup>389</sup> „Haiku” 1995, nr 3 (4), s. 18.

W wierszach bardzo czytelne są odwołania do świetnie znanych formuł Immanuela Kanta i Blaise’a Pascala. Wyzwanie dla czytelnika wydaje się zatem minimalne. W tekście Zwierzyńskiego sens dopełniającego (skrótowy) cytat dopowiedzenia jest jednak niejasny, dziwnie hiperbolizowany, właściwie ahaikowy. Trzcina i kropla rosy nie tworzą obrazu, który można oglądać w perspektywie mimetycznych, sensualnych haiku (a przecież – z powodzeniem by mogły). Brak dalszych wskazówek interpretacyjnych zniechęca do poszukiwania ewentualnych ukrytych sensów.

Znacznie ciekawszy okazuje się wiersz Tchorzewskiego. Autor użył cudzysłowu, dobitnie podkreślając kulturowe zapożyczenie i tym samym przewrotnie usypiając czujność odbiorcy, który w pierwszej chwili może nie dostrzec istotnej zmiany w cytacie. „Niebo gwiaździste we mnie” mówi podmiot liryczny, odwracając Kantowski porządek i uniejednoznaczniąc utwór. Dodaje do tego obraz wiewiórki i orzecha. Jak połączyć obie partie tekstu? Czemu orzech jest pusty? Jak obraz ma się do parafrazy stwierdzenia filozofa? Czy należy szukać tu jakichkolwiek odniesień do buddyjskiej idei Pustki? Poeta zostawia czytelnika z tymi wątpliwościami. Tak duża niejasność może irytować, twórca nie dopełnia haikowego zobowiązania zrozumiałości. Niemniej, wiersz intryguje, zatrzymując przy znaczeniowo-sensualnej szczelinie.

A oto dwie inne intertekstualne propozycje, aktualizujące konteksty judeo-chrześcijańskie:

Po morzu czerwonym  
liści  
idzie Chrystus  
z psem  
D. Wawilow<sup>390</sup>

We dwoje,  
Przeniesimy tę górę  
Pod nasz dom.  
G. Stańczyk<sup>391</sup>

Wawilow odwołuje się jednocześnie do starotestamentowej historii o przejściu Żydów przez Morze Czerwone oraz ewangelicznej opowieści o chodzącym po wodzie Jezusie. Uwspółcześnia tekst poprzez

<sup>390</sup> „Haiku” 1995, nr 2 (3), s. 22.

<sup>391</sup> G. Stańczyk, *W pejzażu*, s. 25.

dopisanie – wyróżnione w płaszczyźnie wersyfikacyjnej i, co za tym idzie, także graficznej – dwóch dopełnień. Morze Czerwone okazuje się „morzem czerwonym liści”, Chrystus natomiast idzie – na spacer – z psem. Biblijny topos został wyzyskany dla stworzenia tekstowego konceptu, gry z oczekiwaniami czytelników. Trudno szukać tu głębokiego dialogu między poddawaną metamorfozom formą haiku<sup>392</sup> a aktualizowanymi w wierszu fundamentalnymi dla kultury europejskiej kontekstami religijnymi. Być może idzie o chrześcijańską ideę dopatrywania się tego, co boskie (czy wręcz – widzenia Boga) w każdym człowieku. A może chodzi tylko o zewnętrzne podobieństwo utrwalonego w kulturze wizerunku Chrystusa i brodatego, długowłosego młodego człowieka na jesiennym spacerze? Zgrabny koncept nie niesie chyba szczególnie głębokich treści.

Ciekawszy wydaje się pomysł Stańczyka, odwołującego się do ewangelicznego przekazu głoszącego, że wiara może przenosić góry (Mt 17,20). Poeta swoiście materializuje biblijną obietnicę: mamy konkretną „tę górę” i wspólny wysiłek dwojga ludzi planujących zapewne wspólną przyszłość.

Aluzje intertekstualne bywają wreszcie jeszcze subtelniejsze niż w przypadku „haiku w metrze” Engelkinga. Cichowicz pisze:

cóż po jabłoni  
gdy wiatr gdy grad kwiat zerwą  
falom strumienia<sup>393</sup>

W wywiadzie udzielonym „Literaturze na Świecie” poeta wyjaśnia, że „za pierwszym wersem nic innego nie stoi jak słynne Hölderlinowskie *Wozu Dichter...*”<sup>394</sup>. Bez autorskiego komentarza czytelnik niechybnie przegapiłby tę wcale nie wyrazistą aluzję w zanurzonym w naturze, zapętlonym składniowo tekście.

<sup>392</sup> Sygnał metatekstowy – publikacja w piśmie „Haiku” – wyraźnie wskazuje, do jakiego literackiego uniwersum autorka chce się odwołać.

<sup>393</sup> *Pozostaną same pale. Rozmowa ze Stanisławem Cichowiczem*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 6, s. 234.

<sup>394</sup> *Ibidem*.

Zdarzają się jednak całkowicie jawne i znakomicie, sensualnie dopełnione przywołania zachodnich tekstów poetyckich:

When the sky is blue

Któregoś popołudnia w zdaniu Reznikoffa:

*Gdy niebo jest niebieskie, woda ponad*

*Piaszczystym dnem jest zielona!*

huśtał się na wietrze

trzcinniczek!

J. Kornhauser<sup>395</sup>

Niekiedy wreszcie aluzyjność objawia się jedynie (?) na poziomie delikatnych sygnałów zapożyczenia cudzej poetyki:

Tańczyła samą siebie

– cmentarnica

w koronie gawronów

J. Gawroński<sup>396</sup>

Leśmianowski z ducha neologizm, dziwny ontologiczny taniec, zasugerowana cmentarna sceneria znakomicie zespalają krańcowo oddległe, jak mogłoby się wydawać, zjawiska literackie: haiku i „zaświat przedstawiony” Bolesława Leśmiana<sup>397</sup>.

Na koniec przykłady mniej udanych nawiązań:

bezzradny szczeniak

czeka na swego pana

który nie żyje

U. Zybura<sup>398</sup>

Utwór narzuca skojarzenia z *Kotem w pustym mieszkaniu* Wisławy Szymborskiej. Zamiast kota mamy jednak psa, w miejsce rozbudowanego, intrygującego opisu zachowania zwierzęcia – dwie zdaw-

<sup>395</sup> J. Kornhauser, *Origami*, Kraków 2007, s. 15. Cytat z Charlesa Reznikoffa w przekładzie Piotra Sommera.

<sup>396</sup> J. Gawroński, *Haiku*, s. 76.

<sup>397</sup> Zob. też uwagi o zasadności łączenia twórczości Leśmiana z haiku – drugi rozdział drugiej części książki.

<sup>398</sup> U. Zybura, *Haiku*, s. 80.

kowe informacje: pies jest młody i bezradny. Wiersz Urszuli Zybury wypada na tle domniemanego hipotekstu bardzo blado. Autorka nie wykorzystuje okazji do odświeżenia haiku, powiedzenia czegoś nowego czy choćby – na nowo. Rezygnuje nawet z wyrazistej sensualności, co silnie oddala utwór od haikowego prototypu.

Wtórność (echo pomysłu kompozycyjnego *Wody* Szymborskiej) i ahaikową niekonkretność (intelektualna refleksja całkowicie zdominowała doświadczenie sensualne) można zarzucić także wierszowi Krzysztofa Lisowskiego:

woda pita przez ciebie w skwarne popołudnie  
w ilu strumykach mieszkała  
łzach obłokach tchnieniach<sup>399</sup>

Zauważmy na koniec, że polscy poeci haiku (inaczej niż japońscy *haijinowie*) bardzo rzadko wypowiadają się w ekfrazach<sup>400</sup>. W niektórych polskich miniaturach ekfrastyczności możemy się co najwyżej domyślać. Czy np. nie widzimy w wierszu Engelkinga słynnego Manetowskiego *Baru w Folies-Bergère?*<sup>401</sup>

lustro wciąż zimne  
choć odbija tyłek  
ślizkiej kelnerki<sup>402</sup>

<sup>399</sup> K. Lisowski, *99 haiku*, s. 6.

<sup>400</sup> Oto jeden z nielicznych „czystych” przykładów:

„gospodyni Vermeera  
nalewa mleko z dzbana  
w nieskończoność”

(M. Pyziak, *Cisza pęka ze śmiechu*, Łódź 1999, s. 40). Częściej świat natury porównywany jest do dzieł sztuki (J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, s. 32–33):

„kościół w Tymawie	„winorośl w oknie
przez drzwi widać traw i zbóż	ruchomy witraż lata
flamandzki arras”	świeci zielono”
J. S. Pasierb	J. S. Pasierb

<sup>401</sup> Czytelnik szczególnie wyczulony na międzytekstowe dialogi może także usłyszeć nawiązanie do opisu Różewiczowskiej kelnerki z „zadkiem sklepionym piękniej niż kopała [...] słynnej katedry” z wiersza *Płytko prędey*.

<sup>402</sup> Cyt. za: „Tytuł” 1995, nr 3/4b (19/20b), s. 347.



\*

Dialogiczność polskich „prawdziwych” haiku z innymi tekstami kultury jest – jeśli spojrzeć czysto statystycznie (liczba wierszy intertekstualnych spośród wszystkich tekstów bliskich prototypowi gatunku) – stosunkowo niewielka. Warto jednak podkreślić sam fakt zaistnienia różnorodnych układów intertekstualnych w miniaturach powszechnie uważanych za maksymalnie ascetyczne, bez reszty skupione na transparentnym stylistycznie, mimetycznym opisie natury. Najciekawsze wydaje się tutaj twórcze przetwarzanie dawnych pomysłów kompozycyjnych, łączenie tego, co intertekstualne i intelektualne, z tym, co silnie sensualne.

Okazuje się także, że polscy autorzy podążają podobnymi drogami jak zachodni *haijinowie* pierwszych dekad XX wieku, włączając w haikową dykcję to, co okcydentalne na poziomie kulturowym, przyrodniczym, geograficznym, wpisując w (z pozoru) bardzo hermetyczną kulturowo formę własne doświadczenia sensualne i emocjonalne. Możliwość dokonywania tego rodzaju (udanych) fuzji artystycznych dowodzi istnienia rzeczywistych transkulturowych zbliżeń między tradycyjną estetyką Japonii a estetyką europejskiego modernizmu. Intertekstualność współczesnych polskich haiku można uznać także za – być może w znacznej mierze nieuświadomiony – powrót do tego, co w klasycznych 17-zgłoskowcach obecne od wieków: wielkiej gotowości do dialogu.

## V. Autotematyzm, autotelizm

Polscy czytelnicy mogą odnosić wrażenie, że klasyczne haiku nie wyrażały nigdy *expressis verbis* swej literaturoznawczej samoświadomości<sup>403</sup> – spośród przekładów japońskich miniatur na dobrą sprawę brak tego rodzaju tekstów. Tymczasem haiku wcale nierzadko bywały autotematyczne. Poza samozwrotną refleksją zawsze jednak zawierały wyrazisty, konkretny bodziec sensualny: były zatem au-

<sup>403</sup> Zagadnienia tego dotyka w swych analizach Michałowski (*Polskie imitacje haiku*, s. 172).

totematyczne, ale nie autoteliczne (przekonane o swej samowystarczalności i samocelowości)<sup>404</sup>:

kwiatowe pąki	kosaciec	Wybierz się w podróż
żał, że nie umiem otworzyć	przynosi pomysł	A zrozumiesz moje haiku
węzełka z wierszami	na wiersz	Jesienny wietrze
Bashō <sup>405</sup>	Bashō <sup>406</sup>	Bashō <sup>407</sup>

Także dość liczne polskie teksty okazują się subtelnie autotematyczne, co zapewne nie jest wynikiem wątpliwej w tym wypadku bezpośredniej inspiracji japońskimi miniaturami. Samozwrotność nie stanowi jednak zasadniczej racji bytu tych utworów. Niekiedy autotematyzm mający jedynie na progu wiersza, jest właściwie wyinterpretowany przez odbiorcę:

jeszcze dzień błyszczy pamięć uwalnia cienie na śnieżnej kartce E. Tomaszewska <sup>408</sup>	Jesień  Rozproszony jak stado liści cóż napiszę J. Harasymowicz <sup>409</sup>
WIERSZ POD WIECZÓR  już nie widać znaków jeszcze papier świeci K. Miłobędzka <sup>410</sup>	zimowy spacer na białej kartce śniegu wiersz piszą kroki U. Zybura <sup>411</sup>

Szczególnie interesująco autotematyzm, autotelizm i „haikowość” rozgrywa Krystyna Miłobędzka<sup>412</sup>:

<sup>404</sup> Zob. A. Kluba, *Autotelizm*, w druku.

<sup>405</sup> M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 28; przeł. B. Ś.

<sup>406</sup> Ibidem, s. 86; przeł. B. Ś.

<sup>407</sup> *1020 Haiku in Translation*, s. 153; przeł. B. Ś.

<sup>408</sup> E. Tomaszewska, *jeszcze dzień błyszczy*, s. 91.

<sup>409</sup> J. Harasymowicz, *W botanicznym wiersze zen*, s. 18.

<sup>410</sup> Z tomu *wszystkowersze*, 2000, za: K. Miłobędzka, *zbierane, gubione*, s. 268.

<sup>411</sup> U. Zybura, *Haiku*, s. 52.

<sup>412</sup> Zaskakuje natomiast tekst dedykowany Bashō (z tomu *wszystkowersze*, 2000; cyt. za: K. Miłobędzka, *zbierane, gubione*, s. 267):

## WIERSZ WRÓBEL

jednym „ćwiiiir”  
trzyma się  
tej kartki<sup>413</sup>

## WIERSZ ŚLIMAK

zostawia  
po sobie  
srebrną ś c i e ż e c z k ę<sup>414</sup>

Poetka intrygująco zawiesza status ontologiczny swoich bohaterów. Czy to „wiersz wróbel” czy opis realnego ptaka? „Wiersz ślimak” czy ślimak we własnej osobie? Możliwa zdaje się dwojaka interpretacja. Wiersze – mimo braku paratekstualnych wskazówek identyfikujemy je jako bliskie haiku – jawią się jako byty ulotne, istnieją niemal poza słowami, ledwo „trzymają się kartki” (np. jedną onomatopeją). Ale też – pozostają „błyskowymi” opisami przyrody, odzwierciedlającymi jej zjawiska przez wyraziste, pojedyncze sygnały sensualne.

Częstsze niż „czysty” autotematyzm jest jednak w haiku japońskich – i polskich – ścisłe łącznie „tekstów” natury i kultury:

Szczyt góry Hiei  
Ktoś namalował literę *shi*  
Mgłą  
Bashō<sup>415</sup>

strużka kadziła  
zapisane powietrze  
próby sumi-e  
H. S. Kreis<sup>417</sup>

Sznur dzikich gęsi  
a księżyc nad wierchami  
jak sygnatura  
Buson<sup>416</sup>

epozy pól  
pocięte w heksametry  
stawiasz im czoła.  
U. Koziol<sup>418</sup>

---

 „WIERSZ DLA BASHŌ

powiedz mnie pięknie  
i bez reszty”.

<sup>413</sup> Ibidem, s. 252.

<sup>414</sup> Ibidem, s. 266.

<sup>415</sup> M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 39.

<sup>416</sup> *Haiku*, [2006], s. 154. O intertekstualności wiersza – ibidem.

<sup>417</sup> H. S. Kreis, *Strumień żółtego piasku*, s. 20.

<sup>418</sup> *Pestki deszczu VII*, tom *W płynnym stanie*, 1998; cyt. za: U. Koziol, *Fuga 1955–2010*, s. 460.

Wszystkie przywołane dotąd polskie wiersze ciekawie godzą sensualność z delikatną samowrotnością. Zabójcze dla haiku są, oczywiście, ujęcia stereotypowe, wsparte przestarzałą leksyką i składnią:

Mam w ręce pióro  
czeka zastygłe w ciszy  
karta wciąż biała  
J. Stańczakowa<sup>419</sup>

Znacznie ciekawsze okazują się np. metahaiku przekraczające gatunkowe tabu (erotyka):

pośpiechem naszych ramion  
haiku pisane  
w zimowy świt  
M. Pyziak<sup>420</sup>

Autotematyzm może jednak od haiku oddalać. Dzieje się tak wówczas, gdy haiku jest traktowane terapeutycznie i niejako zastępczo: istnieje zamiast zmysłowo doświadczanej rzeczywistości. A właściwie – znika, pozbawione sensualnych konkretów traci gatunkową swoistość:

ta książka może cię uleczyć  
jasne słowa  
po wieczornej kłótni  
K. Lisowski<sup>421</sup>

Wiersz jak ostatni  
oddech; głoska po głosce  
pławi się w szczęściu.  
A. Tchórzewski<sup>422</sup>

Kompletnie ahaikowe jest wreszcie poniższe wyznanie:

gdzie się podziały  
uczucia myśli nie mogą  
pisać haiku  
M. Sudoł<sup>423</sup>

<sup>419</sup> Cyt. za: *Antologia polskiego haiku*, s. 94.

<sup>420</sup> M. Pyziak, *Cisza pęka ze śmiechu*, s. 18.

<sup>421</sup> K. Lisowski, *99 haiku*, s. 27.

<sup>422</sup> A. Tchórzewski, *Haiku*, s. 35.

<sup>423</sup> M. Sudoł, *Haiku*, Kraków 1991, s. 6.

Właśnie przedstawiony w pierwszej części utworu stan bezmyślenia, pustki umysłu *haijin* ze szkoły Bashō uznaliby za najwłaściwsze podglebie dla twórczości<sup>424</sup>. Podobną mentalną czystość odzwierciedla, notabene, wiersz Agaty Tuszyńskiej:

jak cicho we mnie  
znowu słycać  
ptaki<sup>425</sup>

„Opisując stan wyjściowy idealny dla twórczości poetyckiej, powiedział [Bashō] »haiku i żadnych innych myśli« [...]»<sup>426</sup>. I żadnego szukania celowości świata – i twórczości. Niełatwa to receptura. Naturalnie nie tylko polscy haikuiści mają trudności w jej przestrzeganiu:

Haiku, shmaiku, I cant  
understand the intention  
Of reality.  
J. Kerouac<sup>427</sup>

## VI. Kontynuatorzy czy epigoni?

Omówione przypadki „najprawdziwszych” polskich haiku mieszczą się zasadniczo w dwóch formułach opisanych przez Stanisława Balbusa – aktywnej kontynuacji dawnych form oraz epigoństwa. O aktywnej kontynuacji pisze badacz (powołując się na przykład twórczości Jana Kochanowskiego i tradycji antyku, do której poeta nawiązywał):

W wypadku [...] [Kochanowskiego] mamy do czynienia z aktywną kontynuacją form tradycyjnych, z BEZKOLIZYJNĄ ICH ADAPTACJĄ NA POCZĄTKOWO OBCYM TERENIE KULTUROWYM, a zarazem – z PRZYSTOSOWUJĄCYM

<sup>424</sup> Identyczną opinię wyraża Engelking (*Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 131).

<sup>425</sup> A. Tuszyńska, *Miejsce przy oknie*, s. 70.

<sup>426</sup> T. Briesławiec, *Poezja Macuo Basio*, Moskwa 1981, s. 27–29; cyt. za: L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*, s. 115.

<sup>427</sup> J. Kerouac, *Book of Haikus*, ed. and with an introduction by R. Weinreich, New York 2003, s. 71. Przekład polski (B. Ś.): „Haiku, srajku, nie / rozumiem intencji / rzeczywistości”.

PRZETWORZENIEM TEGO TERYTORIUM LITERACKIEGO, NA KTÓRE ZOSTAŁY PRZESZCZEPIONE. W efekcie POWSTAJĄ NIE TYLKO REPLIKI, CO KULTUROWE EKWIWALENTY TYCH FORM; stwierdzenie ich proveniencji wzmagają jedynie POCZUCIE NATURALNEJ CIĄGŁOŚCI I POWINOWACTWA. Adaptacja formy polega nie tylko na pełnej kulturowej asymilacji wszystkich jej zaktualizowanych elementów, ale także na jej PRZETWORZENIU ORAZ POSZERZENIU MOŻLIWOŚCI SEMANTYCZNYCH, W TAKI JEDNAK SPOŚÓB, BY TE NOWE JAKOŚCI NIE TWORZYŁY KOLIZYJNYCH NAPIĘĆ ANI WZGLĘDEM WSPÓŁCZESNOŚCI, ANI WZGLĘDEM TRADYCJI. MODERNIZACJA TRADYCYJNEJ FORMY POSTĘPUJE W TEJ SAMEJ MIERZE, W JAKIEJ MODERNIZUJĄCY JĄ KONTEKST ODNAJDUJE W TRADYCJI WŁASNĄ TOŻSAMOŚĆ<sup>428</sup>.

O epigoństwie pisze natomiast Balbus następująco<sup>429</sup>:

Forma epigońska redukuje [...] świat znaczeń, w który zostaje przeniesiona; tak czy inaczej powtarza tylko, powiela to, co już powiedziało, objawia się w tej samej niemal postaci, w jakiej już się objawiła. NIE REWALORYZUJE I NIE ODŚWIEŻA SWEJ SEMANTYKI, ale raczej redukuje ją do swego rodzaju średniej arytmetycznej dwóch odmiennych epok, kultur, stylów. NIE TWORZY TEŻ MIMO WSZYSTKO CHARAKTERYSTYCZNYCH DLA STYLIZACJI NAPIĘĆ, PONIEWAŻ NIWELUJE WŁAŚNIE TO, CO W ODRĘBNYCH SYSTEMACH KULTUROWYCH MOGŁOBY BYĆ ICH CZYNNIKIEM. Epigoństwu obca jest w istocie diachroniczna perspektywa stylu. Aktualizuje ono wprawdzie (a raczej podtrzymuje przy życiu) tradycję literacką, lecz jest to tylko TRADYCJA POGROBOWCÓW. Rytuał ponowienia martwej formy bynajmniej jej nie wskrzesza, a więc tradycją czyni ją jedynie na pozór. Zatrzymuje w ruchu proces historycznoliteracki, pozorując jego dynamizację<sup>430</sup>.

W tej części książki analizowałam mechanizmy tworzenia polskich aktywnych kontynuacji tradycji haiku, prawdziwych kulturowych ekwiwalentów tej formy, zderzając je z mniej kreatywnymi, zwykle też mniej udanymi artystycznie miniaturami, które w tej perspektywie należy uznać za teksty epigońskie.

<sup>428</sup> S. Balbus, *Stylizacja i zjawiska pokrewne*, s. 145; pierwsze wyróż. autora, kolejne B. Ś.

<sup>429</sup> Badacz powołuje się na przypadek prozy polskiej lat 50. i będącego dla niej tradycją XIX-wiecznego realizmu.

<sup>430</sup> S. Balbus, *Stylizacja i zjawiska pokrewne*, s. 147; wyróż. B. Ś.

Dobre, odkrywczyste haiku – „kamyki wrzucone do sadzawki umyślnego odbiorcy”<sup>431</sup> – można znaleźć w najrozmaitszych miejscach: w jednym z licznych tomików z „haiku” w tytule (ale też w wielu tomach pozbawionych tego paratekstualnego drogowskazu), na którejś ze stron internetowych poświęconych gatunkowi<sup>432</sup>, w zeszytach monograficznego pisma „Haiku”<sup>433</sup>. Poszukiwania okazują się jednak żmudne i czasochłonne. Dobre wiersze giną w morzu haiku – i „haiku” – operujących kiepską metaforyką, ciężących ku oczywistym puentom, mocno „bebechowatych” bądź silnie gnomicznych<sup>434</sup>. Jedne z najciekawszych „prawdziwych” polskich haiku wyszły spod piór autorów zajmujących się, poza własną twórczością, badaniem i przekładaniem poezji: Leszka Engelkinga – literaturoznawcy (piszącego m.in. o haiku)<sup>435</sup> i tłumacza (m.in. zachodnich haiku na język polski oraz tekstów Pounda)<sup>436</sup>, Piotra Michałowskiego – autora prac o miniaturach poetyckich (m.in. haiku)<sup>437</sup>, Ewy Tomaszewskiej – redaktorki *Antologii polskiego haiku* i tłumaczki *Antologii haiku kanadyjskiego*<sup>438</sup>, Ryszarda Krynickiego – tłumacza czterech największych japońskich mistrzów haiku<sup>439</sup>, Wita Jaworskiego – redaktora

<sup>431</sup> A. W. Watts, *Zen w sztuce*, s. 181 (określenie opisujące klasyczne haiku).

<sup>432</sup> W internecie można znaleźć kilka polskich stron WWW będących swoistymi antologiami haiku bądź czasopismami poświęconymi tej formie. Zaskakuje jednak, że stron *stricte* haikowych nie jest wcale szczególnie dużo (najbardziej obiecująca wydaje się witryna utworzonego niedawno, we wrześniu 2015 roku, Polskiego Stowarzyszenia Haiku – <http://psh.org.pl/>, dostęp 31 VII 2016). Co więcej, nazwiska autorów powtarzają się w różnych portalach, w wielu witrynach znajdują się także linki do blogów i stron poszczególnych twórców (funkcjonują również fora, gdzie autorzy dyskutują nad swymi tekstami; to rodzaj amatorskich warsztatów literackich – zob. np. <http://forum.haiku.pl/>, dostęp 31 VII 2016; <http://homohaikus.blox.pl/html>, dostęp 31 VII 2016). Mamy zatem do czynienia ze stosunkowo zamkniętym środowiskiem.

<sup>433</sup> Pismo ukazywało się w latach 1994–1995.

<sup>434</sup> Problematykę tę omawiam w części *Panoptikum „haiku”*.

<sup>435</sup> L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie*.

<sup>436</sup> Zob. drugą część książki oraz rozdział *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

<sup>437</sup> Na prace te powołuję się m.in. w tej części książki.

<sup>438</sup> Zob. *Antologia polskiego haiku*; *Antologia haiku kanadyjskiego*, przekł. i wstęp E. Tomaszewska, Kraków 1993.

<sup>439</sup> R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*.

„Pisma Literacko-Artystycznego” (1983–1990)<sup>440</sup> czy uznanych polskich poetów interesujących się Orientem (Urszula Kozioł, Janusz Stanisław Pasierb, Jan Polkowski, Krzysztof Lisowski, Hieronim Stanisław Kreis). To zatem haiku *doctae*, świadome dalekowschodniej przeszłości gatunku i różnorodności jego już zaistniałych europejskich i amerykańskich wcieleń. Trafiają się także „samorodki” haiku – znakomite, świeże teksty niefirmowane znanym nazwiskiem, nierzadko rzucone między dziesiątki wierszy takich sobie czy wręcz – kiepskich artystycznie i wtórnych.

Jak opisać to, co najgłębiej „haikowe”, przykuwające uwagę, nie dające się prosto eksplikować? Starłam się te nieuchwytności choć na moment unieruchomić w analizie, opisując różnorakie, wzmagające (a niekiedy wręcz warunkujące) haikową epifanijność odświeżenia poetyki gatunku. W grupie wierszy wiernie trzymających się wyznaczników formy, znalazły się i prawdziwe polskie oryginały haiku, i nie najlepsze imitacje obcych tekstów. Wszystkie te wiersze określiam jednak jako haiku, nie mogę – i nie chcę – bowiem kwalifikacji gatunkowej czynić równocześnie aksjologiczną.

---

<sup>440</sup> To tym istotniejsze, że w 1986 roku ukazał się podwójny numer pisma (nr 6/7) poświęcony filozofii i kulturze Wschodu, zawierający m.in. haiku polskich poetów.



## CZĘŚĆ SZÓSTA

# Panoptikum „haiku”

Ta część książki została pomyślana jako rozbudowany, częściowo analityczny aneks do wcześniejszych rozdziałów. Chcę tutaj możliwie najsyntetyczniej zaprezentować wielką różnorodność wierszy paratekstualnie opatrywanych nazwą „haiku”, bardzo odległych jednak od prototypu gatunku i niepodejmujących głębszej dyskusji ze stylistyką oraz estetycznymi i etycznymi założeniami formy. Te różnorodne *quasi*-haiku (wymienne stosując określenie „niby-haiku”) w niektórych przypadkach stające się wręcz antyhaiku uznają za teksty bardzo interesujące w perspektywie genologicznych badań najnowszej poezji polskiej.

Wedle diagnozy Stanisława Balbusa liczne utwory współczesne (ale także, mniej liczne, premodernistyczne) operują nazwami gatunkowymi czy innymi sygnałami genologicznymi (indeksami genologicznymi, jak pisze Balbus)<sup>1</sup> nie dlatego, że realizują paradygmat danego gatunku, ale po to, by wchodzić w „zniczeniorodne korelacje, koincydencje, czy choćby nawet kolizje, w każdym razie w hermeneutyczny kontekst, w jakiejś mierze przy tym niezależnie od charakteru i jakości swoich faktycznych artystycznych struktur”<sup>2</sup>. Rozpoznanie Balbusa przystaje tylko do części omawianych tu miniatur. Wiele z nich nie zachowuje wcale charakteryzującego *gros* nowoczesnej poezji dystansu genologicznego<sup>3</sup>. Wszystko wskazuje na to, że liczne opisywane wiersze bardzo chciałyby być haiku: mimo różnorodnych genologicznych „zgrzytów”, nie widać tu śladów dys-

---

<sup>1</sup> S. Balbus, „Zagłada gatunków”, w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007, s. 165 (pierwodruk: „Teksty Drugie” 1999, z. 6).

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 164.

<sup>3</sup> P. Michałowski, *Gatunki w poezji nowoczesnej*, w: idem, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 84.

kusji ze wschodnim gatunkiem, brak intencjonalnych, nacechowanych semantycznie „kolizji” między formami. Często haikowy prototyp i analizowane polskie utwory okazują się jednak tak odległe, że właściwie trudno o jakiegokolwiek pole do konfliktu. W niektórych przypadkach zastanawiają, mimo wszystko, pewne „zniczeniorodne koincydencje” i zniczeniorodne rozbieżności między klasycznymi haiku a badanymi realizacjami.

Genologiczne „niepowodzenia” opisywanych miniatur można składać na karb niedostatków świadomości literaturoznawczej i kulturoznawczej oraz niedoskonałości warsztatu twórców. To jednak rozpoznanie niewystarczające. O tekstach dalekich od wzorca gatunkowego, posługujących się kwalifikacją gatunkową „haiku” pisano bardzo niepochlebnie, zarzucając im „mielizny intelektualne, łatwiznę, bylejakość i wyczerpanie żywotności”<sup>4</sup>. Piotr Michałowski stwierdzał wręcz: „Pomysł przemianowywania różnych gatunków na modne »haiku« jest tylko żalonym nieporozumieniem, bo o identyfikacji z gatunkiem nie może decydować ani sama nazwa, ani trzywiersowa delimitacja wiersza”<sup>5</sup>. Istotnie – ani nazwa, ani układ wersowy o „haikowości” nie przesądzają. Nie można jednak przyjąć, że wszystkie *quasi*- i antyhaiku to utwory jednowymiarowe czy artystycznie mierne. Nie zawsze genologiczne nieporozumienia warto kwalifikować jako żalose, z wielu względów – nie tylko w perspektywie socjologii literatury – bywają one bardzo frapujące. Myślę tu przede wszystkim o badaniu różnych wymiarów współczesnej literatury popularnej. Rozpocznę jednak od analizy tekstów, których z kulturą popularną łączyć nie sposób.

---

<sup>4</sup> A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, *Od fascynacji do mody – refleksje o haiku*, „Opcje” 1998, nr 3, s. 13.

<sup>5</sup> P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, w: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009 (pierwodruk: „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 52).

## I. „Haiku” ortodoksyjnie chrześcijańskie

Najciekawszym zjawiskiem w obrębie niespójnego nurtu niby-haiku są w moim przekonaniu szczególnego rodzaju wiersze religijne<sup>6</sup>. Miniatura literacka genetycznie silnie, niemal religijnie zakorzeniona światopoglądowo<sup>7</sup> na obcym gruncie kulturowym również poszukuje sakralnych kontekstów. W obu wypadkach są to konteksty typowe dla kultur, w których żyją poeci. W Polsce – głównie chrześcijaństwo. Autorzy mniej lub bardziej świadomie wykorzystują formę swoiście uwikłaną metafizycznie dla sformułowania modlitwy czy słownej kontemplacji. Haiku – i „haiku” – chętnie piszą u nas księża<sup>8</sup>: Janusz Stanisław Pasierb, Hieronim Stanisław Kreis, Stanisław Kobielus<sup>9</sup>, Antoni Regulski, Mariusz Woźniak. „Przynależność zawodowa” nie oznacza jednak automatycznie, że wiersze będą głęboko i niedyskursywnie zanurzone w religii. Dodajmy, że tylko niektórzy przywoływani w tym rozdziale autorzy to duchowni.

Silne manifestowanie religijności (a w szczególności jej ortodoksyjny i dogmatyczny wykład) skutkuje zwykle odejściem od prototypowej „haikowości”, nawet w przypadku poetów, którzy z dużym powodzeniem stosowali już tę formę literacką. Problemem nie jest przy tym wcale bardzo ograniczony rozmiar wiersza. Warto ponowić pytanie zadawane przed kilku laty przez Piotra Michałowskiego tzw. poezji kapłańskiej (tematyzującej problematykę wiary i samej pro-

<sup>6</sup> O haiku podejmujących tematykę religijną, bliskich prototypowi gatunku pisałam w piątej części książki. To tło prezentowanych tu analiz.

<sup>7</sup> O związkach haiku z zen – oraz z taoizmem, szintoizmem i konfucjanizmem – zob. pierwszą część książki.

<sup>8</sup> Wiersze niektórych wymienianych tu twórców (Janusz Stanisław Pasierb, Hieronim Stanisław Kreis, Antoni Regulski) analizowałam już w piątej części książki. O specyfice liryki polskich księży-poetów i percepcji ich twórczości – zob. B. Chrzastowska, „Wierzę wierszem”. *O poezji kapłańskiej, w: Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, J. Święch, Lublin 1997, s. 217 i nast. Zob. też: P. Michałowski, *Poezja kapłańska – poza nowoczesnością (Wacław Oszajca)*, w: idem, *Głosy, formy, światy*, s. 225–239.

<sup>9</sup> Liczne wiersze Kobielusza na pierwszy rzut oka zdają się bliskie haiku, w istocie jednak zaledwie część utworów wiąże z tą formą jakiegokolwiek transkulturowe pokrewieństwo. Zob. np. S. Kobielus, *Zaśpiewać światłem*, Warszawa 1992, s. 19.

fesji duchownego)<sup>10</sup> – „o możliwość ekspresji jakiegokolwiek gotowej idei w paradygmacie modernizmu”<sup>11</sup>. Spektrum mojego zainteresowania wyznacza nie tylko liryka kapłańska – niemniej, pytanie pozostaje zasadniczo niezmiennione.

Dokładnej analizie chcę poddać w pierwszej kolejności tom Kreisa *Przed Ikoną*<sup>12</sup>. Ta niewielka książeczka stanowi zaskakujący, wyraźnie odosobniony eksperyment najnowszej polskiej poezji. Na wskroś katolicka publikacja ujawnia jednocześnie wielką fascynację autora japońskimi miniaturami (dowiodł jej już zresztą, publikując liczne haiku bliskie prototypowi gatunku)<sup>13</sup>. Książkę rozpoczyna obszerny wiersz stychezny *medytacja przed Częstochowską Ikoną*<sup>14</sup>, po nim następuje „inspirowany Ikoną Królowej z Jasnej Góry”<sup>15</sup> cykl wierszy określonych przez Kreisa jako haiku. W tomie znalazł się także cykl tekstów (w zamyśle, jak można domniemywać, haiku) poświęconych Janowi Pawłowi II oraz „kilka haiku [dotyczących] losu sędziwych uszkodzonych ikon, jednak nadal promieniujących wewnątrznym pięknem”<sup>16</sup>. Poeta informuje, dowodząc tym samym

<sup>10</sup> „[W] ostrożnym określeniu »księża-poeci« chodzi o tę część poezji religijnej (ale także nie tylko religijnej), która powstaje w pewnym środowisku zawodowym; natomiast kategoria węższa »poezja kapłańska« obejmuje w jej obrębie stosunkowo niewielki obszar, który charakteryzuje tematyzowanie kapłańskiego powołania” (P. Michałowski, *Poezja kapłańska*, s. 226). Anna Kamińska pisała przed laty: „Można mówić o poezji tworzonej przez kobiety, kominiarzy lub księży. Można układać antologię poezji kobiecej lub kapłańskiej, nie ma to jednak większego sensu” (A. Kamińska, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 2000, s. 54). W perspektywie zarysowanej przez Michałowskiego sens jednak istnieje (notabene, gdyby publikowano tematyzujące religię miniatury poetyckie zakonnice, również analizowałabym te teksty w tym miejscu).

<sup>11</sup> P. Michałowski, *Poezja kapłańska*, s. 228. Michałowski rozwija myśl następująco: „Powstaje [...] wątpliwość: czy można wierszowi przyznawać jednocześnie status nowoczesności i pytać o jakikolwiek »światopogląd poety«, rekonstruowany w procedurze interpretacji jako swoiste *constans*, bez reszty rządzące poetyką poszczególnej wypowiedzi” (ibidem).

<sup>12</sup> H. S. Kreis, *Przed Ikoną*, Kraków 2007.

<sup>13</sup> Zob. teksty Kreisa cytowane i analizowane w części *Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*.

<sup>14</sup> Publikowana także w tomie Kreisa *jak leci*, Kraków 2002, s. 12–14.

<sup>15</sup> H. S. Kreis, *Od autora*, w: idem, *Przed Ikoną*, s. 5.

<sup>16</sup> Ibidem.

znajomości kultury japońskiej, że w wierszach tomu „przeważa zapis jednowersowy (jak w tradycyjnym *haiku*)”. Dodaje: „Zapis trójwersowy stosuję zawsze, gdy *haiku* odbiega silnie od wzorcowego metrum”<sup>17</sup>. Odnosi się wrażenie, że twórca zaskakująco zredukował wiedzę o gatunku do ortodoksyjnie rozumianych kryteriów wersyfikacyjnych.

W książce aż trzykrotnie pojawia się reprodukcja obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej<sup>18</sup>: na okładce, na osobnej zakładce oraz na stronie poprzedzającej *medytację przed Częstochowską Ikoną*. Reprodukacja na zakładce „umożliwia wzrokowy kontakt z Ikoną podczas lektury tekstów z nią związanych”<sup>19</sup>, stanowiąc swoiste ruchome *haiga*<sup>20</sup> do utworów całego tomu.

Oto cykl poświęcony Ikonie Częstochowskiej:

oczy ikony nieustannie otwarte oczekiwanie  
na ufnych ustach Twoje *niech mi się stanie* budzi dzień ósmy  
trudno oddzielić od ciężkich prac kształt dłoni ach drzenie serca  
*uczucie wszystko cokolwiek* On *wam powie* a będzie trwało  
tarcza oblicza ileż odparła ciosów ziemia łaska chleb  
gwiazda nad czołem pośród ciemności świata dziewicze światło  
dwie aureole a jedno światło chwały Boga człowieka  
Córa Syjonu odziana w lilie wonne modlitwa ziemi  
królewski węzeł myśli serce i czyn łączy Wcielone Słowo  
testament Syna otwarty głodnym łaski tron Twojej ręki

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> O logowizualności haiku (m.in. książek Kreisa) piszę w siódmej części książki.

<sup>19</sup> H. S. Kreis, *Od autora*, s. 5.

<sup>20</sup> *Haiga* to malarska ilustracja wiersza haiku bądź obraz stworzony w duchu tej poezji. Szerzej o japońskich i polskich *haiga* piszę w siódmej części książki.

wargi bezgłośnie w oku ciepła obecność chwieje się płomień  
 nad niebem płaszcz rozległa zieleń łąki widzieć od środka  
 Twoje spojrzenie klucz do niebieskiej bramy do ciemni serca  
 godzina czarna a Ty stoisz i świecisz łąką ciętą w diament<sup>21</sup>

Kontemplacyjne wiersze zachowujące rytmiczny układ haiku znacznie oddalają się od kluczowych dla tej formy mimetyczności i doświadczalnej weryfikowalności. Zdarzają się tu co najwyżej pewne haikowe sensualne „błyski” (proste, mimetyczne sensualnie<sup>22</sup> obrazy – np. ekfrastyczny tekst: „godzina czarna a Ty stoisz i świecisz łąką ciętą w diament”). Zasadniczo jednak zanurzenie w medytację ikony – nie zaś świata zmiennych zjawisk przyrody – skutkuje powstaniem metaforycznej, „ciemnej” liryki czerpiącej z tradycji judeo-chrześcijańskiej („córa Syjonu”, „niech mi się stanie”). Niejasne, uroczyste, lekko archaizowane (inwersja, słownictwo proweniencji biblijnej), jednowersowo zapisane miniatury można by raczej określić jako wersety niż jako haiku. Cykl tworzy przy tym formę parali-taniję<sup>23</sup>: to (zasadniczo) ciąg peryfrastycznych opisów Maryi/ikony, zamkniętych w identycznym schemacie wersyfikacyjnym. Brak tu wprawdzie powtarzającej się odpowiedzi, można jednak przyjąć, że rodzajem responsu na metaforyczne inwokacje jest... samo patrzenie na częstochowski obraz (przypomnijmy, reprodukcja pojawia się w tomie aż trzykrotnie, m.in. na ruchomej zakładce; kontemplacja ikony może towarzyszyć lekturze wszystkich tekstów książki).

Cykl „haiku” poświęconych Janowi Pawłowi II ma z kolei charakter dewocyjno-hagiograficzny<sup>24</sup> (wiersze są opatrzone przypisami wyjaśniającymi konteksty biograficzne i biblijne):

<sup>21</sup> H. S. Kreis, *Przed Ikoną*, s. 14–19.

<sup>22</sup> Zob. pierwszą i piątą część książki.

<sup>23</sup> Zob. W. Sadowski, *Litania i poezja: na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011, s. 340–383.

<sup>24</sup> Książka o kilka lat wyprzedziła kanonizację Karola Wojtyły, nie zmienia to jednak hagiograficznego charakteru tej części publikacji.

tak jak Cię prosił Syna posłałaś przodem a Ty na progu  
 zanim Cię wybrał aż po ostatnie *Amen* był i jest cały *Twój*  
 i wiatr był mocny Ewangelię przetrząsał pieczęć na sercu  
 kroki na wodzie kula w Twojej koronie *nie lękajcie się*  
 i znów Emaus ręce szukają chleba wiara widzenia  
 twarz pochylona w ciszę w światło miękkie i białe powiew  
 życie samo *tajemnice światła* rozsadzają ramki<sup>25</sup>

Aluzje ewangeliczne i odniesienia do kultu maryjnego przeplatają się z nie zawsze oczywistymi odwołaniami do faktów z życia (i po-grzebu) Jana Pawła II. Eliptyczne, metaforyczne wersety okazują się bardzo odległe od ducha japońskich miniatur. Trudno wyjaśnić, czemu autor świadomy genologicznych i kulturowych uwarunkowań klasycznych haiku wybrał taką akurat formę do prezentacji wybitnie niehaikowej treści.

W tomiku Kreisa znalazł się także cykl dotyczący starych ikon. Poprzedza go czarno-białe zdjęcie zniszczonego obrazu: wizerunku twarzy Jezusa. Odejście od konsekwentnego zapisu jednowersowego miało być, jak zapowiadał autor, sygnałem oddalenia od metrum haiku. Paradoksalnie jednak, właśnie te wiersze, skupione bardziej na konkretnych ikonach niżli na rozważaniu świętości osób, bliższe są sensualnym haiku niż dwa zaprezentowane już cykle. Co więcej, układ kilkuwersowy<sup>26</sup> jest dla polskiego odbiorcy wyrazistszym sygnałem pokrewieństw z haiku niżli rytm nierozdzielonych graficznie całości 5- i 7-wersowych:

wieki całe  
 żar świeżego chleba  
 w siatce zmarszczek<sup>27</sup>

<sup>25</sup> H. S. Kreis, *Przed Ikoną*, s. 23–25.

<sup>26</sup> Najczęstsze są tu trójwersy, zdarzają się także teksty dwu- i jednowersowe.

<sup>27</sup> H. S. Kreis, *Przed Ikoną*, s. 29.

zdarty werniks  
rana aż do drzewa  
słoje barw<sup>28</sup>

obdarte deski  
Pokój Twego oblicza  
nowy świat<sup>29</sup>

Z książką Kreisa warto skonfrontować dwie inne próby wykorzystania obcej formy poetyckiej, czy raczej – tylko jej wersyfikacyjnego szkieletu, do celów religijnych.

Na tomik *Jaspisowy diadem* Krzysztofa Agamsa<sup>30</sup> (notabene także autora zbiorów wierszy stosunkowo bliskich prototypowi haiku)<sup>31</sup> składają się trójwersy o schemacie sylabicznym 5 + 7 + 5, będące... *quasi*-haikowym streszczeniem Biblii. Teksty Agamsa to sztucznie podzielona na wersy, właściwie pozbawiona wartości artystycznych epika rekapitulująca biblijne historie i nauki – od stworzenia świata po Apokalipsę św. Jana:

Niewiasta zjadła  
Zakazany owoc, do  
Czego zwiódł ją wąż...<sup>32</sup>

Ziemię Kanaan  
We władanie od Pana –  
Dostał Abraham...<sup>33</sup>

Dekalog Siedem –  
Pamiętaj abyś nie kradł  
Żadnych przedmiotów...<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>30</sup> K. Agams, *Jaspisowy diadem*, Lublin 1994.

<sup>31</sup> Agams jest autorem tomów *Chorał kniei*, Kraków 1996, oraz *Haiku alla Polacca*, t. 1–2, Lublin 1990. Także ten twórca teksty zawarte w bardzo odmiennych tomach uznaje za haiku.

<sup>32</sup> K. Agams, *Jaspisowy diadem*, s. 11.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 17.



„Świątynia domem  
Modlitwy” – rzekł Pan wałąc,  
Biczem stragany...<sup>35</sup>

Celem publikacji jest, wedle autora, „mała »Haikowa Ewangelizacja«”<sup>36</sup> dokonywana „za pomocą najkrótszej formy poetyckiej, wyszukanej a zarazem wykwiintnej, wzorowanej na japońskim haiku”<sup>37</sup>. Takie „nawracanie” jest, naturalnie, całkowicie obce duchowi orientalnych miniatur, podobnie zresztą jak zaprezentowane w tomie „wyszukanie i wykwiint”. Właczanie skrajnie uproszczonej treści biblijnej w sztywny gorset wersyfikacyjny, irydująco i zarazem komicznie podkreślany przypadkowo tnącymi tekst przerzutniami, można uznać za artystyczne nieporozumienie. Tomik Agamsa to rewers *Przed Ikoną* Kreisa – zbioru utworów głęboko kontemplacyjnych i również, choć zupełnie inaczej, odległych od haiku.

Dariusz Piasek, haikuista ceniony w środowisku międzynarodowym (cytowany w antologii *Haiku World*)<sup>38</sup>, posłużył się wersyfikacją haiku dla stworzenia *Litanii świętokrzyskiej*. Utwór składa się z czterdziestu dwóch rymowanych 17-zgłoskowych strof, z których każdą kończy apostrofa „dzięki Ci Boże”. Łańcuch zwrotek został zespolony rymami w układzie abc dbc efc gfc... Oto fragmenty tekstu:

za Raj podziemny  
gdzie trafiają turyści –  
dzięki Ci Boże

za sen o domu  
– oby się kiedyś ziścił –  
dzięki Ci Boże

[...]

<sup>35</sup> Ibidem, s. 80.

<sup>36</sup> K. Agams, *Słowo wstępne*, w: ibidem, s. 7. „Transformacja Pisma Świętego” zajęła Agamsowi trzy lata (ibidem).

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> *Haiku World. An International Haiku Almanac*, ed. W. J. Higginson, Tokyo–New York–London 1996. Więcej na temat publikacji zob. przypis 15 w piątej części książki.

za Żeromskiego  
– chociaż przynudzał trochę –  
dzięki Ci Boże

za chlebak wspomnień  
i kuropatwy płóche –  
dzięki Ci Boże

[...]

że byłeś ze mną  
w szumie wiatru i liści  
dzięki Ci Boże

żeś o mnie myślał  
i strzegł od nienawiści –  
dzięki Ci Boże

[...] <sup>39</sup>

Można sobie wyobrazić tekst litaniijny i jednocześnie haikowy. Haiku wywodzi się z dłuższych kompozycji wiązanych – *renga*<sup>40</sup>. Paralitanijne przekształcenia *rengi*, w której istotną rolę odgrywały semantyczno-stylistyczne „zaczepty” między strofami, byłyby bardzo interesującą transkulturową modyfikacją formy. Nie to jednak zajmuje Piaska. Trudno oprzeć się wrażeniu, że głównym łącznikiem między strofami są... rymy. Brzmieniowa odpowiedniość słów w klamrach środkowych wersów strof wydaje się jedyną determinantą semantycznych (!) fluktuacji utworu. Nierówności stylistyczne („ziścił”, „płóche” *versus* „przynudzał”) także nie są w żaden sposób „wygrywane” artystycznie. Próżno tu wreszcie szukać kluczowych wyznaczników „haikowości”. W wielu zwrotkach brak jakichkolwiek wrażeń sensualnych. W innych to, co doświadczone zmysłowo, tak mechanicznie wtlączane jest w porządek rymowo-litaniijny, że właściwie

<sup>39</sup> D. Piasek, *Litania świętokrzyska*, „Haiku” 1995, nr 3, s. 3–7.

<sup>40</sup> Zob. pierwszą część książki.

umyka, nie mając szansy dłużej zaistnieć w świadomości czytelnika i wciągnąć go w głąb haikowego mikrokosmosu<sup>41</sup>.

W tym miejscu warto przypomnieć o twórczości Janusza Stanisława Pasierba<sup>42</sup>. Teksty tomu *Haiku żarnowieckie* były przedmiotem analiz w części pracy poświęconej haiku bliskim prototypu gatunkowego (*Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*), stanowiąc dowód kreatywnej adaptacji obcego wzorca. Tom *Morze, obłok i kamień*<sup>43</sup>, także w całości złożony z trójwersów w oczywisty sposób nasuwających skojarzenia z haiku, wyraźnie jednak od założeń japońskich 17-zgłoskowców się oddala. Każdy wiersz operuje motywami (jednym lub kilkoma) wymienionymi w tytule książki. Czytelnik otrzymuje wieloznaczne, odwołujące się do symboliki, głęboko zakorzenione w tradycji judeo-chrześcijańskiej „lapidarium” filozoficzne<sup>44</sup>:

<sup>41</sup> „za Wierną Rzekę  
po której płyną chmury –  
dzięki Ci Boże

za stare sztolnie  
u stóp Miedzianej Góry –  
dzięki Ci Boże

za noc nad Łośną  
i piekielne komary –  
dzięki Ci Boże”

(D. Piasek, *Litania*, s. 5).

<sup>42</sup> Zob. wiersze Pasierba i ich analizy w piątej części książki.

<sup>43</sup> J. S. Pasierb, *Morze, obłok, kamień*, Pelplin 2001. Wybór *Haiku żarnowieckie* (zawierający przede wszystkim haiku) oraz tom *Morze, obłok i kamień* – wydano już po śmierci autora. W *Poezjach wybranych*, wybór, wstęp i oprac. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 1998 – nie znajdziemy natomiast ani jednego haiku (ani też miniatur oscylujących wokół prototypu gatunku, znalazły się tu jednak „aforyzmy religijne”). W *Wierszach wybranych* (wybór i oprac. ks. J. Sochoń, ilustracje J. Lebenstein, Warszawa 1988) zamieszczono niepublikowane wcześniej cykle (?) haiku (z lat 1982–1983; s. 229–244) oraz *morskie tercyny* (1983; 245–253). Większość tekstów zawartych w *Wierszach wybranych* pojawia się w dwóch wspomnianych, pośmiertnych tomach, zawierających znacznie więcej trójwersów haiku i „haiku” niżli jakiegokolwiek wcześniejsze wydanie wierszy Pasierba (*Haiku żarnowieckie* oraz *Morze, obłok i kamień*).

<sup>44</sup> Niekiedy aluzje religijne są jednak bardzo delikatne:

obłok Zwiastowanie  
kamień Wielkanoc  
morze Zielone Święto<sup>45</sup>

obłok nadzieja  
kamień wiara  
morze miłość<sup>46</sup>

obłoku Mojżesza  
kamieniu Jakubowy  
Morze łaski<sup>47</sup>

A oto przykłady innych religijnych „haiku” zakorzenionych w słowie (Słowie), nie zaś w sensualnym przeżywaniu świata:

Milcząca obecność  
zagubionej drachmy  
woła w ciemności o światło.  
M. Woźniak OP<sup>48</sup>

Zatrzymać perłę  
w krwawiących dłoniach,  
usłyszeć trzecie pianie koguta.  
M. Woźniak OP<sup>49</sup>

słowo za słowem  
szedłem ścieżkami wersów  
w światłości Biblii  
J. Janczewski<sup>50</sup>

wciąż zmartwychwstaje  
z popiołów wiary  
Jezus miłości  
U. Zybura<sup>51</sup>

Teksty wyraźnie koncentrują się na „chodzeniu ścieżkami wersów”, kierują ku pojęciom abstrakcyjnym, spośród znaczeń leksemów swościę polisemicznych (odsyłających do pojęć abstrakcyjnych i zjawisk doświadczalnych zmysłowo, jak „ciemność”, „światło”) wybierają te odległe od prostych, codziennych doświadczeń. Co ciekawe, dystans do „czystego” doświadczenia zmysłowego jest wyraźny także w utworach o bardzo klarowanym obrazowaniu zmysłowym (cytowane wiersze Woźniaka i Józefa Janczewskiego): oto figury zaczerpnięte z uniwersum kultury, nie zaś ślady rzeczywistych sensualnych przeżyć.

Należy wreszcie dostrzec „haiku” przypominające religijne aforyzmy, wypowiedane z namaszczeniem chrześcijańskie złote myśli:

---

„niebieski obłok  
biały kamień  
czerwone morze”

(J. S. Pasierb, *Morze, obłok, kamień*, s. 26).

<sup>45</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>48</sup> *Metafora haiku*, red. E. Tomaszewska, Kraków–Warszawa 1994, s. 48.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> J. Janczewski, *Okruchy codzienności*, Kraków 2003, s. 117.

<sup>51</sup> U. Zybura, *Haiku*, Kalisz 1998, s. 76.

Pomnik wolności

Prawdziwa wolność  
To dekalog Mojżesza.  
Z nim jesteś wolnym.  
E. Biela<sup>52</sup>

Smak chleba

Kiedy twardy chleb  
Smakuje jak Dekalog,  
Jest pełnia życia.  
E. Biela<sup>53</sup>

Jak widać, wśród omawianych „haiku” znalazły się, mimo silnego zawężenia tematycznego, wiersze o bardzo różnorodnym charakterze – i wartości artystycznej. Powróćmy do pytania o nowoczesność poezji silnie zaangażowanej religijnie. Haikowa twórczość delikatnie nawiązująca do religii daje się rozpatrywać w kategoriach modernistycznej epifanii (jak dowodziłam w części *Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*). Teksty niejako ortodoksyjnie religijne często oddalają się od tak widzianej epifanijności. Perswazyjno-dogmatyczny charakter oraz odwołania do pojęć abstrakcyjnych i symboli mogą ograniczać zakres podmiotowych – intelektualnych i sensualnych – poszukiwań jednostki. Nie wykluczają jednak, jak dowodzą przykłady (niektórych) wierszy Kreisa i Pasierba<sup>54</sup>, interesujących poszukiwań w płaszczyźnie poetyki czy intrygującego artystycznie zapisu indywidualnie „kadrowanych” doświadczeń. Nawet takie wiersze mogą, jak sądzę, pozostawać nowoczesne. Naturalnie także wówczas, gdy mimo autorskich zapowiedzi wcale nie są haiku.

## II. „Haiku-mirohłady”, czyli glosa liberacka

Należy wskazać jeszcze jedną modalność „haiku”. Jak się okazuje, niektóre wiersze opatrywane tą nazwą gatunkową przypominają jednocześnie asemantyzujące mirohłady<sup>55</sup> i dadaistyczne wiersze

<sup>52</sup> E. Biela, *Haiku*, Warszawa 2000, s. 6.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>54</sup> Zob. rozważania Michałowskiego o twórczości Wacława Oszajcy – P. Michałowski, *Poezja kapłańska*.

<sup>55</sup> Zob. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 194–205.

„z kapelusza”. W pierwszej chwili można odnieść wrażenie, że autor istotnie postanowił zabawić się w układanie w wersy przypadkowych słów i niby-słów bądź... zagrał w postawangardowo zmodyfikowaną słowiańską wersję amerykańskiej gry „Haikubes”<sup>56</sup>.

Czytelnik (i „ogłędacz”) liberackiej<sup>57</sup> książki Radosława Nowakowskiego *Hasa Rapasa*<sup>58</sup> dość nieoczekiwanie (inna rzecz, że trudno o jakąkolwiek przewidywalność w pracy tak bardzo sylwicznej) natrafia na część zatytułowaną: „Krzysztof Żarnotal<sup>59</sup>, *Haiki-bajki. Very Short Fairy Tales for Polish Speakers Only / fabeletoj nur por la homoj pole parolantaj*. Na „rozkładówce” dwóch trójkątnych stron zapisano na różowo – jedyny taki przypadek w *Hasa Rapasa* – następujące teksty (zachowują kolejność wierszy, w porządku poziomym)<sup>60</sup>:

<sup>56</sup> „Haikubes” to zestaw sześćdziesięciu trzech kostek przypominających kostki do gier planszowych. Na każdej z nich zapisano słowo bądź krótką frazę. „Haikubes” służą do towarzyskiej zabawy w tworzenie haiku. Zob. np. komentarz – <http://www.haikubytwo.com/review-haikubes/>, dostęp 25 IV 2014.

<sup>57</sup> O liberaturze – zob. np. K. Bazarnik, Z. Fajfer, *Liberatura czyli Literatura totalna: teksty zebrane z lat 1999–2009*, Kraków 2010; A. Przybyszewska, *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015; eadem, *Liberatura / literatura totalna*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 521–526.

<sup>58</sup> Autor informuje: „Książkę tę wymyśliłem-napisałem-narysowałem ja, Radosław Nowakowski. Wydrukowałem ją u siebie w domu na drukarce atramentowej i własnoręcznie oprawiłem. Sam wykonałem też wszystkie prace translatorskie, redakcyjne i projektowe” (R. Nowakowski, *Hasa Rapasa: opis spektaklu niemożliwego / description of a performance impossible / priskribo de la spektaklo malebla*, s.l., s.a., s.p.). Książka o kształcie trójkąta (42,5 × 30,3 × 30,3 cm), w grubej płóciennej zielonej oprawie i drewnianym etui, wydruk w kolorach: białym, czarnym, zielonym, szarym, różowym.

<sup>59</sup> Z nazwiskiem Krzysztofa Żarnotala można spotkać się także w antologii *Strużka piasku w klepsydze... Haiku*, red. J. Brzozowski, J. Sikorzanka, Łódź 2006 (s. 24). Nie umiem stwierdzić, czy to pseudonim Nowakowskiego, czy też Nowakowski wyjątkowo użył stron w swojej książce innemu twórcy.

<sup>60</sup> R. Nowakowski, *Hasa Rapasa*, s.p. Warto wspomnieć o ludowym „zażegnaniu” (spisanym, jak podaje Nowakowski, w 1937 roku), które było źródłem inspiracji dla tytułu książki (i, być może, całego analizowanego cyklu): „hasa rapasa / mila parila / / kašnender kašnefinder kominder” (cyt. za ibidem, s.p.). W książce zdarzają się także teksty istotnie bliskie prototypowi haiku: „Cisza. / Głęboka cisza. / Przed burzą? / / Po burzy?” (ibidem, s.p.).

tadanum odum łojisie miska miza a juś swe cy co	cisa kandziora myziucha mu grzbietuła buba murdzuś
odej dydy podle muru bururu da ele mele	skwirzo skwierczki żarotki zółtek żaża na – jajaśnica
hajze ino ody la cim la sa bysiu ciachcim dady	haż go usia nego hego cwajda hucz gulusi gulu
kabądź jaw pałęgi grygulaszki dropiate w szuszuwałkach	neć kieć a owędy mętu krętu dżyg myc kic da hasa byr
w macierduszce bąkolista stydlawy – jo tyż niesmieluch	kuciu hysia dyc libu haż libusi malmalki lu lu

Pisząc o miniaturach Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza, posługiwałam się określeniem „haiku-błaga”<sup>61</sup>. Brzósiewicz często porusza się w poetyce konceptystycznego purnonsensu, nie rezygnując nigdy z klarowności semantycznej, przynajmniej na poziomie poszczególnych słów (częściowa choćby zrozumiałość tekstu warunkuje jego purnonsensowość)<sup>62</sup>. Określenie „haiku-błaga” pasowałoby również do zupełnie innych, ale także silnie ludycznych tekstów z *Hasa Rapasa*. *Haiki-bajki* to zaskakująca, „rozpasana” (epitet podpowiadany przez tytuł książki) zabawa w glosolalię. Oto *quasi*-gwarowe słowotwórstwo, niby-archaiczna słowiańska ludyczność, artystyczna pochwała żywiołowego językowego „prymitywu”<sup>63</sup>. Trudno tu właściwie mówić o jakichkolwiek związkach z tradycją haiku – zwięzłość (nawet trójwersowość) to warunek przedwstępny zaistnienia bliższej relacji z tą formą. Jedynym, delikatnym haikowym sygnałem mogłaby być w *Haikach-bajkach* swoista „migawkowość” wierszy, chwywanie drobnych, momentalnych zdarzeń (tak daje się opisywać

<sup>61</sup> Zob. rozdział *Haiku-błaga czy „haiku fristajl”? – o twórczości Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza*.

<sup>62</sup> Zob. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu?”, s. 350–352.

<sup>63</sup> Przede wszystkim w wersji *quasi*-folklorystycznej. Zob. *ibidem*, s. 455–457.

oczywiście tylko te teksty cyklu, które pozostają jakkolwiek czytelne znaczeniowo). Zasadniczo jednak cytowane utwory to intrygujące antyhaiku. Można się zastanowić, czy *Haiki-bajki* nie są kpina z całego obfitego „sierioznego” haikowania. Ewentualna polemiczność<sup>64</sup> zasadza się tu przede wszystkim na czystej, nieskrępowanej ludyczności<sup>65</sup>.

Autor w najlepsze bawi się tradycją awangardy, przeskakując między poetyką stosunkowo wyrazistych semantycznie słopiewni ([„skwirzo skwierczki”] – „staropolski” opis jajeczniczy?; [„w macierduszce”] – „mgławicowe” znaczeniowo wyznanie człowieka nieśmiałego?), mniej klarownych namopaników (np. [„kabądz jaw pałęgi”], [„cisa kandziora”]) i nieprzejrzystych semantycznie mirohładów (np. [„hajze ino ody”], [„haż go usia”])<sup>66</sup>. W *Haikach-bajkach* na pierwszy plan wysuwa się warstwa dźwiękowa przekazu – podobnie jak w licznych „asemantyzujących” pracach dadaistów i futurystów. W wierszach z *Hasa Rapasa* to po części wynik zastosowania pogłębianych aliteracji, formacji głoskowych kojarzących się z ludowymi echolaliami i wykrzyknikami („odej dydy”, „dady”, „hajze”, „haż”). Po części natomiast, naturalnie, po prostu rezultat użycia glosolalicznych niby-słów, które dezautomatyzują odbiór tekstu, zwracając uwagę na swój „niewytarty”, „nieosłuchany” kontur dźwiękowy.

Oczywiste jest, dlaczego autor nie przekłada cyklu na inne języki (pozostałe całości *Hasa Rapasa* są trójjęzyczne: zapisane po polsku, angielsku i w esperanto). Zastanawia jednak samo tłumaczenie tytułu. Poeta rezygnuje (i nic dziwnego) z konceptystycznego fonostylistycznie *Haiki-bajki*. Wyjaśnia natomiast odbiorcom angielskojęzycznym i esperantystom, że prezentowane utwory to bajki (!) do-

<sup>64</sup> Zob. trzecią część książki.

<sup>65</sup> Ciekawym intertekstem może być tutaj książka *Haikais & concretos* Pedra Xisty (São Paulo 1960), gdzie strofy haiku (tworzone w znacznej mierze w zgodzie z wyznacznikami gatunku) płynnie przechodzą w zaledwie sugerujące znaczenia wersy echolaliczno-glosolaliczne, by wreszcie domknąć kompozycję tekstem haiku. Zob. J. Johnson, *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth 2011, s. 179–183.

<sup>66</sup> O rozróżnieniu między słopiewniami, mirohładami i namopanikami – zob. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”?, s. 202–204.



stępne jedynie czytelnikom polskojęzycznym. Z tytułu sugerującego związku z dwoma gatunkami literackimi autor wybrał zatem bajkę, nie haiku. Nawet tutaj brak jednoznaczności – „fairy-tales” to raczej baśnie, „fabeletoj” – zarówno opowieści baśniowe, jak i „klasyczne” bajki z morałem. Twórca odwołuje się, jak można przypuszczać, do bardzo szerokiego, potocznego rozumienia bajki jako bajania, opowieści zmyślonej – sugerując pewną, właściwie niedającą się śledzić, fabularność tekstu. Czyżby zatem tytuł *Haiki-bajki* był przede wszystkim intrygującym konceptem bez literaturoznawczego pokrycia? Wygląda na to, że tak.

### III. Aforyzmy „haiku”, epigramaty „haiku”, złote myśli „haiku”

To, co obce i nieznanne, chętnie tłumaczy się przez formy bliskie, zrozumiałe, oswojone. Prostota haiku jest, jak po wielokroć pisałam, wyjątkowo złudna. Bez znajomości kulturowego podglebia tej jednocześnie ascetycznej i wyrafinowanej sztuki, trudno wejść z nią w dialog czy zaproponować kontynuację niebędącą jedynie epigońskim powtórzeniem najbardziej fasadowych cech gatunku.

W tym miejscu interesują mnie teksty opatrzone szyldem „haiku”, które jednak z powodzeniem można określić jako aforyzmy, sentencje, apoftegmaty, złote myśli, a niekiedy – epigramaty czy fraszki<sup>67</sup>. To sytuacja bardzo powszechna w polskiej twórczości okołohaikowej (w poprzedniej części tekstu była mowa, notabene, o epigramatach religijnych, pisałam już także o fraszkopodobnym haikowaniu Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza)<sup>68</sup>. Modna etykieta służy starym formom, których w żaden sposób nie zmieniła recepcja liryki Matsuo Bashō, Yosy Busona, Masaoki Shikiego. Opatrywanie tych tekstów nazwą

<sup>67</sup> Zob. np. rozpoznanie Michałowskiego (P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, s. 173–174). O nie zawsze łatwych do przeprowadzenia rozróżnieniach genologicznych w obrębie małych form poetyckich – zob. J. Trzynałowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977.

<sup>68</sup> Zob. rozdział *Haiku-błaga czy „haiku fristajl”? – o twórczości Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza*.

„haiku” nie najlepiej świadczy o świadomości genologicznej czy w ogóle – literaturoznawczej autorów<sup>69</sup>. Tym bardziej że, jak wspomniałam, próżno tu szukać głębszych śladów dialogu z dalekowschodnią liryką. Do omawianych miniatur dobrze przystają stwierdzenia Aliny Świeściak wskazujące różnice między haiku a aforyzmem:

Aforyzm [podobnie jak inne wymienione wyżej formy – dop. B. Ś.] stanowi układ zamknięty, szczelny, odporny na wszelkie próby kontynuacji, haiku przeciwnie – jest otwarte na dopowiedzenia, upomina się o dalszy ciąg [czy raczej – uzmysłowienie sobie całego obrazu – dop. B. Ś.]. [...] Różnica między obydwoma gatunkami wynika także ze stopnia intelektualizacji. Fragment-aforyzm poddany jest jej w całości – obrazuje proces myślowy, który ma swój początek i koniec. Fragment-haiku minimalizuje ją, jak może – obrazuje rzeczywistość niezależną od praw intelektu. Podobnie rzecz ma się z ideą Całości. Aforyzm jest całością ograniczoną, bo dotyczy konkretnego aspektu rzeczywistości, jaki poddany jest oglądowi w wierszu. Nie ma pretensji do uchwycenia zasad rzeczywistości jako takiej, co właśnie jest założeniem haiku. Aforyzm operuje intelektualnymi analogonami rzeczywistości i na drodze intelektualizacji (abstrahowanie, indukcja, wnioskowanie) dochodzi do prawd o maksymalnym stopniu ogólności. Ogólność w haiku osiągnięta jest inaczej, można rzec – odwrotnie. Rzeczywistość przegląda się tu w szczegółach. Po to, by uchwycić prawa, na jakich jest ufundowana, nie stosuje się operacji intelektualnych, ale poprzestaje na wizualizacji, na efekcie czysto przedstawieniowym. Miejsce umysłowego pojmowania zajmuje tu duchowe odczuwanie [...] <sup>70</sup>.

Jeszcze jedna glosa. Wśród klasycznych japońskich haiku sporadycznie trafiają się teksty o konturze gnomicznym<sup>71</sup>. Mimo aforystycznego charakteru wiersz taki zwykle nie traci jednak silnej, klarownej sensualności:

<sup>69</sup> Jeden z poetów następująco przybliży czytelnikom formę haiku: „HAIKAI, HAIKU, HOKKU. Gatunek sylabicznej poezji japońskiej komicznej, w XVII wieku wyodrębnił się jako nierymowany EPIGRAM trzywersowy (5 + 7 + 5 sylab) z początkowej zwrotki renga: mistrz HINDUSKI Matsuo Basho, przystosował tę formę do liryki [...]” (J. Janczewski, *171 haiku i 12 limeryków*, Kraków 2002, s. 5; wyróż. B. Ś.).

<sup>70</sup> A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004, s. 177.

<sup>71</sup> W procesie przemian formy (przed i poza nurtem klasycznych haiku) tego rodzaju teksty nie należały jednak do wyjątków – zob. Y. Yamada-Bochynek, *Haiku East and West. A Semiogenetic Approach*, Bochum 1985.

Oto samotność  
wśród ukwieconych wiśni  
cyprys wyniosły  
Bashō<sup>72</sup>

Polscy twórcy „aforyzują” i „fraszkopiszą”<sup>73</sup> natomiast na wiele sposobów. Niektóre teksty to koncepty stosunkowo bliskie sensualnym haiku:

Między niebem  
A ziemią –  
Dziurka kornika.  
G. Stańczyk<sup>74</sup>

Nawet najwyższe sosny  
Nie patrzą z pogardą  
Na mech.  
G. Stańczyk<sup>75</sup>

Niektóre okazują się silnie refleksyjne, medytacyjne, czasem oniryczne czy budowane na paradoksach. Ciekawych przykładów dostarcza twórczość Teresy Truszkowskiej:

Śmierć – kryształ co przecina  
cienką szybę  
naszej widzialności<sup>76</sup>

Ogień i woda  
wywłaszczają się nawzajem  
z przeciwieństw ich podobieństwo<sup>77</sup>

Większość wierszy za wszelką cenę dąży jednak do konceptystycznej puenty, nierzadko dobitnie podkreślanej rymem. W części *Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich haiku* prezentowałam haiku, które twórczo godzą konceptyzm z założeniami orientalnej miniatury. Tutaj umiejętności tej wyraźnie zabrakło. Nieczęste są także gry z językiem, znane np. z gnomicznych haiku Brz-

<sup>72</sup> *Haiku*, przekł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006, s. 69. Zasady cytowania obcojęzycznych tekstów oraz zapisu japońskich imion, nazwisk i przydomków – zob. przypis do motta we *Wstępie*.

<sup>73</sup> O specyfice gatunków i ich genologicznej nieostrości – zob. np. P. Michałowski, *Miniatura poetycka i gatunki*, w: idem, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999, s. 22–66, 115–116.

<sup>74</sup> G. Stańczyk, *W pejzażu. Haiku. Rysunki*, Łódź 1995, s. 8.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>76</sup> T. Truszkowska, *Haiku*, Kraków 1992, s. 23.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 25.

ski-Brzósiewiczza, takie jak operowanie paronomazją, „wykoślawienia” frazeologizmów i przysłów<sup>78</sup>.

Przedstawiam zatem – już bez dodatkowego komentarza – krótki wybór aforystycznych, fraszkowych i „sentencjonalnych” niby-haiku polskich poetów:

Poród i śmierć jedyne na tym świecie równości prawa J. Janczewski <sup>79</sup>	Płacz mieszam z bólem gdy głupie życie łupie losu cebulę L. Konopiński <sup>80</sup>	rzadko się zdarza na karuzeli chorób wygrać pusty los J. Janczewski <sup>81</sup>
Lepiej być ślimakiem niż bezdomnym K. Kmieciak <sup>82</sup>	Dłoń matki Rzeźbiona czułością Tarcza miłości A. Regulski <sup>83</sup>	Jabłko pada Dla pestki A. Regulski <sup>84</sup>
Gdy przyjdzie wieczór zuchwale chce się znaleźć pochwa przy mieczu L. Konopiński <sup>85</sup>	Wiara Dusza Polski jest Nieśmiertelna. Wierzą w to Też ateści E. Biela <sup>86</sup>	sobie jestem a niebu M. Mruk <sup>87</sup>
Życie to otwarty namiot w czasie burzy Fiolka <sup>88</sup>	Światowa kuchnia W książce kucharskiej Stare przepisy: na śmierć, Wojnę i pokój. E. Biela <sup>89</sup>	słodycz kąpeli z piany powstałam w proch się obrócę N. Usenko <sup>90</sup>

<sup>78</sup> Zob. też podrzdział „Haiku” – ferment w języku w trzeciej części książki.

<sup>79</sup> J. Janczewski, *171 haiku i 12 limeryków*, s. 52.

<sup>80</sup> L. Konopiński, *Haiku bez liku*, Poznań 2007, s. 7.

<sup>81</sup> J. Janczewski, *Okruchy codzienności*, Kraków 2003, s. 123.

<sup>82</sup> „Haiku” 1994, nr 1, s. 24.

<sup>83</sup> A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni*, Poznań 2002, s. 105.

<sup>84</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>85</sup> L. Konopiński, *Haiku bez liku*, s. 78.

<sup>86</sup> E. Biela, *Haiku*, s. 43.

<sup>87</sup> „Haiku” 1995, nr 2 (3), s. 24.

<sup>88</sup> „Haiku” 1995, nr 1 (2), s. 20.

<sup>89</sup> E. Biela, *Haiku*, s. 45.

<sup>90</sup> „Haiku” 1995, nr 1 (2), s. 20.

Warto na koniec zauważyć proces niejako odwrotny. Zdarzają się teksty nieokreślone przez autorów jako haiku, realizowane jednak w formie trójwersowej miniatury, nieodległe od formy epigramatu i z pewnością bliższe prototypowi haiku niżli większość prezentowanych w tej części książki utworów. Myślę przede wszystkim o licznych *Postscriptach* Andrzeja Szuby<sup>91</sup>:

Postscriptum CXLII

cień liścia  
którego lotu nikt nie dostrzegł  
jest wszędzie  
A. Szuba<sup>92</sup>

Postscriptum CLXXI

*Dorocie*  
  
z mijającego cię  
po południu cienia  
wyprowadź kobiety<sup>93</sup>

#### IV. „Haiku” – miniatura liryczna

Wiele tekstów opatrywanych przez autorów interesującą mnie kwalifikacją gatunkową bądź publikowanych w piśmie „Haiku”<sup>94</sup> (pośrednio zgłaszających tym samym akces do „haikowości”) to wiersze liryczne wymykające się próbom precyzyjniejszej genologicznej kwalifikacji<sup>95</sup>. Stosunkowo nieliczne, poprzez obrazowanie, delikatnie ewokują poetykę haiku, mimo że eksplorują przede wszystkim

<sup>91</sup> A. Szuba, *Postscripta wybrane / Selected Postscripts*, postłowie P. Sarna, przekł. angielski J. Ward, Katowice 2003; oraz idem, *Strzępy wybrane*, Kraków 2011. O *Postscriptach* Szuby jako tekstach inspirowanych haiku – zob. A. Dziadek, *Haiku*, „Zeszyty Literackie” 1994, nr 2 (46), s. 144.

<sup>92</sup> A. Szuba, *Postscripta wybrane*, s. 44.

<sup>93</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>94</sup> W tym podrozdziale cytuję głównie teksty publikowane w prowadzonej przez Danutę Wawilów rubryce „KLAN” (skrót od nazwy „Klub Ludzi Artystycznie Niewyżytych”), a zatem utwory bardzo młodych osób, próbujących dopiero swych sił w twórczości literackiej.

<sup>95</sup> O pozagatunkowej miniaturze poetyckiej w poezji nowoczesnej – zob. P. Michałowski, *Gatunki w poezji nowoczesnej*, s. 89–90; idem, *Miniatura poetycka poza gatunkami*, w: idem, *Miniatura poetycka*, s. 121–191.

kim przestrzenie w sobie, nie zaś doświadczany zmysłowo świat zewnętrzny.

W moim sercu burza  
czeka na pierwszą błyskawicę  
nabrzmiałe niebo  
A. Landzwójczak<sup>96</sup>

Zdarzają się także ciekawe przykłady imażystycznego nakładania obrazów – pokrewnego np. słynnemu „*hokku*” Ezry Pounda o ludziach na stacji metra i płatkach na wilgotnej gałęzi<sup>97</sup> czy wybranym tekstom Amy Lowell<sup>98</sup>:

moje brwi  
raniona jaskółka  
K. Bąchor<sup>99</sup>

Bardzo liczne są tutaj wiersze niemające wiele wspólnego z poetyką orientalnej miniatury<sup>100</sup>. Znaczną ich część stanowią próby literackie młodych twórców publikujących w latach 90. na łamach piśmie „Haiku”:

Twoje słone wargi  
popijam wodą  
I. Nowak<sup>101</sup>

w lesie  
na mchu  
siedzi miłość  
i wypuszcza  
skowronki

Kwitnę jabłonią  
w twoich ustach  
M. McGill<sup>103</sup>

A. Cienkosz<sup>102</sup>

<sup>96</sup> „Haiku” 1994, nr 1, s. 14.

<sup>97</sup> Tekst Pounda omawiam w części *Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*.

<sup>98</sup> O wierszach Lowell – zob. drugą część książki.

<sup>99</sup> „Haiku” 1995, nr 1 (2), s. 20.

<sup>100</sup> Erotyki haiku opisywałam w części *Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*.

<sup>101</sup> „Haiku” 1995, nr 1, s. 23.

<sup>102</sup> „Haiku” 1994, nr 1, s. 23.

<sup>103</sup> „Haiku” 1995, nr 2, s. 24.

Oto jeszcze garść artystycznie nierównych lirycznych *quasi-haiku*:

W moim sercu burza czeka na pierwszą błyskawicę nabrzmiało niebo A. Landzwójczak <sup>104</sup>	mój przeszły rok jak liść chowam między książki A. Pączka <sup>105</sup>	Mówią że dorastam – a ja umieram G. Paciorek <sup>106</sup>
Wczoraj urodziłam cień – podobny do ciebie L. Szmorąg <sup>107</sup>	między bólem a rozkoszą senny kult śmierci Święto Kwiatów F. Szuta <sup>108</sup>	tak długo byłeś samotny dotyk cię skruszy marcel <sup>109</sup>

Tę część rozważań chcę zamknąć utworem złożonym z symetrycznie rozmieszczonych na karcie trójwersów. Poszczególne cząstki kompozycji zdają się bliskie haiku. Całość tworzy jednak rodzaj tytułowego misterium, zaklęcia o modalności jak najdalszej od haikowej prostoty. Powtórzenia – typowe dla tekstów rytualnych, dotyczących *sacrum* – wyraźne są w płaszczyznach dźwiękowej, artykulatoryjnej i wizualnej (odwzorowanie ciała?):

MISTERIUM

trzy razy lewą dłonią dotykam białej kory trzech brzoź	trzy razy prawą dłonią dotykam białej kory trzech brzoź
trzy razy lewą dłonią dotykam czarnej kory trzech sosen	trzy razy prawą dłonią dotykam czarnej kory trzech sosen
zatrętniła żywica E. Borkowska <sup>110</sup>	

<sup>104</sup> „Haiku” 1994, nr 1, s. 14.

<sup>105</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>106</sup> „Haiku” 1995, nr 1, s. 20.

<sup>107</sup> „Haiku” 1994, nr 1, s. 11.

<sup>108</sup> „Haiku” 1995, nr 1, s. 29, cykl *Folk-haiku*.

<sup>109</sup> Zob. <http://bezsennik.blogspot.com/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00%2B01:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00%2B01:00&max-results=50>, dostęp 5 VI 2012.

<sup>110</sup> „Haiku” 1995, nr 3 (4), s. 11.

\*

„Haiku” to termin-wytrych otwierający furtki wielu stylistyk i pól semantycznych, synonim najróżniejszych utworów o niewielkim rozmiarze wersowym. W Polsce ten swoisty potencjał formy (czy raczej jej gatunkowej etykiety) wykorzystywany jest w znacznie mniejszym stopniu niż w krajach anglojęzycznych (przede wszystkim w Ameryce), gdzie haiku wydaje się właściwie wszechobecne. Wiersze poczytać można w czasie posiłku (bo umieszczono je na ozdobnym magnesie na lodówkę), haiku bywają stylistyczną wprawką w szkołach<sup>111</sup>, spotkanie towarzyskie uatrakcyjnia gra w „Haikubes”<sup>112</sup>, humor poprawić może wreszcie lektura jednego z wielu komicznych „poradników haiku”. Pośród tytułów oferowanych czytelnikom amerykańskiego Amazonu znajdują się liczne tematyczne „haikowce” – to m.in. *Pregnancy Haiku: Three Short Lines for Your Nine Long Months* [„Haiku ciążowe: trzy krótkie wersy na twoich długich dziewięć miesięcy”]<sup>113</sup>, *Gay Haiku* [„Haiku gejowskie”]<sup>114</sup>, *Haiku for Chocolate Lovers* [„Haiku dla miłośników czekolady”]<sup>115</sup>, *Vampire Haiku* [„Haiku wampirze”]<sup>116</sup>, *Petku: Pet Haiku Poems* [„Pupil-ku: zwierzęce wiersze haiku”]<sup>117</sup>, *Office Haiku: Poems Inspired by the Daily Grind* [„Haiku biurowe: wiersze inspirowane codzienną harówką”]<sup>118</sup>, *Hockey Haiku: The Essential Collection* [„Haiku hokejowe: zbiór podstawowy”]<sup>119</sup>, *Erotiku: Erotic Haiku for the Sensual Soul* [„Erotiku: erotyczne haiku dla zmysłowej duszy”]<sup>120</sup>, *Inspirational Haiku for a Recessed Eco-*

<sup>111</sup> Zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 3.

<sup>112</sup> Zob. przypis 56 w tej części.

<sup>113</sup> E. Olson, *Pregnancy Haiku: Three Short Lines for Your Nine Long Months*, s.l. 2009.

<sup>114</sup> J. Derfner, *Gay Haiku*, s.l. 2005.

<sup>115</sup> D. Ash, *Haiku for Chocolate Lovers*, s.l. 2007. David Ash jest autorem całej serii tematycznych tomików haiku (adresowanych m.in. do fanów baseballu, kawoszy czy... katolików, wydawanych przez... Bashō Press).

<sup>116</sup> R. Mecum, *Vampire Haiku*, s.l. 2009.

<sup>117</sup> D. Grindol, G. Tata-Phillips, *Petku: Pet Haiku Poems*, s.l. 2008.

<sup>118</sup> J. Rogauskas, *Office Haiku: Poems Inspired by the Daily Grind*, New York 2006.

<sup>119</sup> J. Poch, Ch. Davidson, *Hockey Haiku: The Essential Collection*, s.l. 2006.

<sup>120</sup> L. M. Darlington, *Erotiku: Erotic Haiku for the Sensual Soul*, s.l. 2008.



*nomy* [„Inspirujące haiku na czas recesji ekonomicznej”]<sup>121</sup>. Autorzy większości tego typu publikacji oczyszczają formę z wszelkich estetyczno-etycznych „naddatków”, w ich miejsce proponując *content* (termin z zakresu marketingu najlepiej chyba oddaje istotę zjawiska) czysto ludyczny. Oto przykłady (stosunkowo najciekawsze literacko)<sup>122</sup>:

„This has to go out”?  
And I was waiting for desk  
Fairies to type it.

I sit wondering;  
Can someone die of boredom?  
Only time will tell.

Strategia zasadniczo obliczona jest na zabawę – i na zysk. Podobnych tematycznych zbiorów „haiku” na razie w Polsce nie mamy. Przyuszczalnie, zważywszy niesłabnące zainteresowanie wschodnio etykietowaną miniaturą (w ostatnich latach opublikowano np. wiele antologii polskich haiku, także – swoście tematycznych)<sup>123</sup>, ich pojawienie się jest tylko kwestią czasu. Jak dotąd haiku to na polskim gruncie zjawisko czysto artystyczne (wyjąwszy może kampanię reklamową „Magazynu Świątecznego Gazety Wyborczej”)<sup>124</sup> – modne,

<sup>121</sup> E. D. Knapps, *Inspirational Haiku for a Recessed Economy*, s.l. 2008.

<sup>122</sup> Cyt. za: <http://www.amazon.com/Office-Haiku-Poems-Inspired-Daily-ebook/dp/B003E74BY2>, dostęp 20 X 2014. Teksty w polskich przekładach (B. Ś.): „Trzeba to wysłać? / Czekam więc na biurkowe / Wróżki, niech przepiszą”; „Siedzę i myślę; / Czy można umrzeć z nudów? / Czas pokaże”.

<sup>123</sup> Zob. np. *Niebieskie trawy. Antologia haiku o roślinach*, wybór K. Kokot, Poznań 2012; *Dajmy grać świerszczom. Antologia haiku o zwierzętach*, wybór K. Kokot, Poznań 2013; *Pory roku w polskim haiku*, wybór A. Dembończyk, K. Kokot, Poznań 2015.

<sup>124</sup> Na potrzeby dużej kampanii reklamowej „Magazynu Świątecznego Gazety Wyborczej” (VIII 2014) przygotowano trzy krótkie, swoście orientalizujące filmiki wyświetlane w telewizji i umieszczone w internecie; nawiązujące do filmów zdjęcia (wraz z tekstami „haiku”) wykorzystano w reklamie prasowej. W oszczędnej scenografii (ogrodowa ławka na białym podeście oraz namalowane w tle: drzewo targane wicherą i trzy dzikie kaczki w locie), przy wtórce oszczędnej „wschodniej” muzyki Marcin Perchuć odczytuje jedno z trzech *quasi*-haiku dotyczących bieżących spraw społeczno-politycznych („Haiku o genderze // Pani ministra / spotkała się z doktorą. / Nic nie rozumiem”; „Haiku o demografii // Polaków ubywa. / Rano tłok w autobusie. / Nic nie rozumiem”; „Haiku o Aferze // Wstrząśnięta Polska, / znów kolejna afra. / Nic nie rozumiem”). Scenkę podsumowuje głos z offu (w wersji drukowanej tekst jest nieco skrócony): „Krótkie teksty to za mało? Aby wiedzieć więcej, czytaj

przyciągające czytelników, słuchaczy, widzów<sup>125</sup>, nieskomercjalizowane jednak tak dalece jak za Atlantykiem.

---

w sobotę »Magazyn Świąteczny Gazety Wyborczej«. Miło czytać, dobrze wiedzieć”. Ta strategia promocyjna to puszczanie oka do czytelników, dzięki świetnej realizacji interesująca także dla tych o głębszej literaturoznawczej świadomości.

<sup>125</sup> Nazwą „haiku” opatruje się stosunkowo liczne przedsięwzięcia z zakresu sztuk wizualnych (zob. siódmą część książki), różnorakie działania medialne (zob. rozdział *Haiku-błaga czy „haiku fristajl”? – o twórczości Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza*) i, rzadziej, projekty muzyczne (zob. przypis 232 w siódmej części książki).

## CZĘŚĆ SIÓDMA

# Logowizualność haiku, haiku a sztuki wizualne

W tej części książki interesują mnie związki haiku ze sztukami wizualnymi. Komparatystyczny punkt wyjścia wyznacza kultura Japonii, zasadniczą treść rozważań stanowią natomiast analizy działań polskich poetów, malarzy, grafików, twórców wideo, muzealników.

### I. Japonia: wizualność haiku – haiku a sztuki wizualne

Problematykę wizualności w klasycznych haiku można rozważać na kilku płaszczyznach: immanentnie zawartego w lirykach obrazowania zmysłowego, sposobów zapisu tekstu na stronie, relacji wiersz–ilustracja, związków z pewnymi typami japońskiego (i chińskiego) malarstwa oraz estetyką sztuk wizualnych zen, wreszcie – ekfrastyczności.

O obrazowaniu w haiku, najczęściej wyrażającym się w stosowaniu prostych, nierzadko różnoznomych układów figura–tło, pisałam już w tej książce wielokrotnie<sup>1</sup>. Wzrok jest w nich zmysłem szczególnie uprzywilejowanym, wizualność może być traktowana dosłownie. Prezentowane sceny dają się bez trudu przedstawiać graficznie czy malarsko (obrazowanie pozostaje zresztą w znacznej mierze paralelne do kompozycji znanych z pewnych typów japońskiego malarstwa, o czym dalej). Haiku zazwyczaj nie operują nazwami kolorów, przekazują jednak informacje o barwie, odwołując się do dostępnych w powszechnym doświadczeniu fenomenów natury. Pozwalają zatem na wieloaspektową mentalną – i materialną – konkretyzację obrazu.

---

<sup>1</sup> Zob. szczeg. pierwszą część monografii.

Stosunkowo liczne klasyczne haiku były ekfrazami dzieł sztuki, w szczególności malarskiej. Zachodni odbiorca (podobnie zresztą jak wielu odbiorców japońskich) nie jest jednak w stanie bez dodatkowych wskazówek<sup>2</sup> stwierdzić, że dany wiersz to opis obrazu czy rzeźby – tym bardziej że ekfrastyczne haiku bywają silnie polisensoryczne. W samych tekstach próżno szukać czytelnych dla nas sygnałów zakotwiczenia w sztukach wizualnych<sup>3</sup>. Niekiedy tylko może zdumiewać dość nietypowe dla haiku wyabstrahowanie od rzeczywistości i niejasność kontekstu, z jakiego postać czy przedmiot wyłuskano (zaburzenia mimetyzmu sensualnego)<sup>4</sup>. Ekfrastyczna potencja haiku nie została przez dzisiejszych twórców odrzucona<sup>5</sup>, jest jednak dość marginalnym nurtem okołohaikowych poszukiwań artystycznych. Kwestią kluczową pozostają innego rodzaju relacje między sztukami wizualnymi a poezją. Im poświęć najwięcej uwagi.

<sup>2</sup> Pomocna bywa np. lektura *haibun* (prozy przeplatanej wierszami haiku, gdzie można odnaleźć informacje o genezie niektórych liryków – zob. pierwszą część książki) oraz komentarzy badaczy, które towarzyszą krytycznym wydaniom tekstów.

<sup>3</sup> Oto przykłady ekfrastycznych haiku Matsuo Bashō (cyt. za: M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, transl., annotated, and with an introduction by J. Reichhold, Tokyo–New York–London 2008, s. 134, 175 (przeł. B. Ś.); ostatni tekst: M. Bashō, *140 haiku*, wybór i przekł. P. Madej, Kraków 2008, s. 61; skąpe informacje dotyczące ekfrastyczności tych wierszy – zob. idem, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 14, 131, 175, 319, 351):

„żuraw woła  
jego głos nie rozdarłby  
bananowego liścia”

„chłodny wiatr  
kołnierz jego płaszcza  
przekrzywiony”

„żółte róże  
w Uji zapach  
palonych herbacianych liści”

„Nie ma kwiatów  
Ani księżycy –  
Smak sake”.

Zasady cytowania obcojęzycznych tekstów oraz zapisu japońskich imion, nazwisk i przydomków – zob. przypis do motta we *Wstępie*.

<sup>4</sup> Zob. szczeg. pierwszą i piątą część monografii.

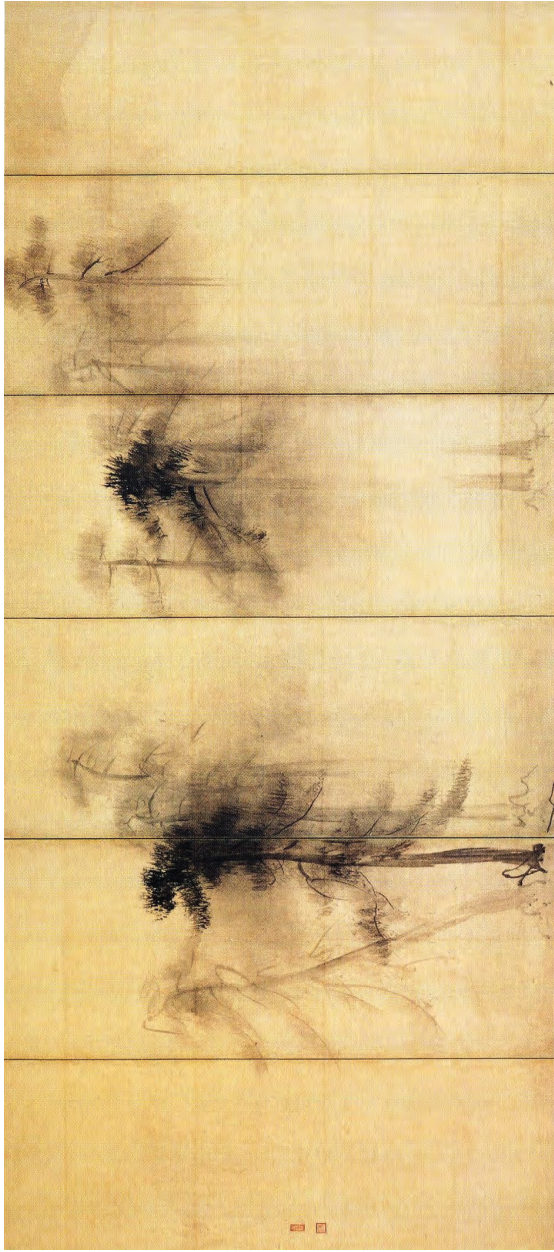
<sup>5</sup> Warto wspomnieć o ekfrastycznym dialogu poetyckim dwojga polskich *haijinów*. Na tomik Ewy Tomaszewskiej *Studnia zakryta kamieniem* (Kraków 2000) złożyły się poetyckie opisy obrazów chińskiego malarstwa pejzażowego (niewyrażone jednak w formie haiku). Odpowiedzią na teksty Tomaszewskiej jest cykl wierszy *tanka* pt. *do studni zakrytej kamieniem* Hieronima Stanisława Kreisa (H. S. Kreis, *Strumień żółtego piasku. Haiku. Tanka*, Kraków 2002, s. 89–108). Zob. też np. <http://sehaikuan.blogspot.com/>, dostęp 30 VI 2014.



Il. 9. Yosa Buson, *Kruki na śniegu*, ok. 1770, tusz i farby wodne na papierze (za: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009)

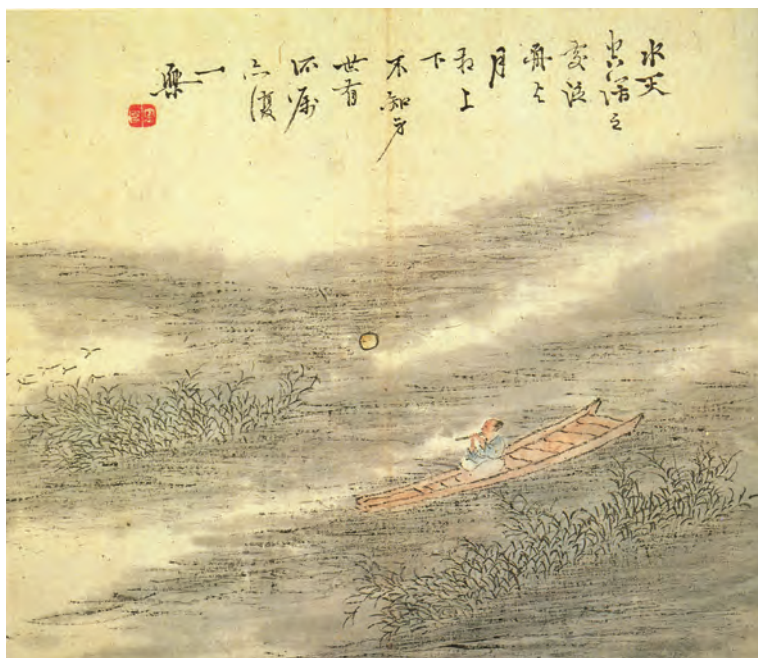


Il. 10 a, b. Ike Taiga (1723–1776), *Nocny deszcz nad Xiao i Xiang* oraz *Jesienny księżyc nad jeziorem Dongting*, tusz na papierze (za: M. Murase, *Sześć wieków malarstwa japońskiego. Od Sesshū do artystów współczesnych*, Arkady, Warszawa 1996)



Il. 1.1. Hasegawa Tōhaku, *Sosny we mgle*, koniec XVI wieku, tusz na papierze (za: G. C. Calza, *Japan Style*, Phaidon, London–New York 2007)





Il. 12. Tanomura Chikuden, *Rozległość wody i nieba*, 1830–1831, tusz i farby wodne na papierze (za: M. Murase, *Sześć wieków malarstwa japońskiego. Od Sesshū do artystów współczesnych*, Arkady, Warszawa 1996)



Związki literatury z malarstwem są w kulturze Japonii bardzo głęboko zakorzenione:

Wraz z chińskimi ideogramami na archipelagu japońskim pojawiła się [około VI wieku – dop. B. Ś.] sztuka pędzla [...]. To właśnie pędzelek i tusz były głównymi środkami wyrazu odczuwania i widzenia świata przez mieszkańców Dalekiego Wschodu. Ich wrażliwość przejawiała się w harmonii kresek malowanych na papierze lub jedwabiu, w odpowiednim ich rozmieszczeniu, w szczególnej formie, jaką artysta nadawał swojemu dziełu. Kaligrafowane pędzlem i tuszem pismo łączyło się w jedno z malarstwem [...]<sup>6</sup>.

Na początku XV wieku ukuto termin *shi-ga-jiku* (*shinga jiku*) oznaczający zwój zawierający wiersze i obrazy<sup>7</sup> (w Europie to czas postępującej separacji pisma i obrazu)<sup>8</sup>. Bardzo szerokie spektrum problemowe wyznacza dalekowschodnia kaligrafia, której dzieła ceniono niekiedy wyżej niż malarstwo tuszowe<sup>9</sup>. Nie da się jej czytać bez znajomości porządku linii i różnych wariantów znaków, sam wygląd pisma może informować o charakterze, rytmie i „melodii” dłoni kaligrafa, a także o jednym z nastrojów (m.in. czystość, pokój, wrogość, piękno), jaki twórca chciał utrwalić<sup>10</sup>. Kaligrafia to niezadko sztuka

<sup>6</sup> B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, Kraków 2009, s. 109; zob. też np. K. Wilkoszewska, *Wizualna poezja – poetyckie malarstwo*, w: *Estetyka japońska*, t. 2: *Słowa i obrazy*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 7.

<sup>7</sup> P. Trzeciak, *Idea i tusz. Malarstwo w kręgu buddyzmu chan/zen*, Warszawa 2002, s. 139. *Shi-ga-jiku* to dosłownie „wiersz-obraz-zwój” (M. Wawrzyniak, *Wprowadzenie do kaligrafii japońskiej: związki z „zen” i „nanga”*, „Japonica” 1994, nr 2, s. 121).

<sup>8</sup> Warto pamiętać o średniowiecznych i wczesnonowożytnych bogato iluminowanych zwojach modlitewnych (por. np. S. McKendrick, J. Lowden, K. Doyle, *Royal Manuscripts. The Genius of Illumination*, London 2011, s. 186–187), nie one wyznaczały jednak kierunku przemian w europejskich relacjach między literaturą i sztukami plastycznymi.

<sup>9</sup> „Jako sztuka kaligrafia w Chinach i Japonii w niczym nie ustępowała tak uznanym dziedzinom jak malarstwo czy rzeźba” (A. Zalewska, *Podstawowe informacje o historii pisma i pisania w Japonii*, w: *Kaligrafia japońska. Trzy traktaty o drodze pisma*, przekł., oprac. i komentarz A. Zalewska, Kraków 2015, s. 11). Zob. też: M. Ueda, *Estetyczne walory linii*, przeł. B. Romanowicz, w: *Estetyka japońska. Słowa i obrazy*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 141–152.

<sup>10</sup> S. N. Sokołow-Remizow, *Literatura, kalligrafia, żywopis. K’ problemie sintieza iskusstw w chudożiestwiennoj kulturie Dalnego Wostoka*, Moskwa 1985, s. 178.

kontemplacyjna, „widzialny wyraz duchowości”<sup>11</sup>, „malarstwo umysłu”<sup>12</sup>. Jej pogłębione praktykowanie wymaga jednak przyjęcia szczególnej postawy:

Kaligrafia zen to pisanie w najbardziej zwykły sposób, jakby się było początkującym. Nie jest to próba zrobienia czegoś zręcznego czy pięknego, lecz pisanie z pełną uwagą [...]. Wówczas cała natura piszącego będzie w tym pisaniu. Oto sposób praktykowania chwila po chwili<sup>13</sup>.

Kaligrafia zen nie zawsze ma walory dekoracyjne, wyróżnia się natomiast „niesamowitą siłą wyrazu, [...] doszukać się w niej można brzydoty i dziwactw”<sup>14</sup>.

Zachodnia percepcja pisma japońskiego (podobnie jak np. chińskiego) bywa jednak silnie zmitologizowana. Piktoralność *kanji* (chińskie znaki w V–VII wieku przywiezione do Japonii; współwystępujące z *kanji hiragana* i *katakana* – wykorzystują znaki tylko dla ich wartości fonetycznej) jest już mocno zatarta. Poszukiwanie tu konturów czy wizualnej „esencji” realnych desygnatów niewiele ma wspólnego z odbiorem pisma przez jego codziennych użytkowników, zasadniczo traktujących egzotyczne dla nas „krzaczkę” tak, jak my postrzegamy litery i zapisane za ich pomocą słowa. Nie znaczy to jednak, naturalnie, że z dziełami mistrzów kaligrafii czy z samą percepcją ich prac<sup>15</sup> nie wiąże się różnorakie eksploracje semantyczne.

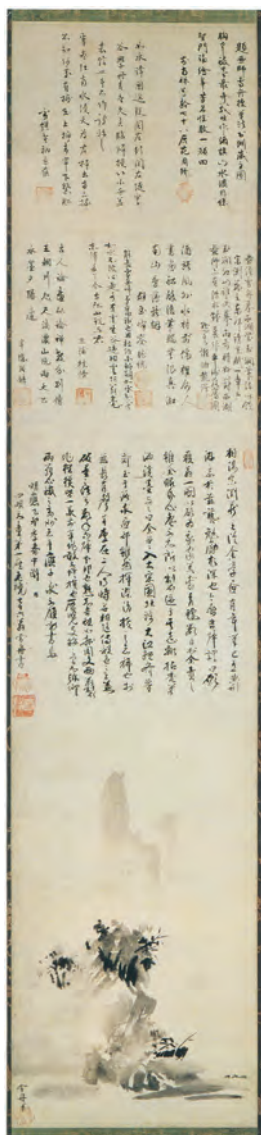
<sup>11</sup> S. Kato, *Japan – Spirit and Form*, introduction by R. Goepfer, transl. J. Abe, L. Lowitz, Rutland, Vermont–Tokyo, Japan 1994, s. 98.

<sup>12</sup> Stare chińskie przysłowie, cyt. za: M. Wawrzyniak, *Wprowadzenie do kaligrafii*, s. 115.

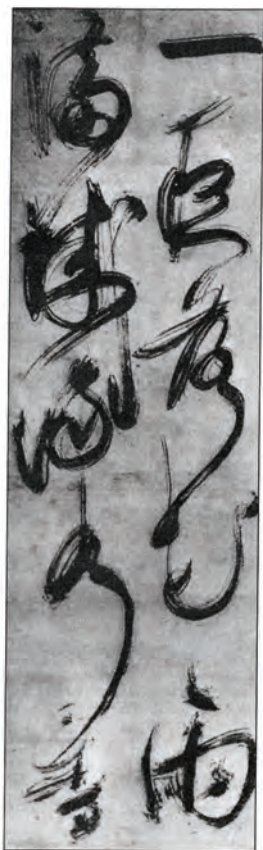
<sup>13</sup> E. Bańcerowska, M. Markiewicz, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: S. Suzuki, *Umysł zen, umysł początkującego*, przeł. J. Dobrowolski, A. Sobota, Gdynia s.a. [1991], s. 13.

<sup>14</sup> K. Shigemi, *Chinesische und japanische Kalligraphie aus zwei Jahrtausenden. Die Sammlung Heinz Götz Heidelberg*, München 1987, s. 30; cyt. za: M. Wawrzyniak, *Wprowadzenie do kaligrafii*, s. 121. Szeroko o historii pisma japońskiego – zob. *Kaligrafia japońska. Trzy traktaty*, s. 9–67.

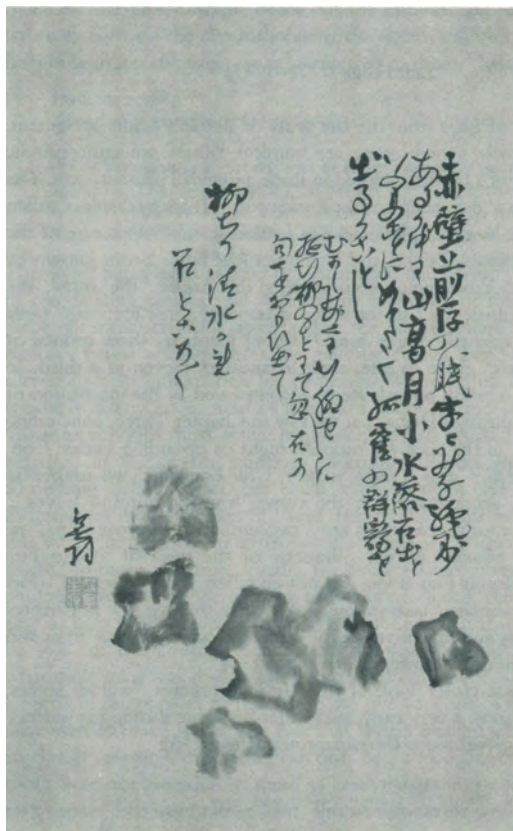
<sup>15</sup> Zob. np. M. Wawrzyniak, *Wprowadzenie do kaligrafii*, s. 130–131. Jan Kott notuje: „W japońskim domu moich przyjaciół [...] wisiał na kruchej ścianie jeden jedyny obraz: biały prostokąt, na którym czarnym tuszem wykaligrafowano dwie litery japońskiego pisma. [...] Ale wersety japońskiego pisma można nie tylko czytać i przekładać na dźwięki, można jeszcze odczytać / obaczyć w nich grafy. Nawet Obcy, jeśli poprowadzi jego oczy japoński przyjaciel, dostrzeże w tych czarnych znakach



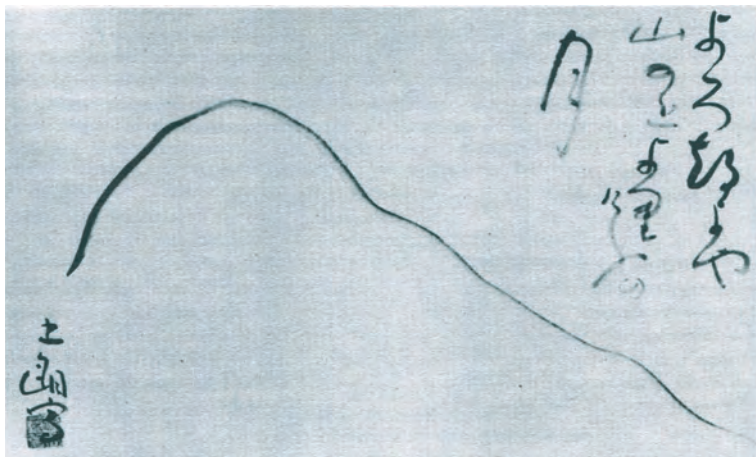
Il. 13. Tōyō Sesshū, *Pejzaż w stylu „haboku”* („złamanego” tuszu, w odcieniach czerni i szarości), tusz na papierze, 1495 (za: G. C. Calza, *Japan Style*, Phaidon, London–New York 2007)



Il. 14. Kaligrafie mistrzów zen: Ikkyū (koniec XV wieku) i Hakuina (połowa XVIII wieku) (za: D. T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*, WUJ, Kraków 2009)



Il. 15 a, b. Yosa Buson, *haiga* do wiersza [młody bambus!...] i tekstu (także autorstwa Busona, przeł. B. Ś.): „wierzbowe liście, opadłe / w bystrym strumieniu tu i ówdzie / suche kamienie” (za: Ch. A. Crowley, *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashō Revival*, Brill, Leiden–Boston 2007)



- Il. 16 a. Haiku i *haiga* Inoue Shirō (1742–1812), tusz, papier. Obraz jest ilustracją do wiersza: „przez wieki / wstaje ponad górami / dzisiejszy księżyc” i, co ciekawe, wcale nie przedstawia księżyca (za: *Estetyka japońska. Słowa i obrazy. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005)
- Il. 16 b. Fragment zwoju *haibunga* pędzla Busona (1716–1783) – tekst *haibun* Bashō *Oku no hosomichi* został przepisany przez Busona i zilustrowany jego własnymi obrazami (za: Ch. A. Crowley, *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashō Revival*, Brill, Leiden–Boston 2007)



Matsuo Bashō stwierdzał: „Twórczość innych szkół poetyckich jest jak barwne malarstwo. Poezja mojej szkoły powinna powstawać tak jak malarstwo tuszowe”<sup>16</sup>. Nic zatem dziwnego, że jednym z kluczowych interdyscyplinarnych punktów odniesienia pozostaje dla mnie *SUMI-E*<sup>17</sup> – bliskie kaligrafii kontemplacyjne malarstwo na papierze i jedwabiu wykorzystujące wyłącznie różne odcienie czarnego tuszu<sup>18</sup>. Przy użyciu najprostszych środków artyści tworzą intrygujące, jednocześnie mimetyczne i niedopowiedziane światy. Tak jak autorzy haiku pozostawiają ślad swojego doświadczenia oraz miejsce (w tym wypadku również najdosłowniej, nie zamalowując znacznej części przedstawienia), które może wypełnić doświadczenie i sensualna pamięć odbiorców:

[...] jedną z najbardziej uderzających cech krajobrazów Sung<sup>19</sup>, a także *sumi-e* jako całości – jest względna pustka obrazu. Pustka ta jednak należy, jak

---

mężczyznę, kobietę albo dziecko, drzewo i rzekę. I Spokój w kobiecie pod drzewem. I Radość albo Zachwyty” (J. Kott, *Haiku Miłosza i Dudzińskiego*, w: idem, *Nowy Jonasz i inne szkice*, Wrocław 1994, s. 138–139).

- <sup>16</sup> M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 256. Zainteresowanie *haijinów* malarstwem tuszowym i pokrewieństwa obrazowania w haiku i tego rodzaju przedstawieniach wyrażane były w wierszach *expressis verbis*:

„jesienny księżyc rysuje tuszem sosnę na sinym niebie”	„Sznur dzikich gęsi a księżyc nad wierchami jak sygnatura”	„Latem przez pola mój koń mnie wiezie stępa to jak rysunek”
Ransetsu	Buson	Bashō

Cyt. za: L. Engelking, *Haiku własne i cudze*, Kraków 1990, s. 18; *Haiku*, przekł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006, s. 154 (dalej: *Haiku*, [2006]), o intertekstualności tekstu – ibidem); *Poezja starojapońska*, wstęp, wybór i oprac. A. Żuławska-Umeda, przeł. A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1984, s. 119.

- <sup>17</sup> Malarstwo określane również jako *suiboku-ga/suibokuga* (zob. np. E. Machotka, *Suibokuga*, w: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, s. 283 – hasło z dopełniającego studium Beaty Kubiak Ho-Chi *Słownika terminologicznego estetyki i sztuki japońskiej*). Szeroko na temat tego rodzaju malarstwa i jego związków z zen – zob. A. Kozyra, *Estetyka zen*, s. 77–140. O technikach malarstwa tuszowego (*sumi* to tusz chiński) – zob. Z. Alberowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983, s. 101 i nast.
- <sup>18</sup> Zob. np. A. W. Watts, *Zen w sztuce*, w: *Buddyzm*, wybór i oprac. J. Sieradzan, W. Jaworski, M. Dziwisz, Kraków 1988, s. 178–179.
- <sup>19</sup> *Sumi-e* jest wywodzone z tradycyjnego chińskiego malarstwa *sung* (X–XIII wiek), przedstawiającego elementy majestatycznej przyrody (bardziej monumentalnej i „odleglejszej” od odbiorcy niż np. w haiku) na pustym, monochromatycznym tle. Na

się okazuje, do obrazu, a nie stanowi wyłącznie niezamalowanego tła. [...] Tajemnica polega na umiejętności zrównoważenia formy z pustką, a przede wszystkim na tym, by wiedzieć, kiedy się powiedziało DOSTATECZNIE DUŻO. [...] kształty tak mocno zrośnięte z pustą przestrzenią stwarzają wrażenie CU-DOWNEJ PUSTKI, z której nagle wyłania się zdarzenie<sup>20</sup>.

Walorowa achromatyczność to, paradoksalnie, kolejne pokrewieństwo z haiku. *Sumi-e*, wyjąwszy część prac ciężących ku abstrakcji, informacje o barwie przekazuje niejako *in absentia*, pokazując byty przyrody kojarzone z konkretnymi kolorami i operując różnymi odcieniami tuszu (gradacja relacji: jasny–ciemny, w świetle–w mroku).

Spośród typów *sumi-e* najbardziej interesuje mnie *HAIGA* / / *hai(kai)ga*<sup>21</sup> – obrazy ilustrujące poszczególne wiersze haiku bądź malowane w duchu tej poezji (niekoniecznie wiernie odtwarzające świat przedstawiony liryku), zwykle współwystępujące z wykaligrafowanym wierszem na tym samym zwoju, karcie papieru, parawanie, wachlarzu. *Haiga*, podobnie jak haiku, nie dbają o „fotograficzne” oddanie szczegółów, ukazują jeden bądź kilka kształtów na monochromatycznym tle, niekiedy zdają się niemal abstrakcyjne. Łączą poczucie humoru z silnym zakorzeniem w codzienności, „działają jak *haikai*, ale w formie obrazu”<sup>22</sup>.

Najbardziej znanym twórcą *haiga* jest znakomity *haijin* i malarz *nanga* Yosa Buson (część badaczy wskazuje na Busona jako pierw-

kontemplacyjnych obrazach ludzie najczęściej w ogóle się nie pojawiali. Mistrzowie *sung* stworzyli „tradycję malarstwa przyrodniczego, której nie dorównuje nic w malarstwie światowym. Pokazali nam bowiem życie przyrody – gór, skał, wód, mgieł, drzew i ptaków – w odczuciu taoizmu i zen. Jest to świat, do którego człowiek należy, ale nad którym nie panuje, świat samowystarczalny, gdyż nie został stworzony dla nikogo i nie ma własnego celu” (ibidem, s. 178–179).

<sup>20</sup> Ibidem, s. 179; wyróż. autora. Zob. też J. Ślósarska, *Manifestacja tao i cz’an w chińskim malarstwie pejzażowym*, w: *Taoizm*, wybór W. Jaworski, red. M. Dziwisz, Kraków 1988, s. 166–173.

<sup>21</sup> Sylaba „hai” została wzięta z „haiku”, „ga” znaczy „obraz, malarstwo” (S. Addiss, *Haiku i haiga*, przeł. J. Wolska, w: *Estetyka japońska*, t. 2: *Słowa i obrazy*. *Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 201).

<sup>22</sup> Sformułowanie Okady Rihei, cyt. za: Ch. A. Crowley, *Buson and “Haiga”*, w: eadem, *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashō Revival*, Leiden–Boston 2007, s. 186. Zob. też: ibidem, s. 187.



szego autora *haiga* w ogóle)<sup>23</sup>. Początków ilustracji haiku należy jednak szukać znacznie wcześniej:

wierszo-obrazy *haiga* były formą ekspresji wizualno-słownej niemal od czasu, gdy powstawać zaczęła poezja *haikai*. Nie mamy świadectw pojawienia się pierwszych dzieł *haiga*, jednakże – skoro wiele wierszy *haikai* oddaje w słowach to, co widzialne i skoro w Japonii wiersze i obrazy tworzone tym samym pędzlem i tuszem, dodanie obrazów do *haikai* musiało być krokiem całkowicie naturalnym<sup>24</sup>.

Przed Busonem *haiga* tworzyli m.in. Bashō<sup>25</sup>, Morikawa Kyoriku, Enomoto Kikaku, Nakagawa Otsuyu, Kakujō, Hattori Ransetsu, Kagami Shikō<sup>26</sup>. Wczesne *haiga* opisywane są jako wiernie odwzorowujące obrazowanie wierszy, nieprzesłaniające kaligrafii, bliskie w swej stylistyce praktykom szkoły Kanō (o której dalej)<sup>27</sup>. Późniejsze werbo-wizulane kompozycje Busona stały się już domeną malarskiego kunsztu i kaligraficznej lekkości. W jego czasach wzrosła rola samego przedstawienia malarskiego w tego rodzaju układach – *haiga* coraz chętniej tworzyli niepoeci. Powstało wreszcie *haibunga*, obrazy w stylu *haiga* ilustrujące przeplataną haiku prozę poetycką *haibun*<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> Zob. A. Żuławska-Umeda, *O kireji – „sylabie ucinającej” w haiku*, „Japonica” 1994, nr 2, s. 65; M. Takeuchi, *Wiersze i obrazy, w: Estetyka japońska*, t. 2, s. 198.

<sup>24</sup> S. Addiss, *Interactions of Text and Image in Haiga*, w: *Matsuo Bashō's Poetic Spaces*, ed. E. Kerkham, New York 2006, s. 217.

<sup>25</sup> Za najlepsze *haiga* do wierszy Bashō uznaje się jednak obrazy będące efektem współpracy poety z innymi twórcami (Ch. A. Crowley, *Buson and "Haiga"*, s. 197). Reprodukcje *haiga* Bashō – zob. np. D. T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*, przeł. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków 2009, il. 48 (przed s. 141), il. 50 (po s. 220).

<sup>26</sup> S. Addiss, *Interactions of Text and Image in Haiga*, s. 218–224; J. O'Mara, *Bashō and the Haiga*, w: *Matsuo Bashō's Poetic Spaces*, s. 202–214; Ch. A. Crowley, *Buson and "Haiga"*, s. 197–199. Joan O'Mara wspomina także o pojedynczych *haiga* w twórczości Arakidy Moritakego, Yamazakiego Sōkana, Hinaya Ryūho (J. O'Mara, *Bashō and the Haiga*, s. 214). Cheryl A. Crowley pisze o proto-*haiga* Nonoguchiego Ryūho (Ch. A. Crowley, *Buson and "Haiga"*, s. 197).

<sup>27</sup> S. Addiss, *Interactions of Text and Image in Haiga*, s. 224–225.

<sup>28</sup> Zob. ibidem. Buson kilkakrotnie przepisywał *Oku no hosonichi* Bashō (zob. M. Bashō, *Na ścieżkach Północy*, przeł. A. Żuławska-Umeda, „Literatura na Świecie” 2002, nr 1/2/3, s. 257–276), każdorazowo dodając własne obrazy (S. Addiss, *Interactions of Text and Image in Haiga*, s. 225; zob. też: Ch. A. Crowley, *Buson and "Haiga"*, s. 241; D. T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*, il. 52, po s. 220). Proza Bashō także współcześnie

Dla odbioru prac łączących haiku z *haiga* kluczowe są sposoby wiązania tekstu i obrazu (ich zestawienie bywa widziane jako dwumediálna *haikai-no-renga*)<sup>29</sup>, a także – aktywność odbiorcy uruchamiającego i uspołniającego logowizualną kompozycję w umyśle<sup>30</sup>. *Haiga* nierzadko oddalały się od semantyki haiku, niekiedy rozszerzając bądź specyficznie ukierunkowując drogi interpretacji<sup>31</sup>, niekiedy – kontrastując obrazową i werbalną część przedstawienia<sup>32</sup>, często wreszcie w miejsce „ikonograficznej zawartości” liryku pokazując samego poetę-autora<sup>33</sup>.

Chcę przywołać dwa zaskakujące dla zachodniego odbiorcy przykłady prac logowizualnych stworzonych przez autorów klasycznych haiku. Jedno z *haiga* Busona ukazuje gęszcz młodych bambusów zasłaniający majaczące w tle, szkicowo zarysowane chatki; w prawym górnym rogu kompozycji widać równoważący układ ekspresyjny zapis wiersza. Warstwa wizualna – obraz i niezrozumiała dla niespecjalisty kaligrafia – świetnie wpisuje się w okcydentalne wyobrażenia o warsztatowym kunszcie japońskich twórców i mocno przewidywalnej dalekowschodniej ikonografii. Semantyka tekstu podważa stereotyp:

młody bambus!  
prostyutka z Hashimoto  
wciąż tutaj czy nie?<sup>34</sup>

---

inspiruje do tworzenia *haibunga* – przykładem wydanie M. Bashō, *The Narrow Road to Oku*, transl. D. Keene, illustrated by M. Masayuki, Tokyo–New York–London 1996.

<sup>29</sup> Zob. J. O'Mara, *Bashō and the Haiga*, s. 201–202. O *haikai-no-renga* – zob. pierwszą część książki.

<sup>30</sup> Zob. J. Kacian, *Looking and Seeing: How Haiga Works*, <http://www.gendaihaiku.com/kacian/haiga.html>, dostęp 20 V 2014 (pierwodruk: „Simply Haiku” 2004, Autumn, 2:5). Zob. też: Ch. A. Crowley, *Buson and “Haiga”*, passim.

<sup>31</sup> Zob. S. Addiss, *Interactions of Text and Image in Haiga*, s. 218–219, 234–236.

<sup>32</sup> Ch. A. Crowley, *Buson and “Haiga”*, s. 194–197.

<sup>33</sup> Zob. S. Addiss, *Interactions of Text and Image in Haiga*, s. 236; J. Kacian, *Looking and Seeing*, dostęp 20 V 2014.

<sup>34</sup> Cyt. za: Ch. A. Crowley, *Buson and “Haiga”*, s. 225; przeł. B. Ś. Zob. też: J. M. Rosenfield, *Mynah Birds and Flying Rocks. Word and Image in the Art of Yosa Buson*, s.l. 2003, s. 41; J. Kacian, *Looking and Seeing*.

W interpretacji kompozycji można podkreślać podobieństwo między smukłym bambusem a piękną dziewczyną, poszukiwać aluzji autobiograficznych i intertekstualnych, wskazywać rolę kobiecości, tajemniczości, tęsknoty<sup>35</sup>. Zachodniemu odbiorcy ten werbo-wizualny układ udziela jednak przede wszystkim przewrotnej (semantyka!) lekcji pokory wobec nie w pełni zrozumiałej sztuki.

I jeszcze jeden przykład. *Haiga* Kobayashiego Issy przedstawia krytą słomą chatkę. Tłumaczenie jego wiersza zapisanego powyżej obrazu brzmi:

Motyl w ogrodzie  
dziecko podpełza, on odfruwa,  
podpełza bliżej, on znów odfruwa<sup>36</sup>

Tak ukształtowana kompozycja daje się interpretować jako ilustracja buddyjskiego przekonania o konieczności wyzwolenia się z pożądań, nieprzywiązywania do jakichkolwiek dóbr (stabilna chatka). Za wizualną reprezentację pragnienia-motyła uznaje się wówczas „ulatu-jącą” ponad chatką kaligrafię<sup>37</sup>. Związek między obrazem i wierszem jest jednak niewyrazisty i nieoczywisty, zestawienie wydać się może przypadkowe. Odbiorca, szczególnie nieznający dogłębnie kultury Wschodu, czuje się w swych interpretacyjnych próbach bezradny.

Słowno-obrazowe układy haiku-*haiga* bywają traktowane przez badaczy jako całość, rodzaj słowografii<sup>38</sup>, której bez szkody dla utworu nie sposób rozdzielać<sup>39</sup>. Zasadniczo podążam tym tropem, nie ignoruję jednak różnorodnych pęknięć w tego rodzaju kompozycjach, stworzonych – współcześnie lub przed wiekami – przez jed-

<sup>35</sup> Ch. A. Crowley, *Buson and "Haiga"*, s. 225–227.

<sup>36</sup> Cyt. za: S. Addiss, *Interactions of Text and Image in Haiga*, s. 238; przeł. B. Ś.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 239.

<sup>38</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, s. 79, 83–84, 88; oraz eadem, *Słowografia*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/articles/slowografia-657/>, dostęp 24 VI 2016.

<sup>39</sup> Zob. S. Addiss, *Interactions of Text and Image in Haiga*, s. 217–242; Ch. A. Crowley, *Buson and "Haiga"*, s. 185, 207; A. W. Watts, *Zen w sztuce*, s. 178; J. Kacian, *Looking and Seeing*, dostęp 20 V 2014. Nazwa „*haiga*” bywa także używana dla określenia całości werbo-wizualnej kompozycji, ja jednak tradycyjnie rezerwuję ją dla obrazu.

nego bądź kilku artystów. Kluczowa jest tutaj dla mnie perspektywa percepcyjna dzisiejszego zachodniego odbiorcy.

Inny istotny dla okołohaikowych badań typ *sumi-e* to ekspresyjne malarstwo ZENGA (XIII wiek – do dziś)<sup>40</sup> opisywane jako najbliższe duchowości zen. Twórcy posługują się przede wszystkim linią, niekiedy silnie dynamiczną, malowaną zdecydowanymi, mocnymi ruchami pędzla, niekiedy delikatną, cienką, ledwo widoczną<sup>41</sup>. Zenga daleko do jakiegokolwiek regularności i przewidywalności. Może być niemal abstrakcyjne (częstą formą jest tu koło *ensō* – symbol jedności, pustki, całości), może realizować się wyłącznie jako sztuka kaligrafii<sup>42</sup> (*zensho*). Dodajmy, że „artyści zen tak dowolnie przekształcali znaki pisma (*formal script*) jak zachodni malarze abstrakcyjniści – istniejące realnie przedmioty”<sup>43</sup>. Zenga to również asymetryczne, pełne ekspresji obrazy natury<sup>44</sup>, często inspirowane poezją i przysłowiami obrazy mnichów zen. Malarze nierzadko umieszczali obok obrazów prozatorskie bądź wierszowane inskrypcje<sup>45</sup>, co znów zbliża sztukę słowa, kaligrafię i malarstwo. Paralele z haiku są tu równocześnie dalekie (częsta abstrakcyjność zenga) i głębokie (zeniistyczna wierność sobie, ekspresja świata w jego „takości”, pewna nieprzewidywalność).

*Sumi-e* jest istotnym, ale nie jedynym malarskim odnośnikiem dla haiku – warto wspomnieć o kilku jeszcze zjawiskach japońskiej sztuki. Malarstwo „literatów”<sup>46</sup>, NANGA (*bunjin-ga*; późny okres Edo, w szczególności wiek XVIII), nie było konkretnym stylem ani szkołą

<sup>40</sup> Zob. P. Trzeciak, *Idea i tusz*, s. 91–157.

<sup>41</sup> Zob. ibidem, s. 105; A. W. Watts, *Zen w sztuce*, s. 179.

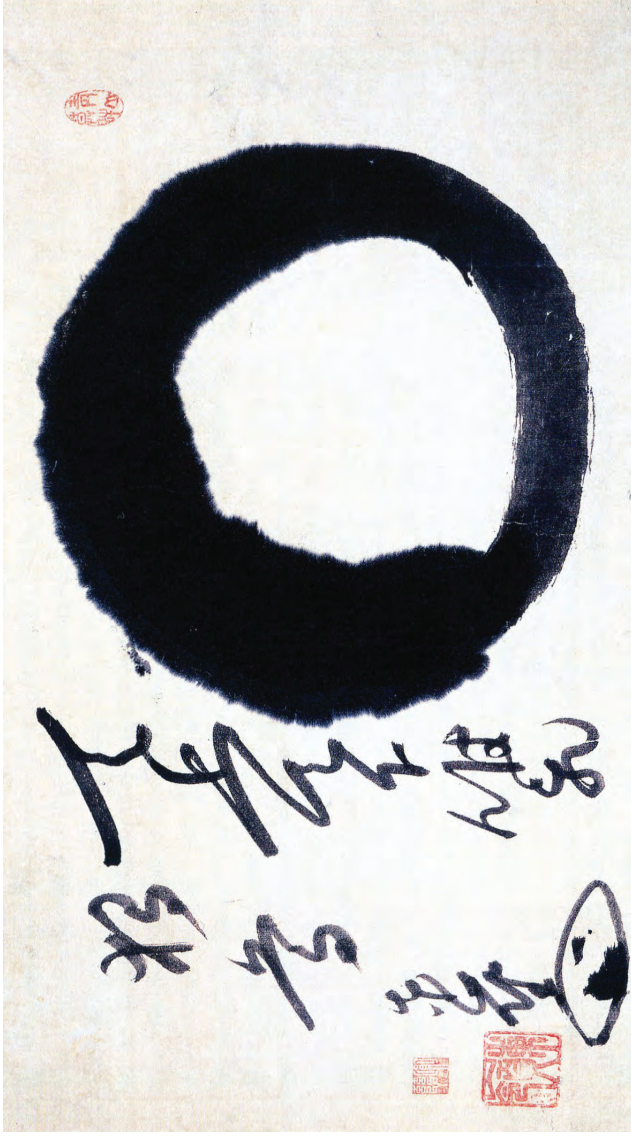
<sup>42</sup> P. Trzeciak, *Idea i tusz*, s. 91.

<sup>43</sup> N. Wilson Ross, *The Art of Zen*, w: eadem, *Three Ways of Asian Wisdom. Hinduism, Buddhism, Zen and Their Significance for the West*, New York 1966, s. 123.

<sup>44</sup> Zob. P. Trzeciak, *Idea i tusz*, s. 91.

<sup>45</sup> Zob. M. Wawrzyniak, *Wprowadzenie do kaligrafii*, s. 139.

<sup>46</sup> Jako literatów określano w Japonii intelektualistów, ale także „szlachetnie urodzonych członków dworu, samurajów i mnichów buddyjskich” (M. Wawrzyniak, *Wprowadzenie do kaligrafii japońskiej*, s. 127). Nanga bywa opisywane jako barwny typ *sumi-e* (często jednak obrazy tworzone wyłącznie czarnym tuszem) – zob. A. Żuławska-Umeda, *Od tłumaczki*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 1/2/3, s. 279.



Il. 17. Tōrei Enji, Enso, tusz na papierze, XVIII wiek (za: G. C. Calza, *Japan Style*, Phaidon, London–New York 2007)



Il. 18. Hasegawa Tōhaku, *Małpa na uschniętym drzewie*, koniec XVI wieku, tusz na papierze (za: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009)





- Il. 19 a. Drzeworyt Katsushiki Hokusai, *Hortensja i jaskółka*, 1833–1834  
(za: F. Morena, *Hokusai*, przekł. H. Borkowska, red. J. Gondowicz, K. Maleszko, HPS, Warszawa 2006)
- Il. 19 b, c. Drzeworyty Utagawy Kuniyoshiego z lat 1830–1844: *Ryby ayu płynące w górę strumienia, z gałęzią hagi* oraz *Sum* (za: *Japanese Prints*, ed. G. Fahr-Becker, Taschen, Hong Kong–Köln–London 2007)



Il. 20 a, b. Dwa studia *kachō-ga* autorstwa Kitagawy Utamaro z *Ilustrowanej księgi owadów*, 1788 (za: A. Król, *Japonizm polski / Polish Japonism*, Manggha, Kraków 2011)

Il. 20 c. Wojciech Weiss, *Studium nasturcji*, 1905 (za: A. Król, *Japonizm polski / Polish Japonism*, Manggha, Kraków 2011)



artystyczną o skodyfikowanych regułach<sup>47</sup>. Jego twórcy (m.in. Tanomura Chikuden, Ike Taiga, Yosa Buson) cenili prostotę, kontemplacyjność, sugerowanie nastroju kilkoma pociągnięciami pędzla<sup>48</sup>. „Wartość [...] [tych] obrazów polega [...] na całkowicie indywidualnym traktowaniu formy, na malowaniu tuszem dla własnej przyjemności czy z wewnętrznej potrzeby, spontanicznie i swobodnie, bez szczególnej troski o techniczną perfekcję”<sup>49</sup>. Podobnie jak *haijino* i autorzy *haiga*<sup>50</sup> malarze *nanga* pokazywali kadry ze świata natury, w szczególności – wybrane kształty na monochromatycznym, często pustym, tle. Obrazom nierzadko towarzyszyły wreszcie teksty poetyckie<sup>51</sup>.

Spoglądając na sztukę japońską z szerszej perspektywy, można dostrzec podobieństwa między estetyką haiku a twórczością licznych autorów SZKOŁY KANŌ (XV–XIX wiek), łączącej wpływy tradycyjnego malarstwa tuszowego z malarstwem barwnym. Na tle „mgieł i wilgotnych oparów”<sup>52</sup> często pojawiały się tworzone zdecydowanymi pociągnięciami pędzla motywy przyrodnicze: góry, drzewa, ptaki.

Grafiki – niezmiernie czasochłonne, wykluczające daleko idącą spontaniczność działań artystycznych – zdają się dość odległe od ducha haiku i *sumi-e*. Ten intuicyjny sąd nie jest w pełni prawomocny. Chwytające moment haiku (i *sumi-e*) również wymagają pracy intelektu, namysłu nad kompozycją. Z kolei pośród „obrazów przemijającego świata” – drzeworytów (a także malarstwa) UKIYO-E – dość istotne miejsce zajmują natomiast intrygująco kadrowane, realistyczne wizerunki roślin i zwierząt na jednolitym, często monochromatycznym tle<sup>53</sup>. I tak np. niektóre spośród *Stu słynnych widoków*

<sup>47</sup> Zob. M. Wawrzyniak, *Wprowadzenie do kaligrafii*, s. 140 (o *nanga* – zob. ibidem, s. 125–129); Ch. A. Crowley, *Buson and “Haiga”*, s. 201–206; P. Trzeciak, *Idea i tusz*, s. 140.

<sup>48</sup> Zob. Ch. A. Crowley, *Buson and “Haiga”*, s. 204.

<sup>49</sup> P. Trzeciak, *Idea i tusz*, s. 140.

<sup>50</sup> O pokrewieństwach i różnicach między *nanga* i *haiga* – zob. Ch. A. Crowley, *Buson and “Haiga”*, s. 204–205.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 203.

<sup>52</sup> M. Murase, *Sześć wieków malarstwa japońskiego*, Warszawa 1996, s. 31.

<sup>53</sup> Zob. C. David, *Japanese Prints*, Paris 2010, s. 9–135.

*Edo*<sup>54</sup> Utagawy Hiroshige mogłyby uchodzić za barwne ilustracje do haiku. Jeszcze bliższe haikowej estetyce wydają się drzeworytnicze studia pojedynczych elementów świata natury<sup>55</sup>, m.in. *KACHŌ-GA* (typ *ukiyo-e*): wyobrażenia kwiatów, traw, owoców, ptaków, ryb<sup>56</sup>.

Punktów wspólnych między haiku a sztukami wizualnymi z pewnością dałoby się wskazać więcej. Obrazowanie bliskie przedstawieniom znanym z lirycznych 17-zgłoskowców od wieków zakorzenione było w sztuce japońskiej<sup>57</sup>, wpływało z tradycyjnej wyspiarskiej estetyki. „Bezramowy” obraz japoński często „jest tylko

<sup>54</sup> Zob. znakomitą polską edycję: U. Hiroshige, *Sto słynnych widoków Edo*, z tekstem M. Trede i L. Bichlera, s.l. 2010 (szczeg. s. 90–91, 98–99, 158–159, 202–203, 208–209, 218–219, 244–245, 266–267).

<sup>55</sup> Zob. C. David, *Japanese Prints*, s. 100–105, 120–129, 131–135. Interesująca w kontekście moich rozważań jest także twórczość drzeworytników takich jak: Utagawa Kunisada, Katasushika Hokusai, Kitagawa Utamaro, Totoya Hokkei, Kubo Shunman, Sakai Oho, Sakai Hoitsu, Shibata Zeshin, Utagawa Kunisada, Utagawa Kunyoshi (zob. np. ibidem, passim; *Japanese Prints*, ed. G. Fahr-Becker, Hong Kong–Köln–London–Los Angeles–Madrid–Paris–Tokyo 2007, passim).

<sup>56</sup> To prace obecne także w polskich zbiorach – zob. A. Król, *Obraz świata, który przemija. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Jana Stanisławskiego i jego uczniów / An Image of a Floating World in the Paintings of Jan Stanisławski and His Students*, Kraków 2007, s. 110 i nast.; eadem, *Wyczół w Japonii. Inspiracje japońskie w twórczości Leona Wyczółkowskiego / Wyczół in Japan. Japanese Inspirations in the Work of Leon Wyczółkowski*, Kraków 2012, s. 47 i nast., 161 i nast. Przedstawienia te często miały charakter symboliczny.

<sup>57</sup> Już tutaj warto zaznaczyć, że liczni zachodni twórcy intuicyjnie wychwytyją klarowne układy sensualne dalekowschodniego malarstwa (podobnie jak układy sensualne haiku, o czym mówiłam w poprzednich częściach książki). Delikatnie ironicznie pokazuje to wiersz Jerzego Harasymowicza, opisujący kilka dalekowschodnich obrazów (bądź kadrów tego samego przedstawienia) – ostatni popsuty przez nieprzewidywany dodatkowy element:

„Chiński malarz  
Z mgły  
wynurza się szczyt  
jak palec Buddy  
wiem

Z mgły  
wynurza się drzewo  
sypie piórka wiatru  
wiem

skromnym wycinkiem świata i może być dowolnie poszerzany poza swe granice. Inaczej jest w sztuce Europy, gdzie obraz jest wybranym umyślnie i zamkniętym fragmentem rzeczywistości<sup>58</sup>. Uproszczeniem byłoby jednak twierdzenie, że pokrewieństw z estetyką haiku można doszukiwać się w całym japońskim malarstwie i grafice (czy nawet – w ich przeważającej części). Warto pokusić się jeszcze o rzut oka na japońską „estetykę codzienności”.

Skromność i elegancję tradycyjnej estetyki Japonii<sup>59</sup>, wyrosłej z podglebia zen, taoizmu i szintoizmu, doskonale widać w częstych w wyspiarskiej sztuce monochromatyzmie barw, prostocie kompozycji, surowości materiałów, oszczędności środków wyrazu. To cechy charakterystyczne nie tylko dla tzw. sztuk pięknych, ale przejawiające się także w sposobie urządzenia domów czy subtelności smaków w tradycyjnej kuchni<sup>60</sup>. Kultura Japonii uczy cenić to, co nietrwałe, noszące ślady zużycia, niszczące – przemijanie jest wszak naturalną właściwością rzeczy i koniecznym warunkiem piękna. „Gdyby człowiek nigdy nie odchodził jak rosy Adashino, nie znikał jak dym nad Toribeyamą, lecz trwał wiecznie, jakże rzeczy utraciłyby moc poruszania nas. Najcenniejsza w życiu jest jęgo niepewność”<sup>61</sup>.

---

Nad kwitnącym lotosem  
lata motyl  
wiem

Lecz przylatuje drugi motyl  
niczego nieświadom  
i wszystko na nic”

(J. Harasymowicz, *Polska weranda*, Kraków 1973, s. 50).

<sup>58</sup> Z. Kempf, *Orientalizm Wacława Sieroszewskiego. Wątki japońskie*, Warszawa–Wrocław 1982, s. 93.

<sup>59</sup> O japońskich kategoriach estetycznych – zob. pierwszą część książki.

<sup>60</sup> Zob. np. J. Tubielewicz, *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996; L. Hájek, *Japanische Graphik*, Praha 1990; S. Hibi, *Japanese Detail Cuisine*, San Francisco 1989; G. Nitschke, *Japanische Gärten*, Köln 1993; G. C. Calza, *Japan Style*, London–New York 2007. Ciekawą egzemplifikacją współczesnej, ale silnie zanurzzonej w tradycji (ceremonia herbaty, stosunek do sprzętów), japońskości jest powieść Kawabaty Yasunariego *Tysiąc żurawi* (Warszawa 1987). Sposób opisywania świata okazuje się tu nierzadko bliski obrazowaniu w haiku.

<sup>61</sup> Słowa średniowiecznego japońskiego mnicha buddyjskiego, Yoshidy Kenkō, cyt. za: D. Keene, *Landscapes and Portraits: Appreciations of Japanese Culture*, s.l., s.a., s. 24.

Łatwy do uchwycenia jest wreszcie sam semantyczny – i „ikonograficzny” – związek między haiku a licznymi japońskimi (i, szerzej, dalekowschodnimi) przedstawieniami plastycznymi operującymi tymi samymi motywami ze świata przyrody. To góra, drzewo (często sosna, wiśnia, śliwa), kwiaty, błyskawica, jezioro, ptak, rozległe, puste przestrzenie, motywy przyrodnicze na tle nieba<sup>62</sup>. W tekstach haiku i japońskich sztukach wizualnych szczególną wagę przywiązuje się także do przemian w cyklu pór roku (częste są serie obrazów przedstawiających te same miejsca w różnym czasie)<sup>63</sup>.

Bliższe i odleglejsze paralele z pewnością można by mnożyć, najściślejszy i najoczywistszy pozostaje jednak, naturalnie, związek haiku i *haiga*.

## II. Estetyka haiku – estetyki Okcydentu

### 1. Antylaokonizm

Haiku generuje związki werbo-wizualne na wielu płaszczyznach. W bardzo ograniczonym stopniu dotyczą go istotne w nowożytnej europejskiej myśli o sztuce rozgraniczenia między malarstwem

Adashino to cmentarz, Toribeyama – miejsce kremacji zwłok (wyjaśnienia za – ibidem). Przyjęcie tej perspektywy pozwala dostrzec np. nieoczywiste aspekty powszechnej japońskiej admiracji dla wyjątkowo nietrwałych kwiatów wiśni (wędnących szybciej niż np. wcale nie brzydsze kwiaty śliwy) – zob. ibidem.

<sup>62</sup> Koncentracja na tych elementach przyrody wydaje się cechą całej dalekowschodniej kultury. Przykładowo, trygramom z chińskiej *Księgi Przemian* odpowiadały wyobrażenia nieba, ziemi, pioruna, wody, góry, wiatru (drzewa), ognia, jeziora. Malarstwo chińskie jest pod wieloma względami różne od japońskiego, jednak i tu można odnaleźć wiele punktów wspólnych – to m.in. ulubione przez artystów motywy: niebo, ziemia, wiatr (drzewo), ogień (błysk, słońce), jezioro, mgła (woda, chmura), góra. Zob. np. J. Ślósarska, *Manifestacja tao i cz’an*, s. 167.

<sup>63</sup> Nie należy tu poszukiwać bliższych paralel z impresjonizmem w malarstwie Zachodu, przedstawienia japońskie były bowiem bardzo silnie skonwencjonalizowane. Przykładowo, Tōyō Sesshū (1420–1506) „wypracował typ dekoracji malarskiej na parawanach i przesuwanych ściankach, wykorzystujący motywy ptaków i kwiatów czterech pór roku, powtarzany potem przez stulecia” (M. Murase, *Sześć wieków*, s. 37).

a poezją<sup>64</sup>. Gotthold Efraim Lessing pisał w szeroko oddziałującym traktacie *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* (1766):

Znakami malarstwa są figury i kolory w przestrzeni, znakami poezji – artykułowane dźwięki w czasie. Ponieważ między sposobem przedstawiania a przedmiotami przedstawianymi musi być zachowany dogodny stosunek, a więc malarstwo może przedstawiać przedmioty istniejące obok siebie w przestrzeni, poezja zaś przedmioty następujące po sobie w czasie<sup>65</sup>.

Traktowanie literatury i malarstwa jako dziedzin nieprzystawalnych miało po Lessingu licznych zwolenników. Mimo wszelkich zastrzeżeń<sup>66</sup> – dyskwalifikujących, jak mogłoby się wydawać, tego rodzaju głębokie podziały – echa myśli Lessinga pobrzmiewają także w dzisiejszej humanistyce<sup>67</sup>. W przypadku haiku tego rodzaju rozróżnienia tracą jednak rację bytu już na poziomie najbardziej fundamentalnych założeń gatunku. Przyjmując Lessingowską formę opisu, należałoby stwierdzić, że haiku „chwytą” czas i przestrzeń w sposób

<sup>64</sup> Zob. np. J. Maurin-Białostocka, *Lessing i sztuki plastyczne*, w: G. E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. 1, oprac. J. Maurin-Białostocka, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962, s. XXV. „Komunię” sztuk podawano w wątpliwość już w antyku. Jednym z pierwszych nowożytnych twórców analizujących różnice między nimi był Leonardo da Vinci, oddziaływanie jego traktatu okazało się jednak znikome – do początku XIX wieku tekst pozostawał w rękopisie (zob. W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967, s. 154; H. Markiewicz, *Obrazowość a ikonizacja literatury*, w: idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984, s. 14; idem, *UT PICTURA POESIS... Dzieje toposu i problemu*, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, s. 156–159).

<sup>65</sup> G. E. Lessing, *Laokoon*, s. 63–64.

<sup>66</sup> Zob. np. R. Jakobson, *O stosunku między znakami wizualnymi i audytywnymi*, w: idem, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 75–84; A. Kwiatkowska, *Język i prezentacje wizualne*, w: *Językoznawstwo kognitywne III. Kognitywizm w świetle innych teorii*, red. D. Stanulewicz, O. Sokołowska, Gdańsk 2006, s. 342–355; A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu*, Kraków 2003, s. 23; J. Johnson, *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth 2011, s. 48.

<sup>67</sup> Zob. np. M. Davidson, *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*, w: *Estetyka w świecie*, t. 3, przeł. P. Mróz, A. Warmiński, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991, s. 44; O. Krykowski, *Literatura i malarstwo w badaniach porównawczych*, w: *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęśna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 166–167.

bliższy malarstwu czy rzeźbie niż linearnej literaturze. Oto najistotniejsze antylaokońskie cechy tej formy<sup>68</sup>:

1. Wyraziste, łatwo uchwytnie, zatrzymane „w kadrze” układy sensualne (często wizualne lub z wyrazistym komponentem wzrokowym), w jakich mieści się świat przedstawiony.

2. „Momentałość” – opisana akcja trwa chwilę, jej wizualizacja (konceptualizacja) jest również natychmiastowa.

3. Maksymalna zwięzłość i jednozdarzeniowość tekstów – linearność prezentacji zostaje zredukowana do minimum.

4. Bliskie, wieloaspektowe związki z różnymi typami malarstwa oraz kaligrafią, wspólne dla nich i haiku podwaliny estetyczne.

## 2. *Gesamtkunstwerk*?

Warto zadać estetyce haiku jeszcze jedno komparatystyczne pytanie. Myślę o porównaniu z ideą *Gesamtkunstwerk*, wizją dzieła totalnego, łączącego dziedziny artystyczne z doznaniem płynącymi z różnych zmysłów, wreszcie – wymagającego głęboko partycypacyjnego odbioru<sup>69</sup>. Skrajnie ograniczony rozmiar i ascetyczność wysłowienia sytuują haiku na antypodach tej europejskiej „postromantycznej utopii sztuki”<sup>70</sup>. Z drugiej jednak strony, haiku to wiersze wielora-

<sup>68</sup> Ciekawym intertekstem może być tutaj fragment *Domu nad Oniego* Mariusza Wilka: „*Haiku* [...] to jakby trzy pierwsze wersy *waka*: 5, 7, 5. Taka kondensacja obydwu zanów daje nam sens każdego z tych wierszy niejako w jednym rzucie, jako obraz. Czas potrzebny zwykle do lektury tekstu tutaj ulega zawieszeniu (lub zatrzymaniu...). Zarówno wiersze *waka*, jak i *haiku* są odbierane w przestrzeni, a nie w czasie, nie podlegają więc tradycyjnemu w Europie podziałowi sztuk na przestrzenne i czasowe. A jednocześnie to, co najważniejsze, nie zostaje w nich dopowiedziane do końca. Jak gdyby pędzel zatrzymano w decydującym momencie...” (M. Wilk, *Dom nad Oniego*, Warszawa 2006, s. 162). Zob. też J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 24–25, 48.

<sup>69</sup> Odwołuję się do wywodzonej z koncepcji Richarda Wagnera idei *Gesamtkunstwerk*, adaptowanej następnie (w różnych myślowych konfiguracjach) przez historię sztuki i filozofię także na potrzeby opisu zjawisk późniejszych i wcześniejszych niż dzieła XIX-wieczne. Odnoszę się do rozpoznania Elżbiety Gieysztor-Miłobędzkiej, które uznaje za najważniejszy głos we współczesnej polskiej refleksji nad problematyką *Gesamtkunstwerk*. Zob. E. Gieysztor-Miłobędzka, *W obronie „całościowości”. Pojęcie Gesamtkunstwerk*, „Kultura Współczesna” 1995, nr 3/4, s. 78–83.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 74.

ko powiązane ze sztukami wizualnymi, polisensoryczne, nierzadko synestezyjne, w sposób nieznaną dotychczasowej literaturze Zachodu konsekwentnie „uprzestrzeniające [...] przebiegi czasowe, a temporalizujące przestrzenne”<sup>71</sup>. A zatem, mimo rysujących się niekiedy pęknięć<sup>72</sup>, „syntetyczne na płaszczyźnie artystycznej, a nie[będące] składanką różnych gatunków sztuk/komponentów dzieła”<sup>73</sup>. To wreszcie teksty głęboko zakotwiczone filozoficznie, dowodzące „ściślego związku koncepcji artystycznej z nadrzędną metafizyczną”<sup>74</sup> (jakkolwiek różne to w przypadku japońskich miniatur poetyckich i np. idei Richarda Wagnera koncepcje metafizyczne). Momentalne haiku, szczególnie jeśli występują w swej logowizualnej pełni (zapisane kaligraficznie i zrośnięte z *haiga*), można widzieć jako rodzaj najmniejszego, „najcichszego” dzieła totalnego, w skromnej formie rzeczywiście realizującego najistotniejsze założenia korespondencji sztuk.

### 3. Haiku a estetyki modernizmu

Nie jest przypadkiem, że haiku pojawiło się na Zachodzie w dobie szeroko rozumianego modernizmu. W poprzednich stuleciach kontakty między odległymi kulturami były naturalnie znacznie mniej intensywne; Europa z pewnością nie byłaby też przygotowana na przyjęcie tak bardzo obcego jej poetyckiego importu. Modernizm okazał się podglebieniem niezwykle żywym transkulturowo. Przemiany, które ułatwiły zadomowienie się haiku na Zachodzie, należy wiązać przy tym nie tylko z samymi przewartościowaniami w literaturze i filozofii (m.in. wpływem buddyźmu zen)<sup>75</sup>, ale także z przekształceniami w samych sztukach wizualnych.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 84. Celowo wyjmuję tu słowa badaczki z kontekstu – Elżbieta Gieysztor-Miłobędzka pisze o kościołach i rytuałach (np. procesyjnych) baroku.

<sup>72</sup> Szczególnie w perspektywie oglądu zachodniego odbiorcy – myślę np. o niejasnych niekiedy relacjach między haiku a *haiga*.

<sup>73</sup> E. Gieysztor-Miłobędzka, *W obronie „całościowości”*, s. 74.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Zob. np. *Zen und die westliche Kunst*, hrsg. H.-G. Golinski, S. Hiekisch-Picard, Köln 2000.

Próżno szukać w zachodniej przednowoczesnej plastyce prac bliskich *haiga* czy *zenga*. Drobne przedmioty życia codziennego, pojedyncze rośliny czy zwierzęta bywały oczywiście bohaterami starych europejskich grafik i obrazów (czego wyrazistym przykładem malarstwo XVII-wiecznych Niderlandów). Przedstawienia te miały jednak przekazywać przede wszystkim treści symboliczne, odsyłać daleko poza „życie” zwyczajnej cytryny, zwierciadła, ryby, dzbana. To obrazy wymagające czasochłonnego deszyfrowania, możliwego jedynie dzięki znajomości rządzącego kompozycją kodu znaków. Inna rzecz, że np. malarstwo niderlandzkie daje się także interpretować jako świadectwo kontemplacji postrzeganego zmysłowo świata i zaproszenie do podobnego przeżywania sztuki i rzeczywistości pozaartystycznej. To szczególnie kuszące w dzisiejszym, wyrosłym z ducha nowoczesności, obcowaniu z tą sztuką<sup>76</sup>. Podobnie można postrzegać wybrane nowożytnie przedstawienia pejzażowe.

W kontekście haiku dałoby się również sytuować tworzone przez europejskich artystów szkice. Samo zaistnienie licznych monochromatycznych rysunków „zwyczajnych” kształtów na pustym tle nie przesądza oczywiście o bliższych paralelach z opisanymi typami japońskiego malarstwa. Szkice mogą dowodzić fascynacji widzialnym światem w jego najdrobniejszych szczegółach. Są jednak przede wszystkim ćwiczeniami warsztatowymi, studiami przygotowującymi do wykonania właściwego dzieła.

Analogiczne pozorne podobieństwa między malarstwem Japonii a sztuką Zachodu dałoby się mnożyć. Głębsze paralele pojawiają się dopiero w drugiej połowie XIX wieku, można je następnie śledzić przez cały właściwie wiek XX (aż do dziś). Wspomnę, najogólniej, tylko o zjawiskach najistotniejszych, które przyczyniły się do przewartościowań w obrębie zachodniej plastyki.

Kwestią kluczową jest naturalnie samo, wyprzedzające fascynacje literackie, zainteresowanie sztuką Chin, Japonii i Indii w drugiej

---

<sup>76</sup> Zob. np. Cz. Miłosz, J. Illg, *Miłosza księga olśnień*, w: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków 2006, s. 422; Cz. Miłosz, *Przedmowa*, w: idem, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 13.



połowie XIX wieku<sup>77</sup>. Rosnąca znajomość orientalnego malarstwa (kontemplacyjne *sumi-e* nie było jednak zasadniczą częścią ówczesnych zachodnich zbiorów wschodniości), drzeworytu, małej rzeźby otwierała odbiorców na estetyki odmienne od estetyk Okcydentu<sup>78</sup>. Jednym z punktów zwrotnych, także w kontekście dalekowschodnich zapożyczeń, była działalność impresjonistów i postimpresjonistów. Artyści ci, garściami czerpiący z grafiki japońskiej, pokazali, że malarz nie musi przedstawiać spektakularnych zdarzeń, ważnych osobistości, scen istotnych z perspektywy historycznej czy historyzoficznej. To, co było dotąd ikonograficznym marginesem bądź pretekstem dla kodów symbolicznych, uczynili głównym tematem twórczości. Uwieczniano zatem drobne zmiany w przyrodzie, przypadkowe kadry z życia, pospolite przedmioty.

Polska sztuka wpisuje się – z wyraźnym opóźnieniem<sup>79</sup> – w nurt prezentowanych procesów. Początek przemian zbliżających (nie-

<sup>77</sup> „Europa podziwiała japońską grafikę, ceramikę i japońskie wyroby z laki na długo przedtem, zanim dowiedziała się czegokolwiek o japońskiej poezji. Niemal zawsze poeta poznawał najpierw dzieła graficzne, a dopiero później wiersze. Kolejność ta oznacza, że jego poglądy dotyczące natury japońskiej poezji kształtowane były – czego on sam najpewniej sobie nie uświadamiał – przez wcześniejsze kontakty z japońskimi drzeworytami” (E. Miner, *Pound, haiku i obraz poetycki*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1 (162), s. 104. Zob. też np. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 87–88). Zainteresowanie sztukami wizualnymi Orientu i próby czerpania z obcych estetyk w pracach europejskich artystów końca XIX i początku XX wieku nie miały prostego interdyscyplinarnego odpowiednika w twórczości literackiej. Naśladownictwa obcych gatunków poetyckich często bywały tylko egzotycznymi „maskami” dla form poetyki zachodniej.

<sup>78</sup> Zob. np. L. Lambourne, *Japanisme. Cultural Crossings between Japan and the West*, London 2005; G. C. Calza, *Japan Style, Japanese Prints*, ed. G. Fahr-Becker, s. 30–33; M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 2, Warszawa 1989, s. 540–541; M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski. Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 61–82.

<sup>79</sup> „Po londyńskiej wystawie światowej w roku 1862, na której pokazano sztukę Japonii, poprzez Paryż trafia ona dzięki pasji kolekcjonerskiej Feliksa Jasińskiego do Polski. Kraków pokazuje ją w roku 1881, a warszawska Zachęta w 1901” (A. Strumiłło, *Pomiedzy ascezą a żywiołem – inspiracje i echa sztuki azjatyckiej w twórczości współczesnych artystów polskich*, w: *Orient w kulturze polskiej. Materiały z sesji jubileuszowej z okazji 25-lecia Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie 15–16 października 1998*, Warszawa 2000, s. 72). Polscy artyści stykali się także z dalekowschodnią sztuką w czasie swoich podróży po Europie, w latach 80. i 90. XIX wieku. Jedynym malarzem okresu Młodej

kiedy jednak – dość powierzchownie)<sup>80</sup> estetykę rodzimych obrazów do interesującej mnie twórczości artystów Nipponu datuje się na przełom XIX i XX wieku. Zmiany dokonywały się pod wpływem zainteresowania Orientem<sup>81</sup>, m.in. sztuką Japonii<sup>82</sup>, ale także od fascynacji tych niezależnie:

Do głosu doszły bowiem nie tylko rozmaite tendencje – secesja i symbolizm, intensywnizm i protoekspresjonizm – ale przede wszystkim spotkanie wielu indywidualności artystycznych i powstanie dzieł programowych. To sprawiło, że polski japonizm nigdy nie był tylko prostym „cytowaniem” rekwizytów japońskich bądź interpretacją zasad kompozycji drzeworytów *ukiyo-e*, lecz autentycznym dialogiem z inną kulturą i duchowością [...] <sup>83</sup>.

Na przełomie XIX i XX wieku artyści polscy stosowali wobec malowanej natury zasadę *pars pro toto*. Fragment natury postrzegali zawsze jako część większej całości. Takie widzenie rzeczywistości wyrastało z panspsychizmu, przekonania, że cała natura jest tworem żywym, jednorodnym, ma strukturę materialno-duchową. Postawa taka współbrzmiała z traktowaniem przez mistrzów sztuki japońskiej natury jako tworcu ożywionego. [...] Dla artystów japońskich i polskich natura jawi się jako twór niepoznawalny. To poza jego materialnym kształtem jawi się Tajemnica. Dlatego też można przyjąć wobec niej jedną tylko postawę – skupionej empatii czy też modlitewnej kontemplacji.

Polaki, który odwiedził Japonię, był Julian Fałata – zob. np. A. Król, *Japonizm polski / Polish Japonism*, Kraków 2011, s. 43–53; Ł. Kossowski, *Japonizm / Japonism*, w: *Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej / Boznańska & Manggha. Japanese Art Inspirations in Olga Boznańska's Painting*, Kraków 2006, s. 32–33; A. Król, *Podróż do Japonii. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Juliana Fałata / A Journey to Japan. Japanese Art Inspirations in the Work of Julian Fałata*, Kraków 2009. Zob. też: T. Grzybkowska, *Pseudojaponizm modernistów*, w: *Orient i orientalizm w sztuce*, Warszawa 1986, s. 81–100.

<sup>80</sup> Zob. T. Grzybkowska, *Pseudojaponizm modernistów*.

<sup>81</sup> Zob. np. E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, s. 202.

<sup>82</sup> Zob. np. A. Król, *Japonizm polski*; Ł. Kossowski, *Japonizm*, s. 29–40; M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie*, s. 61–82; *Chopin – Polska – Japonia. Wystawa z okazji 80 rocznicy nawiązania stosunków oficjalnych między Polską a Japonią oraz Roku Chopinowskiego*, Warszawa 1999, s. 94–95, 148–150; I. Kossowska, Ł. Kossowski, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2011. Zob. też prace wymienione w kolejnych przypisach w tym podrozdziale pracy.

<sup>83</sup> A. Król, *Japonizm polski*, s. 37.

Ta zbieżność postaw sprzyjała inspirowaniu się artystów polskich wycinkowością i fragmentarycznością kompozycji japońskiego drzeworytu<sup>84</sup>.

Doskonale opisano już japonizm sztuki Jana Stanisławskiego<sup>85</sup>, Wojciecha Weissa<sup>86</sup>, Olgi Boznańskiej<sup>87</sup>, Stanisława Wyspiańskiego<sup>88</sup>, Juliana Fałata<sup>89</sup>, Leona Wyczółkowskiego<sup>90</sup>. Nie miejsce tu na szczegółowe historycznoartystyczne diagnozy. W perspektywie moich badań istotny jest sam estetyczny ferment wiodący do przewartościowań artystycznych wpływających następnie na sztukę (malarstwo sztalugowe, ale także, naturalnie, sztukę ilustracji)<sup>91</sup> całego XX stulecia. W tym kontekście trzeba wymienić<sup>92</sup>:

- skupienie na „zwykłym” pejzażu, również tym najpospolitszym,
- prezentację detali wyabstrahowanych z rzeczywistości (w szczególności motywów przyrodniczych), często podanych na neutralnym tle,

<sup>84</sup> Ł. Kossowski, *O inspiracjach japońskich*, s. 149.

<sup>85</sup> A. Król, *Obraz świata, który przemija*.

<sup>86</sup> *Ten krakowski Japończyk... Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa / That Krakow Japonist. Japanese Art Inspirations in the Work of Wojciech Weiss*, Kraków 2008.

<sup>87</sup> *Manggha Boznańskiej*.

<sup>88</sup> *Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Stanisława Wyspiańskiego / View of Kościuszko Mound from the Artist's Study Window. Japanese Art Inspirations in the Work of Stanisław Wyspiański*, Kraków 2007. Zob. też: I. Kossowska, Ł. Kossowski, *Malarstwo polskie* (szczeg. rozdział *Pejzaż rodzimy, religijny rytuał*, s. 326–427).

<sup>89</sup> A. Król, *Podróż do Japonii*; J. Malinowski, *Podróż Juliana Fałata do Chin i Japonii w 1885*, w: *Orient w kulturze polskiej*, s. 75–83.

<sup>90</sup> A. Król, *Wyczół w Japonii*.

<sup>91</sup> Wpływy japońskie wyraźne są już, naturalnie, w ilustracjach młodopolskich – zob. np. J. Bajda, „*Poeci – to są słów malarze...*” *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 318.

<sup>92</sup> Powołuję się na rozpoznania zawarte w pracach: A. Król, *Uniwersum interpretacji – Wyspiański i japonizm*, w: *Widok z okna pracowni*, s. 14–16; eadem, *Obraz świata*, s. 16 i nast., 110; eadem, *Japonizm polski*, s. 31; eadem, *Podróż do Japonii*, s. 30; eadem, *Wyczół w Japonii*, s. 123 i nast.; R. Weiss, *Inspiracje sztuką japońską w twórczości Wojciecha Weissa*, w: *Ten krakowski Japończyk*, s. 41–42, 54, 86; Ł. Kossowski, *O największym polskim Japończyku*, w: *Orient i orientalizm*, s. 101–116.

– syntetyczność ujęć, uproszczenia form, emancypację linii (giętkich, płynnych) i plam barwnych (płaskich, często zestawianych horyzontalnie),

- skłonność do asymetrii,
- wykorzystywanie w kompozycji pustej przestrzeni,
- wycinkowe kadrowanie przedstawień (fragment zamiast całości),
- zmiany w stosowaniu perspektywy – inne, często mniej „wyliczone” ujęcia scen: widzenie z dołu, z góry, z boku,
- nieoczywistość ujęć (np. „zakratowywanie” pierwszego planu)<sup>93</sup>,
- utrwalanie tego, co nietrwałe i momentalne,
- chwywanie nastroju w naturze.

W plastyce Młodej Polski dalekowschodnie inspiracje wydają się znacznie istotniejsze i wyrazistsze niż w wielosłownej literaturze tego czasu<sup>94</sup>. *Tacet pictor*. „Milkliwe” malarstwo<sup>95</sup> przełomu wieków – wolne jest już od ciężaru historiozofii, a niewyikłane jeszcze w metaartystyczne konteksty awangardy. Pozostawia odbiorcę sam na sam z ascetycznym, nastrojowym, zanurzonym w naturze przedstawieniem.

Można rekonstruować dalsze, biegnące od Młodej Polski po współczesność, linie inspiracji sztuką Japonii<sup>96</sup>. W tym miejscu chcę jednak zaznaczyć wyłącznie początek przemian artystycznych istotnych w perspektywie moich badań; w dalszej części rozdziału będę punktowo oświetlać już tylko wybrane okołohaikowe nawiązania w polskich sztukach wizualnych XX i XXI wieku.

Brak tu również miejsca na szczegółowe omówienia dalszych europejskich przewartościowań w plastyce zbliżających okcyden-talną twórczość do pewnych nurtów estetyki Dalekiego Wschodu.

<sup>93</sup> Idzie o „przesłonięcie głównego tematu przedstawienia siatką zbudowaną [np.] z gałęzi i pni drzew umieszczonych na pierwszym planie” (A. Król, *Podróż do Japonii*, s. 24).

<sup>94</sup> Zob. podrozdział *Haiku młodopolskie?* w drugiej części książki.

<sup>95</sup> Zob. M. Poprzęcka, *Tacet pictor?*, w: *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, red. M. Kitowska-Lysiak, E. Wolicka, Lublin 1995, s. 47 i nast.

<sup>96</sup> Zob. np. Ł. Kossowski, *O inspiracjach japońskich*, s. 149–150; A. Strumiłło, *Pomiędzy ascezą a żywiołem*, s. 72–73.

Znów poprzestaną na wskazaniu zjawisk najistotniejszych. Impresjonizm, chwytający chwilę, czyniący niegotowość i niedomknięcie walorem malarstwa odegrał wielką rolę w przeprofilowywaniu zachodniego myślenia o sztuce (także, w dalszej kolejności, sztuce słowa)<sup>97</sup>. Różnego rodzaju ruchy awangardowe, proponując najrozmaitsze odejścia od mimetyzmu, jednocześnie deklarowały wielkie zainteresowanie tym, co codzienne i zwyczajne, a czasem też – zużyte, zniszczone, zbędne (zainteresowanie to odżyło np. w powojennym nurcie *arte povera*, także wiązanym z haiku)<sup>98</sup>. Malarstwo abstrakcyjne uczyło dostrzegać wartość i piękno kolorów oraz kształtów niepodporządkowanych figuracji, całkowicie wyzwolonych z narracji<sup>99</sup>. Konstruktoryzm pokazywał atrakcyjność prostych, minimalistycznych kompozycji. Nie bez racji szuka się także pewnych związków między skrótowymi, jukstapozycyjnymi haiku a technikami kolażu i montażu (również kinematograficznego) oraz defragmentującymi przedmiot praktykami malarstwa kubistycznego. Tu akurat identyfikowanie bliskich interdyscyplinarnych paralel uznają za nieuzasadnione, „montażowość” japońskich miniatur, bardzo popularnych w Europie Zachodniej pierwszych dekad XX wieku<sup>100</sup>, w najogólniejszym tylko zarysie można wiązać z technikami kubistów czy praktykami awangardowego kina.

Jan Walsh Hokenson i Jeffrey Johnson dowodzą silnych pokrewieństw czy wręcz zależności między poetyką japońskich haiku a fundamentalnymi przewartościami w nowoczesnej plastyce

---

<sup>97</sup> Zob. np. R. Barthes, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978–1979 et 1979–1980)*, texte établi, annoté et présenté par N. Léger, Paris 2003, s. 116.

<sup>98</sup> Zob. J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism*, w: *Modernism*, Vol. 2, eds. A. Eysteinnsson, V. Liska, Amsterdam–Philadelphia 2007, s. 704; J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 11.

<sup>99</sup> Zob. *Zen und die westliche Kunst*. Ze sztuką zen porównuje się także, nie bez racji, m.in. utwory Johna Cage’a czy obrazy taszystów – zob. np. (P.) R. Kapleau, *Kilka uwag o sztuce i zen*, „Droga Zen” 1987, nr 2, s. 2; S. Piskor, W. Paźniewski, *W poszukiwaniu siebie*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 43.

<sup>100</sup> Zob. drugą część książki.

europiejskiej<sup>101</sup>. Na taką interpretację powiązań historycznoliterackich i historycznoartystycznych zgodzić się nie sposób (inną kwestią są istotnie bliskie wpływy plastyki japońskiej na malarstwo drugiej połowy XIX i początku XX wieku). W perspektywie haiku zaskakująco rzadko wspomina się natomiast o XX-wiecznej erupcji fotografii. Aparat fotograficzny pozwolił na utrwalanie dowolnie kadrowanych scen z rzeczywistości i – czynienie z nich sztuki. Podobnie „fotografować” można świat poprzez haiku, nie bez przyczyny też XX- i XXI-wieczni artyści często tworzą fotograficzne *haiga*<sup>102</sup>.

Zmiany, jakie zaszły w nowoczesnym imaginariu, wielka różnorodność propozycji artystycznych, nowe sposoby odwzorowywania świata, musiały zaowocować większą otwartością twórców i odbiorców na dotąd nieznaną bądź słabo znaną estetykę. W tej perspektywie *sumi-e* czy *nanga* zdają się wcale nietrudne do zaakceptowania. Przedstawienie jest tu surowe, czasem zaskakująco kadrowane, skupione na detalu, ascetyczne, niemniej – zwykle wciąż mimetyczne, mieszczące się w szerokich ramach realizmu, a zatem dla wielu odbiorców bliższe (!) i łatwiejsze w odbiorze niż np. sztuka konceptualna czy pewne typy abstrakcji<sup>103</sup>. Najprawdopodobniej jednak „bez doświadczenia sztuki nowoczesnej nie umielibyśmy dzisiaj właściwie odczytać i zaakceptować specyficznego kodu estetyki japońskiej”<sup>104</sup>.

<sup>101</sup> Zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 49; J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 704 i nast.

<sup>102</sup> Zob. kolejne podrozdziały tej części monografii.

<sup>103</sup> Dopelnieniem prezentowanych tu rozpoznań mogą być rozważania Tomasza Bilczewskiego o „literackich przygodach przedmiotu w literaturze europejskiej rozpoczynających się znacznie później niż jego malarskie perypetie” (T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków 2010, s. 356).

<sup>104</sup> B. Dziechciaruk-Maj, *Japonica, japonica*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 1/2/3, s. 352.

### III. Polscy twórcy wobec logowizualności Orientu

W tej części książki interesuje mnie przetwarzanie przez polskich twórców inspiracji starymi dalekowschodnimi formami werbowizualnymi, widoczne w opracowaniu graficznym tomików poetyckich, w książkach artystycznych, przestrzeni wystawienniczej oraz środowisku sieciowym. Odwołuję się przede wszystkim do haiku, różnych nurtów *sumi-e* (głównie *haiga*) oraz *haibun*. Gatunkiem łączącym je wszystkie jest naturalnie haiku. Również na nowym gruncie kulturowym te japońskie wiersze (i teksty nimi inspirowane) wchodzą w relacje ze sztukami wizualnymi: na poziomie typografii i ilustracji książkowej<sup>105</sup>, ale także w układach bardziej skomplikowanych przestrzennie, sensorycznie, medialnie. Z całą pewnością transplantacja gatunku na grunt Okcydentu oznacza też ekspansję logowizualności<sup>106</sup>.

#### 1. Książki

Zdaniem niektórych, szczęśliwie nielicznych, badaczy, obcujać z haiku w kulturze innej niż macierzysta właściwie „musimy zapomnieć o szacie graficznej”<sup>107</sup>. Nic bardziej błędnego. Wizualność haiku poza Orientem trzeba rozważać już na podstawowym, typograficznym poziomie. Roland Barthes słusznie dowodzi istotności pełnego światła zapisu tych lirycznych miniatur w zachodnich publikacjach<sup>108</sup>. „Samotność [haiku] na stronie”<sup>109</sup> pozwala postrześć

<sup>105</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Between Poem and Painting, between Individual and Common Experience – The Art of Haiku in Japan and in Poland*, „Art Inquiry. Recherches sur les Arts” 2007, Vol. 9 (18), s. 255–262.

<sup>106</sup> Opiswane zjawiska są także charakterystyczne dla kultury innych krajów Zachodu (najwyrazistszym przykładem werbowizualna „haikowość” Ameryki). Zob. też przypis 138 w tej części.

<sup>107</sup> M. Kotlarek, *Haiku – Akunin – Przekład*, w: *Między oryginałem a przekładem*, t. 15: *Obcość kulturowa jako wyzwanie dla tłumacza*, red. J. Brzozowski, M. Filipowicz-Rudek, Kraków 2009, s. 440.

<sup>108</sup> R. Barthes, *La préparation du roman*, s. 57.

<sup>109</sup> Ibidem. Na stronie umieszcza się zwykle od jednego do trzech wierszy.

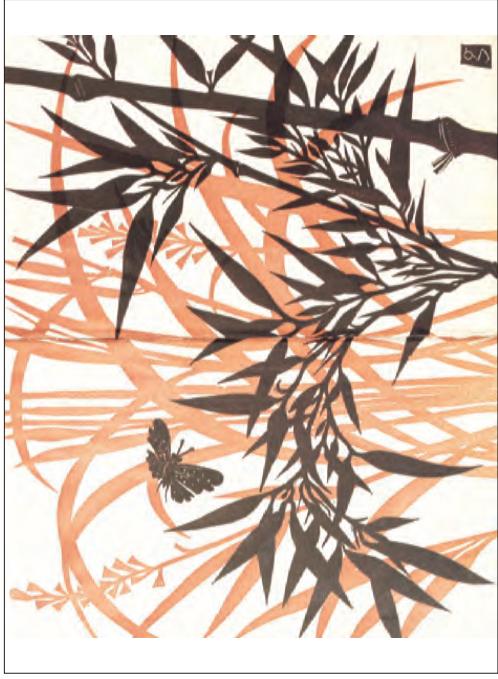


- Il. 21 a. Leon Wyczółkowski, *Złamana sosna we mgle* (z *Teki litewskiej*), 1907 (za: A. Król, *Wyczół w Japonii / Wyczół in Japan*, Manggha, Kraków 2012)
- Il. 21 b. Wojciech Weiss, *Klasztor we mgle*, 1913 (za: *Ten krakowski Japończyk... / That Krakow Japonist...*, Manggha, Kraków 2008)
- Il. 21 c. Leon Wyczółkowski, *Zakopane - zadymka*, 1908 (za: A. Król, *Wyczół w Japonii / Wyczół in Japan*, Manggha, Kraków 2012)



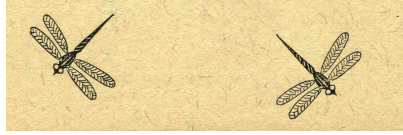


Il. 22. Ferdynand Ruszczyc, *Obłok*, 1904 (za: A. Król, *Japonizm polski / Polish Japonism*, Manggha, Kraków 2011)



Rys. ceramiczny Oama Kozu (1648-1719)  
w litograficznej transpozycji S. Gliwy

Il. 23. Fragmenty wyklejki z opracowanej przez Aleksandra Jantę antologii liryki japońskiej (*Godzina dzikiej kaczki. Mała antologia poezji japońskiej*, wstęp J. Miś, Oficyna Stanisława Gliwy, Southend-on-Sea, Essex 1966)



Il. 24. Ilustracje i przerywniki typograficzne w antologii Aleksandra Janty *Godzina dzikiej kaczkę*. *Mała antologia poezji japońskiej* (wstęp J. Miś, Oficyna Stanisława Gliwy, Southend-on-Sea, Essex 1966)

utwór jak pojedynczy znak, ideogram, wyraz<sup>110</sup>. Barthes przekonuje, że typografię można uznawać za determinantę lektury wierszy, wręcz – za czynnik konstytuujący haiku<sup>111</sup>. Nie dostrzega jednak mnogości sposobów typograficznego traktowania haiku na Zachodzie. Jednym z biegunów jest właśnie ceniona przez pisarza asceza typograficzna, drugim – nachalne, banalne orientalizowanie (*quasi*-kaligrafie, ornamenty z ideogramów itp.)<sup>112</sup>. Liczne, nierzadko bardzo ciekawe, publikacje sytuują się między tymi ekstremami.

W tym miejscu będę analizować drukowane, ogólnodostępne<sup>113</sup> tomy poezji: polskie edycje przekładów japońskich haiku oraz oryginalne polskie książki poetyckie inspirowane tą formą. Kluczowe są dla mnie rozpoznania dotyczące układów graficznych publikacji (kwestie te determinują wewnętrzny podział tekstu), nie abstrahując jednak od problematyki relacji między wierszami, typografią i ilustracjami.

## A. Antologie

Rozpocznę od książek z wielu powodów najistotniejszych: polskich antologii klasycznych haiku. Częste – i w pełni zrozumiałe – jest tutaj dążenie do „udalekowschodnienia” warstwy wizualnej, sposoby japonizowania grafii okazują się jednak bardzo różnorodne.

Jako pierwszy należy omówić opublikowany w Wielkiej Brytanii, opracowany przez Aleksandra Jantę wybór poezji japońskiej *Godzina dzikiej kaczkii*<sup>114</sup>, zawierający m.in. przekłady siedemdziesięciu

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>112</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Between Poem and Painting*, s. 256–257, 260–262, oraz rozważania w dalszej części rozdziału.

<sup>113</sup> W dalszej części rozdziału opisuję książki artystyczne wykonane różnymi technikami, dostępne w jednym bądź kilku egzemplarzach.

<sup>114</sup> A. Janta, *Godzina dzikiej kaczkii. Mała antologia poezji japońskiej*, wstęp J. Miś, Southend-on-Sea, Essex 1966. Janta informuje: „zbiór przekładów i przykładów wybranych dla tego tomu wywodzi się jeszcze z okresu kiedy mieszkałem w Japonii w latach 1936–38” (ibidem, s. IX).

czterech haiku<sup>115</sup>. Czytelnik otrzymuje niewielki, twardo oprawny wolumin. Na miodowej okładce widnieje złoto tłoczony, misterny rysunek motyli widzianych z nieoczywistej perspektywy. Otwieramy książkę na dwubarwnej grafice przedstawiającej bambusy i motyla w locie (wyklejka przed stroną tytułową), by wreszcie dotrzeć do żółtawych kart o strukturze przypominającej papier czerpany, na których wydrukowano rozdzielone ornamentami wiersze.

Kolofon informuje, że trzymamy w rękach:

Pierwsze w historii polskiej literatury bibliofilskie wydanie małej antologii poezji japońskiej pt. *GODZINA DZIKIEJ KACZKI* w opracowaniu i tłumaczeniu ALEKSANDRA JANTY, opatrzone słowem wstępnym znakomitego poligloty dra Jana Misia i przedmową tłumacza, a ilustrowane reprodukcjami japońskich drzeworytów z połowy XIX stulecia oraz licznymi przerywnikami typograficznymi [...]. Użyte w tytułach i w tekście przerywniki typograficzne (wszystkie w formie odlewów czcionkowych) są w większości unikatami znalezionymi w starych drukarniach. [...] Współczesne odlewy starych wzorów z Monotype zastosowano także. Przerywnik tytułowy na stronie 9-tej wytłoczono ze starego klocka drzeworytniczego, a na stronie 39 i 43 użyto reprodukcji drzeworytów japońskich. Znak japoński oznaczający słowo „koniec” rysował dr Jan Miś. Tekst złożono czcionką monotypową Plantin II/13 pt., 8 pt: i 14 pt. Ograniczony nakład 444 bibliofilskich egzemplarzy numerowanych czcionką ręcznie, odbito drukiem dwubarwnym na specjalnym żółtym papierze ze znakami wodnymi „Tosa Bütten”. Ponadto wytłoczyliśmy „na moko” osiem egzemplarzy autorskich na czysto szmacianych, czerpanych ręcznie papierach francuskich z Auvergne i włoskich z Pescii i Fabriano, w tym dwa egzemplarze na papierze ze znakiem wodnym Oficyny Florenckiej Stanisława Tyszkiewicza. [...] Projekt okładki i wyklejek, linoryt, oraz wszystkie prace graficzne i drukarskie wykonał Stanisław Gliwa<sup>116</sup>.

Symptomatyczna jest w *Godzinie dzikiej kaczki* próba (udana) łączenia dominującej tu wizualności Wschodu (dominantę kompozycyjną stanowią duże reprodukcje japońskich drzeworytów z motywami przyrodniczymi oraz silnie japonizująca wyklejka) z elementami eu-

<sup>115</sup> Sześćdziesiąt cztery teksty w rozdziale *Haiku* oraz dziesięć haiku, m.in. Shikiego, w rozdziale *Ostatnie stulecie*. O przekładach Janty – zob. rozdział *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>116</sup> A. Janta, *Godzina dzikiej kaczki*, s. 53, wyróż. za oryginałem.

ropejskiej tradycji typograficznej. Słusznie skupiono się na misternych okcydentalnych drobiazgach – do rozdzielania tekstów użyto starych drukarskich ornamentów pokazujących mniej lub bardziej uproszczone formy natury (liście, kwiaty, owady). Mimo pewnej heterogeniczności układu graficznego, skupienie na wyłuskanych z natury (i lamusów starych drukarni) drobiazgach oraz „materiałowa” perfekcja sprawiają, że tom wydaje się bardzo japoński<sup>117</sup>. Co ciekawe, niektóre elementy graficzne zatracają w *Godzinie dzikiej kaczk* swój rodowód – nie ma pewności, czy np. linearne, operujące gładką kreską przedstawienia irysów nad wodą bądź czapli wychylającej się zza kępy kwitnących roślin powstały w dawnej Japonii, czy w Europie w dobie secesji (inna rzecz, że *art nouveau* wiele zawdzięcza sztuce Nipponu). W ten, dyskretny, być może niezamierzony, sposób eksponuje się podobieństwa oddalonych kulturowo i geograficznie estetyk.

Znacznie szerzej niż publikacja Janty oddziaływały w Polsce dwie obszerne antologie haiku (pierwsza – sto dwadzieścia jeden, druga – sto sześćdziesiąt sześć wierszy)<sup>118</sup> w wysmakowanych językowo przekładach Agnieszki Żuławskiej-Umedy<sup>119</sup>. Szczególnie istotny dla polskiej recepcji haiku – i oryginalnej polskiej twórczości inspirowanej japońskimi miniaturami – był tom z 1983 roku, opatrzony japońskimi komentarzami pióra tłumaczki i profesora Mikołaja Melanowicza<sup>120</sup>. Obie książki zostały bardzo starannie opracowane

<sup>117</sup> Interesująco brzmią w tym kontekście słowa Wolfganga Welscha dotyczące inkorporowania do własnej kultury elementów genetycznie obcych. Zob. np. przypis 33 we *Wstępie*.

<sup>118</sup> To w znacznej mierze te same japońskie liryki, przekłady części z nich zostały jednak zmienione.

<sup>119</sup> *Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Wrocław 1983 (dalej: *Haiku*, [1983], kaligrafia – Yukio Kudō, układ graficzny – Leon Urbański; przekłady, jak podaje tłumaczka – ibidem, s. 264 – ukończone w maju 1978); *Haiku*, [2006] (ilustracje: Ewa Kutylak-Katamay; wersja online, wykorzystująca wybór tekstów i elementy graficzne książki: <http://www.haiku.art.pl>, dostęp 25 VII 2016). O tłumaczeniach Umedy – zob. rozdział *Pośród polskich przekładów haiku*.

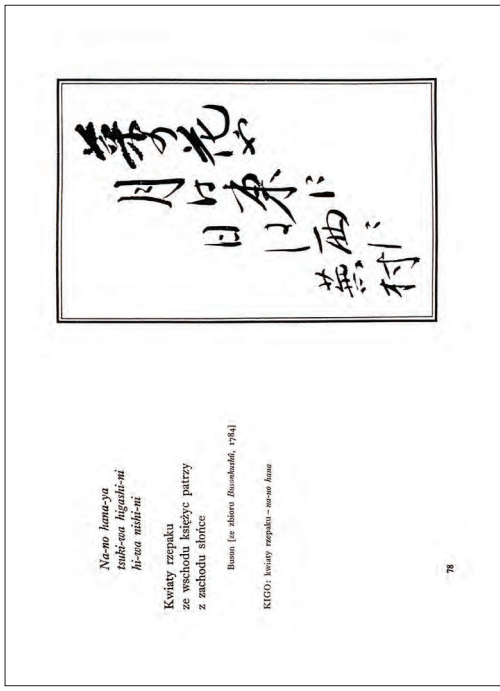
<sup>120</sup> Także w książce z 2006 roku czytelnik znajdzie erudycyjne japońskie szkice (pióra tłumaczki) – oddziaływanie tego rodzaju tekstów na początku XXI wieku jest jednak nieporównywalne z ich kulturotwórczym wpływem na początku lat 80. XX stulecia.



graficznie, wykorzystano w nich dość tradycyjne orientalne i orientalizujące rysunki, grafiki i kaligrafie. Erudycyjność połączona ze swoistą estetyzacją przejawiają się już w sposobach zapisu wierszy. Każde haiku otrzymuje trojką postaci: „zwykłego” trójwersu w języku polskim, japońskiej kaligrafii – oraz przybliżającej dźwiękowy kontur oryginału transkrypcji na alfabet łaciński. Pod wierszem podano informacje o *kigo* (w antologii z 1983 roku), źródle cytatu (w książce z 2006) oraz, przy wybranych wierszach (w obu publikacjach), komentarze dotyczące okoliczności powstania utworu lub ważnych tu kontekstów kulturowych. Taki, wyczerpujący lingwistycznie i estetycznie, układ współgra z literacką zawartością woluminów: tekstami dawnych mistrzów gatunku z XVII–XIX wieku. Obie antologie są nie tylko cennymi źródłami wiedzy, ale też prostymi, choć wyrafinowanymi, orientalizującymi przedmiotami. Starszy tom to książka niewielkiego formatu (12 × 16,9 cm), w twardej, żółtej okładce zdobionej syntetycznym, czarnym, zapewne tuszowym rysunkiem dwóch kaczek w locie, czarną japońską kaligrafią („haiku”) i wybitym na czerwono tytułem zapisanym alfabetem łacińskim. Ostatnią stronę okładki wypełnia czarno-czerwona kaligrafia jednego z wierszy. Późniejszy tom zdaje się jeszcze bardziej wyczelowany wizualnie. Ma formę wydłużonego w poziomie prostokąta (21,5 × 15,4 cm), okładkę – znów twardą, słusznie sugerującą klasyczną, ponadczasową treść – zdobi grafika Ewy Kutylak-Katamay (ważka na źdźble trawy). Prace artystki pojawiają się także wewnątrz książki, inicjując części poświęcone kolejnym porom roku. Obie antologie przekładów Żuławskiej-Umedy są zatem silnie, ortodoksyjnie „zjaponizowane” wizualnie. Twórcy nie zdecydowali się na jakiegokolwiek zderzenie elementów dalekowschodnich i okcydentalnych. Jedyne sygnały „zachodniości” to horyzontalny zapis kaligrafii i autorskie przetworzenie wzorców *sumi-e* w pracach graficznych w późniejszej publikacji.

Inny charakter graficzny i, w pewnej mierze, literacki ma antologia tłumaczeń Czesława Miłosza z ilustracjami Andrzeja Dudzińskiego<sup>121</sup>. Niewielka (11,9 × 16,5 cm), intrygująca wizualnie książeczka

<sup>121</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*, wprowadzenie Cz. Miłosz, Kraków 1992.



Il. 25. Okładka i stronica antologii *Haiku* wydanej przez Ossolineum w 1983 roku (przekłady wierszy – Agnieszka Żuławska-Umeda, kaligrafia – Yukio Kudō, układ graficzny – Leon Urbański)






あは東風や面々々さばき柳髪

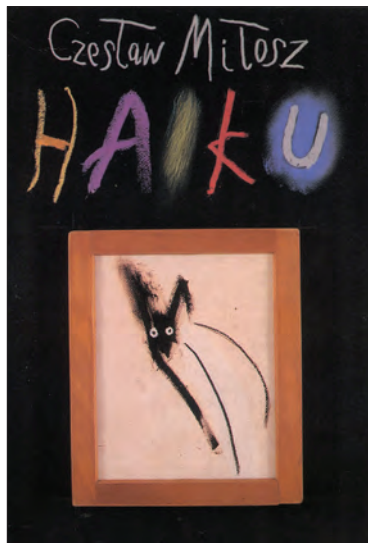
Aha kaze ya  
omomomohaki  
yuzuzigami

Raz tam raz tu,  
z wschodnim bluję wiatrem  
wierzbowe włosy

Haikai: Kana no (Futaba) no Uchi no Uchi no Uchi no Uchi

57

Il. 26. Tom *Haiku*, wstęp i przekł. A. Żuławska-Umeda, ilustracje E. Kutyiak-Katamay, ELAY, Bielsko-Biała 2006



- Il. 27 a, b. Okładki antologii haiku: Cz. Miłosz, *Haiku*, ilustracje A. Dudziński, Wydawnictwo M, Kraków 1992; R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, a5, Kraków 2014 (na okładce reprodukcja obrazu Sengaia Gibona *Koło, kwadrat, trójkąt* / *Uniwersum*)



Il. 28 a, b. Ilustracje Andrzeja Dudzińskiego w Miłoszowym tomie przekładów haiku (Cz. Miłosz, *Haiku*, Wydawnictwo M, Kraków 1992)

zawiera przekłady haiku japońskich (sto sześćdziesiąt siedem tekstów) oraz wierszy współczesnych poetów Stanów Zjednoczonych i Kanady (sześćdziesiąt osiem utworów). Na miękkiej grafitowej okładce widnieje odręcznie zapisane imię i nazwisko tłumacza oraz barwne, nierówne, zapewne wyrysowane suchym pastelem litery tytułu, przywodzące na myśl dziecięce rysunki kredą na asfalcie. Poniżej widać drewnianą ramkę z jedną z grafik Dudzińskiego: oto dziwny, wystraszony czarny stworek, malowany kilkoma ruchami dłoni<sup>122</sup>. Można tu dostrzec inspiracje ekspresyjnym tuszowym *sumi-e*, orientalność nie jest jednak dominującym skojarzeniem, jakie budzi okładka – dobrze zresztą zapowiadająca całokształt ilustratorskiej roboty plastyka (i stylistykę tłumaczeń)<sup>123</sup>. Nie całkiem klarowne ikonograficznie, często sytuujące się na pograniczu figuracji prace Dudzińskiego nie są w stosunku do haiku wiernopoddańcze<sup>124</sup>, wciągają za to odbiorców w ciekawą interdyscyplinarną grę. Czytelnik usiłuje doposażać na pierwszy rzut oka niemal abstrakcyjne przedstawienie do któregoś z trzech sąsiadujących z nim wierszy. Właściwe zestawienie (nie zawsze można mieć pewność, że udało się go dokonać) pozwala „natrzeć” obraz, konfrontacja tekstów o zaskakująco nowoczesnej

<sup>122</sup> Praca jest ilustracją do wiersza Busona: „Nietoperz / Mieszka schowany / Pod złamanym parasolem” (ibidem, s. 68). Jan Kott opisuje ją następująco: „U Dudzińskiego [nietoperz] cały w machnięciu pędzla w spiczastych uszach, o czarnej, chytrej, niemal lisiej mordce, o białych okrągłych oczach. I dalej – jak gdyby niknął w bieli w konturze dwóch linii” (J. Kott, *Haiku Miłosza i Dudzińskiego*, w: idem, *Nowy Jonasz i inne szkice*, Wrocław 1994, s. 140–141).

<sup>123</sup> O przekładach Miłosza – zob. rozdziały: *Czesław Miłosz – poezja uważności* oraz *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>124</sup> Kott pisze: „Litery / znaki w uroczystym piśmie kaligrafowane są czarnym tuszem. Dudziński podjął w »ilustracjach« do haiku tę sztukę kaligrafii. Najtrafniej może byłoby nazwać te rysunki kaligramami [nie najlepsza to kwalifikacja, „kaligram” to konkretny termin określający rodzaj poezji wizualnej – dop. B. Ś.]. Malował je chyba dwoma pędzłami jak kaligrafowie japońscy – pędzlem dużym o włosiu ściętym jak szczołka, i pędzlem wyostrzonym dla siatki cienkich linii jak pajęczyna. [...] W sztuce kaligrafii nie ma poprawek, plama i linia są definitywne jak skok akrobatów na trampkach, stąd może w kaligramach Dudzińskiego ich ostateczność. Ostateczność i zarazem niedookreślenie. [...] W linijskich haiku zderzają się i mieszają odległe strefy spojrzenia i słuchu. W kaligramach Dudzińskiego jest to gra bieli, pustego miejsca i czarnej, rozlanej plamy bez konturów” (ibidem).

poetyce z nowoczesnymi, operującymi skrótami, niesztampowymi, często dowcipnymi ilustracjami zdaje się odtwarzać pewne nieoczywiste (choć głębokie) relacje między haiku a *haiga*.

Miniantologia klasycznych haiku stanowi wreszcie istotną część tomu Ryszarda Krynickiego *Haiku. Haiku mistrzów*<sup>125</sup>. W dwóch pierwszych partiach książki znalazły się wiersze samego Krynickiego (cykle: *Prawie haiku* – dwadzieścia sześć miniatur o różnych konturach sylabicznych i *Haiku z minionej zimy*<sup>126</sup> – dwadzieścia dziewięć wierszy o układzie rytmicznym 5 + 7 + 5). Część trzecia to *Haiku mistrzów*: Bashō (trzydzieści trzy teksty), Busona (dwadzieścia cztery miniatury), ulubionego *haijina* Krynickiego – Issy (pięćdziesiąt utworów) i słabo dotąd obecnego w polszczyźnie ostatniego z wielkiej czwórki mistrzów haiku, Masaoki Shikiego (czterdzieści liryków). Przekładów Krynicki dokonał na podstawie tłumaczeń na niemiecki, czeski, rosyjski i angielski<sup>127</sup>. Niemal zawsze respektują one układ 5 + 7 + 5 sylab. Sprawiają wrażenie niezmiernie starannych i wyważonych – są jukstapozycyjne, ale nie rwane; operują językiem potocznym, ale nie epatują kolokwialnością.

Książeczka świetnie mieści się w estetyce zen. Niewielka rozmiarem (12 × 16,3 cm), jednolita barwnie (ten sam lekko kremowy kolor okładki i stron), z brązowo-czarnym prostokątem *sumi-e* w górnej części pierwszej strony okładki (praca Sengaija Gibona *Koło, trójkąt, kwadrat / Universum*). Na każdej stronie wydrukowano trzy haiku (bądź jedno „prawie-haiku” w części pierwszej). Kompozycja jest prościuteńka, harmonijna, ślady dekoracyjności okazują się niemal niezauważalne. Gdyby nie „okienko” z *sumi-e* i kaligrafią na okładce, pewną japońskość układu wizualnego można by przegapić. Tom świetnie wpasowuje się w europejskie konwencje wydawnicze,

---

<sup>125</sup> R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, Kraków 2014. Opracowanie graficzne, typografia – Frakcja R.

<sup>126</sup> Pierwodruk: „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 4, s. 41, datacja cyklu: XII 2009–I–III 2010. Zob. też piątą część monografii.

<sup>127</sup> R. Krynicki, *Zamiast posłowania*, w: idem, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 122–123.

dla uważnego odbiorcy subtelne sygnały dalekowschodniości pozostają jednak czytelne<sup>128</sup>.

Istotnym, choć niszowym (niewielka liczba egzemplarzy), zjawiskiem są wreszcie dobrze znane polskim orientofilom publikacje wydawnictwa Miniatura, specjalizującego się w edycjach przekładów literatur Wschodu oraz polskiej poezji nimi inspirowanej. Antologie tej oficyny<sup>129</sup> uznają za prace bardzo niejednorodne i nierówne artystycznie.

*Japońskie wiersze śmierci* w tłumaczeniu i ze wstępem Marka Hasa<sup>130</sup> to niewielki twardo oprawny tomik (niebieska imitacja skóry z wytłoczoną ramką, złote litery, format 10,6 × 14,5 cm) zawierająca sześćdziesiąt sześć haiku śmierci (ostatnich wierszy poetów bądź tekstów przygotowanych wcześniej jako rodzaj lirycznego testamentu). To dzieła autorów zupełnie nieznanymi w Polsce. Autorka opracowania graficznego, Anna Maria Bugaj-Janczarska, ujednoliciła wygląd poszczególnych kart: po rozłożeniu książki widzimy zawsze układ bliźniaczo podobnych stron: górną część każdej z nich zdobi ten sam prostokąt z barwną grafiką przedstawiającą powyginane sosny, w rysunek wpisane są orientalizowane litery imion poetów. Dolna część strony zawsze zawiera wyjustowany do środka trójwers haiku. Duże reprodukcje wspomnianych grafik oraz kaligrafie autorstwa Manabu Teramoto pojawiają się na początku i na końcu tomiku. Mimo wszelkich zastrzeżeń (unifikacja stron, po-

<sup>128</sup> W zbliżony sposób można opisywać *Antologię polskiego haiku* (red. i wstęp E. Tomaszewska, Warszawa 2001) z delikatnymi malarskimi „wtrętami” *sumi-e* Lidii Rozmus.

<sup>129</sup> W Miniaturze ukazały się dość liczne tomy polskich *haijinów* (często twardo oprawne, zawsze – jak sugeruje nazwa oficyny – niewielkiego formatu). Zob. np. E. Tomaszewska, *Jeszcze dzień błyszczy. the day still shining. haiku*, Kraków 2005; L. Engelking, *Haiku własne i cudze*; idem, *I inne wiersze (utwory wybrane i nowe)*, Kraków 2000; J. Brzozowski, E. Ledóchowicz, *Łódka z papieru. Haiku*, Kraków 1996 (o wierszach z wymienionych tomów piszę w piątej części książki). Opublikowano tu również m.in. *Antologię haiku kanadyjskiego*, przekł. i wstęp E. Tomaszewska, Kraków 1993, oraz interesująco opracowaną graficznie (zabarwione turkusowo strony, delikatny ornament kwiatowy na każdej karcie) dwujęzyczną antologię *Ślady stóp wiatru. Haiku z Niemiec, Austrii i Szwajcarii*, wstęp F. Heller, wybór, przekł. i oprac. P. W. Lorkowski, Kraków 1996.

<sup>130</sup> *Japońskie wiersze śmierci*, przekł. i wstęp M. Has, Kraków 2003. Nie podano, z jakiego języka tłumaczone były wiersze.

wielanie tej samej ilustracji, „grubo ciosana” okładka) książeczka pozostaje interesującym bibliofilskim artefaktem. Same przekłady Hasa to teksty dobre literacko, nieprzegadane, sprawiające wrażenie poezji nowoczesnej.

Tym bardziej zaskakuje porównanie tomu z o kilka lat późniejszą publikacją *Miniatury*, podobnej objętości (siedemdziesiąt osiem przekładów) i formatu, w znacznej mierze złożoną z diametralnie innych przekładów (nazwiska tłumacza nie podano!) tych samych wierszy, poprzedzoną zaskakującym, kompletnie Nieliteraturoznawczym wstępem<sup>131</sup>. Inne, choć również „wschodnie”, jest także opracowanie graficzne tomu. Każdy wiersz *Japońskich haiku śmierci*<sup>132</sup> został poprzedzony odręcznie wypisanym (czarnym tuszem) imieniem bądź pseudonimem autora. Okładkę i liczne strony książki zdobią obrazy Norbertta Skupniewicza: czarno-białe, skupione na elementach natury, niekiedy dochodzące do granic figuracji. Tym *haiga* nie można zarzucić wtórności wobec japońskich wzorców, można im jednak wytknąć pewną nieporadność warsztatową i niewolniczy związek z semantyką wierszy. W porównaniu ze zunifikowanym układem graficznym *Japońskich wierszy śmierci* kompozycja okazuje się mimo wszystko bardziej zindywidualizowana, mniej przewidywalna, a zatem – jakby bliższa duchowi haiku. Przyjemność obcowania z tomem psują jednak niektóre tłumaczenia: przegadane, anachroniczne językowo, egzaltowane. Oto wiersz Koraku w przekładzie Hasa i w translacji z *Japońskich haiku śmierci*:

<sup>131</sup> „Gdy wreszcie człowiek rozewrze w sobie przetchlinkę wglądów w Naturę Rzeczy, instynkt, telepatia, intuicja, pomogą uczynić krok w stronę otwarcia Świadomości Istnienia”; „Biblijny obraz Potopu, Sodomy i Gomory wskazuje na stan »zuzycia się« społeczności względem rozumienia życia, i na zatracenie wolności – jako czynienie właściwie. Dla owej społeczności Wielkie Determinacje nie uznały innej szansy, niż wszczęcie następnych inkarnacji” (N. Skupniewicz, *Młodsza siostra życia*, w: *Japońskie haiku śmierci*, wstęp i rysunki N. Skupniewicza, oprac. edytorskie Ł. Górnikowski, Kraków 2007, s. 6–7, 10–12).

<sup>132</sup> *Japońskie haiku śmierci*.

Radość rosy  
rozpuszczającej się  
w mgłę<sup>133</sup>

jakże się cieszy rosa  
z wniebowstąpienia  
ze świetlistych traw przez mgłę<sup>134</sup>

Podobnie jak tom tłumaczeń Hasa można z kolei opisywać inną publikację Miniatury (o podobnym formacie): *140 haiku* Bashō zebranych i przełożonych przez Piotra Madeja<sup>135</sup>. Książka wyraźnie, choć w nieco inny sposób, orientalizuje. Jej także należy zarzucić pewną werbo-wizualną niespójność z jednej i graficzną unifikację z drugiej strony. Tym razem zrezygnowano z nobliwej twardej oprawy. Na okładce zreprodukowano jeden z widoków Edo (*Suruga-chō*) autorstwa Hiroshige – przedstawienie ludnej ulicy nie najlepiej przystaje do poezji Bashō. Na każdej z kremowych stron widnieją dwa wiersze rozdzielone wydrukowaną pośrodku, zawsze tą samą, kaligrafią. Przekłady, podobnie jak tłumaczenia Hasa, są proste składniowo i nieudziwnione leksykalnie (Madej tłumaczy wiersze doskonale już znane polskim odbiorcom i utwory dotąd polszczyźnie nieprzy-swojone)<sup>136</sup>.

Kolejna antologia haiku wydawnictwa Miniatura ukazała się w nakładzie siedmiu (!) egzemplarzy. *100 klasycznych haiku* w przekładzie Ewy Tomaszewskiej<sup>137</sup> to staranna bibliofilska edycja: tomik w twardej brązowej skóropodobnej oprawie (10,7 × 14,6 cm), na którą naklejono małą prostokątną kartkę (widnieje na niej orientalizująca majuskuła tytułu książki i nazwy wydawnictwa oraz reprodukcja grafiki *Zegar i piękność* Nishikawy Sukenobu). Stałym motywem graficznym tomu jest fragment barwnej reprodukcji obrazu przedstawiającego kruki na gałęzi kwitnącego drzewa. Reprodukcja (zapewne celowo nieco nieostra) zdobi wszystkie strony książki, na stronach z wierszami częściowo przysłaniana gładkimi prostokątami

<sup>133</sup> *Japońskie wiersze śmierci*, s. 11.

<sup>134</sup> *Japońskie haiku śmierci*, s. 109.

<sup>135</sup> M. Bashō, *140 haiku*, wybór i przekł. P. Madej, Kraków 2008. Nie podano, z jakiego języka dokonano przekładów.

<sup>136</sup> Translacje Madeja cytuję i analizuję w rozdziale *Pośród polskich przekładów haiku*.

<sup>137</sup> *100 klasycznych haiku*, red. Y. Miura, przeł. E. Tomaszewska, Kraków 2010. Książka jest przekładem tomu *Classic Haiku: A Master's Selection*, selected and transl. Y. Miura, Boston–Tokyo 1991 (informacji tej próżno szukać jednak w publikacji Miniatury).



tła dla tekstów, na stronach inicjujących cząstki poświęcone kolejnym porom roku – wzbogacona o dodatkowe, na poły abstrakcyjne układy. To znów pewna wizualna unifikacja, tym bardziej rażąca, gdy obraz z kwitnącymi gałęziami widzimy „w tle” zimowych czy jesiennych haiku. Tytuł tomu jest mylący – na większą część książki składają się nie haiku Bashō, Busona, Issy i Shikiego (otwierające poszczególne, wyznaczone przez pory roku rozdziały), ale wiersze zupełnie w Polsce nieznanymi współczesnymi japońskimi *haijinów*, istotnie bliskie wzorcom klasycznych 17-zgłoskowców. To duży atut tej publikacji. Niestety – niemal w ogóle nieobecnej w świadomości czytelników.

Antologii tłumaczeń japońskich haiku zawsze w jakiejś mierze cechuje orientalizacja. Nic zresztą dziwnego – celem publikacji jest możliwie najpełniejsze oddanie semantyki i estetyki przekładanej poezji. Wyraźnie rysują się bieguny werbo-wizualnych działań redaktorów, grafików i wydawców. Z jednej strony mamy ortodoksyjnie japonizujące tomy Żuławskiej-Umedy, z drugiej – ciekawy mariaż przetwarzanej „japońskości” i dowcipnej „okcydentalności” u Miłosza i Dudzińskiego. Między tymi ekstremami sytuuje się mimikryczne względem tradycji Wschodu (estetyka zen) i edytorskich praktyk Zachodu (zwyczajność, „transparencja” wizualna) opracowanie tomu Krynickiego, dyskretnie łączący estetyki tom Janty (i Gliwy), wreszcie – niejednorodne, niekiedy sprawiające wrażenie przypadkowych, praktyki wydawnictwa Miniatura.

Wciąż poruszamy się jednak w obszarze edycji haikowych przekładów<sup>138</sup>. Czas przyjrzeć się twórczości oryginalnej.

<sup>138</sup> Także edycje obcojęzyczne cechuje wielka dbałość o szatę graficzną – zwykle nawiązującą do estetyki sztuk wizualnych zen. Zob. np. M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*; idem, *The Narrow Road; 1020 Haiku in Translation. The Heart of Basho, Buson and Issa*, transl. T. Saito, W. R. Nelson, North Charleston, South Carolina 2006; K. Issa, *The Spring of My Life and Selected Haiku by Kobayashi Issa*, transl. S. Hamill, illustrated by K. Aso, Boston-London 1997. Niekiedy japońskie inspiracje wyrażane są bardzo subtelnie – przez ascetyczny, pełen światła zapis tekstów na stronie oraz reprodukcje dalekowschodnich obrazów bądź motywów i wzorów na okładkach – zob. np. M. Shiki, *Selected Poems*, transl. B. Watson, New York 1997; *Far Beyond the Field. Haiku by Japanese Women*, compiled, transl. and with an introduction by M. Ueda, New York 2003; *Haiku Master Buson. Translations from the Writings of Yosa*

## B. Tomy haiku

Wielu polskich autorów i wydawców na różne sposoby podkreśla graficznie dalekowschodnie inspiracje publikowanej poezji. Najczęściej liczba ilustracji w tomach haiku i książkach z „haiku” w tytule<sup>139</sup> jest stosunkowo niewielka, gama barwna zredukowana jest – jak w malarstwie tuszowym – do różnych odcieni niekolorów: bieli, czerni, szarości. Znaczące bywają same układy tekstów na stronie oraz, naturalnie, relacje między grafiką a stylistyką i semantyką wierszy. Ograniczę się do opisu kilku najbardziej reprezentatywnych przykładów, rozpoczynając od kompozycji najmniej skomplikowanych.

### B.1. Jak najprościej

Na haikową część tomu *I inne wiersze* Leszka Engelkinga<sup>140</sup> składają się bardzo proste, świetnie współgrające z poetyką tekstów (i omawianymi wcześniej enuncjacjami Barthes’a) układy typograficzne. Brak tu jakichkolwiek ilustracji, karty są niemal puste. W prawym dolnym rogu każdej stronicy widnieją trzy gwiazdki (zamiast tytułu), w dolnym lewym rogu wydrukowano tekst wiersza – tylko jeden utwór na każdej stronie. Inicjalne litery pierwszych wersów wybito znacznie większą, wytłuszczoną czcionką – na prawie pustych stronach wyglądają one niemal dekoracyjnie. Można tu szukać delikatnych aluzji zarówno do dalekowschodniej kaligrafii, jak i europejskiej tradycji ozdabiania inicjałów w manuskryptach. Teksty zapisane odrobinę tylko inaczej niż zdecydowana większość drukowanych dziś wierszy (od)zyskują fizyczność, materialność, stają się intrygującymi kształtami na pustym białym tle<sup>141</sup>. Grafia bardzo delikatnie sugeruje pokrewieństwa z dalekowschodnimi sztukami wi-

---

*Buson – Poet and Artist – with Related Materials*, transl. Y. Sawa, E. Marcombe Shiffert, Buffalo–New York 2007. Zob. też: J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 163–164.

<sup>139</sup> Nie analizuję w tym miejscu szczegółowo tomów nieopatrywanych nazwą „haiku”, w których tylko nieznaczna część tekstów daje się interpretować jako bliskie orientalnym 17-zgłoskowcom.

<sup>140</sup> L. Engelking, *I inne wiersze*, s. 81–105.

<sup>141</sup> W tomie *I inne wiersze* w analogiczny sposób wydrukowano także pozostałe teksty poetyckie (te bez tytułu są opatrzone trzema gwiazdkami). W przypadku króciutkich

zualnymi, a same wiersze potwierdzają, że związki z japońską estetyką nie są przypadkowe ani powierzchowne<sup>142</sup>:



Wydawać się może, że proste, klarowne rozwiązania graficzne są najbezpieczniejszym, niezawodnym sposobem opracowania wydań wierszy nawiązujących do haiku. Tom *Haiku Brzóska*<sup>143</sup> dowodzi, że

haiku ta prosta kompozycja jest jednak szczególnie wyrazista, a przy tym – uderzająco bliska japońskiej okołohaikowej estetyce.

<sup>142</sup> Zob. cytaty i analizy w piątej części monografii. Podobnie opracowano graficznie strony wydanych pośmiertnie tomów Janusza Stanisława Pasierba *Haiku żarnowieckie* (wybór i oprac. M. Wilczek, Pelplin 2003) i *Morze, obłok, kamień* (Pelplin 2001) czy *Łódki z papieru* Jacka Brzozowskiego i Ewy Ledóchowicz. Brak im jednak finezji, subtelnego zróżnicowania poszczególnych elementów kompozycji typograficznej. Znakomitą, wysmakowaną, prostą formę graficzną ma natomiast wydany niedawno tomik zbierający haiku Jadwigi Stańczakowej. Oto rozrzucone na białych stronach, zapisane delikatnie ozdobną, leciutko orientalizującą czcionką (krój pisma: Josefín Sans) teksty (maksymalnie cztery na stronie), biała okładka i czarna, dwustronna obwoluta (front wykorzystuje alfabet Braille’a, na odwrociu białą czcionką wybito wybrane trójwersy haiku). Zob. J. Stańczakowa, *Haiku*, oprac. J. Borowiec, Wrocław 2016 (projekt graficzny, projekt okładki i skład – Maria Bukowska).

<sup>143</sup> D. Brzóska-Brzósiewicz, *Haiku Brzóska*, posłowie M. Świątlicki, Gdańsk 2007. Projekt graficzny: Michał Krasodomski, Wojciech Radtke.

nie zawsze. Czytelnik otrzymuje gruby wolumin (trzysta sześćdziesiąt siedem stron) w twardej białej oprawie z centrycznie namalowaną czerwoną kropką (aluzja do flagi Japonii). Karty tomu opracowano bardzo starannie, także niejako „po japońsku”: na jednej stronie znajduje się tylko jeden wiersz, numery stroniec umieszczono w niewielkich szarych kołach nawiązujących do rozwiązywania wizualnego (i semantyki) okładki. Szata graficzna zapowiada dzieło kontemplacyjne i poniekąd klasyczne (twarda oprawa, oszczędna estetyka, imponujący rozmiar). Wizualna rama wzmacnia genologiczną zapowiedź tytułu, na przekór oczekiwaniom tych czytelników, którzy po tom sięgnęli przez wzgląd na nazwisko specyficznie, akanonicznie „haikującego” Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza<sup>144</sup>. Wysmakowany układ graficzny książki uznaję, mimo wszystko, za edytorskie nieporozumienie, nie widzę żadnych interpretacyjnych impulsów, które mogłyby płynąć z silnego napięcia między wizualną zapowiedzią a rzeczywistą modalnością wierszy – często aforyzmów lub purnonsensowych żartów<sup>145</sup>. Autorzy koncepcji graficznej, Michał Krasodomski i Wojciech Radtke, nie przeczytali chyba opracowywanego przez siebie tomu z (genologicznym) zrozumieniem. A szkoda.

I jeszcze jeden przykład prostego, choć bardziej już ozdobnego, zakomponowania stron książki poetyckiej. W tomie *jeszcze dzień błyszczący* Ewy Tomaszewskiej<sup>146</sup> użyto czterech zaledwie ozdobników – to motywy roślinne podporządkowane porom roku. Pośrodku na każdej stronie umieszczono takie właśnie wizualne *kigo*, któremu towarzyszą jedno lub dwa haiku. Można mieć zastrzeżenia do jakości grafiki (rozpikselowanie), zasadniczo jednak prosty układ oceniam jako trafiony, twórczo upraszczający i „uokcydentalniający” obcą nam tradycję obligatoryjnych nawiązań do określonych pór roku.

<sup>144</sup> Szeroko na temat twórczości Brzósiewiczza piszę w rozdziale *Haiku-błaga czy „haiku fristajl”? – o twórczości Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza*.

<sup>145</sup> Zob. rozdział *Haiku-błaga czy „haiku fristajl”? – o twórczości Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza*.

<sup>146</sup> E. Tomaszewska, *jeszcze dzień błyszczący*.

## B.2. Ilustracje: między Orientem a Okcydentem

Oprawa graficzna większości polskich tomów haiku – i „haiku” – okazuje się jednak zdecydowanie mniej ascetyczna. Istotnym jej elementem są ilustracje, wchodzące z wierszami w różnorakie słowno-obrazowe interferencje. Kluczem porządkującym omówienie czynię tutaj wykorzystywane przez twórców techniki artystyczne, najbardziej interesują mnie jednak sposoby łączenia inspiracji dalekowschodnich i okcydentalnych oraz samo poszukiwanie transkulturowych<sup>147</sup> miejsc wspólnych.

### B.2.1. *Pismo*

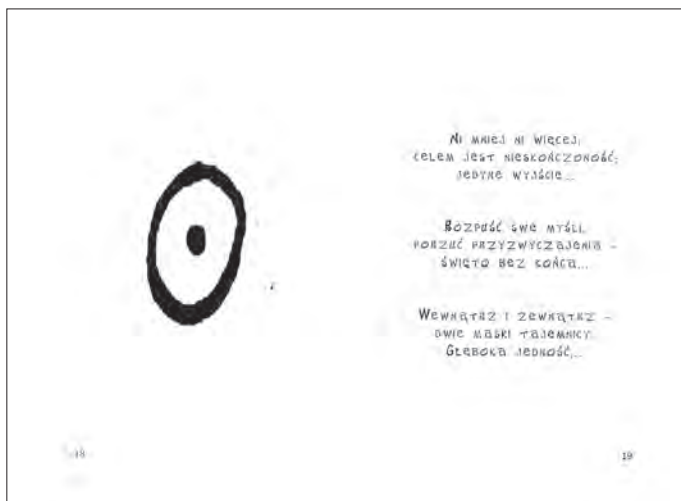
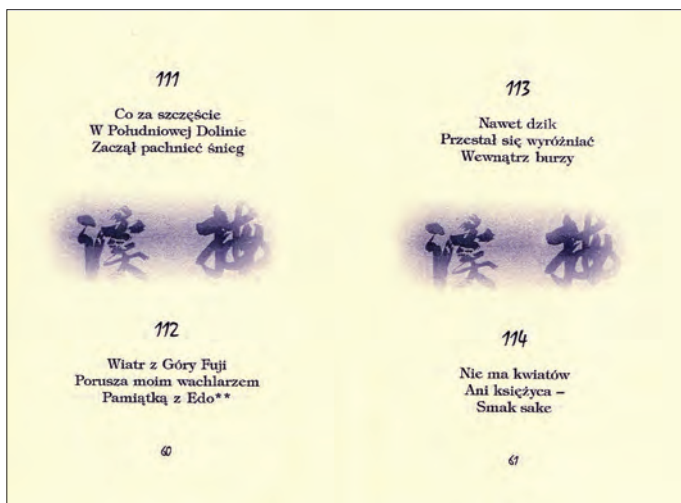
Najczęstszym motywem wykorzystywanym jako swoista ilustracja tomów haiku są znaki pisma japońskiego. Kaligrafie zdołały także karty omawianych antologii klasycznych haiku. W przypadku niskonakładowych książek polskich poetów zwykle mamy jednak do czynienia z niezbyt udanymi imitacjami dalekowschodniej kaligrafii, niekiedy wręcz kiepskiej jakości grafikami komputerowymi. Mają one zapewne odgrywać rolę znaków-ornamentów: tajemniczych, nieczytelnych dla niewtajemniczonych, sugerujących głębię duchowości Wschodu. Liczne teksty ilustrowane takimi *quasi*-ideogramami to miniatury, w których dźwięczą, niekiedy dość fałszywie, echa symbolizmu. Oto, przykładowo, wiersz Grzegorza T. Dziwoty (tekstowi towarzyszy znak „granica”):

Tam zrodził się czas –  
Lustro zbudzone ze snu  
Płonie milczeniem...<sup>148</sup>

W tomie Dziwoty znajdujemy także niezamierzoną karykaturę *ensō* – złej jakości reprodukcję grafiki komputerowej przedstawiającej czarny okrąg. To całkowite zaprzeczenie ekspresyjnych, oddających dukt ręki, kontemplacyjnych prac *zenga*.

<sup>147</sup> Odwołuję się do koncepcji transkulturowości przedstawionej przez Wolfganga Welscha. Zob. *Wstęp*.

<sup>148</sup> G. T. Dziwota, *Haiku*, Szczecin 2004, s. 21.



- II. 29 a. Stronice tomu Matsuo Bashō *140 haiku*, wybór i przekł. P. Madej, Miniatura, Kraków 2008
- II. 29 b. Grzegorz T. Dziwota, *Haiku*, oprac. graf. G. T. Dziwota, Wydawnictwo FOKA, Szczecin 2004



Zgrabiłaś dlonie  
Dotknęły pustej czarki  
I ona chłodna



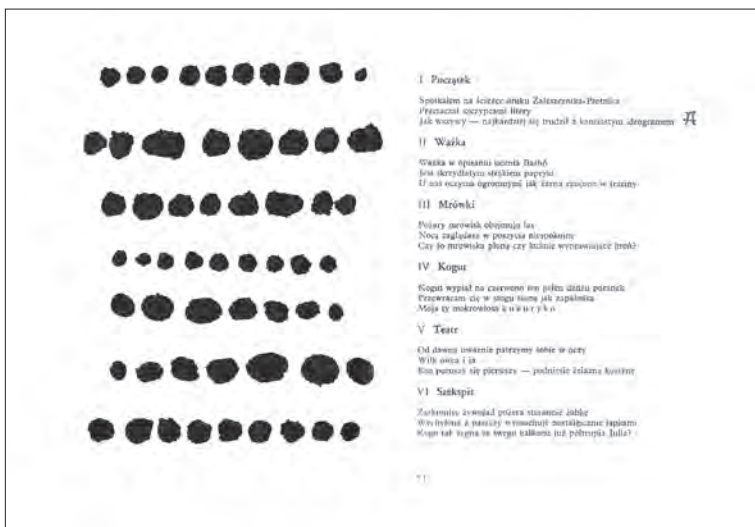
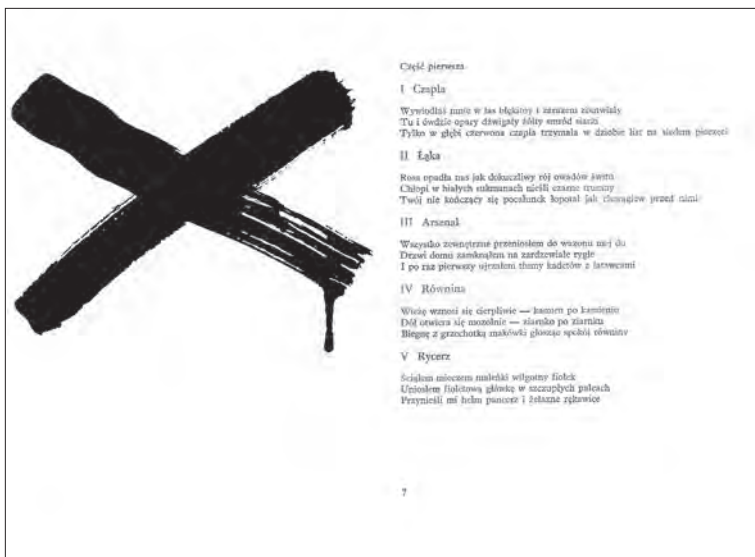
Raz jeszcze poczuję  
Smak tamtej herbaty  
Być w tym pokoju



Spragniony  
Wyschnięte fusy zaparzę  
Może jeszcze raz

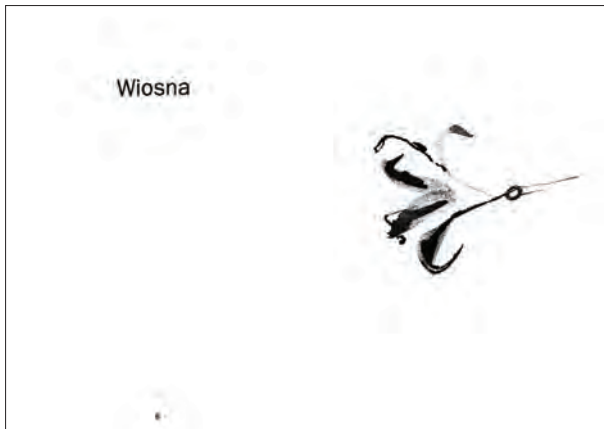


Piąta nad ranem  
W moim pokoju noca,  
Nie tylko te bzy



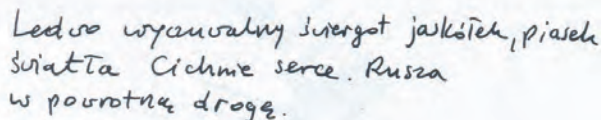
Il. 31 a, b. Jan Bokiewicz, ilustracje w tomie *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka (PIW, Warszawa 1978, wyd. 2)





Il. 32 a, b. Prace Kojiego Kamojiego w tomie Stanisława Cichowicza *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? 67 haiku* (Galeria Rzeźby Stołecznego Biura Wystaw Artystycznych, Warszawa 1997)

W miejsce orientalizującej kaligrafii można jednak użyć „technik” w pełni rodzimej. Ciekawym, niezmiernie prostym zabiegiem wizualnym notującym, jak kaligrafia, ruch dłoni i ekspresję emocji może być... sam odręczny zapis utworu<sup>149</sup>. W znakomicie opracowanym graficznie tomie Jana Polkowskiego *Elegie z Tymowskich Gór*<sup>150</sup> pojawia się świetnie domykający kompozycję książki rękopis wiersza<sup>151</sup>:



Leć do wyczerpanego słońca jak kółka, piasek  
światła. Cichnie serce. Rusza  
w powrotną drogę.

Tekst zaistniał w książce tylko w wersji rękopiśmiennej. Inaczej niż niezrozumiałe dla polskiego odbiorcy kaligrafie czy np. niemal niezYTELNE rękopisy reprodukowane niekiedy w tomach obok tych samych, drukowanych tekstów odręczny zapis wiersza Polkowskiego nie stanowi zatem ilustracji *sensu stricto* (wierszowi towarzyszy zresztą grafika Jerzego Dmitruka, niełącząca się z nim w prostej relacji ilustracyjności). Takie rozwiązanie jest jednak ciekawym kontrpunktem dla różnorodnych, naskórkowo nawiązujących do istotnych wartości kultury Wschodu kaligraficznych ornamentów.

<sup>149</sup> Warto dodać, że w Japonii wysoko ceniono rękopisy *haijinów*, nawet jeśli poeta nie był wybitnym kaligrafem – zob. Ch. A. Crowley, *Buson and “Haiga”*, s. 185.

<sup>150</sup> Pierwsze wydanie cyklu (uboższego o dwanaście wierszy) – w tomie Polkowskiego *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze*, Kraków 1990 – nie było w szczególności sposobem opracowywane (typo)graficznie (proste, „zwyczajne” układy wierszy na stronie, brak ilustracji).

<sup>151</sup> J. Polkowski, *Elegie z Tymowskich Gór*, Kraków 2008, s. 76 (tekst nieobecny w pierwodruku tomu – *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze*, Kraków 1990). Rękopisy wierszy stanowią wizualną klamrę tomu, książkę otwiera inny zanotowany w ten sposób utwór (dość odległy jednak od poetyki haiku).

### B.2.2. Fotografia

Fotografie stosunkowo rzadko występują w polskich tomach w roli *haiga*, co należy zapewne wiązać z kwestiami techniczno-finansowymi (w przypadku publikacji internetowych mamy do czynienia z trendem przeciwnym)<sup>152</sup>. Nieliczne przykłady okazują się wszakże bardzo wysmakowane estetycznie. W tomie *Drżenie cięciwy* Agnieszki Szczepaniak<sup>153</sup> wizualnym przerywnikiem w ciągu stronic z lirykami (po jednym wierszu na stronie) są nieoczywiste ikonograficznie, czarno-białe zdjęcia natury autorstwa Moniki Kocot (dwa wewnątrz książki, jedno na okładce). Ascetyczne opracowanie graficzne pomaga wybrzmieć wieloznacznym wierszom poetki:

z próżnego w puste  
księżyc jak pory roku  
plecie kołyskę<sup>154</sup>

przejeżdża tramwaj  
okrzyki – z rąk do rąk  
kwitną azalie<sup>155</sup>

Tom Marka Szyryka *fotografia, haiku i inne*<sup>156</sup> to z kolei przykład wysmakowanych drukowanych *silvae rerum* (o miniaturowej formie – na tomik składa się czternaście kartek o wymiarach 10,1 × 14,1 cm). Książeczka zawiera haiku, fotograficzne *haiga* (silnie ilustracyjne względem wierszy czarno-białe zdjęcia, przedstawiające m.in. stół, filizankę, krzesło, wazon) i wariację na temat *haibunga* (zdjęcia przedmiotów codziennego użytku przeplecione fragmentami prozy Miłosza i Julia Cortázara oraz tekstem prywatnego listu „do Tomka S.”). I poezja, i fotografie, i wyimki prozy świetnie mieszczą się w tradycyjnych japońskich kategoriach estetycznych: *sabi*, *wabi*, *aware*<sup>157</sup>.

<sup>152</sup> Zob. podrozdział 3.A. tej części książki.

<sup>153</sup> A. Szczepaniak, *Drżenie cięciwy*, red. i ilustracje M. Kocot, oprac. typograficzne E. Górniak, Łódź 2008.

<sup>154</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>155</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>156</sup> M. Szyryk, *fotografia, haiku i inne*, Wrocław 2000.

<sup>157</sup> Zob. pierwszą część książki.

W te dni deszczowe	Zgrabiałe dłonie
Myszę czy wszystko musi	Dotknęły pustej czarki
Odeść w niepamięć <sup>158</sup>	I ona chłodna <sup>159</sup>

### B.2.3. Grafika, rysunek, malarstwo

Grafiki, rysunki i obrazy ilustrujące tomy haiku okazują się z kolei wyjątkowo różnorodne. To właśnie na tym gruncie najwyrazistsze są próby godzenia estetyk: łączenia inspiracji dalekowschodnich z tradycją europejską.

Rozpocznę od układów najrzadszych – *haiga* abstrakcyjnych<sup>160</sup>. Na szczególną uwagę zasługują tu ilustracje Jana Bokiewicza do *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka<sup>161</sup>. Grochowiak badał możliwości spotkania estetyk Zachodu i estetyki zen<sup>162</sup>, Bokiewicz (wyrzyskiej niż Dudziński w antologii Miłosa)<sup>163</sup> robi rzecz analogiczną w płaszczyźnie wizualnej. Nie imituje znaków japońskiego pisma ani dalekowschodnich motywów graficznych. Jego prace kojarzą się z *sumi-e* (w szczególności *zenga*), odległe są przy tym – jak *zenga* właśnie – od jakiegokolwiek formalnej ortodoksji, nie rażą kulturową obcością. Trzy tuszowe<sup>164</sup>, czarno-białe „ilustracje” zawarte w tomie to: nakreślony zdecydowanymi ruchami pędzla ukośny krzyż, z którego ścieka farba (znak niewiadomej *x?* nawiązanie do formy krzyża

<sup>158</sup> M. Szyryk, *fotografia*, s.p.

<sup>159</sup> Ibidem.

<sup>160</sup> W polskich *haiga* zdecydowanie przeważa figuracja najróżniejszego autoramentu. Achromatyczne barwy (czerni, biel, szarość) mogą sugerować łączność z japońskim malarstwem tuszowym, częstszą motywacją wyboru kolorów są jednak zapewne względy oszczędnościowe.

<sup>161</sup> S. Grochowiak, *Haiku-images*, Warszawa 1978. To drugie wydanie tomu (oba z 1978 roku).

<sup>162</sup> Wiersze z *Haiku-images* szczegółowo omawiam w rozdziale *Najdalsza podróż Grochowiaka*.

<sup>163</sup> W tomie Miłosa i Dudzińskiego znalazły się jednak przede wszystkim haiku klasyczne i zachodnie wiersze bliskie prototypowi gatunku.

<sup>164</sup> Technikę Bokiewicza identyfikuję jako malarstwo tuszowe, niewykluczone jednak (choć nie nazbyt prawdopodobne), że to grafiki naśladowujące ekspresywne prace malarskie.

św. Andrzeja?); siedem rzędów nierównych, ekspresyjnie namalowanych kropek (z wielokrotnione europejskie *ensō*?) i wreszcie uporządkowana, zgeometryzowana, choć nie idealna, kratownica towarzysząca bardziej wyciszonym, afirmacyjnym *Haiku dla Kingi* (znak ładu, uspokojenia?)<sup>165</sup>. Prace Bokiewicza nie są prostym, dekoracyjnym dopełnieniem tomu. Do stylistyczno-semantycznych pęknięć poezji Grochowiaka dodają własne „ciemne” konteksty wizualne.

Z *sumi-e* trzeba także wiązać ilustracje Kojiego Kamojiego do tomu Stanisława Cichowicza *Czy można przesadzić kwiat rzepaku?*<sup>166</sup>. W książce zamieszczono sześć prac: cztery z nich otwierają cykle haiku poświęcone konkretnym porom roku, jedna poprzedza wiersze „całoroczne”, okładkę zaś zdobi kaligrafia. Związki z tuszowym malarstwem zen, w szczególności *zenga*, są tu wyraźne, wyraźny jest też nieznanany *sumi-e*, dający się interpretować jako element bardziej okcydentalny, konceptyzm (którego nie było u Bokiewicza!). Ekspresyjne prace Kamojiego sytuują się na granicy abstrakcji i figuracji. W obrazie wiosny można zobaczyć zarówno kwiat w rozkwicie, jak i lecącego ptaka. Jesienną część tomu otwiera praca, na którą złożyły się ślady kilku pociągnięć pędzla w różnych odcieniach czerni – dociekliwy odbiorca dostrzeże jednak na obrazie dwie spieszące ku zadaszonemu schronieniu myszy. Znakiem zimowej hibernacji jest najoczywistsze ikonograficznie przedstawienie tomu: muszla ślimaka. Kolejna praca to już nieczytelna dla odbiorcy nieznającego znaków japońskich, ekspresyjna (choć niekoniecznie dekoracyjna) kaligrafia w różnych odcieniach czerni<sup>167</sup>.

Nieoczywiste składniowo (to również cecha klasycznych 17-zgłoskowców)<sup>168</sup> i sematycznie haiku Cichowicza ciekawie korespondują z nieoczywistościami prac Kamojiego:

<sup>165</sup> Religijnym odniesieniem ikonograficznym mógłby być znak męczeństwa św. Wawrzyńca (krata), taka interpretacja wydaje się jednak chybiona.

<sup>166</sup> S. Cichowicz, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? 67 haiku*, Warszawa 1997.

<sup>167</sup> W zbliżony sposób można opisywać oprawę graficzną tomu Kreisa *Strumień złotego piasku* (oprac. graficzne H. S. Kreis, kaligrafia japońska M. Miyanaga).

<sup>168</sup> O niejednoznacznościach haiku – zob. pierwszą i piątą część książki.

*dla Koji Kamoji*

kłosa lany ich  
i maków przy miedzy kot  
przystanął czarny<sup>169</sup>

Kontrapunktem dla interesująco dialogujących z ilustrowaną poezją kompozycji Bokiewicza i Kamojiego może być oprawa graficzna tomu *Haiku* Andrzeja Tchórzewskiego<sup>170</sup>. Grafiki (autorstwa Marty Tchórzewskiej) na pierwszy rzut oka przypominają dalekowschodnie malarstwo i grafikę: oto górskie krajobrazy, samotne drzewa, powyginane gałęzie. Ilustracje nie dodają jednak niczego oryginalnego do ewidentnych ikonograficznych i kompozycyjnych zapożyczeń. Co więcej, te subtelne, operujące cienką linią, mimo wszystko niezłe warsztatowo prace kłócą się z mało finezyjnym, „nachalnym” zapisem wierszy (duża czcionka, wybite wytłuszczonymi wersalikami tytuły, znaczne zagęszczenie tekstów na stronie). Eklektycznej, niespójnej całości dopełniają fotografie na okładce – górska połonina na pierwszej stronie i całostronicowe zdjęcie portretowe kpiąco uśmiechniętego autora (w rozchełstanej koszuli na owłosionym torsie) na ostatniej – oraz, naturalnie, niejednorodnie, nierównie artystycznie wiersze:

## NA GROBLI

Wierzbowe nici  
wodę z wodą zszywają –  
Tak rośnie bezmiar<sup>171</sup>.

## PRYSZNIC

Kiedy zabrakło  
knuta – mądrzy pogłupieli...  
Trwaj farso, pływ forso!<sup>172</sup>

## MEDYTACJA

Lotos bezradny  
na łące udeptanej  
przez słonie – człowiek<sup>173</sup>.

<sup>169</sup> S. Cichowicz, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku?*, s. 19.

<sup>170</sup> A. Tchórzewski, *Haiku*, grafiki M. Tchórzewska, okładka i układ graficzny tomu A. Tchórzewska, Warszawa 1999. Najciekawszym rozwiązaniem graficznym tomu jest pionowy, „japoński” zapis imienia i nazwiska autora na stronie tytułowej. Tytuł książki pojawia się dopiero na kolejnej karcie.

<sup>171</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>172</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>173</sup> *Ibidem*, s. 34.

Dotąd omówione ilustracje na różnych poziomach odsyłały do sztuk wizualnych Dalekiego Wschodu, przywołując ducha spontanicznego, ekspresywnego malarstwa tuszowego bądź kopiując orientalne układy ikonograficzne. Bardzo ciekawe są w tym kontekście ilustracje Jerzego Dmitruka do oscylujących wokół prototypu haiku wierszy Jana Polkowskiego<sup>174</sup>. Nie wszystkie rysunki i grafiki wyraziście łączą się z wierszami (niekiedy trudno odkryć płaszczyznę werbo-wizualnego porozumienia), w przypadku kilku zestawień powiązania semantyczno-ikonograficzne okazują się jednak dość oczywiste, intryguje natomiast sama (różnorodna) stylistyka wizualizacji wierszy. Wszystkie ilustracje są czarno-białe, „rozkładówka” jest każdorazowo traktowana jako słowno-graficzna całość (na stronie prawej widnieje wiersz, ilustracja zajmuje lewą stronę układu, „wyspowo” anektując także część stronicy z tekstem). Oto dwa, analizowane już<sup>175</sup>, liryki tomu:

Smak ziemi. Przylepione do nieboskłonu  
szybują kruki. Siwieję,  
powracam.

J. Polkowski

Rośnie noc. Rozkwita w łoscocie  
przelatujących gęsi. Piją korzenie,  
prostują się konary.

J. Polkowski

Ilustracja pierwszego tekstu może wydać się stereotypowa: oto zgarbiony wędrowiec zmierza ku domowi. Intryguje jednak sam sposób przedstawienia: uproszczony rysunek kanciastej postaci poruszającej się wzdłuż czarnej kreski-drogi ku bryle bez drzwi, z jednym oknem. Nad kompozycją – niczym słońce – zawisł dziwny kształt przypominający liść (lub usta); na dole prawej strony „rozkładówki” widać inną niewielką, trudną do zidentyfikowania formę (uchylone okno? szafka o otwartych drzwiczkach?). „Szybujące kruki” zmieniły się w ujęciu Dmitruka w małe czarne ptaszki siedzące na stronicy z tekstem. Kompozycji dopełnia wydruk wiersza. Dominującym

<sup>174</sup> J. Polkowski, *Elegie z Tymowskich Gór* [2008]. W tomie znalazły się także teksty odległe od haiku.

<sup>175</sup> Opisuję je w piątej części książki.

<sup>176</sup> J. Polkowski, *Elegie z Tymowskich Gór* [2008], s. 43 (tekst obecny już w pierwodruku tomu z 1990 roku).

<sup>177</sup> *Ibidem*, s. 45 (tekst niepublikowany w pierwodruku tomu z 1990 roku).

elementem układu pozostaje pustka. Artysta wykorzystuje oczywisty dla człowieka Zachodu schemat ikonograficzny (dość zresztą, jak się wydaje, uniwersalny), uzupełnia go jednak o elementy znacznie mniej czytelne. Prostota obrazowania (klarownie wyeksponowany główny bohater), ekspresyjność kreski, monochromatyzm kierują ku estetyce zen. Inna rzecz, że gdyby nie haikowe uwikłanie wiersza niekoniecznie szukalibyśmy tego rodzaju odniesień.

Zupełnie odmienną stylistykę zaproponował Dmitruk w ilustracji drugiego utworu. Na stronie z *haiga* nie ma ani skrawka wolnej, niezamalowanej przestrzeni. Wierszowej nocy odpowiada atramentowo czarne tło. Centrum kompozycji zajmuje ogromne źdźbło – wizualna metonimia opisanych bytów natury. Skalę wyznaczają niewielkie roślinki (uproszczone drzewa?) w udziwnionym krajobrazie. Surrealizującego przedstawienia dopełniają, nie całkiem spójne z całościową ilustracją: nieoczywisty, jednocześnie geometryczny i organiczny<sup>178</sup> romboidalny kształt na górze strony sąsiadującej z opisaną ilustracją (aluzja do oka Opatrzności?) i mały, uproszczony rysunek ptaka na dole tej stronicy. Ekspozycja kształtu na tle silnie łączy się z obrazowaniem w haiku i *sumi-e*. Linearność, płaskość plamy barwnej można także wiązać z tradycyjną estetyką Japonii. Gęsta, błyszcząca czerń tła to swoisty rewers pustki malarstwa tuszowego. Surrealny krajobraz każe przy tym szukać związków z europejską tradycją awangardy (np. pejzażami Maxa Ernsta). Bardzo to interesujący mariaż wpływów i estetyk.

W tym miejscu warto wspomnieć o tomie *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni* Antoniego Regulskiego w opracowaniu graficznym Magdaleny Siudzińskiej<sup>179</sup>. Kompozycja wizualna tej niewielkiej książki budzi silne skojarzenia ze zwojami wschodniego malarstwa tuszowego. Przez środek każdej stronicy biegnie flankowany dużymi białymi marginesami szeroki pas o bladoróżowej, subtelnie różnicowanej walorowo barwie. To tło delikatnych szarych cieni układających się w rysunek liści bambusa. Na tak zakomponowanych pasach wy-

<sup>178</sup> Zob. W. Kazimierska-Jerzyk, *Abstrakcja a cielesność*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/abstrakcja-a-cielesnosc-382/>, dostęp 5 III 2015.

<sup>179</sup> A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni*, Poznań 2002.



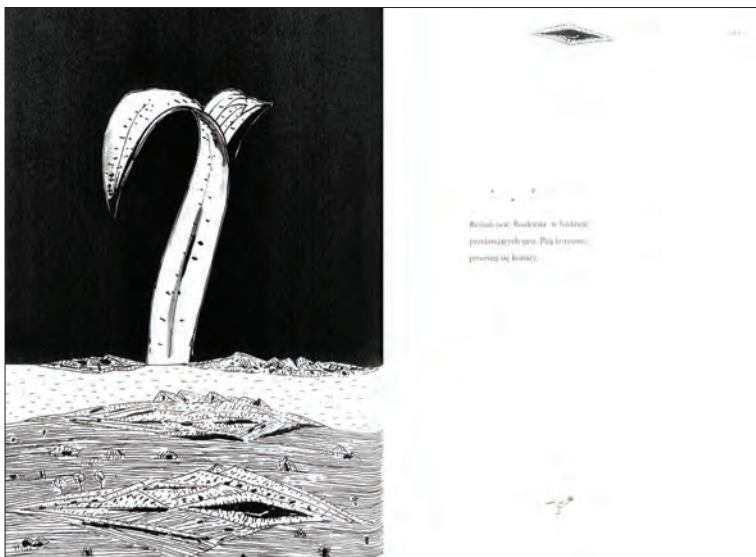
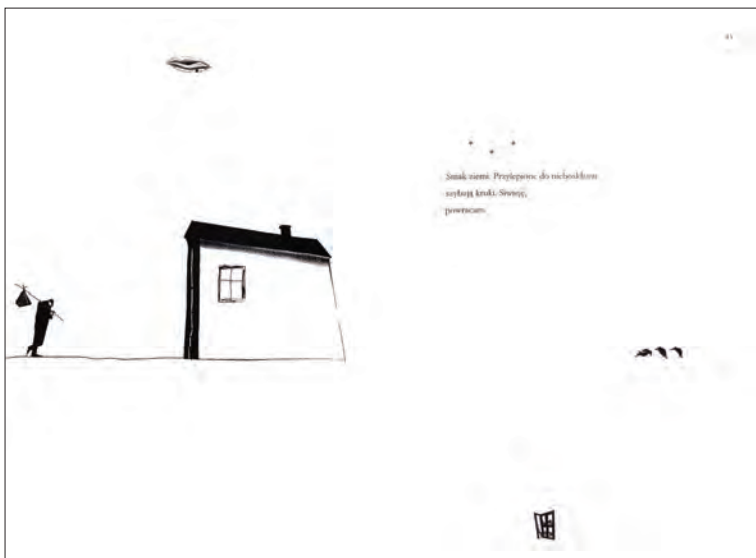
drukowano strofy wierszy (po kilka utworów na stronie); inicjały poszczególnych miniatur wybito wytłuszczoną czcionką, naśladowującą ekspresyjny dukt pędzla w dalekowschodniej kaligrafii. Niektóre ze stronlic zawierają wyłącznie tuszowe obrazy przedstawiające na blad różowych pasach tła kształty wyabstrahowane ze świata natury (gałęzie, trawy). Siudzińska zaproponowała udane orientalizujące kompozycje, wprowadzenie nietypowej barwy można uznać za próbę przełamania prostej imitacyjności. Niestety, część wierszy Regulskiego rozczarowuje. Odnosi się też wrażenie, że artystka przygotowała tło (bo istotnie formy graficzne nie zdominowały tomu) dla poezji bliższej dalekowschodnim wzorcom liryki. Zupełnie nie przystaje do nich takie np. „haiku”:

Dzieci  
 Nie zabijajcie kurczęcia  
 Kto wam jajko znieśie  
 A. Regulski<sup>180</sup>

Pośród polskich wierszy określanych jako haiku zdarzają się zatem, jak pokazywałam m.in. w części *Panoptikum „haiku”*, całkowite genologiczne i artystyczne nieporozumienia. Często tekstom tym towarzyszą także zaskakujące, kompletnie ahaikowe ilustracje, niekiedy w niezamierzony chyba sposób humorystyczne. W pierwszym kontakcie z tomem *Promienie życia. Poezja haiku* Tamara (Tadeusza Józefa Maryniaka) zilustrowanym przez Piotra Szałkowskiego<sup>181</sup> można odnieść wrażenie, że to postmodernistyczny żart, albo też – że przypadkiem otworzyliśmy kolorowanekę dla przedszkolaków. Na jednej z ilustracji (wszystkie są konsekwentnie czarno-białe, kształty obwiedziono grubym czarnym konturem) widać krasnala, który przysiadł pod grzybem, na innej – przedstawione w stylizyce przedwojennych makatek wazon i kwiatki. Inna rzecz, że ilustracje nieźle odpowiadają samym domniemanym haiku:

<sup>180</sup> Ibidem, s. 61. O poezji Regulskiego piszę także w piątej i szóstej części książki.

<sup>181</sup> Tamar (T. J. Maryniak), *Promienie życia. Poezja haiku*, wstęp Z. Jerzyna, ilustracje P. Szałkowski, Warszawa 2004.



Il. 33 a, b. Stronice tomu Jana Polkowskiego *Elegie z Tymowskich Gór* z grafikami Jerzego Dmitruka (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008)



Il. 34 a, b, c. Ilustracje Piotra Szalkowskiego do tomu Tamara (Tadeusza Józefa Maryniaka) *Promienie życia. Poezja haiku*, wstęp Z. Jerzyna, Wydawnictwo „Tamar”, Warszawa 2004

MROŻNY PORANEK  
SAMOTNE DŁONIE MARZNA  
AZ POZA DOTYK

KAMIENNE SŁOWA  
BUDUJĄ POMNIK CISZY  
KTÓRA JEST ŚWIĘTA



### Shukabo

to mnie wołają kruki  
ze świata cieni  
świecisty, mroźny ranek



- Il. 35 a. Urszula Zybura, *Haiku*, Kropka, Kalisz 1998, ilustracje – Katarzyna Fijołek  
Il. 35 b. *Japońskie haiku śmierci*, wstęp i rysunki N. Skupniewicz, oprac. edytorskie  
Ł. Górnikowski, Miniatura, Kraków 2007



Pod grzybem krasnal  
nowobogacki patron  
strażnik nadziei<sup>182</sup>

W jednej z ilustracji tomu można dopatrywać się zaskakującego mariażu estetyk. Tamar pisze:

Spadająca wrona  
czarna smuga rozpaczy  
niespełniony lot<sup>183</sup>

Wierszowi towarzyszy zygzak nieco przypominający abstrakcyjne, ekspresyjne *zenga*. Ilustrator nie oparł się jednak pokusie ugrzecznienia i uczytelnienia formy – uzupełnił ją o dodatkowe, zapewne w zamyśle dekoracyjne, obrysy kształtu. Do czarnego zygzaka dorysował także... ptasią główkę – znów w stylistyce nie najlepszych obrazków z książeczek dla najmłodszych.

#### B.2.4. Kolaż

Kolaż to technika bardzo rzadko wykorzystywana przez ilustratorów haiku. Złożone, heterogeniczne formy mogą istotnie nie najlepiej korespondować ze stylistyką tych poetyckich miniatur. Nie jest to jednak regułą.

Dwie spośród achromatycznych ilustracji Katarzyny Fijołek do książki *Haiku* Urszuli Zybury<sup>184</sup> mają formę swoistych kolaży. To kompozycje niejako zawieszane między kulturami, prace o szczególnie silnie (choć ambiwalentnie)<sup>185</sup> wyeksponowanej materialności. Układy zapisanych skrawków papieru tworzą „góry” w nieodokreślonym pejzażu. Kompozycje przywodzą na myśl chwiejną, „warstwową” *Wieżę Babel* Pietera Breugla, kojarzą się również z operującą płaską płamą japońską grafiką i, dość przewrotnie, ze sztuką

<sup>182</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>183</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>184</sup> U. Zybury, *Haiku*, Kalisz 1998.

<sup>185</sup> Trudno mieć pewność, czy istotnie wykorzystano tu technikę kolażu, czy też oglądamy reprodukcję rysunku bądź grafiki imitującej kolaż.

kaligrafii. Związek z wierszami nie jest oczywisty. Jeden z kolażowych „stosów” mógłby stanowić *haiga* każdego z wydrukowanych na sąsiedniej stronie wierszy (zapis majuskułą delikatnie imitującą odřejczne, kanciaste – jak orientalne znaki? – pismo)<sup>186</sup>:

W JASNYM POKOJU	SŁOWA JAK MRÓWKI
CAŁE STOSY TWYCH LISTÓW	BUDUJĄ LABIRYNTY
CIEMNO OD LITER	DLA KIJA KPINY

Jedną z najbardziej zadziwiających polskich kompozycji logowizualnych to tom *Haiku bez liku* Lecha Konopińskiego<sup>187</sup> opracowany graficznie przez Jarosława Mugaję. Wiersze Konopińskiego całkowicie mijają się z estetyką haiku<sup>188</sup>, można je, ewentualnie, w odległy sposób kojarzyć z tradycją *zappai* i *senryū*<sup>189</sup>:

Dokoła urny	Łkają ramole
polityk tworzy mity	a dziatwie nie jest łatwiej
dla ludzi durnych <sup>190</sup>	na łez padole <sup>191</sup>

Układ wizualny zdumiewa natomiast eklektycznym bogactwem, a nierzadko także – wysmakowaniem. W kolażowych kompozycjach Mugaj wykorzystał edycje japońskich znaczków pocztowych. Świetnym pomysłem jest „rozkładówka”, gdzie i znaczki, i zapisane na białych „karteczkach” wiersze tkwią za namalowanymi paskami folii w „klaserze” o czarnych stronach. Inne pomysły grafika to wykorzystanie starych japońskich pocztówek otaczanych przez polskie trójwiersze czy zgeometryzowana achromatyczna kompozycja z motywem drzewa, nawiązująca do malarstwa zen (układ jest tłem dla słabej poezji Konopińskiego). Artysta sięga także po fragmenty reprodukcji *ukiyo-e* (wyabstrahowane z całości przedstawień postaci zdających się ze sobą dialogować) czy zdjęcia bardziej użytkowych ja-

<sup>186</sup> Zob. ibidem, s. 22–23, 44–45.

<sup>187</sup> L. Konopiński, *Haiku bez liku*, Poznań 2007.

<sup>188</sup> Zob. szóstą część książki.

<sup>189</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>190</sup> L. Konopiński, *Haiku bez liku*, s. 35.

<sup>191</sup> Ibidem, s. 39.

pońskich artefaktów (np. miecza), nawiązuje wreszcie do kolorystyki i ikonografii japońskiej flagi.

Kompozycje Mugaja dobitnie potwierdzają stawianą już diagnozę o częstym w układach słowno-graficznych tomów haiku (i „haiku”) braku porozumienia na linii tekst–kompozycja wizualna. Nierzadko można odnieść wrażenie, że plastycy nie czytają wierszy składających się na daną książkę. Tworząc kompozycje (typo)graficzne, wykorzystują, z mniejszym bądź większym powodzeniem, różnorakie znaki japońskości. Nierzadko popadają przy tym w stereotyp. Najłabszą stroną licznych książek bywają jednak właśnie teksty literackie.

### B.3. Poezja wizualna

Logowizualność polskich haiku rzadko realizowana jest w konceptystycznych układach poezji wizualnej i konkretnej<sup>192</sup>. Incydentalne sięganie po tego rodzaju rozwiązania nie ma chyba głębszego związku z werbo-wizualnością Dalekiego Wschodu, słysząc tu raczej wyraźne, choć słabe, echa XX-wiecznych praktyk twórców Okcydentu. Zabiegi stosowane przez haikuistów są bardzo subtelne, działania wizualne nie przysłaniają znaczeń nielicznych słów<sup>193</sup>:

kropla z nieba celuje  
w wąską kałużę  
trafia  
K. Lisowski<sup>194</sup>

pomarańczowy  
księżyc ponad drzewami  
przez całą noc  
D. Adamowski<sup>195</sup>

<sup>192</sup> O wizualnych i brzmieniowych okołohaikowych eksperymentach na Zachodzie – zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 7, 146–148, 183–184, 214.

<sup>193</sup> W znacznej mierze analogicznie opisywałam haiku „dźwiękowe” – zob. piątą część monografii.

<sup>194</sup> K. Lisowski, *99 haiku. Inne wiersze*, Kraków 1993, s. 15.

<sup>195</sup> D. Adamowski, *Adamowo*, Łódź 2006, s. 37.



Układy wizualne mają niekiedy na celu wyłącznie dezautomatyzację odczytania (w pewnej mierze zbliżających się ku haiku) wierszy:

## WIELKIE CAŁOWANIE

na gałęziach drze  
wa zamiast liści  
wisi czerwona chm  
ura. Zaraz z niej  
narodzi się słońc  
e. Z lewej Tatry,  
z prawej Babia Gó  
ra. Ojcowie chrze  
stni naszej miłoś  
ci. Piękne było w  
ielkie całowanie  
nieba z ziemią i  
naszeeeeeeeeeeeee

E. Biela<sup>196</sup>

## DZIECI BURZY

burza przed  
nami czarno  
wrze w prze  
wróconej wa  
zie nieba w  
racamy jedz  
iemy dalej  
przeczekamy  
wjeżdżamy w  
czarną chmu  
rę. Kto z n  
ami? Sami. P  
elni odważn  
ego lękuuuu

E. Biela<sup>197</sup>

Bardziej konceptystyczne, a jednocześnie nieprzycmiewające sensów rozbuchaną grą czcionek<sup>198</sup> okazują się prace znalezione w internecie (w szczególności *grafiku* Rafała Zabratyńskiego)<sup>199</sup>, wyrosłe jednak całkowicie z „papierowej” literatury, niebiorące z potencji sieci niczego poza możliwością natychmiastowej publikacji:

świe śnieg prz[y] ność ta nia dów  
ży \*\*\* jem zos wia śła stóp

R. Zabratyński<sup>200</sup>

<sup>196</sup> E. Biela, *Niedziela. Dzień Jastrzębiaaa*, Łódź 1995, s. 50.

<sup>197</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>198</sup> Jako *grafiku* Rafał Zabratyński określa haiku intensywnie „grające” wielkością i rodzajem czcionek, sposobami zapisu, kolorem (<http://rav.haiku.pl/grafiku.php>, dostęp 16 V 2014).

<sup>199</sup> Zob. podrozdział *Haiku multimedialne?* w tej części książki.

<sup>200</sup> Zob. <http://rav.haiku.pl/haiku.php#48>, dostęp 13 VI 2012.

świergot ptaków

c  
i  
s  
z  
a  
z  
j  
a  
k  
ą  
p  
i  
ó  
r  
k  
o  
dotyka ziemi

R. Zabratyński<sup>201</sup>

ściskwautobusie—  
nazakręciewszyscy  
wtęsamąstronę

R. Zabratyński<sup>202</sup>

w e m g l e  
r o z w i e s z o n a s i e ć  
w ę z e ł k i k r o p e l k i

J. Wnorowski<sup>203</sup>

Interesującym kontekstem dla twórczości polskich autorów mogą być porównywane do haiku wiersze E. E. Cummingsa<sup>204</sup> – znacznie silniej niż analizowane polskie utwory wizualnie dezautomatyzujące percepcję, zmuszające do intensywnego deszyfrowania znaczeń,

<sup>201</sup> Zob. <http://rav.haiku.pl/grafiku.php>, dostęp 25 IV 2014.

<sup>202</sup> Zob. <http://rav.haiku.pl/haiku.php#48>, dostęp 13 VI 2012.

<sup>203</sup> Zob. <http://haiku-jul.blogspot.com/search?updated-max=2010-02-16T07:04:00-08:00&max-results=10&start=10&by-date=false>, dostęp 13 VI 2012.

<sup>204</sup> Zob. R. Császár, *Fusion of Zen and Cubism in E. E. Cummings's Poetry. Haiku Pictures in Cubist Frame*, Saarbrücken 2008.

nierzadko zresztą eliminujące tym samym „błyskową” haikową epifanijność:

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness<sup>205</sup>

Tekst Cummingsa jest właściwie nieprzetłumaczalny. „Wiersz powiada tylko (po przywróceniu »normalnego« porządku słów): »loneliness (a leaf falls)«. Czyli »samotność (liść opada)«. I tyle”<sup>206</sup>. Równocześnie oddaje jednak drogę liścia, jego wirowanie, odwracanie „na lewą stronę”. Zawiera też różnorakie „zaczepty” lingwistyczne: prowokuje do dociekań semantycznych (wyraziste, znaczące w kontekście samotności i „pojedynczości” „one”, samotne „l” wyglądające jak jedyńka, być może także aluzje do francuskich rodzajników „la”, „le”). Deszyfrowanie znaczeń wymaga jednak czasu i mimo prostoty przekazu – sporego zaangażowania intelektu.

Ahaikową, „wizualno-lingwistyczną wersową maszynierę” Cummingsa<sup>207</sup> świetnie widać również w poniższym tekście. Opiswany obraz znakomicie wpisuje się w ikonograficzne schematy haiku (oraz np. *sumi-e*), lecz jego konstrukcja uniemożliwia typową dla haiku, momentalną percepcję:

<sup>205</sup> Cyt. za: S. Barańczak, *e. e. cummings: instynkt, ironia, indywidualizm*, w: E. E. Cummings, *150 wierszy*, wybór, przekł. i wstęp S. Barańczak, Kraków 1994, s. 7. Zob. też: R. Császár, *Fusion of Zen and Cubism*.

<sup>206</sup> S. Barańczak, *e. e. cummings*.

<sup>207</sup> Niektórym, prostszym kompozycyjnie wierszom poety istotnie jednak bliżej do japońskich miniatur – zob. np. tekst *D-re-A-mi-N-gl-Y* (R. Császár, *Fusion of Zen and Cubism*, s. 36–37).

!blac  
k  
agains  
t

(whi)

te sky  
?t  
rees whic  
h fr

om droppe

d

,  
le  
af

a::go

e  
s wh  
IriI  
n

.g<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Z tomu *50 POEMS* (1940), cyt. za: E. E. Cummings, *150 wierszy*, s. 209. Przekład za: *ibidem*, s. 208.

„!czarn

E

na tle bi

a

(!eg)

o nieba

?d

rzewa z k

tóry

ch opad

a

,

li

Zabiegi polskich twórców okazują się na tym tle bardzo proste, niekiedy (*casus* Bieli) wręcz mechaniczne. Równoważące przekaz językowy i wizualny słowografie<sup>209</sup> amerykańskiego poety kreują sensory na różne lingwistyczno-graficzne sposoby. Polscy autorzy nie podejmują tego rodzaju eksperymentów. Pozostają tym samym bliżej percepcyjnych schematów haiku, ale też, z drugiej strony, ryzykują znużenie odbiorcy.

Haikowa poezja wizualna, ta publikowana online i ta „papierowa”, w zaskakująco znikomym stopniu wiąże się także z eksponowaniem fonostylistyki i, szerzej, dźwięku w ogóle (a przecież w sieci mogłaby zaistnieć twórczość multimedialna). Wspominam o tego rodzaju tekstach jako o zadziwiająco marginalnym nurcie „umaterialniania” haiku.

#### B.4. Okładki

Okładki tomów haiku i „haiku” wykazują zaskakująco wiele podobieństw. Nawet gdyby nie wybito na nich tytułów sugerujących kontemplacyjno-liryczną treść, czytelnicy bez większego trudu mogliby odnaleźć na półkach interesujące ich tomiki. Haikuiści i ich wydawcy przyjęli kilka zasadniczych strategii projektowania okładek. Umieszcza się na nich zwykle:

- znaki pisma japońskiego<sup>210</sup>,

---

ść

i;le

c

i w

IruJ

ą

.c”

<sup>209</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk*, s. 79, 83–84, 88; eadem, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/slowografia-657/>, dostęp 24 VI 2016.

<sup>210</sup> Zob. np. S. Cichowicz, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku?*; U. Zybura, *Haiku*; J. Tyłusa, *Haiku*, Kalisz 2004; G. T. Dziwota, *Haiku*; K. Agams, *Chorał kniei*, Kraków 1996.

– zdjęcia natury<sup>211</sup> bądź reprodukcje dalekowschodnich lub nawiązujących do stylistyk Okcydentu obrazów, grafik, rysunków przedstawiających motywy przyrody (najczęściej kształt na jednolitym tle)<sup>212</sup>,

– wyłącznie litery tytułu i nazwiska autora, często złote, srebrne bądź wytłoczone bez dodania barwy. Okładki są wówczas zazwyczaj twarde, silnie fakturowe (płótno, imitacja skóry itp.).

Ikonograficzne wybory twórców wydają się oczywiste. Inna rzecz, że podobny pomysł może wieść do bardzo różnorodnych realizacji. Przykładowo, na okładce wydanego pośmiertnie tomiku Janusza Stanisława Pasierba *Morze, obłok i kamień* widać... barwne zdjęcie morza, kamienia i obłoków. To bardzo ładna (najlepsze chyba określenie dla tego poprawnego kompozycyjnie i technicznie układu) fotografia, której ilustracyjna dosłowność względem tytułu raczej zniechęci, niż zaintryguje potencjalnego czytelnika. Okładka *Drżenia cięciwy* Agnieszki Szczepaniak wydaje się natomiast, za sprawą czarno-białego zdjęcia autorstwa Moniki Kocot, niemal haptyczna, porowata, intrygująco nieoczywista (najpewniej przedstawia pień drzewa, czy to jednak nie złudzenie?). To oczywiście bardziej frapujący sposób swoistego wizualnego uzewnętrznienia semantyki (i stylistyki!) tomu<sup>213</sup>.

\*

Działania poetów, ilustratorów książek, wydawców pokazują, jak silne i jak różnorodne są polskie dążenia do wprowadzenia rodzimego haiku w orbitę sztuk wizualnych. Wiele tu graficznych nieporozumień,

<sup>211</sup> Zob. np. L. L. Szkutnik, *W konwencji haiku*, Warszawa 2011; J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*; idem, *Morze, obłok, kamień*; A. Tchórzewski, *Haiku*; A. Szczepaniak, *Drzenie cięciwy*; E. Biela, *Haiku*, Warszawa 2000.

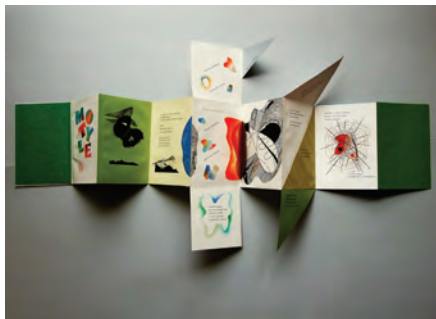
<sup>212</sup> Zob. np. H. S. Kreis, *Strumień żółtego piasku*; A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni*; W. Jaworski, *Kropla. Haiku. Wiersze nowe i dawne*, Kraków 1998; J. Stańczakowa, *Japońska wiśnia: haiku dla Michi Tsukada*, Warszawa 1992; *Pory roku w polskim haiku*, wybór A. Dembończyk, K. Kokot, Poznań 2015; *Dajmy grać świerszczom. Antologia haiku o zwierzętach*, wybór K. Kokot, Poznań 2013.

<sup>213</sup> Zob. też podrozdział dotyczący fotografii w tomach poezji haiku.

<p>Zycja ma nie tłum nie ganił mistrzem gdy lichota są jego dzieła</p>	<p>Derwić się nie waż a gawiedzi się nie derwić że się zdumiewa</p>			
<p>Zły ze mnie slega lecz nim pascem zostanę waranta strugam</p>	<p>Z chumtwem się zerkną gdy nadobowiem oczernię to cv salacheme</p>	<p>PAR AVION 15 National Treasure Series 2</p>	<p>Mr. Lech Konopiński Poznań, ul. Mickiewicza 4/5 Polska</p>	
<p>Na tron się przesiadł gdy chcąc bliźnie spoznać chłoby przez miesiąc</p>	<p>Dowcipu ostrzem żwiana byłę nurestem czy kłóć mnie dostreżę!</p>			
<p>Racso zghodniała znajdzie w głobzie swój bodźce do krwawych działach</p>	<p>Kryt imie wymsiały na osokle przywidł obne lawaly</p>	<p>Nież! ówiał się ogzwał japogłowi starowic chcą prawi głobu</p>	<p>Rzekł tyran czule kark z dykama obratamy a z nogą kule</p>	
		<p>Honor się liczy kiedy biedak częstę spręda zostanie z niczym</p>	<p>Wierzeie ofemy gdy w budra odgrajów zilmira jest wierna winnym</p>	
<p>15 National Treasure Series 2</p>	<p>PAR AVION 50 National Treasure Series 2</p>	<p>Odrzucam imię doskonale mych zakę wartość ukrytą</p>	<p>Chcę wydać wszystko na postacie w mym żarciu na postawiewido</p>	
<p>15 National Treasure Series 2</p>	<p>15 National Treasure Series 2</p>	<p>Żywią mnie licha lecz chodź nie jsm pszniejnie kamieie się pycha</p>	<p>Las miaci się stopę dłatego nie czyj złęga słó swojā dęga</p>	
<p>15 National Treasure Series 2</p>	<p>15 National Treasure Series 2</p>	<p>Mr. Lech Konopiński Poznań, ul. Mickiewicza 4/5 Polska</p>		

<p>Idąc zori kto smu w ręce do wiszej tego popiera</p>	<p>Rozumie imiako lecz nie licza na twarzieli wyznamiabie</p>	<p>Przed życie koniecem sarc zglazo kuc każę paki gorace</p>	<p>U krasu wiosen jak pasażer bęgażę stroski owe niost</p>
<p>Gdzie tliwi przycymo się na szczyście chwalecie zycia w dalmach</p>	<p>Klam wydobrowo na Parnasie wicior maso i wie piosny</p>	<p>Na skólo młodziecy stary piemk w całkiem przy babce loży</p>	<p>Pies kark wój mgnie do obroty leń w loży bo nie ma przędo</p>
<p>Nie go nie trzymu wico przawył do swych przywaz jak do toku ślimak</p>	<p>Na co mać krasę każdy kamik oddany by zżewić żarę</p>	<p>Prawdą a Bogiem w dobrobycie jest życie burdno ubogic</p>	<p>Na nie wiczerę obhadę zym oada w kłęciu wiczer</p>
<p>Uważaj ikęprze bo zbudżaj w twym ogrodzie wszystko podopiecz</p>	<p>Nim w sen waczężyte zapadniesz zry przykładem jak wioie arępy</p>	<p>Nawet po stracie nie unikaj ryzyka zyciem się macierz</p>	<p>Nie stawaj się niczym na prosy do an przędo pawer garęczy</p>
<p>Kto dmbów wygrzył we wspólności się mista jak w kłacie tygrys</p>	<p>Stręczye rade na łech lubu nie budu owej nocy włado</p>	<p>Wielkość prawdziwa szczęty chwaly dla mytch pragnie zdobywać</p>	<p>Nie wędruj się lico to głobę podzi chęra nieprzytęnie</p>
<p>Gdy los ich zerknie nieodgadnā i bajdak wspoliją światem</p>	<p>Wydę wiczerę z ciana nucęją w węgic i dęgi owicę matrozic</p>	<p>Modli się piabam by aponoł szcół przio do brany nębu</p>	<p>Straszny to zarz Je się aważcza imicęgę na dzieł cęstare</p>
<p>Kto się wywyzera temu szama w awamach przypada niżza</p>	<p>Smatna to sprawa gdy kornik się lakomni na głobny kawal</p>	<p>Splęz w imierci lico i horyzon przęjdź z wiza niostę granica</p>	<p>Przed wyforami podłik byczy mity mamona niami</p>

Il. 37. Strony tomu *Haiku bez liku* Lecha Konopińskiego w opracowaniu graficznym Jarosława Mugaja (Wielkopolska Agencja Literacka WAL, Poznań 2007)



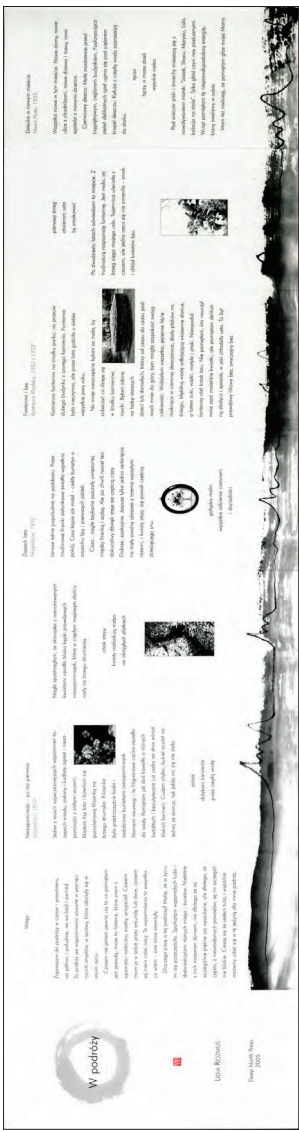
Il. 38 a, b. Katarzyna Szpilowska, *Haiku z plaży*, fot. Katarzyna Szpilowska (reprodukcja dzięki uprzejmości artystki)

Il. 38 c. Franciszek Bunsch, *Motyle*, fot. Franciszek Bunsch (reprodukcja dzięki uprzejmości artysty)





Il. 39. Marek Gajewski, *Haiku III*, 2000, linoryt, papier ręcznie barwiony, gotowany, płótno, drewno, skóra; nakład – jeden egzemplarz, fot. Marek Gajewski (reprodukcja dzięki uprzejmości artysty)



Il. 40 a. Fragment „zwoju” *haibunga* Lidii Rozmus, Deep North Press, Evanston 2005  
 Il. 40 b. Fragment tomu Bogdana DREADY’ego *Prawdzika Dni spokojnych szukadem o zmrroku*, projekt graficzny i ilustracje P. Narolewska-Taborowska, Kwadratura, Łódź s.a. – jedyna rozkładana do postaci niby-zwoju karta książki (czterwona na odwrocie)

wiele jednak również prac i pomysłów bardzo kreatywnych i, po prostu, znakomitych. Kluczem do oryginalności i nośności przedstawień jest analityczne, krytyczne, dialogowe podejmowanie wątków i technik sztuki Dalekiego Wschodu oraz poszukiwanie we własnej tradycji kulturowej elementów niejako kompatybilnych (bądź interesująco dyskutujących) z Innym.

#### IV. Poza dwa wymiary

Wiązana z haiku wizualność „rozsadza” niekiedy ramy karty, domagając się pełnoplastycznego dopełnienia i ukonkretnienia. W tym miejscu interesuje mnie przenoszenie haiku poza dwa wymiary stroiny związane z bardzo intensywnym włączaniem tej poezji w obszar sztuk wizualnych.

##### 1. Haiku a książka artystyczna

Na początek chcę skupić się na kilku przedsięwzięciach z obszaru tzw. książki artystycznej – artefaktach niedostępnych szerszemu gronu odbiorców, wykonanych ręcznie w niewielkiej liczbie egzemplarzy<sup>214</sup>. Co dzieje się z haiku w takich odsłonach artystycznych? Jaka jest kulturowa podbudowa tych działań?

Asamblaż Katarzyny Szpilkowskiej *Haiku z plaży*<sup>215</sup> składa się z podniszczonego drewnianego pudełka, obłych kamieni, na których zapisano pojedyncze słowa oraz niewielkiego zeszytu w linie w opra-

---

<sup>214</sup> Opisane książki artystyczne znajdują się w kolekcji Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi.

<sup>215</sup> Zob. <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/4/pid/317>, dostęp 25 IV 2014. Technika własna, pismo odręczne. Książka była pokazywana m.in. na wystawach: „Współczesna Polska Sztuka Książki” w Tokio (21 X–19 XI 2011), „Książki artystów Polski Środkowej zgłoszone do kolekcji »Polska książka artystyczna z przełomu XX i XXI wieku«” (Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego – 2 VI–30 VI 2009, Biblioteka Narodowa w Warszawie – 20 X–20 XI 2009). Zob. <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/1/pid/6> (dostęp 25 IV 2014); <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/2/pid/16> (dostęp 25 IV 2014); <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/2/pid/15> (dostęp 25 IV 2014).

wie z grubych desek. Na kartach zeszytu znalazło się dziewiętnaście wierszy, pod każdym z nich widnieje nieregularna atramentowa kropka (zaznaczono je także na pustych stronach przedzielających kartki z tekstami). Te ekspresyjne, przypominające odciski palców kleksy można uznać za okcydentalne nawiązanie do japońskiej kaligrafii (być może malowanego jednym pociągnięciem pędzla okręgu *ensō*). Znacząca wydaje się wreszcie niebieska barwa tuszu – i kleksy, i litery (wychodząca za linie odręczna majuskuła) sprawiają wrażenie trochę nieporadnych, uczniowskich. Dość szybko wyjaśnia się związek między wierszami a słowami z kamyków: miniatury zostały stworzone z leksemów zapisanych na kamyczkach. Niektóre liryki – przepełnione czułością dla świata, dowodzące prób wczucia się w inne byty i jednocześnie świeże językowo – bliskie są prototypowym zachodnim haiku („KAMIEŃ TRWA. / MORZE / ODDYCHA / NIEBIESKO”, „PTAK PŁAŚA – / WIATR / PEŁZA / BEZTROSKO”). Niektóre są jednak wyraźnie niespójne, jakby stworzone delikatnie zmodyfikowaną (powtarzalne układy składniowe) dadaistyczną metodą wyciągania słów, czy raczej kamieni ze słowami, z postawianego kapelusza<sup>216</sup> („SZUMNIE PARSKA / UŚMIECH / RYBA TRWA / PIESZCZOTLIWIE”, „UŚMIECH / ODDYCHA / ZIARNISZCIE / RYBA / TRWA / SZUMNIE”).

Relacja między wierszami a zestawionymi z nimi obiektami nie jest oczywista, pewien związek semantyczny pozostaje jednak czytelny. Kompozycja na długo zatrzymuje odbiorcę. Szpilkowskiej udaje się utrzymać równowagę między tym, co silnie sensualne, a tym, co intelektualne. Asamblaż istotnie wiąże się z haikową i zenistyczną estetyką: upodobaniem do rzeczy zwyczajnych, noszących ślady zużycia, czerpiących z natury. Tytułowe haiku zostało unaocz-

<sup>216</sup> Narzuca się także analogia do amerykańskiej gry towarzyskiej „Haikubes” (zestaw sześćdziesięciu trzech kostek do tworzenia haiku, na każdej zapisano słowo bądź krótką frazę) oraz z (w założeniu silnie modelującym przypadkowe wybory) generującym haiku programem komputerowym *Hitch Haiku* (nazwa nieprzypadkowo gra z angielskim „hitch-hike” – „podróżować autostopem”). Zob. <http://www.haikubytwo.com/review-haikubes/>, dostęp 25 IV 2014; <http://www.tosa.media.kyoto-u.ac.jp/sig/hitchhaiku.htm>, dostęp 4 VIII 2016. Zob. też rozdział „*Haiku-mirohlady*”, czyli *glosa liberacka* w szóstej części książki.

nione, ukonkretnione i „usensualnione” przez przyrodnicze *ready mades* (kamienie) i proste przedmioty ze świata ludzi<sup>217</sup>. Autorka łączy inspiracje dalekowschodnie z oswojonymi, choć jednocześnie dezautomatyzowanymi, atrybutami codzienności i dzieciństwa (zeszyt, atrament). A umiejętność nieoceniającego, świeżego, właśnie jakby dziecięcego przyglądania się światu to kluczowy postulat zen. Kulturową różnorodność widać także w poetyce wierszy, oscylującej między kontemplacyjną prostotą a delikatnym punnonsensem.

Zupełnie inaczej ukonkretnia haiku Marek Gajewski. Jego *Haiku III*<sup>218</sup> to kompozycja przygotowana z niezwykłym pietyzmem i wielką dbałością o tworzywo. Praca wygląda jak mały przenośny tryptyk, spowity w barwioną na czerwono flizelinę. Skrzydła „ołtarza” zostały stworzone z grubych kart kremowego papieru (z każdej strony trzy podwójne karty), na których zapisano dwa krótkie medytacyjne teksty buddyjskie i jedno haiku<sup>219</sup>. Na kartach znalazły się także linoryty artysty – grafiki z pogranicza abstrakcji i figuralności, ułożone w pasy bądź wpisane w grube czarne okręgi (tonda stanowiące kolejny „powidok” *ensō*?). Kompozycje te kojarzą się jednocześnie z dalekowschodnim tuszowym malarstwem pejzażowym i, przynajmniej w pierwszym odbiorze, z pasowymi układami egipskich reliefów bądź... komiksem.

<sup>217</sup> Czytelny pozostaje tu podrózniczy aspekt haiku i *haibun* (stara skrzynka/walizeczka – być może przywieziona z podróży w czasie i przestrzeni, zeszyt – pamiętnik z wakacji?).

<sup>218</sup> Zob. [http://www.vebsoft.pl/mgajewski/display\\_gallery.php?SectionID=4&GalleryID=3&Lang=PL](http://www.vebsoft.pl/mgajewski/display_gallery.php?SectionID=4&GalleryID=3&Lang=PL), dostęp 29 VII 2012. Książka wykonana w latach 1985–2009 w nakładzie jednego egzemplarza. Praca pokazywana m.in. na wystawie „Współczesna Polska Sztuka Książki” w Tokio i na wystawach w Bibliotece Narodowej i Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego. W latach 70. (!) artysta pracował nad *Haiku I*, lecz niezadowolony z efektu zniszczył kompozycję (powstała w jednym egzemplarzu). Podjął następnie pracę nad *Haiku II*. I to dzieło nie spełniło oczekiwań – część matryc Gajewski wykorzystał jednak w pracy nad *Haiku III*. Gajewski przyznaje się do zainteresowania poezją Grochowiaka i duchowością Wschodu – już w latach 70. (Informacje uzyskane od autora).

<sup>219</sup> Żaden z tekstów nie jest podpisany, notka opisująca pracę podaje tylko nazwiska lub pseudonimy autorów – Bashō (błędny zapis „Basko”), Busona, Issy, Rajneesha (Osho), Seung Sahna, samego Gajewskiego – nie łącząc ich z poszczególnymi utworami literackimi.

Na środkową część pracy składa się wachlarz zdobiony znanymi ze skrzydeł „tryptyku” pasami linorytu, ukryta w małym zagłębieniu podłużna płytka – matryca graficzna (jedna z wielu użytych przy tworzeniu *Haiku III*), wreszcie osiem luźnych kart, na których zapisano haiku Bashō, Busona, Issy w przekładach Agnieszki Żuławskiej-Umedy. Gajewski użył ręcznie malowanego, wygotowywanego, grubego papieru o lekko postrzępionych brzegach. Już barwiony papier (monochromatyczne, miękko rozlewające się plamy koloru) zdaje się zawierać ukryte (spowite mgłą?) pejzaże, czekające tylko na mocniejszy figuratywny akcent. Gajewski decyduje się na akcent podwójny – tekstowy i *stricte* graficzny. Tworzy intrygujące horyzontalne układy: na dole kart starannym, ale w żadnej mierze nieorientalizowanym pismem zanotowuje teksty haiku, u góry odbija znane już pasy linorytów. Te, kolejny już raz oglądane, kompozycje zyskują dodatkowy wymiar: zdają się autorską, okcydentalną wariacją na temat japońskiej kaligrafii (liniowy zapis prowokuje próby odczytania ornamentu)<sup>220</sup>. Abstrakcyjne grafiki zaczynają jednocześnie odgrywać rolę niepokojących – bo niezrozumiałych – ilustracji *haiga*.

Bogatej kompozycji dopełnia tekst o „Wielkim Człowieku”, który „nazywał się Nie Wiem” – utwór o wyraźnie zenistyczno- taoistycznym wydźwięku zapisany (ukryty) na tylnej ścianie „ołtarza”.

Układ proponowany przez artystę może wydać się bardzo odległy od prostoty haiku i tradycyjnej estetyki japońskiej – oraz tego, co w kulturze Okcydentu wychodzi im na spotkanie. Z pewnością praca odzwierciedla silne wśród zachodnich twórców-orientofilów przekonanie, że to, co inspirowane Dalekim Wschodem, musi mieć mocne wsparcie w „szlachetnej”, operującej unikatowymi twórczymi materialności („materiałowości”), generującej silne doznania wizualne i haptyczne (nawet jeśli to dotyk niejako zapośredniczony przez wzrok). *Haiku III* to jednak kompozycja spójna, przemyślana (tworzona na przestrzeni dwudziestu kilku lat!), głęboko medytacyjna. Starannie wybrane utwory poetyckie i prozatorskie wiąże –

<sup>220</sup> Intertekstem może być tu zresztą antologia haiku, z której teksty zaczerpnięto (*Haiku*, [1983]), praca wydana z wielką dbałością o układ graficzny, gdzie swoistymi ilustracjami były właśnie kaligrafie. Zob. podrozdział *Antologie* w tej części książki.

mimo stuleci dzielących ich powstanie – wspólna kontemplacyjna po(d)stawa. Bardziej eklektyczny jest poziom wizualny, godzący jednak bliskie zachodniemu artyście techniki i formy (tryptyk, kompozycja pasowa, tondo) z dalekowschodnimi inspiracjami. Nazwa lirycznej miniatury staje się synekdochą (*pars pro toto*) dla szerszego układu słowno-graficznego, zbudowanego na podobnych podwalinach estetycznych i filozoficznych. Mimo wszelkich paralel trudno oprzeć się wrażeniu, że tak wystudiowana praca traci łączność z kluczową dla haiku „błyskowością” (nierównoznaczną, naturalnie, z całkowitą spontanicznością twórczą)<sup>221</sup>.

Opisane książki artystyczne pokazują, że wyprowadzanie haiku poza dwa wymiary strony może wiązać się z różnorodną rekontekstualizacją tej poezji. Twórcy wychodzą poza japońskie konwencje gatunkowe, podejmując próby ukonkretniania miniatur o dalekowschodnim rodowodzie przez łączenie ich z formami znanymi z własnej kultury i własnego doświadczenia sensualnego. Dzieła te mogą jednak, mimo wszystko, pozostawać bardzo bliskie „duchowi haiku”.

Obie książki artystyczne z „haiku” w tytule warto zestawić z pracą Franciszka Bunscha *Motyle*<sup>222</sup> – jednocześnie prostszą kompozycyjnie i mniej jednorodną. To zadrukowana/zapisana jednostronnie książka-harmonijka – po złożeniu niewielki zeszytek w twardej oprawie – niebędąca jednak zwykłym *leporello* (poskładanym wielokrotnie pasem papieru). Doklejone do krawędzi stron, przedłużające je kształty geometryczne sprawiają, że po rozłożeniu książka staje się trójwymiarowa. Pośród barwnych figur z pogranicza abstrakcji i figuracji (motyle? pajęczyna?) zapisano teksty haiku i bliskie haiku. Forma pracy nawiązywać może do słowno-obrazowych *shi-ga-jiku*. Prócz haiku do kompozycji włączono jednak również liryki nie-

---

<sup>221</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>222</sup> Rok powstania 2007, nakład dwóch egzemplarzy (warianty), linoryt, maszyna do pisania, drukarka. Zob. <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/4/pid/120>, dostęp 10 VI 2012. Książka prezentowana na wystawie „Współczesna Polska Sztuka Książki” w Tokio (21 X–19 XI 2011) i na wystawie polskiej książki artystycznej ze zbiorów Muzeum Książki Artystycznej w kwietniu 2010 roku w Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego.



mające wiele wspólnego z japońskimi miniaturami oraz żartobliwe „nowe gatunki” (entomologiczno-społeczne, nie literackie): rozrzucone na przedłużonej płaszczyźnie karty nazwy „motyli” – „dewocik szlachetny”, „podbijaczek błękitny” i in. Wielokształtność, niejednorodność graficzna i genologiczna, a wreszcie nietypowy, „zaczepty” format książki silnie odciągają uwagę odbiorcy od lirycznych miniatur o japońskim rodowodzie. Formy wizualne odległe od zenistycznej estetyki przenoszą punkt ciężkości z wierszy na udziwnienia graficzne, zaburzając synergię haiku i domniemanego *haiga*. Najpewniej jednak Bunsch, inaczej niż Szpilowska i Gajewski, wcale nie chciał uczynić haiku centrum swej pracy (co znajduje odzwierciedlenie m.in. w jej tytule). Twórczą dezyderatą nie było tu chyba również poszukiwanie głębokich relacji transkulturowych.

Kontrapunktem dla opisanych książek artystycznych może być kompozycja *haijinki* i malarki *sumi-e*, Lidii Rozmus<sup>223</sup> – jeszcze dwuwymiarowa, wyraźnie jednak anektująca przestrzeń. W *podróży*<sup>224</sup> to książka opublikowana w „normalnym” wydawnictwie, dostępna na rynku księgarskim. Mimo to uznaję ją za eksperymentalny artefakt. Rozmus, tak jak liczni japońscy twórcy, jest autorką bogatego literacko i graficznie całokształtu pracy. Tom mieści się w eleganckiej, orientalizowanej „skrzyneczce” – tekturowym etui o niewielkim rozmiarze (10,9 × 22,2 cm) i ascetycznej kolorystyce, przedstawiającym m.in. ekspresyjne, czyste formalnie *ensō*. Książka ma postać zadrukowanego obustronnie, długiego, kilkakrotnie klejonego pasa papieru złożonego w harmonijkę (*leporello*). Można ją swobodnie rozłożyć – jak japońskie zwoje (lub... *leporello* właśnie). Jest artefaktem przeznaczonym w równym stopniu do czytania i do oglądania, warstwy wizualna i literacka bezkolizyjnie łączą się ze sobą, wzajemnie się dopełniając<sup>225</sup>.

<sup>223</sup> Prace plastyczne Rozmus – zob. np. <http://www.brooksbookshaiku.com/LidiaRozmus/haiga.html>, dostęp 13 V 2014.

<sup>224</sup> L. Rozmus, *W podróży*, Evanston 2005.

<sup>225</sup> W pewnej mierze analogicznie da się opisywać tom Bogdana DREADY’ego Prawdzika (B. DREADY Prawdzik, *Dni spokojnych szukałem o zmroku*, projekt graficzny i ilustracje P. Narolewska-Taborowska, Łódź s.a.). Lirykom (nawiazującym do haiku, dość odległym jednak od prototypowych realizacji gatunku) towarzyszą



Tytuł tomu kojarzy się z podróznymi *haibun* klasycznych *haijinów*, niekiedy wzbogacanymi piktoralnie<sup>226</sup>. Kolejne „strony” zawierają fragmenty prozatorskie dotyczące różnorodnych miejsc i zdarzeń. Proza przeplata się z haiku związanymi z nią tematycznie – tak jak w japońskich *haibun*, gdzie w ustępach epickich ujawniano inspiracje poszczególnych wierszy. U Rozmus zapis tekstowy zostaje dopełniony przez czarno-białe fotografie umieszczane asymetrycznie na płaszczyźnie „kart”. Dodatkowym elementem graficznym jest biegnące wzdłuż całego „zwoju”, ekspresyjnie malowane *sumi-e* tworzące pas o różnym natężeniu czerni i szarości, z wyraźnym wzorem cienkiego pędzla (przypominającym zapis EKG). Same zdjęcia towarzyszące tekstom zwykle prezentują – jak klasyczne haiku i jak liczne obrazy dawnych japońskich mistrzów – szczegóły ze świata natury, najczęściej silnie wyeksponowane pojedyncze kształty<sup>227</sup>. W *haibunga* Rozmus<sup>228</sup> łączy się zatem formy *haibun* i fotograficzno-malarskie *haiga*.

Autorka podąża śladem dawnych japońskich twórców, jej innowacje są jednak równocześnie nieznaczne i znaczące: obok *sumi-e* pojawiają się zdjęcia, rozłożona harmonijka kart kojarzy się dalekowschodnio, mimo że nie jest wcale ewenementem w edytorskich

abstrakcyjne, monochromatyczne bądź dwu- lub trójbarwne prace plastyczne. Jedną z kart – w zamkniętej książce wyróżniająca się intensywną czerwieńią odwrociami – rozwija się w długi pas (niby-zwój) wypełniony wierszami i obrazami, które można analizować zarówno w perspektywie na pół abstrakcyjnego malarstwa pejzażowego, jak i ekspresyjnego *sumi-e*. Z kolei tom Ewy Tomaszewskiej *Zwoje podrózne (haibun)* (Kraków 2012) to kompozycja zdecydowanie bardziej literacka niżli plastyczna. Tytułowe „zwoje” realizują się jako „zwyczajna” książka, zawierająca przede wszystkim strony tekstowe (jak w klasycznym *haibun*: prozę opisującą podróż i notującą towarzyszące podróżowaniu rozmyślenia oraz wiersze haiku). Książka inkrustowana jest balansującymi na pograniczu abstrakcji czarno-białymi pracami Ilony Sawickiej.

<sup>226</sup> Zob. przypis 28 w tej części. Przypomnieć warto także tytuł książki Ewy Tomaszewskiej: *Zwoje podrózne (haibun)* (opis książki – zob. przypis 225).

<sup>227</sup> Co ciekawe, Rozmus nie chciała „skazić” zwoju nadmierną (w perspektywie dalekowschodnich pre-tekstów) paratekstualnością – podziękowania i słowniczek wydrukowała na osobnej, złożonej na pół, dołączonej do tomiku karcie.

<sup>228</sup> Sama artystka określa swe kompozycje jako *haibun-ga*. Zob. H. S. Kreis, *Od autora*, w: idem, *Strumień żółtego piasku*, s. 8; zob. też: S. Addiss, *Interactions of Text and Image in Haiga*, s. 225.

praktykach Okcydentu. Same haiku – podobnie jak strona wizualna *W podróży* – dość wiernie podążają za orientalnymi wytycznymi, nie będąc przy tym polskojęzycznymi imitacjami obcych tekstów<sup>229</sup>.

*W podróży*, pracę najczystszą gatunkowo spośród dotąd opisanych, można określić jako aktywną kontynuację dawnych form<sup>230</sup>, książki Szpilkwskiej, Gajewskiego, Bunscha wymykają się tak jednoznacznej kwalifikacji. Nie znaczy to naturalnie, że trójwymiarowość automatycznie musi generować większe bogactwo formalne, na pewno jednak wiąże się z większą niejednorodnością układów (szczególnie jeśli twórca decyduje się na technikę asamblażu) i bardziej polisensorycznym ich odbiorem. To prace w pewien sposób odważniejsze, obarczone większym ryzykiem niezrozumienia, bardziej bezkompromisowe. *Motyle* to swobodna wariacja artystyczna oparta na motywach dalekowschodnich. Kompozycja Gajewskiego jest próbą (także dosłownego!) obudowania haiku różnorodnie kojarzącymi się z tą sztuką formami graficznymi i kontekstami filozoficzno-literackimi. Szpilkwaska niejako przekłada haiku na przedmioty, by następnie na powrót scalić je w formie wierszowej. Sytuacja ontyczna trzech opisanych książek artystycznych jest w pewien sposób paralelna do materialnego bytu klasycznych kompozycji haiku i *haiga* (całość złożona ze słów i form wizualnych istniejąca w jednym egzemplarzu / niewielu egzemplarzach), co jednak, rzecz jasna, nie wystarcza, by mówić o przejawach transkulturowości. Dowodem na transkulturowe zbliżenia jest natomiast spójne, twórcze łączenie form artystycznych – i pozaartystycznych – pochodzących z różnych uniwersów kulturowych. Podstawą musi być, bez wątplenia, pogłębiona wiedza o Innym (choć w pewnych aspektach Podobnym) i... klarowne rozłożenie akcentów w pracy (inaczej niż w omawianych *Motylach*). Dzięki temu w modyfikowanych formach o orientalnym rodowodzie można spójnie zapisać doświadczenia człowieka Zachodu.

---

<sup>229</sup> W ściśle wytyczonych genologicznych ramach zjawia się delikatnie wprowadzana, m.in. przez dezautomatyzację percepcji, nowoczesna epifania. Wybrane wiersze Rozmus analizuję w piątej części monografii.

<sup>230</sup> Zob. S. Balbus, *Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historycznoliterackim*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 145.

## 2. Wystawy z „haiku” w tytule

Fenomenem, który domaga się bliższego rozpoznania, są także liczne w Polsce w ostatnich latach wystawy malarstwa i instalacji, w których tytule pojawia się „haiku”<sup>231</sup>. Artyści i muzealnicy wyczuwają w japońskich miniaturach lirycznych bardzo silny potencjał wizualny. Niekiedy zestawienia z haiku są czynione *ex post*, decyzją kuratorów poszukujących transkulturowych porozumień tam, gdzie na pozór trudno się ich spodziewać. W ten sposób dochodzi do niespodziewanych spotkań bardzo niejednorodnych prac, z różnych – nie

<sup>231</sup> Oto wybrane ekspozycje (nieopisywane szerzej w książce):

- *Strumień złotego piasku*, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, IX 2001 (haiku: o Hieronim Stanisław Kreis, kaligrafie: Riseki Hashimoto oraz malarstwo *sumi-e* i sztuka *bonsai* – opis wystawy: H. S. Kreis, *Od autora*, s. 7–10).
- Paula Rettinger, „Haiku”, Cień Klub, Kraków 2003.
- Janina Kraupe, „Haiku”, Artidotuum Gallery, Kraków, V 2007 (zob. <http://artidotuum.pl/wystawy/?-h3-janina-kraupe-h3-haiku->, 78, dostęp 16 V 2014).
- Lech Żurkowski, „Przekaz”, Galeria Stara Prochownia, Warszawa, VII–IX 2008.
- „Wystawa Haiku”, Ośrodek Języka i Kultury Japonii w Łodzi, Łódź 2010.
- „Haiku i Wachlarze”, Filia nr 29 Miejskiej Biblioteki Publicznej, Lublin, X/XI 2010.
- Włodzimierz Witalis Tyc, „Podszepty monsunu albo haiku o zakochanych”, Galeria Chłodna 20, Suwałki, XI 2010–I 2011.
- „Sen o Japonii” (haiku Doroty Pyry, zdjęcia Artura Łazarza), Filharmonia im. H. Wieniawskiego w Lublinie, VIII–IX 2011 (zob. M. Wielgosz, *Medytacyjny odbiór rzeczywistości w polskiej literaturze i fotografii*, w: *Obrazy dookoła świata*, red. J. Bielska-Krawczyk, S. Kołos, M. Mateja, Toruń 2013, s. 305–307, 311).
- Lidia Rozmus, „*Sumi-e* i *haiga*”, ARTzona Ośrodka Kultury im. C. K. Norwida, Kraków, V 2015 (zob. [http://www.artzona.okn.edu.pl/?d=czytaj&m=projects&id=115&p=W\\_podrozy\\_z\\_haiku\\_haiga\\_i\\_sumi-e](http://www.artzona.okn.edu.pl/?d=czytaj&m=projects&id=115&p=W_podrozy_z_haiku_haiga_i_sumi-e), dostęp 31 VII 2016).

Warto także wspomnieć o dwóch przedsięwzięciach o nieco innym charakterze: HiQ – „projekcie performance audiowizualnego, łączącym idee japońskiej poezji haiku, współczesną sztukę wizualną i improwizację intuitywną w muzyce” (<http://hiq.com.pl/#>, dostęp 19 XI 2013) oraz przygotowanej na setne urodziny Czesława Miłosa, umieszczonej przed Gmachem Głównym Muzeum Narodowego w Krakowie instalacji *Haiku* Aleksandra Janickiego. Były to „trzy kule (każda o wymiarach od 1,5 do 2,5 m) wykonane ze stali i pomalowane na białą, o strukturze przypominającej pomietą kartkę papieru, ustawione na szarych drobnych kamiakach przypominających płaszczyznę ogrodu zen [...]” ([http://www.muzeum.krakow.pl/NewsItem.107.o.html?&no\\_cache=1&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=4062&cHash>=7808cff938517a7cdccf51a76024200f](http://www.muzeum.krakow.pl/NewsItem.107.o.html?&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=4062&cHash>=7808cff938517a7cdccf51a76024200f), dostęp 25 IV 2014). Zob. też: A. Olędzka-Frybesowa, *Przeciw czemu protestują haiku*, „Teksty Drugie” 1994, z. 2, s. 116–117.

zawsze oczywistych – powodów wiązanych z poetyką japońskich liryków<sup>232</sup>.

Największym polskim okołohaikowym przedsięwzięciem wystawienniczym była ekspozycja *Czy można przesadzać kwiaty rzepaku? Twórczość mistrzów haiku* w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (15 II–15 III 2002) – niecodzienne zamierzenie polegające nie tylko na tropieniu konwergencji form, ale też na kreacji przestrzeni transkulturowości. Na ekspozycję złożyły się przekłady klasycznych japońskich haiku i wiersze polskich poetów (Stanisława Cichowicza, Janusza Stanisława Pasierba, Jerzego Haraśymowicza, Hieronima Stanisława Kreisa) oraz obrazy i instalacje twórców polskich i z Polską związanych – w sumie niemal sto sześćdziesiąt obrazów i grafik Adama Bunscha, Jerzego Stajudy, Teresy Pągowskiej i Kojiego Kamojiego<sup>233</sup>. Zebrano zatem dzieła z różnych czasów, z różnych uniwersów i zaproszono je do dialogu. Arbitralnie przyporządkowano także prace wizualne poszczególnych autorów porom roku (istotna cecha haiku). To sytuacja niejako wymarzona przez Wolfganga Welscha<sup>234</sup> – artefakty niekoniecznie świadome siebie nawzajem nagle zaczynają prowadzić rozmowę.

Źródłem klasycznych haiku było postrzeganie rzeczywistości – w szczególności świata przyrody – w kategoriach bliskich filozofii zen. Łukasz Kossowski, kurator i autor koncepcji wystawy, uznaje, że ten kontemplacyjny sposób doświadczania świata nie musi wcale, szczególnie w dobie nowoczesności, wyrastać z głębokich buddyjskich korzeni:

Dla czworga artystów biorących udział w naszej prezentacji właśnie kontakt z żywą naturą, traktowaną jako zadana artyście Tajemnica, wydaje się

<sup>232</sup> Symptomatyczne jest także sygnowanie terminem „haiku” dzieł fonograficznych łączących inspiracje rodzime i orientalne, niekoniecznie jednak blisko związanych z samą poezją haiku – np. A. M. Jopek, M. Ozon, *Haiku*, Music 2011; Brzóska (D. Brzósiewicz), Emce Kwadrat (M. Adamowicz), Sójka (S. Sojka), *Samplaire* (W. Cholaściński), *Haiku fristajl*, Polskie Radio 2006. O wpływie haiku na kompozycje Igora Strawińskiego – zob. J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre*, s. 707.

<sup>233</sup> Podaje za: *Nowa wystawa w Muzeum Literatury*, „Biuletyn Kulturalny” z 28 II 2002, [www.ms.gov.pl/files/file\\_library/42/20020225p\\_6978.doc](http://www.ms.gov.pl/files/file_library/42/20020225p_6978.doc), dostęp 30 X 2007.

<sup>234</sup> Szerzej o koncepcji transkulturowości przedstawionej przez Welscha – zob. *Wstęp*.

najistotniejszym źródłem inspiracji. Znamionną zaś postawą wobec natury jest skupienie i empatia. W twórczości Bunscha będzie to pochylenie się nad mikrokosmosem natury. Dla Teresy Pągowskiej czy Kojiego Kamojiego to notowanie powidoków konkretnych zdarzeń. Dla Stajudy – kontemplacja wyciszonych pejzaży<sup>235</sup>.

Trafne zdają się również rozpoznania dotyczące relacji interdyscyplinarnych:

W haiku niezwykle ważną rolę odgrywa interwał, chwila ciszy między poszczególnymi wersami. W malarstwie i grafice rolę tę spełnia „pusta”, niezapełniona przestrzeń kompozycji. To pole dla konkretyzacji odbiorcy. Surowość materiałów (niezagruntowane płótno w obrazach Pągowskiej, prosta sklejka w kompozycjach Kamojiego, kalki techniczne, papiery japońskie lub czerpane u Stajudy i Bunscha) świetnie współgra z formalną prostotą i „zgrzebnością” haiku<sup>236</sup>.

Dokonane przez kuratora (i, po części, samych artystów) zestawienia obrazów, grafik i wierszy ujawniają istotne paralele między sztukami i między kulturami. Interdyscyplinarnymi łącznikami są: medytacyjne skupienie na szczególe, zanurzenie w codzienności i „zwykłości”, zainteresowanie materiałem (także w stanie nieobrobionym), afirmacja pustki, ograniczenie gamy barwnej<sup>237</sup>. Każdy z twórców subtelnie, po swojemu dowodzi powiązań między haiku i zen a nowoczesną plastyką.

Barwne grafiki Bunscha – inspirowane drzeworytem *ukiyo-e*, skupione na pojedynczych obiektach, wierne starym japońskim materiałom i technikom wykonania – w oczywisty sposób nawiązują do estetyki, która stała się podglebieniem haiku. Także przyporządkowanie prac artysty wiosnie nie budzi większych zastrzeżeń (tym bardziej że

<sup>235</sup> Ł. Kossowski, *Czy można przesadzać kwiaty rzepaku? Twórczość mistrzów haiku (2002)*, druk towarzyszący wystawie w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 15 II–15 III 2002, Warszawa 2002, s.p.

<sup>236</sup> Ibidem.

<sup>237</sup> Zob. też: M. Hniedziewicz, *Haiku w poezji i w obrazach*, „Pismo Krytyki Artystycznej” 2001, nr 35, <http://free.art.pl/pokazpismo/nr35/tekst3.html>, dostęp 30 X 2007.



- Il. 41 a. Koji Kamoji, *Nocny deszcz*, 1992, akryl na płótnie (140 × 200 cm), fot. Hans-Wulf Kunze (własność Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, reprodukcja dzięki uprzejmości Kojiego Kamojiego)
- Il. 41 b. Koji Kamoji, *Haiku Woda*, 1994, fot. Tadeusz Rolke (reprodukcja dzięki uprzejmości Kojiego Kamojiego)



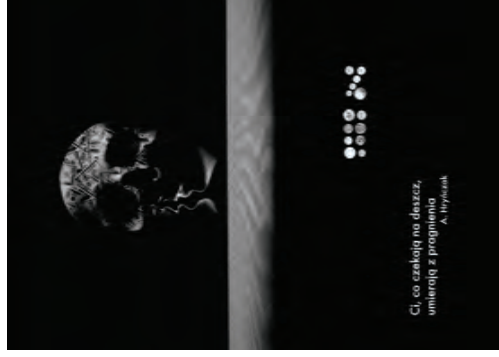
- Il. 42 a. Adam Bunsch, *Szczygły na gałęzi*, 1946 (reprodukcja dzięki uprzejmości Adama Bunscha, wnuka autora)
- Il. 42 b. Adam Bunsch, *Kot*, 1951 (reprodukcja dzięki uprzejmości Adama Bunscha, wnuka autora)





Il. 43. Adam Bunsch, *Pszczoły na gałęzi*, 1946 (reprodukcja dzięki uprzejmości Adama Bunscha, wnuka autora)





Il. 44 a, b, c. Malwina Hryńczak, prace z cyklu *Haiku*, <http://www.isp.uz.zgora.pl/malwina-hryczak.html>, dostęp 15 V 2015



Il. 45 a, b. Haiku i *haiga* Aleksandra Litowczaka, <http://haiga-budzenie.blogspot.com>, dostęp 15 V 2015

do ekspozycji wybrano m.in. grafiki przedstawiające kwitnące gałęzie jabłoni)<sup>238</sup>. Kossowski pisze o Bunsch:

Idąc w ślad za mistrzami japońskiego drzeworytu *ukiyo-e* i stosując jego tradycyjną technologię – drukowanie farbami wodnymi na spoiwie krochmalowym, odkrywał przyziemny mikrokosmos natury, zmienny i pulsujący życiem, zgodnie z rytmem pór roku. Zmieniając rodzaje papieru, tworzył rozliczne barwne i fakturowe warianty motywu, wydobywając bogactwo nastrojów i docierając do jego symbolicznej istoty. Te niewielkie w formie arcydzieła są zarazem jawną manifestacją dalekowschodniej estetyki z jej podstawowymi zasadami: kompozycyjnej asymetrii, aktywnej roli pustej przestrzeni oraz generalną zasadą przedstawiania fragmentu natury zawsze jako reprezentanta uniwersum<sup>239</sup>.

Mniej wyraźne zdają się relacje poezji haiku i malarstwa Teresy Pągowskiej. Ich nieoczywistość nie wyklucza jednak rzeczywistych powinowactw. Kossowski pisze:

Najważniejsza jest atmosfera obrazów Pągowskiej: intymna, pełna erotycznych napięć, niedopowiedziana. Wiele prac artystki kojarzy się z syntetyczną i zdyscyplinowaną, a jednocześnie impresyjną formą japońskiego wiersza haiku. [...] Ta poetyka emanuje nie tylko z malowanych przedmiotów. [...] Wszystko, co zbędne, zostaje odrzucone: imitacja trójwymiarowej przestrzeni, kolorystyczne popisy, bogate faktury, intelektualne spekulacje<sup>240</sup>.

Emanujące z płóci skupienie, kontemplacja „cichego życia” niemal haptycznie przedstawionych przedmiotów, udziwnienia wizualnej reprezentacji wciąż jednak mimetycznie ujmowanych obiektów istotnie mogą przywodzić na myśl dobre, wyrafinowane haiku (skrajna prostota orientalnych miniatur jest wszak mitem)<sup>241</sup>. Z haiku

<sup>238</sup> Warto pamiętać, że Bunsch był również malarzem chrześcijańskich scen religijnych (dość odległych od estetyk Dalekiego Wschodu) i autorem dramatów osnutych na podobnych motywach. Taka fuzja zainteresowań charakteryzuje zresztą wielu polskich haikuistów (przykładem twórczość katolickich duchownych, m.in. Janusza Stanisława Pasierba i Hieronima Stanisława Kreisa, zob. piątą i szóstą część książki). Jak się zdaje, haiku (w różnych kulturach) silnie ciąży ku religii (religiom). Zob. też *Panoptikum „haiku”*.

<sup>239</sup> Ł. Kossowski, *Czy można przesadzać kwiaty rzepaku?*, s.p.

<sup>240</sup> Ibidem.

<sup>241</sup> Zob. pierwszą część książki.

można także wiązać swoistą pogodę dzieł Pągowskiej, w pewien sposób pokrewną delikatnemu, afirmacyjnemu humorowi japońskich liryków<sup>242</sup> oraz samą osobistą atmosferę obrazów<sup>243</sup>. I wreszcie (w późnych pracach), wykorzystanie niezagruntowanego podobrazia, na którym artystka kreśli, niczym twórca *sumi-e*, „malarskie znaki, operując kilkoma zaledwie ruchami pędzla”<sup>244</sup>. Bardzo silne wyabstrahowanie prezentowanych zjawisk z rzeczywistości (np. tła wziętego z natury) wyraźnie jednak przedstawienia te od estetyki haiku oddala. Podobnie jak wprowadzany przez Kossowskiego erotyzm<sup>245</sup>. Inna rzecz, że w przypadku opisywanej ekspozycji nie idzie o domniemaną (niemożliwą przecież) ekwiwalencję obrazów i wierszy, a o unaocznienie pewnych, nie zawsze oczywistych, paralel<sup>246</sup>. I jeszcze jedno – czy wiązać Pągowską z latem? To w jakiejś mierze kwestia ikonografii konkretnych prezentowanych płócien. Wszechstronność artystki, wielka różnorodność podejmowanej przez nią tematyki dodatkowo uprawomocniają takie metaforyczne przyporządkowanie.

Bardziej oczywisty wydaje się wybór „jesiennego” Stajudy, twórcy pokazywanych na ekspozycji subtelnych, „niedopowiedzianych” pejzaży, balansujących na granicy zewnętrżności i tego, co wsobne. Także to zestawienie może budzić pewne kontrowersje. Haiku są silnie mimetyczne, prace Stajudy natomiast wyraźnie przekształcają i deformują widzialną rzeczywistość. Jednak – powtórzmy raz jeszcze – nie o prostą ekwiwalencję tutaj chodzi.

Ostatnią, zimową część wystawy wizualnie organizują prace Kojiego Kamojiego, Japończyka od dziesięcioleci zadomowionego w Polsce, niejako „z urzędu” uprawnionego do zajęcia stanowiska w spr-

<sup>242</sup> Zob. pierwszą część książki.

<sup>243</sup> Zob. M. Hniedziewicz, *Haiku w poezji*.

<sup>244</sup> M. Kitowska-Lysiak, *Teresa Pągowska*, [http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/teresa-pagowska](http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/teresa-pagowska), dostęp 2 IX 2012.

<sup>245</sup> XX-wieczne „zreformowane” haiku w Japonii i haiku na Zachodzie nie zawsze stonują od erotyki. Wystawa w Muzeum Literatury wyraźnie ciążyła jednak ku wzorcom haiku klasycznych. Zob. też pierwszą i piątą część książki.

<sup>246</sup> Teresa Pągowska bardzo przychylnie odniosła się do idei wystawy (informacja uzyskana od Łukasza Kossowskiego), szukanie związków z haiku nie było dezyderatą jej twórczości.

wie malarskiego haikowania. Kamoji jest zresztą znany z twórczości wprost odwołującej się do haiku (*Haiku Deszcz*, *Haiku Woda*) oraz wypowiedzi na temat tej poezji<sup>247</sup>. Za pracę najbardziej bezkompromisową, najwyraziściej, pod szyldem haiku, łączącą sztukę z naturą, uznaję *Haiku Wodę* (1994, Galeria Biblioteka w Legionowie). Artysta zdecydował się na wykopanie najprawdziwszej studni. Niszcząca parkiet galeryjnej posadzki, ciągnąc ocebrowanie przez dwie kondygnacje budynku, osiągnął zamierzony efekt – na dnie studni błyszcząca woda. Sama cembrowina „przeglądała się” natomiast w arkuszu zawieszanej na białej ścianie blachy aluminiowej. Okna sali wystawowej zasłonięto płachtami białego materiału. Szczególna, bezwzględna prostota<sup>248</sup>. W ekspozycji w Muzeum Literatury także wykorzystane zostały silne kontrasty: materiałów, barw, faktur. Udało się tu uzyskać intrygujące, bezsłowne napięcia form i znaczeń.

Magdalena Hniedziewicz następująco opisuje tę części ekspozycji z 2002 roku:

Wchodzimy do sali, w której otwiera się przed nami, na czarnym tle ściany, metafizyczny pejzaż *Nocnego deszczu* o prostych, mocno zakreślonych formach; abstrakcyjnych a zarazem określających jakąś [...] przestrzeń, sugestywnych w wciąganiu wzroku w głąb czerni. Przed nim na podłodze [...] instalacja [...]: arkusz srebrzystej blachy ze stojącą na środku szklanką wody. Trudno powiedzieć, jak artysta osiągnął to napięcie pomiędzy ciemnym, mocnym w swych formach obrazem a ulotnością srebrzysto-przezroczystej instalacji; jest w tym trudna do wyrażenia metafizyka [...]. Na bocznych ścianach obrazy. Białe powierzchnie zdają się istnieć wyłącznie dzięki umieszczonym na nich punktom i liniom, dyskretnym, z pewnej odległości niemal niezauważalnym. [...] Obrazy Koji Kamoji zdają się idealnie realizować to, co Agnieszka Żuławska-Umeda [...] powiedziała [...] na temat haiku: że słowa

<sup>247</sup> Zob. np. K. Kamoji, \*\*\*, w: *Haiku*, [2006], s. 29.

<sup>248</sup> Zob. np. E. Gorządek, *Koji Kamoji*, [http://www.culture.pl/web/guest/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/koji-kamoji](http://www.culture.pl/web/guest/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/koji-kamoji), dostęp 13 IX 2012; M. Kitowska-Łysiak, *Haiku-Melancholia*, „Znak” 1998, nr 7, s. 169–172, wersja online: [http://www.opoka.org.pl/biblioteka/1/IS/rec\\_kamoji.html](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/1/IS/rec_kamoji.html), dostęp 26 II 2016; P. Możdżyński, *Mistycy, jogini, szamani. O poszukiwaniach sacrum w polu sztuki XX i XXI wieku*, „Przegląd Religioznawczy” 2012, s. 113. Zob. też znakomite fotografie autorstwa Tadeusza Rolke: <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-tadeusza-rolke/1225>, dostęp 25 II 2016.

zdają się istnieć jedynie po to, byśmy odczuwali rozciągającą się pomiędzy nimi przestrzeń/milczenie<sup>249</sup>.

Prace Kamojiego intrygująco, jednocześnie namacalnie i niewyraźnie, oddają istotę zimy. Pustka, rezygnacja z artystycznej wielomowności, ograniczenie palety barw, swoista hibernacja – wszystko to współgra także z zimowymi miniaturami poetyckimi. Kamoji poszedł oczywiście znacznie dalej niż klasyczni *haijinowie* w procesie abstrahowania, skupiania i przenoszenia znaczeń. Estetyczne powiązania pozostają jednak bardzo silne.

Ciekawe, notabene, że Kossowski, znawca malarstwa symbolizmu, nie zdecydował się na zestawianie haiku z silnie korespondującymi z japońską, czy wręcz – haikową estetyką płótnami Wojciecha Weissa, Jana Stanisławskiego czy Juliana Fałata<sup>250</sup>. Kurator szuka powiązań bardziej współczesnych, mniej oczywistych, czasem bardziej aluzyjnych zarówno w płaszczyźnie sztuk wizualnych, jak i literatury (haiku współczesnych polskich twórców dalekie od najprostszycy naśladownictw). Należy jednak przypomnieć o omawianych przemianach polskiej sztuki przełomu XIX i XX wieku. Wszyscy pokazywani w Muzeum Literatury plastycy tę historyczną lekcję świetnie odrobili. Kamoji mógł przy tym dotrzeć do zbliżonych rezultatów innymi kulturowymi, i geograficznymi, drogami. Wystawa rzeczywiście pokazuje ważne zbliżenia tradycyjnej estetyki Japonii i szeroko rozumianego modernizmu. W ten sposób odkrywa się i – w pewnej mierze – także kreuje istotne, choć niekiedy nieprzezwyciężalne miejsca wspólne.

Na koniec warto zapytać o trafność podtytułu ekspozycji: *Twórczość mistrzów haiku*. Prezentowane wiersze to klasyczne haiku lub utwory zbliżające się ku zachodniemu prototypowi gatunku, prac plastycznych nie sposób w tym kontekście jednoznacznie oceniać. Tytuł silnie prowokuje do zadawania dobrze znanej, oswojonej sztuce pytań o nieoczywiste związki transkulturowe. Przedsięwzięcie wystawiennicze można oceniać jako dyskusyjne czy, co najmniej,

<sup>249</sup> M. Hniedziewicz, *Haiku w poezji*, dostęp 30 X 2007.

<sup>250</sup> Zob. np. Ł. Kossowski, *O inspiracjach japońskich*; A. Król, *Japonizm polski*; eadem, *Obraz świata; Ten krakowski Japończyk*.

odważne. W badaniu i prezentowaniu zjawisk artystycznych idzie jednak właśnie o prowokowanie ważnych, nierzadko zaskakujących diagnoz.

Kontrapunktem dla opisanej ekspozycji może być wystawa Sławomira Brzoski *Płynna tożsamość – haiku* (6 VII–27 VIII 2011, galeria „Imaginarium” w Łodzi, kurator: Magdalena Świątczak). W Muzeum Literatury miniatury poetyckie były istotnym elementem prezentacji, wchodziły w stosunkowo zgodny, choć różnojęzyczny dialog z XX-wiecznymi obrazami i grafikami. Odwiedzający wystawę Brzoski długo poszukuje odpowiedzi na pytanie o związek prac wizualnych z haiku, bez pomocy autora eksplikującego swe zamierzenia w towarzyszącym ekspozycji objaśnieniu (ulotce) mógłby nie dostrzec najmniejszych paralel.

Wystawa dzieli się na dwie, dopełniające się – jak twierdzi artysta – części. W pierwszej sali pokazano instalację, na którą złożyły się trzy krzesła oraz pasma czerwonej i niebieskiej wełny. Od dwóch krzeseł bieżną promieniście ku górze nitki czerwone, od trzeciego – wełna niebieska. Na krzesłach „czerwonych” leżą owinięte niebieską włóczką kształty przypominające kamienie, na „niebieskim” – omotany czerwona wełną prostopadłościan (duża książka?). Cała praca przywodzi na myśl wysmakowane awangardowe kompozycje Nauma Gabo. Jej związek z haiku jest jednak zagadkowy. Autor wyjaśnia (we wspomnianej ulotce), że instalacja

poprzez rytmy równoległych linii będzie odnosić się do idei podróży. Krowanie, rozciąganie, a następnie po wystawie zwijanie wełny w kłębek to proces, podczas którego staram się być w pełni świadomym każdego kroku i naprężenia linii. Proces powstawania i destruowania w moim rozumieniu jest tożsamy z oddychaniem, czym odnoszę się do archaicznych intuicji istnienia Wszechświata.

Sala wystawowa stała się zatem dla twórcy miejscem maksymalnego wniknięcia w wykonywaną czynność. Sama medytacyjność aktu kreacji (niebędąca przy tym kontemplacją zewnętrznego rzeczywistości) to za mało, by szukać istotnych związków z haiku. Podobnie zresztą jak enigmatyczna „idea podróży”.

Całkowicie niezrozumiała w kontekście zapisanego w tytule ekspozycji terminu literackiego jest druga część wystawy. W osobnym pomieszczeniu na przeciwległych ścianach pokazywane są dwa filmy wchodzące w bezgłośny dialog. Jedyny dźwięk w sali to wibrująca, naśladująca rytm oddechu („archaiczna intuicja istnienia Wszechświata”?) muzyka, nieznacznie zmieniająca się w czasie projekcji. Na ścianie naprzeciw wejścia wyświetlany jest film przedstawiający sceny z życia współczesnych Papuasów, *vis à vis* – nagranie zmieniającej się twarzy białego, około czterdziestoletniego mężczyzny (autora). Zwiedzający szybko wychwytuje związek między filmami.

Na początku biały ma zamknięte oczy i prosty rzemienny naszyjnik na nagim torsie. Młodzi Papuasi przyglądają się mu (a właściwie temu, co mieli przed oczami w trakcie kręcenia filmu) z uwagą. Twarz mężczyzny zaczyna się zmieniać, papuascy chłopcy ożywiają się, pokazują coś palcami. Twarz nadal ciemnieje, rysy wyostrajają się, prosty rzemień zaczyna przypominać barwny plemienny wisior. Przemianie przypatrują się już nie tylko dzieci, ale i dorośli. W momencie najsilniejszego napięcia, gdy „biały” całkowicie upodabnia się do ludzi z antypodów, jeden z Papuasów gra na prymitywnym, trzymanym w ustach instrumencie. Widzowie słyszą jednak wciąż tę samą wibrującą muzykę. Przemiana zaczyna zachodzić w odwrotną stronę. Film z przeciwległej ściany pokazuje Papuasów i Papuaski wykonujących codzienne czynności. Na koniec jeden z „dzikich” wynosi przed chatę mumię przodka i sadza ją przy stole. Twarz z przeciwka jest z powrotem biała, mężczyzna ma otwarte oczy, nic już nie zdobi jego szyi. Wszyscy wrócili do swoich korzeni? Mimo że w istocie jesteśmy bardzo podobni? Oczywiście okazuje się w tym kontekście tytułowa „płynna tożsamość”. Co jednak z haiku?

Nic zupełnie nie wynika z przywołania dalekowschodniej nazwy gatunkowej – może poza irytacją zwiedzającego wystawę. Haiku nie jest tu (jak było np. w pracy Gajewskiego) synekdochą dla szerszego, ale spójnego, konglomeratu zjawisk. Ma zapewne funkcjonować jako sygnał głębokiego, medytacyjnego przeżycia, podróży rozumianej jako poszukiwanie pomostów między kulturami. Paralela między japońskimi 17-zgłoskowcami, instalacją z wełny i krzesła oraz filmami inspirowanymi życiem Papuasów jest jednak wyjątk-



kowo mało prawomocna. Próżno szukać także śladów artystycznej prowokacji. Wielki kulturowy bagaż haiku w ogóle nie został przez twórcę dostrzeżony. Czy zawinił brak wiedzy? A może haiku miało być tylko modnym wabikiem przyciągającym widzów na ekspozycję?

Wystawa *Wampiry / Haiku* Malwiny Hryńczak (Galeria Twórców Galera, Piekarnia Cichej Kobiety, Zielona Góra, X–XI 2010)<sup>251</sup> to przedsięwzięcie jeszcze innego rodzaju. Szokujące zestawienie w tytule wyjaśnia się w sposób najprostszy z możliwych – *Wampiry* i *Haiku* to dwa prezentowane cykle prac. Oba łączy kolorystyka (czerni i biel), specyfika obrazowania (zaskakujące kadrowanie, haptyczność wydobywanych światłocieniem detali) oraz samo wykorzystanie technik fotomontażu w grafice komputerowej. Pierwszy cykl dotyczy różnych form wykluczenia społecznego (homoseksualizm, nosicielstwo HIV, choroba psychiczna, odmienność etniczna itd.)<sup>252</sup>. Cykl drugi proponuje bardziej wieloznaczną grę ze stereotypami i ikonami kultury. Niespójność tematyczna wystawy jest pierwszym zwiastunem jej stylistycznych pęknięć.

Na każdą z prac w cyklu *Haiku* składają się trzy zasadnicze komponenty: obrazowy, „ideogramiczny” i werbalny. Widzimy niespodziewanie zestawiane bądź zaskakująco kadrowane postaci, przedmioty, zwierzęta. Dopelnieniem i jednocześnie swoistym *quasi*-przekładem układów figuratywnych są niby-ideogramy ułożone z kości, symboli, figur itp. I wreszcie teksty, domniemane haiku, które trzeba raczej uznać za aforyzmy: dowcipne, refleksyjne, ale też – prowokacyjne, niepokojące, banalne.

Pierwsze „haiku” brzmi: „Jest miejsce / dla cienia...”. Tekst sygnowano: „Słońce”. Fotomontaż przedstawia kota, mysz i ich cienie na ścianie – mysi cień przypadł kotu, koci – myszce. Do tego – *quasi*-ideogramy przypominające na poły abstrakcyjne awangardowe fotogramy. Kolejne utwory zostały przypisane konkretnym postaciom. I tak np. Henryk VIII „pisze”: „Kobiety są jak róże / – lubię je ścinać”. Temu „haiku” towarzyszy fotomontaż wpisujący zdefragmentowany

<sup>251</sup> Korzystam z prezentacji na stronie <http://www.isp.uz.zgora.pl/malwina-hryczak.html>, dostęp 13 V 2015.

<sup>252</sup> Problematykę tę ciekawie wydobywa groteskowe przerysowanie i ekspresjonistyczna stylizacja prac.

żeński akt w kwiat róży oraz dwa rzędy „ideogramów” stworzonych z sylwetki nagiej kobiety w różnych pozach. Fotomontażowi przedstawiającemu uśmiechniętą twarz księżnej Diany spoglądającą zza koła samochodowego towarzyszy tekst: „Pokrętnie / są ścieżki Pana / Diana”. Do tego – „ideogramy” z niby-znaków drogowych. Niepokojący dystych „W słońcu południa / domek z kart” (obok widać domek z kart na pustyni i karciane *quasi*-ideogramy) „sygnował” Osama bin Laden. Hitler (w towarzystwie biesa) spogląda na oświetlone reflektorami tłumy i „mówi”: „Zaczarowana historia... Przywołuję te chwile”. Do tego – ideogramowa „translacja” z czółgów, pocisków, hełmu, czaszki, swastyki. I wreszcie dość trywialny tekst: „Zgubiłam się... / Na ścieżkach Życia” podpisany niespodziewanie: „Śmierć”. Obok – „ideogramy” z kości i fotomontaż: kontur kosturki wypełniony fotografią prezentującą uliczkę i idącą nią postać.

Otrzymujemy zatem atrakcyjne wizualnie, pomysłowe, niekiedy szokujące bądź balansujące na granicy dobrego smaku kompozycje logowizualne. W pewnej mierze przypominają one... starą europejską formę emblematów z alegorycznym przedstawieniem osób bądź zjawisk, lemmą (inskrupcją, mottem) eksplikującą sens obrazu oraz subskrypcją (zwykle epigramatem) wyjaśniającą związki obrazu i motta<sup>253</sup>. Lemmą byłyby tu, naturalnie, wizualne *quasi*-ideogramy.

Intertekstualne kompozycje Hryńczak w bardzo niewielkim stopniu związane są z haiku (i, co za tym idzie, z *haiga*). Dla artystki haiku to synonim miniatury poetyckiej o swoiście żartobliwym zabarwieniu<sup>254</sup>. Autorka nie zachowuje żadnych (poza zwięzłością) kluczowych, prototypowych cech gatunku, także humor rozumie inaczej niż twórcy klasycznych lirycznych 17-złoskowców<sup>255</sup>. Najsilniejszą paralelę z orientalnymi formami stanowi sama logowizualność układu. Pokrewieństwa z europejskimi epigramatami i werbowizualnymi emblematami są znacznie wyrazistsze – mimo obecno-

<sup>253</sup> Kompozycje Hryńczak łączy dalekie pokrewieństwo z *Haiku III* Gajewskiego (myślę o ręcznie barwionych kartach zawierających haiku i *quasi*-ideogramowe układy graficzne). W pracy Gajewskiego, głęboko wnikającej w estetykę buddyjską, próżno szukać jednak powinowactw z emblematami.

<sup>254</sup> Zob. wypowiedź artystki – <http://cojestgrane.pl/wydarzenie/66718/>, dostęp 2 X 2012.

<sup>255</sup> Zob. pierwszą część książki.

ści w pracach „ideogramów” markujących orientalność. Dalekowschodnia inspiracja niepoparta głębszymi studiami zaowocowała zatem wzbogaceniem form... okcydentalnych (epigramat, emblemat). Przenoszenie haiku w inną płaszczyznę artystyczną okazało się chybione, co nie przesądza jednak, jak widać, o nośności samej pracy.

Opisałam trzy całkowicie różne ekspozycje odwołujące się w tytułach do haiku. Okazuje się, że (podobnie jak w przypadku omawianych książek artystycznych) o najciekawszych, prawdziwie transkulturowych zbliżeniach można mówić wówczas, gdy działalność artystyczna czy kuratorska jest poparta wiedzą i poprzedzona głębokim namysłem<sup>256</sup>. Tylko taka twórczość gwarantuje wydobycie ciekawych, nieoczywistych przestrzeni wspólnych. Nawet jednak powierzchowne, naskórkowe, do pewnego stopnia stereotypowe nawiązania pokazują, mimo wszystko, paralele między formami wyrosłymi z tradycyjnej estetyki japońskiej a poszukiwaniami polskiej sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej. Kwestiami kluczowymi pozostają: nacisk na eksponowanie materialności i „materiałowości” prac oraz samo silne dążenie do werbo-wizualności.

### 3. Haiku multimedialne?

Przeglądając polskie strony internetowe dotyczące haiku, bardzo szybko można natrafić na formy opisywane jako *digital art haiga* (bądź *digital haiga*), *foto-haiga*, *foto-filmo haiga*, fotografia haiku, cyfrowe *haibun*<sup>257</sup>. Zasadnicze pytania, jakie trzeba zadać tym pracom, dotyczą, naturalnie, ich innowacyjności. Co wraz ze zmianą medium zmienia się w dziele w porównaniu z jego prymarnym pre-

<sup>256</sup> Termin „haiku” okazuje się kuszący także dla krytyków sztuki. Jego użycie bywa jednak czysto intuicyjne i metaforyczne; kreuje wokół analizowanych prac atmosferę ni-by-wschodniego mistycyzmu. Przykładowo, Peter Schjeldahl zatytułował swój tekst o twórczości Mirosława Bałki *Polskie haiku*. Nigdzie nie eksplikuje jednak domniemanej „haikowości” działalności artysty, można się domyślać, że związki z haiku widać w prostocie sztuki Bałki, jej surowości, zanurzeniu w zwyczajności. Zob. P. Schjeldahl, *Polskie haiku*, przeł. J. Szymańska, w: *Mirosław Bałka*, Warszawa 1993, s. 13–14.

<sup>257</sup> O współczesnych werbo-wizualnych i wizualnych wcieleniach amerykańskich haiku – zob. A. Kwiatkowska, *American Haiku: A Photographic Genre?*, w: eadem, *Interfaces, Interspaces. Image – Language – Cognition*, Piotrków Trybunalski 2013, s. 145–162.

-tekstem – „analogową” formą orientalną? Jak mają się kompozycje internetowe do polskich prac na papierze (przede wszystkim drukowanych tomów) i działań w przestrzeni? Na ile autorzy wykorzystują sieciową interaktywność, hipertekstowość, szeroko rozumianą multimedialność? Innymi słowy, czy następuje tu istotna modyfikacja wcześniejszych układów, czy może czytamy po prostu w różnym stopniu orientalizowany „internetowy papier”?

Zaskakuje (przynajmniej w pierwszej chwili), jak wielu twórców wykorzystuje formę blogu. Taki wybór dyktują zapewne względy praktyczne<sup>258</sup>: łatwość założenia i prowadzenia blogu oraz możliwość ułatwionej komunikacji wewnątrz sieciowego środowiska *haijinów* i twórców *haiga*. Okołohaikowe blogi mają zwykle charakter mieszany, pełnią jednocześnie kilka funkcji (m.in. dziennika, pamiętnika intymnego, filtra)<sup>259</sup>. Wpisy – zawierające haiku lub *haiga* – są uporządkowane chronologicznie, czytelnicy mogą komentować teksty, wyświetlić profil autora oraz, co szczególnie istotne, korzystać z linków do stron innych internautów-orientofilów. W ten sposób szybko daje się poznać obfitą polską blogosferę skupioną wokół pojęcia „haiku”<sup>260</sup>. To kluczowe z perspektywy sieciowego życia literackiego, choć właściwie pozaartystyczne, wykorzystanie internetu<sup>261</sup>.

Interesujące mnie blogi można opisać jako przepastne wirtualne „szuflady otwarte”, gdzie twórcy przechowują i jednocześnie upubliczniają teksty literackie oraz związane (i niezwiązane) z nimi obrazy i fotografie, gdzie zapisują refleksje, notują relacje z konkursów literackich czy spotkań autorskich, zamieszczają recenzje książ-

<sup>258</sup> Zob. np. M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 183–184.

<sup>259</sup> Zob. np. A. Gumkowska, *Blogi wobec tradycji diarystycznej. Nowe gatunki w nowych mediach*, w: *Tekst (w) sieci*, t. 1: *Tekst. Język. Gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009, s. 240–241.

<sup>260</sup> Zaskakuje notabene, że niemal wszystkie komentarze na stronach (także forach) poświęconych haiku i *haiga* są bardzo pozytywne, ewentualny krytycyzm jest zawsze niezwykle wyważony. Grono poetów tworzy rodzaj klubu literackiego, którego niepiosaną regułą stanowi wielka życzliwość dla działań innych twórców. Ci jednak są równocześnie czytelnikami, recenzentami, autorami – otwarta krytyka mogłaby, przypuszczalnie, skutkować ostracyzmem środowiska.

<sup>261</sup> Zob. np. M. Cywińska-Milonas, *Blogi (ujęcie psychologiczne)*, w: *Liternet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, s. 96–97.

żek, wreszcie – wklejają pliki muzyczne i filmy niekoniecznie będące ruchomymi obrazami *haiga*<sup>262</sup>. Autorzy często korzystają także z typowej dla sieci nieostateczności i niegotowości przekazu<sup>263</sup>. Przedkładają swe wiersze do oceny, nierzadko pod wpływem komentarzy zmieniają je bądź pozwalają innym je zmieniać. W sieci istnieje również płaszczyzna dla specyficznych interpersonalnych działań intermedialnych – internauci współtworzą *haiga*, dobierając do cudzych wierszy prace plastyczne (zwykle fotografie), niekiedy silnie modyfikując tym samym wydźwięk liryków<sup>264</sup>.

Niektóre blogi można uznać za dzieła otwarte *in statu nascendi*. Z oczywistych (ontycznych) względów nie są one zamkniętymi, wyzycelowanymi, w pełni zakomponowanymi artystycznie całościami. Nie są jednak także zupełnie przypadkową literacko-artystyczną cyfrową rupieciarnią<sup>265</sup>. Czy zatem mamy do czynienia z „najwspółczesniejszymi sylwami”<sup>266</sup>? Nie bez racji stwierdza Anna Gumkowska, że „dla form multimedialnych, które z natury należą do allogennych systemów semantycznych, termin »sylwiczność« traci znaczenie”<sup>267</sup>. Blogi okołohaikowe są jednak sylwiczne już na poziomie swej lite-

<sup>262</sup> Zob. np. <http://rozsypany-czas.blogspot.com/>, dostęp 14 X 2012; <http://eddie-ad.blogspot.com/>, dostęp 15 IX 2012; <http://haiassneg.blogspot.com/>, dostęp 19 IX 2012; <http://travellingbetweentheworlds.blox.pl/html>, dostęp 1 IX 2012; <http://haikuworld.blox.pl/html/1310721,262146,14,15.html?3,2011>, dostęp 3 IX 2012; <http://haiku2009-publikacje.blogspot.com/>, dostęp 30 IX 2012.

<sup>263</sup> Zob. np. E. Szczęsna, *Dyskurs internetowy a literacki*, w: *Komparatystyka dzisiaj*, t. 2: *Interpretacje*, red. E. Kasperski, E. Szczęsna, Warszawa 2011, s. 200; eadem, *Wprowadzenie do poetyki tekstu sieciowego*, w: *Tekst (w) sieci*, t. 1, s. 68.

<sup>264</sup> Przykładowo, zestawienie wiersza Magdaleny Banaszekiewicz: „późna jesień / w opuszczonym ogrodzie / rdzewieje kwiat” z fotografią Joanny Lewandowskiej przedstawiającą starą zardzewiałą balustradę z motywem kwiatowym unicestwia nośną metaforę. Zob. <http://magdajasma.blogspot.com>, dostęp 24 IX 2012. Zob. też: <http://joo-dailyhaiku.blogspot.com/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00%2B01:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00%2B01:00&max-results=50>, dostęp 2 IX 2012.

<sup>265</sup> Zob. np. <http://haiassneg.blogspot.com/>, dostęp 19 IX 2012; <http://haikuofplanet.blogspot.com/>, dostęp 4 X 2012.

<sup>266</sup> A. Gumkowska, *Blogi wobec tradycji*, s. 231.

<sup>267</sup> *Ibidem* s. 231–232.

rackiej zawartości – pod wieloma względami blisko im do dawnych *silvae rerum*, a także do pewnych wcieleni sylw współczesnych<sup>268</sup>.

Co więcej, mimo dość skromnych ram (wyznaczanych m.in. przez często wykorzystywany format blogu) okołohaikowe strony WWW bywają traktowane przez autorów jak swoiste werbo-wizualne przedmioty estetyczne, a nawet – *toutes proportions gardées* – pewnego rodzaju multimedialne dzieła totalne. To oczywiście godzenie sprzeczności – „blogowość” oznacza nieustanną zmienność, sam byt blogu jest zresztą zależny także od rozmaitych, całkowicie pozaartystycznych uwarunkowań.

Inna rzecz, że różne bywa samo natężenie „blogowości” – niektóre strony dążą do ascezy formalnej i funkcjonalnej: autorzy ograniczają liczbę linków zewnętrznych, blokują możliwość komentowania, dbają o spójność wizualną układów, zbliżając tym samym blog (zwykle stworzony na podstawie ogólnodostępnego szablonu) do w pełni autorsko zaprojektowanej strony internetowej czy wręcz – publikacji papierowej. Liczne polskie okołohaikowe miejsca w sieci okazują się jednak nijakie, a nawet – wizualnie bylejakie. Wielefunkcyjność blogu sprzyja estetycznemu bałaganowi, choć wcale nie musi go generować.

### A. Orientalizacja: haiku i fotografia – w internecie

Znaczną część stron prezentujących haiku i *haiga* cechuje wyrazi-  
sta, mimikryczna orientalizacja komunikatu wizualnego i słownego. Autorzy próbują odtworzyć stare środki przekazu przy użyciu nowego, egalitarnego medium. Zazwyczaj sięgają przy tym po równe egalitarne medium fotografii. To całkowite odwrócenie proporcji w stosunku do publikacji papierowych, gdzie w roli ilustracji zwykle „obsadza się” reprodukcje rysunków, grafik, obrazów. Dominacja fotografii w internecie nie jest jednak w najmniejszym stopniu za-

---

<sup>268</sup> Zob. A. M. Szczepan-Wojnarska, *Sylwiczny i intymistyczny charakter blogów*, w: *Język @ multimedia*, red. A. Dytman-Stasińko, J. Stasińko, Wrocław 2005, s. 76–77; R. Nycz, *Sylwy współczesne: problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

skakująca – warunkuje ją łatwość wykonania i obróbki zdjęć oraz łatwość ich zamieszczania w sieci.

Sama warstwa literacka okołohaikowych stron internetowych jest zwykle dość zachowawcza, powiela znane z drugiej ręki obce wzorce, nie proponując głębszych okcydentalnych „wtrętów” na poziomie poetyki. To istotna różnica w stosunku do prac rozpowszechnianych metodami tradycyjnymi. Można odnieść wrażenie, że twórcy skupieni przede wszystkim na cyzelowaniu warstwy tekstowej mniej zainteresowani są „umultimedialnieniem” swoich wierszy, z kolei ci publikujący w sieci (bez ograniczeń czasowych i finansowych związanych z przygotowaniem papierowych tomów) chętniej eksperymentują z wielotorzowością. Nie jest to jednak, jak będą pokazywać, reguła bez wyjątków.

Za jedną z najbardziej dopracowanych kompozycji logowizualnych online uznaję układ wierszy i fotografii Waldemara Frąckiewicza *Krople słońca*<sup>269</sup> (praca ma także formę drukowaną)<sup>270</sup>. Ten internetowy tom poezji czy, precyzyjniej, rodzaj rozwijającego się zwoju z tekstami i fotografiami okazuje się jednocześnie bardzo bliski haiku i *haiga* oraz dość od ducha tych sztuk odległy. Kompozycja jest bardzo jednorodna i klarowna wizualnie: operuje tylko bielą, czernią, szarością. Poruszające, nieprzegadane haiku dobrze korespondują ze zdjęciami przyrody, chociaż obrazów i wierszy nie łączy prosta relacja ilustracyjności. Mnóstwo tu niedopowiedzeń – i w samych tekstach<sup>271</sup>, i w nieoczywistych fotografiach dopełnianych białymi, pustymi przestrzeniami<sup>272</sup>. Praca budzi bardzo silne skojarzenia ze starymi werbo-wizualnymi *shi-ga-jiku*, mimo że fotografia to

<sup>269</sup> Zob. <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/KS.htm>, dostęp 19 V 2014. Frąckiewicz proponuje także kompozycję innych haiku i zdjęć – ich zestawienie nie jest już jednak formą tak wyczelowaną i tak bliską estetyce Wschodu. Zob. <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/haiku.htm>, dostęp 20 VIII 2012; <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/hieroglify.htm>, dostęp 2 VI 2012.

<sup>270</sup> Pięćdziesiąt dwie strony, rozmiar 20 × 20 cm (W. Frąckiewicz, *Krople słońca. Fotografia. Haiku*, Lublin 2002). W takim układzie tracimy wrażenie rozwijania zwoju oraz ukryte egzegezy.

<sup>271</sup> Zob. analizy wybranych wierszy w części *Oryginały czy imitacje? – wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*.

<sup>272</sup> Zob. R. Barthes, *La préparation du roman*, s. 57.

nowoczesne medium chwytania świata, a sam cyfrowy „zwoj” jest naturalnie jeszcze bardziej zaawansowany technologicznie. *Foto-haiga* utrzymał Frąckiewicz w duchu japońskich prac malarskich i graficznych dobrze korespondujących z haiku: widzimy zatrzymane w kadrze obrazy przyrody, najczęściej prezentujące jeden–dwa wyraziste kształty na stosunkowo jednolitym, również wziętym z natury tle. To jednak formy bardziej niezwykle, układy bardziej konceptystyczne niżli te przedstawiane przez japońskich malarzy (co można chyba łączyć m.in. ze zmianą medium – fotografia chwyci wszystko, nieepigońskie „uartyśczenie” przekazu musi wiązać się z pewną dezautomatyzacją percepcji).

Internetowy tom Frąckiewicza ma także dodatkową, ukrytą płaszczyznę. Klikając na zdjęcie, otrzymujemy szczegółowy, osobisty opis fotografii (przypomnijmy: nie każda daje się w prosty sposób łączyć z towarzyszącymi jej haiku), uzupełniony o opis okoliczności powstania zdjęcia, a niekiedy również o gotową interpretację – nierzadko obszerną, zanurzoną w różnych prądach dalekowschodniej i okcydentalnej filozofii. Nagle znika cała estetyczna klarowność i niedopowiedzenie, kurczy się przestrzeń pozostawiona odbiorcy dla interpretacji czy wręcz – współkreatacji dzieła. Czy zatem przekreślona zostaje tym samym łączność z haiku?

Istotnym odniesieniem okazują się, po raz kolejny, japońskie *haibun*. Opisy Frąckiewicza znacznie odbiegają od tych znanych np. z dzienników Bashō czy Issy<sup>273</sup> – objaśnienia polskiego autora bliższe są traktatowi, uczonej egzegezie. Niemniej – związek pozostaje widoczny. Mamy zatem do czynienia z ciekawą hybrydą literacką i medialną<sup>274</sup>, współczesnym, internetowym ekwiwalentem dwóch form związanych z haiku – prymarnie: zwoju zawierającego wiersze i obrazy, sekundarnie: tekstu (pokrewnego *haibun*) zapisującego związane z konkretnymi zdjęciami i, pośrednio, wierszami

<sup>273</sup> Zob. np. M. Bashō, *Z podróźnej sakwy z dodaniem „Dziennika podróży do Sarashina”*, przekł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1994; idem, *Na ścieżkach Północy*; K. Issa, *The Spring of My Life and Selected Haiku*, transl. S. Hamill, Boston–London 1997.

<sup>274</sup> Zob. G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000; M. A. Szura, *Czy blog może być literaturą?*, w: *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003, s. 173.



fakty, wrażenia, interpretacje. Odbiorca jest zatem konfrontowany ze współczesnymi haiku i *haiga* oraz *haibun* (ale już nie *haibunga* – część pracy poświęcona opisom zdjęć poza jednym wyjątkiem nie zawiera już samych fotografii). Przeskoki między gatunkami umożliwia wykorzystanie sieci.

Praca Frąckiewicza – w takim właśnie „haigowo-haibunowym” kształcie – ma zresztą swój papierowy odpowiednik. Nie jest nim jednak książkowa postać *Kropel słońca*<sup>275</sup>, a analizowany już tom Lidii Rozmus *W podróży*<sup>276</sup>. Dzięki wykorzystaniu medium internetu kompozycja Frąckiewicza – inaczej niż *haibunga* Rozmus – pozwala na zachowanie pełnej estetycznej czystości *haiga*.

Frąckiewicz zaproponował pracę totalną, zakomponowaną w najdrobniejszych słowno-graficznych szczegółach. Nie skorzystał z formy blogu, stworzył kompozycję zamkniętą, swoiście wsobną i samozwrotną, niestanowiącą przy tym ogniwa ściśle powiązanej linkami, „pulsującej” okołohaikowej blogosfery.

Wizualnej i literackiej orientalizacji poddano również wiele innych polskich stron WWW. Nie dziwi, że te najbardziej interesujące artystycznie albo w ogóle rezygnują z formy blogu, albo też, jak wspominałam, blogową interaktywność świadomie redukują (szablony jest silnie personalizowany, możliwość swobodnego komentowania tekstów – blokowana; przykładem *foto-haiga* Doroty Pyry)<sup>277</sup>. Większość autorów nie ma jednak pomysłu na jakiegokolwiek twórcze wykorzystanie możliwości sieci. Dalekowschodnie nawiązania w licznych internetowych *haiga* można w pierwszej chwili przegapić. Estetyka współczesnej fotografii barwnej, niekoniecznie subtelnie operującej głębią ostrości, znacznie odbiega np. od estetyki *sumi-e*. O pewnych zbliżeniach przesądza jednak w wielu wypadkach sam sposób komponowania kadru: ekspozycja szczegółu wyłuskanego z rzeczywistości, nawet jeśli tła nie udaje się całkiem wizualnie „wy-

<sup>275</sup> Zob. wyjaśnienie w przypisie 270 w tej części.

<sup>276</sup> Charakter prozatorskich zapisków sytuuje pracę Rozmus bliżej tradycyjnych *haibun*, *W podróży* i *Kropel słońca* łączy jednak aktywna kontynuacja haiku (zob. S. Balbus, *Stylizacja i zjawiska pokrewne*, s. 145).

<sup>277</sup> Zob. <http://rozsypany-czas.blogspot.com/search/label/haiga>, dostęp 14 X 2012–26 II 2016.

ciszyć” (blog Urszuli Wielanowskiej<sup>278</sup>, prace Grażyny Kaźmierczak<sup>279</sup> i Jadwigi Gali Miemus<sup>280</sup>). Co więcej, innych (poza dalekowschodnimi) artystycznych punktów odniesienia po prostu tutaj nie widać. W sieciowej powodzi nie najlepszych fotograficznych *haiga*, gdzie landszaftowym zdjęciom towarzyszą zapisane rozfalowaną czcionką imitacje haiku, uwagę przykuwają kompozycje po prostu artystycznie przyzwoite. *Foto-haiga* Kaźmierczak wyróżnia już samo zróżnicowanie liternictwa w zależności od semantyki i stylistyki poszczególnych haiku. Układy te pokazują także rzecz dość oczywistą, nieznaną jednak polskim papierowym *haiga*: dobór obrazu do tekstu (artystka zestawia niekiedy te same wiersze z różnymi fotografiami)<sup>281</sup> wyraźnie zmienia odbiór całej logowizualnej kompozycji. Jeszcze dalej idzie Miemus – część jej wierszowych konceptów jest zupełnie niezrozumiała bez fotografii (trudno np. „szczeble do wieczności” kojarzyć z cieniami pni drzew na ścieżce do cmentarza, a „narodziny gwiazdy” z porośłym mchem wielokątnym przekrojem pnia ściętego drzewa).

Element wizualny bywa także tylko ornamentem okołohaikowych stron WWW. Może „nieinwazyjnie” dekorować stronę z wierszami<sup>282</sup> bądź nachalnie ujednociać przekaz – np. multiplikowanym motywem orientalnym lub *quasi*-orientalnym<sup>283</sup>.

Po raz kolejny okazuje się, że jednym z niezbywalnych kluczy do artystycznego sukcesu (bez względu na wykorzystane medium) jest po prostu wiedza wspierająca twórcze intuicje, pozwalająca na łączenie ogniw literackich i wizualnych, na różne sposoby podobnych bądź – komplementarnych.

---

<sup>278</sup> Zob. <http://jasminum72.blox.pl/html>, dostęp 15 IX 2012.

<sup>279</sup> Zob. <https://plus.google.com/photos/108591924668579813559/albums/5272690246302443393?banner=pwa>, dostęp 3 IX 2012.

<sup>280</sup> Zob. <http://poezja.com.pl/?q=node/625>, dostęp 14 X 2012.

<sup>281</sup> Taki zabieg można naturalnie bez trudu zastosować w sieci.

<sup>282</sup> Zob. <http://zimowehaiku.blogspot.com/>, dostęp 15 IX 2012.

<sup>283</sup> Zob. <http://entuzjazm.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?157645>, dostęp 2 VIII 2012.

## B. Naturalizacja obcości: „jedność w wielości” czy niespójny eklektyzm?

Najciekawsze w badaniu interesujących mnie form w internecie wydają się procesy ich silnej naturalizacji na nowym gruncie kulturowym<sup>284</sup>: włączanie do prac inspirowanych sztuką Japonii elementów kultury Zachodu, integrowanie równouprawnionych „tkanek”: obcej i rodzimej, wreszcie – wskazywanie czy wręcz kreowanie przestrzeni transkulturowych<sup>285</sup>.

Chcę zastanowić się, czy twórcom udaje się uzyskać swoistą „jedność w wielości” (tym bardziej złożonej, że w *haiga* czy *foto-filmo haiga* mamy do czynienia z ingrediencjami różnomedialnymi), czy też zatrzymują się na poziomie niespójnego eklektyzmu. Nietrudno przewidzieć, że różne artefakty dają różną odpowiedź na tak stawiane pytanie.

Marek Domagała (Marek Haik) zaproponował w swoim artystycznym blogu<sup>286</sup> prosty układ graficzny: poszczególne *haiga* to niby-pocztówki wyświetlające się na abstrakcyjnym, pokrytym akwarelowymi „zaciekami” tle<sup>287</sup>. Same „pocztówki” imitują gruby, zniszczony papier czerpany w kolorze sepia; wyraziste, jakby kreślone ołówkiem linie mają wyznaczać płaszczyzny ilustracji do wierszy. To już subtelny dialog z estetyką Wschodu – struktura „papieru” sugeruje wielką dbałość o tworzywo, idealnie proste ołówkowe krechy są jednak bardzo odległe od ekspresyjnego duktu pędzla w malarstwie czy kaligrafii zen<sup>288</sup>. Same cyfrowe obrazy balansują między figuracją a abstrakcją. Wykorzystują bądź naśladują różne świetnie zadmowane na Zachodzie techniki artystyczne (oprócz rysunku ołówkiem i przetworzonej cyfrowo fotografii – suchy pastel i akwarela), wyraźnie nawiązując także do tradycyjnej estetyki japońskiej (ekspozycja szczegółu, rola tła, „materiałowość”). Domagała dokonuje

<sup>284</sup> Zob. J. Johnson, *Haiku Poetics*, s. 130.

<sup>285</sup> W przypadku sieciowych inkarnacji *haiga* (i form pokrewnych) tak rozumiana naturalizacja dotyczy przede wszystkim strony wizualnej.

<sup>286</sup> Zob. <http://haikuofplanet.blogspot.com>, dostęp 3 VII 2014–21 III 2016.

<sup>287</sup> Sama tapeta została wybrana – bardzo trafnie – z dostępnych na platformie „blogspot” szablonów.

<sup>288</sup> To kompozycje pod wieloma względami zbliżone do kart, na których zapisano haiku w książce artystycznej Gajewskiego.

delikatnej, przemyślanej naturalizacji *haiga*, nie zacierając przy tym metryki formy. Ikonografia obrazów jest podporządkowana semantyce tekstów. Przykładowo, jedna z „pocztówek” przedstawia nieoczywiste, na wpół zatarte znaki (dalekowschodniego pisma?) bądź ślady zwierzęcia. Wszystko wyjaśnia się w zapisanym poniżej wierszu (kontekst nieczytelnego, obcego pisma pozostaje jednak aktualny):

wyblakłe haiku  
na rozpalonym piasku  
ślady jaszczurki

Najciekawszym artefaktem blogu jest jednak film (filmowe *haiga*)<sup>289</sup> – świetlna etiuda ze znakomitym, niepokojącym podkładem muzycznym, ilustrująca czy właściwie konstruująca tekst haiku (słowa w nieprzypadkowy sposób pojawiają się na ekranie): „neon snakes / / dig in the moonlight / tunnel dreams” (w wersji polskiej: „węże neonów / drążą w księżycu / tunele snów”). Dziełko wyraźnie nawiązuje do tradycji filmu awangardowego, budzi silne skojarzenia np. z kinem Len Lye’a z lat 30. Jednocześnie świetlne węże rozbłyskujące na ekranie kojarzyć można z „błyskowymi”, ekspresyjnymi, niemal abstrakcyjnymi formami *sumi-e*. Dalekowschodnie konotacje przywołuje także pojawiający się w filmie krąg księżycy. Sam wiersz to również największy w całym blogu eksperyment literacki – najsilniej metaforyczny, najbardziej oddalony od prototypu gatunkowego. To jeden z najciekawszych (dotychczasowych) punktów dojścia haiku i *haiga* w internecie – praca bardzo kreatywna, pełniej niż większość okołohaikowych internetowych artefaktów wykorzystująca potencjał sieci i jednocześnie dowodząca możliwości inspirującego spotkania kultur czy też, mówiąc po Welschowsku, wydobywania transkulturowych miejsc wspólnych<sup>290</sup>.

<sup>289</sup> Zob. <http://haikuofplanet.blogspot.com/search?updated-max=2011-10-09T21:59:00%20zBoz:00&max-results=10>, dostęp 2 VI 2014.

<sup>290</sup> Eksperymentarstwo Domagały znakomicie widać w zestawieniu z „grubo ciosanymi” pracami Jadwigi Gali Miemus (<http://poezja.com.pl/?cat=10>, dostęp 8 VI 2014), określanymi przez autorkę jako *filmo-foto haiga* bądź *foto-filmo haiga* (seria filmowych i fotograficznych obrazów natury z mało wyrazistym podkładem muzycznym, „podjeżdżające” do widza teksty haiku; sposób prezentacji werbo-wizualnego

Zwykle naturalizacja haiku, *haiga* i *haibun* przebiega znacznie mniej gładko – „szwy” między formami i tradycjami są bardzo widoczne, a niespójnego, rażącego eklektyzmu nie sposób postmodernistycznie rewaloryzować<sup>291</sup>. Pośród licznych mało odkrywczych układów daje się jednak wytropić interesujące pomysły zestawień słowno-wizualnych, transkulturowe „błyski” dowodzące, że można godzić poetyki bez uciekania się do imitacji. Przykładowo, Mariusz Ogryzko<sup>292</sup> (jak wielu innych polskich *haijinów* publikujący wiersze w wersji anglojęzycznej)<sup>293</sup> łączy estetykę surrealizmu z haiku znakomicie chwytającym japońskie *sabi* (osamotnienie, dystans emocjonalny, akceptację nieuniknionego)<sup>294</sup>. Sepiowe zdjęcie różnego

---

materiału gasi urodę landszafotowych zdjęć, wycisza interesujące niekiedy napięcia na linii tekst-obraz. Znacznie ciekawsze od prac Miemus okazują się także dość tradycyjne formalnie (mimo wykorzystania medium internetu) multimedialne prace Haliny Szczecińskiej (<https://www.youtube.com/watch?v=jO-1GaSnmo4>, dostęp 23 III 2016). Tłem dla niezłych „wyznawczych” haiku autorki – pokazywanych przez chwilę w formie zapisu wersowego i odczytywanych przez Włodzimierza Szczecińskiego – są krótkie filmiki i zdjęcia przyrodnicze (autorstwa Szczecińskiej) i odgłosy przyrody (ptaki, deszcz). Jeszcze innym punktem odniesienia mogą być filmowe adaptacje haiku Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza – zob. rozdział *Haiku-błaga czy „haiku fristajl”?* – o twórczości Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza.

<sup>291</sup> Zob. np. W. Kazimierska-Jerzyk, „Strategia rewaloryzacji” we współczesnej refleksji nad sztuką. *Piękno, eklektyzm, epigonizm, infantylnizm*, Kraków 2008, s. 94–140.

<sup>292</sup> Zob. <http://haiga.pl/2.html>, dostęp 6 X 2012.

<sup>293</sup> W tej książce interesują mnie przede wszystkim haiku pisane po polsku, warto jednak odnotować, że polscy haikuści chętnie publikują także angielskie (i nie tylko angielskie) przekłady swoich tekstów – w internecie i w wydaniach papierowych. Zob. np. <http://rozsypany-czas.blogspot.com/>, dostęp 21 III 2016; *Wiśnie i wierzby / Cherry Trees and Willows / Sakura to yanagi. Antologia polskiej szkoły klasycznego haiku*, red. A. Żuławska-Umeda, Warszawa 2015; R. Kania, *39 haiku*, Poznań 2015; K. Kokot, *Haiku time*, Nowy Targ–Poznań 2012 (edycja zawiera przekłady m.in. na angielski, niemiecki, litewski, bułgarski, francuski, rosyjski, włoski, rumuński); *Niebieskie trawy. Antologia haiku o roślinach*, wybór K. Kokot, Poznań 2012. Zob. też: R. Zabratyński, *A Brief History of Polish Haiku*, <http://shamrockhaiku.webs.com/shamrockno9.htm>, dostęp 24 II 2015. Warto także wspomnieć w tym kontekście o wielojęzycznej (choć zaledwie pięćdziesięcioośmiostronicowej) publikacji *Antologia haiku. Druga Międzynarodowa Konferencja Haiku / Haiku Anthology. Second International Haiku Conference*, red. R. Kania et al., Kraków 2015 oraz o „Polskim międzynarodowym konkursie haiku” (<http://polish.international.competition.haiku.pl/pmkh.php>, dostęp 25 VI 2016).

<sup>294</sup> Szerzej na ten temat – zob. pierwszą część książki.

rodzaju krzeseł chaotycznie poustawianych na śniegu (piasku?) jest ilustracją do wiersza „winter cemetery / i sit near the smallest grave / / the brightest”<sup>295</sup>. Inny biegun eksperymentu to tworzenie haikowych ekfraz dzieł sztuki Zachodu (także sztuki dawnej). Dialog odległych form często okazuje się rozmową pozorowaną, niektóre wiersze i artefakty zdają się wzajemnie ciekawie oświetlać (przypadek wybranych dzieł malarstwa Zachodu – np. prac Edvarda Muncha, Johna Everetta Millais, Marca Chagalla, Piotra Konczałowskiego – i ich ekfraz zapisanych w formie haiku)<sup>296</sup>.

Na uwagę zasługują wreszcie fotografie i grafiki komputerowe Aleksandra Litowczaka<sup>297</sup>: czerpiące z bardzo różnorodnych inspiracji, zachowujące pewne ślady estetyki zen, ale dalekie od jej estetycznego wysmakowania (parada rozfalowanych czcionek, niekiedy – ostre kontrasty kolorystyczne). Za najciekawsze prace artysty uznaję proste abstrakcje geometryczne – nieudające kompozycji orientalnych, a jednocześnie dobrze wpisujące się w klarowne schematy obrazowe *haiga* i haiku. Przykładowo, wierszowi (pióra samego Litowczaka) „południowy wiatr / jasna wieża kościoła / tnie szarą chmurę” towarzyszy układ dwóch figur geometrycznych: wydłużony biały prostokąt wcina się w szare koło<sup>298</sup>. Obrazowaniu częstokroć szkodzi jednak „grube” liternictwo i, przede wszystkim, rozbrajająca przekaz dosłowność<sup>299</sup>. Sam mariaż abstrakcji geometrycznej i haiku uznaję

<sup>295</sup> „cmentarz zimą / siedzę przy najmniejszym grobie / najjaśniejszym”; przeł. B. Ś.

<sup>296</sup> Zob. <http://sehaikuan.blogspot.com/>, dostęp 13 X 2012.

<sup>297</sup> Zob. <http://haiga-budzenie.blogspot.com>, dostęp 2 X 2012. Za znacznie mniej interesujące uznaję bardziej jednorodne grafiki Litowczaka opublikowane na stronie – <http://budzenie-jasna.blogspot.com/>, dostęp 12 IX 2012.

<sup>298</sup> Zob. <http://haiga-budzenie.blogspot.com/search?updated-max=2012-05-25T12:01:00%2B0z:00&max-results=10&start=10&by-date=false>, dostęp 2 VI 2014. Informacje o autorstwie wiersza uzyskałam od Magdaleny Banaszekiewicz.

<sup>299</sup> Przykładowo, wiersz „stolik w ogrodzie – / do talerza z owsianką / wpadł płatek śliwy” Litowczak ilustruje następująco: na zielonym tle poziomy pas bieli w czerwonej kratkę (zapewne obrus bądź cerata), na nim – żółty okrąg z wyraźną obwódką (talerz) i białą drobiną wewnątrz (płatek). W innym *haiga* twórca decyduje się na artystyczną powściągliwość – fragment rombu dotykającego poziomej prostej to znak... tramwaju („pięta nad ranem – / w śnieżnej zadymce znika / trzeszczący tramwaj”). Ascetyczne, suspensowe obrazowanie psują jednak udosławiające przekaz gwiazdki w miejscu styku rombu-pantografu i linii (zob. <http://haiga-budzenie.blogspot.com/>

za udany (czy może – potencjalnie udany). Ciekawa jest także u Litowczaka dążność do graficznego odwzorowywania faktury opisywanych materiałów<sup>300</sup> – kolejna inkarnacja obserwowanego w wielu omawianych pracach zainteresowania szeroko rozumianą materialnością.

\*

Twórczość polskich autorów haiku, *haiga*, *haibun* w internecie można uznać za w znacznej mierze... papierową. Artyści w znikomym stopniu wychodzą poza schematy wizualnej „obudowy” liryki znane z drukowanych książek poetyckich. Sięgają jedynie po inne techniki – przede wszystkim egalitarną, łatwą do umieszczenia online fotografię. Przekaz cyfrowy upodabnia się zatem do przekazu tradycyjnego, natomiast sama stylistyka tekstów i układów graficznych najczęściej nawiązuje do tego, co dalekowschodnie, bądź co haiku-ści i *haigaiści* za takie uznają. Mimo ciekawych, opisywanych tu wyjątków w internecie dominują haiku mało wyrafinowane literacko. Domeną eksperymentu w sztuce słowa pozostają tomy drukowane (choć i tam teksty interesujące artystycznie znajdują się w zdecydowanej mniejszości).

Niemal wszystkie cyfrowe *haiga* i *haibun* są jednak swoistymi medialnymi hybrydami – twórcy nie chcą rezygnować z prostych, modyfikujących przekaz funkcjonalności sieci. Nie są przy tym, jak się okazuje, szczególnie zainteresowani artystycznym spożytkowaniem multimedialności, interaktywności, hipertekstowości. Tylko

---

search?updated-max=2012-05-25T12:01:00%2B02:00&max-results=10&start=10&by-date=false, <http://haiga-budzenie.blogspot.com/search?updated-max=2012-02-15T00:01:00%2B01:00&max-results=10&start=30&by-date=false> – dostęp 2 VI 2014).

<sup>300</sup> Odbiorca widzi np. niemal haptyczne zbliżenie kożucha („tłok na przystanku – / wiatr wciska się pod kożuch / wraz z lekkim mrozem”), przeczuwa delikatność długich wełnianych włókien w niemal abstrakcyjnych splotach szala („czapka i szalik / kalendarzowa wiosna / właśnie nadeszła”), „rozpoznaje” podmuch wiatru na grającej światłocieniem, wielopłaszczyznowej, monochromatycznej grafice komputerowej („szosta nad ranem – / wiatr wpada do tramwaju / przed grupką ludzi”). Zob. <http://haiga-budzenie.blogspot.com/search?updated-max=2012-04-05T00:01:00%2B02:00&max-results=10&start=20&by-date=false>; <http://haiga-budzenie.blogspot.com/search?updated-max=2012-02-15T00:01:00%2B01:00&max-results=10&start=30&by-date=false> – dostęp 2 VI 2014).

nieliczni twórczo łączą media. Czy idzie o swoiste redukowanie bodźców, stylistyczną ascezę czy raczej pewne niedbalstwo, wygodnictwo, wykorzystywanie stron WWW jak podręcznego raptularza? Bliższa prawdy wydaje się druga odpowiedź.

## V. Logowizualność transkulturowa?

Opisałam różne przestrzenie polskich inspiracji dalekowschodnią, okołohaikową logowizualnością, pokazując mniej i bardziej udane próby przeszczepiania obcych gatunków w nowe obszary kulturowe i medialne. W jakim stopniu działania te łączą się z transkulturowością? Przypomnijmy raz jeszcze rozpoznania Wolfganga Welscha oparte m.in. na obserwacji kultury japońskiej:

Dla Japończyków podział obce–swoje, a mówiąc dokładniej, podział ten dokonywany na podstawie kryterium POCHODZENIA, nie odgrywał żadnej roli. Podstawą ich oceny staje się bliskość. Jeżeli coś wpasowuje się dobrze w kulturę Japonii, to JEST japońskie – niezależnie od tego, skąd pochodzi. Tym sposobem przedmioty obce mogą być uznane za swoje<sup>301</sup>.

Na ile opis ten można odnieść do omówionych tu prac? Innymi słowy – czy haiku, *haiga*, *haibun* stały się polskie? Sądzę, że do pewnego stopnia tak. Tym bardziej że japońskie gatunki (przeprofilowane w procesie genologicznej transplantacji) w nowych warunkach kulturowych i medialnych okazują się zaskakująco pokrewne starym formom Okcydentu: *silvae rerum*, pamiętnikom, emblematom, wreszcie – po prostu ilustracjom. Najciekawsze wydają się przy tym te kompozycje, gdzie różnorakie związki Wschód–Zachód eksponuje się świadomie. Wówczas powstać mogą aktywne kontynuacje<sup>302</sup> orientalnych gatunków, uzupełniające dalekowschodnie receptury różnorakimi ingrediencjami z kultury Zachodu. Zaskakujące płaszczyzny spotkania, porozumienia, podobieństwa w myśleniu o sztuce i w jej odczuwaniu mogą ujawniać nawet prace łączące to, co pozor-

<sup>301</sup> W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 42; wyróż. autora.

<sup>302</sup> Zob. S. Balbus, *Stylizacja i zjawiska pokrewne*, s. 145.



nie całkowicie nieprzystawalne – haiku z poetyką surrealizmu czy tradycją abstrakcyjnego filmu awangardowego. Nie znaczy to, naturalnie, że surrealizm czy kino lat 30. miały wiele wspólnego ze stylistyką i świato-oglądem interesujących mnie dalekowschodnich form. Otwarty na różnorakie bodźce artysta może jednak wykorzystywać bardzo niejednorodne inspiracje, dla których, jak widać, da się znaleźć wspólny mianownik. Warunkiem koniecznym jest przy tym choć odrobinę pogłębiona wiedza o Innym<sup>303</sup>.

Trzeba wreszcie podkreślić po raz kolejny, że istotnym (także w perspektywie transkulturowości) łącznikiem między tradycjami pozostaje samo silne dążenie do zespalania słowa i obrazu, przekraczania i zacierania granic sztuk. W japońskim uniwersum kulturowym jest ono zaszczerpione bardzo głęboko, poparte m.in. wielowiekowymi praktykami kaligrafów czy malarzy *sumi-e*, w kulturze Okcydentu natomiast wyraźnie nasiliło się w dobie nowoczesności<sup>304</sup>. Opisane zjawiska polskiej sztuki z całą pewnością wyrastają z ducha modernizmu, w zdecydowanej większości nie wrastając przy tym w postmodernizm. Rozwój technologiczny umożliwił ich zaistnienie w nowych kontekstach medialnych, nie zacierając jednak zjawisk tych metryki. Taka optyka pozwala dostrzec liczne zbliżenia nowoczesnej sztuki Zachodu z praktykami artystycznymi Dalekiego Wschodu – zbliżenia, które można widzieć jako swoistą, szeroko rozumianą przestrzeń transkulturowości. Dość wymienić, poza samą dążnością do łączenia dziedzin artystycznych: fragmentaryczność, swoiste kadrowanie prezentacji, zainteresowanie szczegółami codzienności i doświadczeniem sensualnym jednostki, „ubogą” estetykę, obrobione artystycznie chwytanie „błyskowych” epifanii. I wreszcie – samo otwarcie na kulturową inność, która w bliższym oglądzie może okazać się zaskakująco znajoma.

<sup>303</sup> Zob. np. E. W. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.

<sup>304</sup> O wspólnocie dążeń świadczą m.in. paralele między awangardową słowografią a niektórymi japońskimi (starymi) i polskimi (z XX/XXI wieku) układami haiku-*haiga*. Ciekawym kontekstem może być tu również np. współczesny nurt liberatury (zob. np. K. Bazarnik, Z. Fajfer, *Liberatura czyli Literatura totalna: teksty zebrane z lat 1999–2009*, Kraków 2010; A. Przybyszewska, *Liberatura / literatura totalna*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 521–526).



## Zakończenie

Dziś letnia burza  
zmiotła wszystkie papiery  
z mojego biurka.  
Shiki\*

Dzień dobry, wróblu!  
Co piszesz na werandzie  
łapkami z rosy?  
Shiki\*\*

Na kartach tej książki starałam się pokazać, możliwie najwszechstronniej i najbardziej zajmująco, polską historię haiku i form z poezją tą stowarzyszonych – w sztuce słowa i sztukach wizualnych. Na wiele sposobów nicowałam problematykę transkulturowości, opisywałam różnorakie uwikłania artystyczne: na poziomie poetyki, estetyki, etyki. Haikowy pryzmat pozwala na swoiście panoramiczny ogląd polskiej poezji ostatnich stu lat. Umożliwia także nieoczywiste analizy relacji literatury i plastyki – na gruncie sztuki książki, w wystawiennictwie, w różnego rodzaju realizacjach multimedialnych.

Trudno porównywać zachodnią karierę haiku do losów jakiegokolwiek innego „importowanego” gatunku literackiego<sup>1</sup>. Nie sposób również mówić o jednym okołohaikowym nurcie w polskiej poezji XX i XXI wieku. Oscylacje wokół prototypu haiku, próby ortodoksyjnego odwzorowywania poetyki gatunku, artystyczne polemiki z tą pełną (pozornych) sprzeczności formą, a nawet jej ukryte pod genologicznym szyldem zaprzeczenia dostarczają jednak bar-

---

\* Przeł. R. Krynicki, cyt. za: idem, *Haiku. Haiku mistrzów*, Kraków 2014, s. 109.

\*\* Przeł. R. Krynicki, cyt. za: ibidem, s. 111.

<sup>1</sup> Pojawiające się nierzadko w badaniach nad haiku zestawienia z sonetem wydają się zasadniczo nietrafione, m.in. przez wzgląd na zupełnie inne wyznaczniki gatunkowe, odmienne kulturowe podglebia form oraz właściwie nieporównywalne uwarunkowania historycznoliterackie.

dzo różnorodnego, w moim oglądzie pasjonującego, materiału badawczego.

Nie chcę powtarzać tutaj licznych cząstkowych rozpoznań, nie chcę także formułować dalekosiężnych diagnoz. Wpływ haiku i wyrażna, niekoniecznie „wpływołogiczna”, konwergencja form i estetyk to z dzisiejszej perspektywy trwałe, istotne zjawiska kultury polskiej. Nie sposób przewidzieć, jak długo i jak intensywnie żywotny będzie u nas nurt liryki bardzo bliskiej zachodniemu prototypowi formy. Z całą pewnością jednak ważne i nośne pozostaną zapisane na kartach polskich tomów poezji haikemy, wyraziste w twórczości Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Grochowiaka, Miłosza, Białoszewskiego, Koziół, Krynickiego, Harasymowicza, Pasierba, Polkowskiego, Miłobędzkiej, Tuszyńskiej, Lisowskiego, Engelkinga i wielu, wielu innych.

Chcę na koniec raz jeszcze podkreślić, że estetyczno-filozoficzna atrakcyjność japońskich miniatur silnie spleta się z formacją szeroko rozumianego modernizmu<sup>2</sup>. (Nie bez przyczyny także stosunkowo nieliczne są, przynajmniej na razie, związane z haiku działania dające się opisywać jako postmodernistyczne). To modernizm sprowadził formę z geograficznych i kulturowych antypodów. Nowoczesność różnymi drogami wychodziła naprzeciw bliskiej haiku estetyce i filozofii sztuki. Ścieżki te starałam się zrekonstruować na kartach tej monografii, pokazując różnorakie okcydentalne (przede wszystkim polskie) poetyckie sposoby dezautomatyzacji percepcji i poszerzania (a nawet: wytyczania na nowo) granic estetyki, chwytania i artystycznej obróbki momentów olśnień rzeczywistością (kluczowa w wielu analizach kategoria modernistycznej epifanii), wreszcie, nieco paradoksalnie w perspektywie pozornie transparentnych emocjonalnie haiku, roli odczuwania i postrzegania jednostki. Haikucentryczny ogląd modernistycznej literatury i sztuki pozwala zresztą ujawniać wiele innych domniemyanych paradoksów. Jednym z nich jest haikowy humor świetnie spleatający się z modernistyczną powagą stawiania jednostkowych i ogólnokulturowych diagnoz.

Prowadzone w książce analizy dowiodły nośności i artystycznej siły niespodziewanych transkulturowych spotkań. Najciekawsze

---

<sup>2</sup> Zob. przypis 1 we *Wstępie*.

analitycznie i najświeższe artystycznie okazywały się teksty i artefakty czerpiące z dalekowschodnich wzorców, ale też, jednocześnie, głęboko zanurzone w tradycji kultury europejskiej (symbolizm, futuryzm, konstruktywizm, surrealizm, a nawet – barok czy folklor). Niekiedy bezpośrednie dalekowschodnie impulsy wcale nie były konieczne dla stworzenia istotnie transkulturowych utworów operujących licznymi haikemami.

Na koniec chcę się zatrzymać przy dwóch wierszach, które uczyniłam mottem ostatniej części monografii. Prawdziwie rozumiejąca lektura haiku każdorazowo wymaga percepcyjnej świeżości, otwartości na najdrobniejsze epifanie, a niekiedy też usunięcia nadmiaru nagromadzonych „papierów” z biurka – i z głowy.



## Spis ilustracji

- Il. 1. Utagawa Hiroshige, *Jūmantsubo w Susaki*, 1857 (jeden ze *Stu słynnych widoków Edo*) (za: A. Król, *Japonizm polski / Polish Japanism*, Manggha, Kraków 2011).
- Il. 2. Wiersz zen pędzla mistrza Hakuina Ekaku, XVII–XVIII wiek (za: *Zen und die westliche Kunst*, hrsg. H.-G. Golinski, S. Hiekisch-Picard, Wienand, Köln 2000, s. 9).
- Il. 3. Pokój herbaciany, Nara, 1671 (fot. z pracy T. Hayashiya, *Japanese Art. And the Tea Ceremony*, New York–Tokyo 1980, reprodukowana za: *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkowska, Universitas, Kraków 2001).
- Il. 4. Świątynia Daitoku, Kioto, 1961, fot. Rene Burri (za: G. C. Calza, *Japan Style*, Phaidon, London–New York 2007).
- Il. 5. Sengai Gibon, *Żaba i ślimak*, tusz na papierze, ok. 1800 (za: G. C. Calza, *Japan Style*, Phaidon, London–New York 2007).
- Il. 6. Kadry z *Brzóska Poetry Film*, <https://www.youtube.com/watch?v=VLjHTqGxeYY>, dostęp 15 V 2015.
- Il. 7. Kadry z *Brzóska Poetry Film*, <https://www.youtube.com/watch?v=GzWFZZsQ7c4>, dostęp 15 V 2015.
- Il. 8. Okładki dwutomowego wydania *Haiku* Dariusza Brzóska-Brzósiewicz (Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012).
- Il. 9. Yosa Buson, *Kruki na śniegu*, ok. 1770, tusz i farby wodne na papierze (za: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009).
- Il. 10 a, b. Ike Taiga (1723–1776), *Nocny deszcz nad Xiao i Xiang* oraz *Jesienny księżyc nad jeziorem Dongting*, tusz na papierze (za: M. Murase, *Sześć wieków malarstwa japońskiego. Od Sesshū do artystów współczesnych*, Arkady, Warszawa 1996).
- Il. 11. Hasegawa Tōhaku, *Sosny we mgle*, koniec XVI wieku, tusz na papierze (za: G. C. Calza, *Japan Style*, Phaidon, London–New York 2007).
- Il. 12. Tanomura Chikuden, *Rozległość wody i nieba*, 1830–1831, tusz i farby wodne na papierze (za: M. Murase, *Sześć wieków malarstwa japońskiego. Od Sesshū do artystów współczesnych*, Arkady, Warszawa 1996).
- Il. 13. Tōyō Sesshū, *Pejzaż w stylu „haboku”* („złamanego” tuszu, w odcie-

- niach czerni i szarości), tusz na papierze, 1495 (za: G. C. Calza, *Japan Style*, Phaidon, London–New York 2007).
- II. 14. Kaligrafie mistrzów zen: Ikkyū (koniec XV wieku) i Hakuina (połowa XVIII wieku) (za: D. T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*, WUJ, Kraków 2009).
- II. 15 a, b. Yosa Buson, *haiga* do wiersza [młody bambus!...] i tekstu (także autorstwa Busona, przeł. B. Ś.): „wierzbowe liście, opadłe / w bystrym strumieniu tu i ówdzie / suche kamienie” (za: Ch. A. Crowley, *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashō Revival*, Brill, Leiden–Boston 2007).
- II. 16 a. Haiku i *haiga* Inoue Shirō (1742–1812), tusz, papier. Obraz jest ilustracją do wiersza: „przez wieki / wstaje ponad górami / dzisiejszy księżyc” i, co ciekawe, wcale nie przedstawia księżycy (za: *Estetyka japońska. Słowa i obrazy. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005).
- II. 16 b. Fragment zwoju *haibunga* pędzla Busona (1716–1783) – tekst *haibun* Bashō *Oku no hosomichi* został przepisany przez Busona i zilustrowany jego własnymi obrazami (za: Ch. A. Crowley, *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashō Revival*, Brill, Leiden–Boston 2007).
- II. 17. Tōrei Enji, *Ensō*, tusz na papierze, XVIII wiek (za: G. C. Calza, *Japan Style*, Phaidon, London–New York 2007).
- II. 18. Hasegawa Tōhaku, *Małpa na uschniętym drzewie*, koniec XVI wieku, tusz na papierze (za: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009).
- II. 19 a. Drzeworyt Katsushiki Hokusai, *Hortensja i jaskółka*, 1833–1834 (za: F. Morena, *Hokusai*, przekł. H. Borkowska, red. J. Gondowicz, K. Małyszko, HPS, Warszawa 2006).
- II. 19 b, c. Drzeworyty Utagawy Kuniyoshiego z lat 1830–1844: *Ryby ayu płynące w górę strumienia, z gałęzią haji* oraz *Sum* (za: *Japanese Prints*, ed. G. Fahr-Becker, Taschen, Hong Kong–Köln–London 2007).
- II. 20 a, b. Dwa studia *kachō-ga* autorstwa Kitagawy Utamaro z *Ilustrowanej księgi owadów*, 1788 (za: A. Król, *Japonizm polski / Polish Japonism*, Manggha, Kraków 2011).
- II. 20 c. Wojciech Weiss, *Studium nasturcji*, 1905 (za: A. Król, *Japonizm polski / Polish Japonism*, Manggha, Kraków 2011).
- II. 21 a. Leon Wyczółkowski, *Złamana sosna we mgle* (z *Teki litewskiej*), 1907 (za: A. Król, *Wyczół w Japonii / Wyczół in Japan*, Manggha, Kraków 2012).
- II. 21 b. Wojciech Weiss, *Klasztor we mgle*, 1913 (za: *Ten krakowski Japończyk... / That Krakow Japonist...*, Manggha, Kraków 2008).



- II. 21 c. Leon Wyczółkowski, *Zakopane – zadymka*, 1908 (za: A. Król, *Wyczał w Japonii / Wyczał in Japan*, Manggha, Kraków 2012).
- II. 22. Ferdynand Ruszczyc, *Obłok*, 1904 (za: A. Król, *Japonizm polski / Polish Japonism*, Manggha, Kraków 2011).
- II. 23. Fragmenty wyklejki z opracowanej przez Aleksandra Jantę antologii liryki japońskiej (*Godzina dzikiej kaczkki. Mała antologia poezji japońskiej*, wstęp J. Miś, Oficyna Stanisława Gliwy, Southend-on-Sea, Essex 1966).
- II. 24. Ilustracje i przerywniki typograficzne w antologii Aleksandra Janty *Godzina dzikiej kaczkki. Mała antologia poezji japońskiej* (wstęp J. Miś, Oficyna Stanisława Gliwy, Southend-on-Sea, Essex 1966).
- II. 25. Okładka i stronice antologii *Haiku* wydanej przez Ossolineum w 1983 roku (przekłady wierszy – Agnieszka Żuławska-Umeda, kaligrafia – Yukio Kudō, układ graficzny – Leon Urbański).
- II. 26. Tom *Haiku*, wstęp i przekł. A. Żuławska-Umeda, ilustracje E. Kutylak-Katamay, ELAY, Bielsko-Biała 2006.
- II. 27 a, b. Okładki antologii haiku: Cz. Miłosz, *Haiku*, ilustracje A. Dudziński, Wydawnictwo M, Kraków 1992; R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, 45, Kraków 2014 (na okładce reprodukcja obrazu Sengaia Gibona *Koło, kwadrat, trójkąt / Uniwersum*).
- II. 28 a, b. Ilustracje Andrzeja Dudzińskiego w Miłoszowym tomie przekładów haiku (*Cz. Miłosz, Haiku*, Wydawnictwo M, Kraków 1992).
- II. 29 a. Stronice tomu Mastuo Bashō *140 haiku*, wybór i przekł. P. Madej, Miniatura, Kraków 2008.
- II. 29 b. Grzegorz T. Dziwota, *Haiku*, oprac. graf. G. T. Dziwota, Wydawnictwo FOKA, Szczecin 2004.
- II. 30 a, b. Strony tomiku Marka Szyryka *fotografia, haiku i inne* (Typoscript, Wrocław 2000).
- II. 31 a, b. Jan Bokiewicz, ilustracje w tomie *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka (PIW, Warszawa 1978, wyd. 2).
- II. 32 a, b. Prace Kojiego Kamojiego w tomie Stanisława Cichowicza *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? 67 haiku* (Galeria Rzeźby Stołecznego Biura Wystaw Artystycznych, Warszawa 1997).
- II. 33 a, b. Stronice tomu Jana Polkowskiego *Elegie z Tymowskich Gór z grafikami Jerzego Dmitruka* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008).
- II. 34 a, b, c. Ilustracje Piotra Szałkowskiego do tomu Tamara (Tadeusza Józefa Maryniaka) *Promienie życia. Poezja haiku*, wstęp Z. Jerzyna, Wydawnictwo „Tamar”, Warszawa 2004.

- Il. 35 a. Urszula Zybura, *Haiku*, Kropka, Kalisz 1998, ilustracje – Katarzyna Fijołek.
- Il. 35 b. *Japońskie haiku śmierci*, wstęp i rysunki N. Skupniewicz, oprac. edytorskie Ł. Górnikowski, Miniatura, Kraków 2007.
- Il. 36, 37. Strony tomu *Haiku bez liku* Lecha Konopińskiego w opracowaniu graficznym Jarosława Mugaja (Wielkopolska Agencja Literacka WAL, Poznań 2007).
- Il. 38 a, b. Katarzyna Szpilkowska, *Haiku z plaży*, fot. Katarzyna Szpilkowska (reprodukcja dzięki uprzejmości artystki).
- Il. 38 c. Franciszek Bunsch, *Motyle*, fot. Franciszek Bunsch (reprodukcja dzięki uprzejmości artysty).
- Il. 39. Marek Gajewski, *Haiku III*, 2000, linoryt, papier ręcznie barwiony, gotowany, płótno, drewno, skóra; nakład – jeden egzemplarz, fot. Marek Gajewski (reprodukcja dzięki uprzejmości artysty).
- Il. 40 a. Fragment „zwoju” *haibunga* Lidii Rozmus, *W podróży*, Deep North Press, Evanston 2005.
- Il. 40 b. Fragment tomu Bogdana DREADY’ego Prawdzika *Dni spokojnych szukałem o zmroku*, projekt graficzny i ilustracje P. Narolewska-Taborska, Kwadratura, Łódź s.a. – jedyna rozkładana do postaci niby-zwoju karta książki (czerwona na odwrociu).
- Il. 41 a. Koji Kamoji, *Nocny deszcz*, 1992, akryl na płótnie (140 × 200 cm), fot. Hans-Wulf Kunze (własność Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, reprodukcja dzięki uprzejmości Kojiego Kamojiego).
- Il. 41 b. Koji Kamoji, *Haiku Woda*, 1994, fot. Tadeusz Rolke (reprodukcja dzięki uprzejmości Kojiego Kamojiego).
- Il. 42 a. Adam Bunsch, *Szczygły na gałęzi*, 1946 (reprodukcja dzięki uprzejmości Adama Bunscha, wnuka autora).
- Il. 42 b. Adam Bunsch, *Kot*, 1951 (reprodukcja dzięki uprzejmości Adama Bunscha, wnuka autora).
- Il. 43. Adam Bunsch, *Pszczółki na gałęzi*, 1946 (reprodukcja dzięki uprzejmości Adama Bunscha, wnuka autora).
- Il. 44 a, b, c. Malwina Hryńczak, prace z cyklu *Haiku*, <http://www.isp.uz.zgora.pl/malwina-hryczak.html>, dostęp 15 V 2015.
- Il. 45 a, b. *Haiku i haiga* Aleksandra Litowczaka, <http://haiga-budzenie.blogspot.com>, dostęp 15 V 2015.
- Ilustracja w tekście podrozdziału *Zen po polsku?* – Sengai Gibon (1750–1837), *Hotei wskazujący palcem księżyc* (za: A. Kozyra, *Estetyka zen*, Trio, Warszawa 2010).

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

- 1020 *Haiku in Translation. The Heart of Basho, Buson and Issa*, transl. T. Saito, W. R. Nelson, North Charleston, South Carolina 2006.
- 100 *klasycznych haiku*, red. Y. Miura, przeł. E. Tomaszewska, Kraków 2010.
- Adamowski D., *Adamowo*, Łódź 2006.
- Adrjański Z., *Złota księga pieśni polskich. Pieśni, gawędy, opowieści*, Warszawa 1997.
- Agams K., *Chorał kniei*, Kraków 1996; wersja online: <http://www.zb.eco.pl/zbzb/16/wiersze.htm>.
- Agams K., *Haiku alla Polacca*, t. 1–2, Lublin 1990.
- Agams K., *Jaspisowy diadem*, Lublin 1994.
- Anthology of Japanese Literature from the Earliest Era to the Mid-Nineteenth Century*, compiled and ed. D. Keene, New York s.a. *Antologia polskiego haiku*, wybór, wstęp i oprac. E. Tomaszewska, Warszawa 2001.
- Antologia haiku. Druga Międzynarodowa Konferencja Haiku / Haiku Anthology. Second International Haiku Conference*, red. R. Kania et al., Kraków 2015.
- Antologia haiku kanadyjskiego*, przekł. i wstęp E. Tomaszewska, Kraków 1993.
- Antologia liryki Młodej Polski*, Wrocław 1990.
- Ash D., *Haiku for Chocolate Lovers*, s.l. 2007.
- Bashō M., *140 haiku*, wybór i przekł. P. Madej, Kraków 2008.
- Bashō M., *Haiku*, przeł. A. Krajewski-Bola, „Poezja” 1975, nr 1.
- Bashō M., *Dziennik podróży do Sarashina*, w: *Poezja starojapońska. Pieśni*, wybór i oprac. A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1984.
- Bashō M., *Bashō. The Complete Haiku*, transl., annotated, and with an introduction by J. Reichhold, Tokyo–New York–London 2008.
- Bashō M., *Bashō's Haiku: Selected Poems of Matsuo Bashō*, transl., annotated, and with an introduction by D. Landis Barnhill, New York 2004.
- Bashō M., *Na ścieżkach Północy*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 1/2/3.
- Bashō M., *The Narrow Road to Oku*, transl. D. Keene, Tokyo–New York–London 1996.
- Bashō M., *Z podróżnej sakwy, czyli zapiski pielgrzyma*, w: idem, *Z podróż-*

- nej sakwy z dodaniem „Dziennika podróży do Sarashina”, przekł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1994.
- Białoszewski M., *Utwory zebrane*, t. 5: *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1989.
- Białoszewski M., *Utwory zebrane*, t. 7: „Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980, Warszawa 1994.
- Białoszewski M., *Utwory zebrane*, t. 8: *Rozkurz*, Warszawa 1998.
- Białoszewski M., *Utwory zebrane*, t. 10: „Oho” i inne wiersze opublikowane po roku 1980, Warszawa 2000.
- Białoszewski M., *Utwory zebrane*, t. 11: *Chamowo*, Warszawa 2009.
- Biela E., *Haiku*, Warszawa 2000.
- Biela E., *Niedziela. Dzień Jastrzębiaaa*, Łódź 1995.
- Blyth R. H., *Haiku*, Vol. 1–4, Tokyo 1949–1952.
- Brolík J., *Haiku o aniołach*, Toruń 2013.
- Brzękowski J., *18 coplas*, Aix en Provence 1959.
- Brzękowski J., *Spotkanie rzeczy ostatecznych*, Warszawa 1970.
- Brzozowski J., Ledóchowicz E., *Łódka z papieru. Haiku*, Kraków 1996.
- Brzóska (D. Brzóska-Brzósiewicz), Emce Kwadrat (M. Adamowicz), Sójka (S. Sojka), Samplaire (W. Cholaściński), *Haiku fristajl*, Polskie Radio 2006 (płyta przygotowywana w latach 2000–2005).
- Brzóska-Brzósiewicz D., *Haiku*, Warszawa–Kraków 1992.
- Brzóska-Brzósiewicz D., *Haiku*, posłowie M. Świetlicki, Gdańsk 2007.
- Brzóska-Brzósiewicz D., *Haiku*, t. 1–2, Warszawa 2012.
- Brzóska-Brzósiewicz D., *Haiku Brzóska*, „Przekrój” 2004, nr 48; „Przekrój” 2005, nr 12; „Przekrój” 2005, nr 24.
- Brzóska-Brzósiewicz D., *Złote myśli psa*, Warszawa–Kraków 1994.
- Brzóska Show, <http://www.youtube.com/watch?v=BkUHOoS7bAo>, dostęp 5 VII 2014.
- Cichowicz S., *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? 67 haiku*, Warszawa 1997.
- Classic Haiku: A Master's Selection*, selected and transl. Y. Miura, Boston 2001.
- Cummings E. E., *150 wierszy*, wybór, przekł. i wstęp S. Barańczak, Kraków 1994.
- Dajmy grać świerszczom. Antologia haiku o zwierzętach*, wybór K. Kokot, Poznań 2013.
- Darlington L. M., *Erotiku: Erotic Haiku for the Sensual Soul*, s.l. 2008.
- Derfner J., *Gay Haiku*, s.l. 2005.
- Do niebieskich pował. Pieśni znane i lubiane*, wybór i oprac. M. A. Faber, Warszawa 1995.
- Dziwota G. T., *Haiku*, Szczecin 2004.
- Engelking L., *Autobus do hotelu Cytera*, Warszawa 1979.
- Engelking L., *Haiku własne i cudze*, Kraków 1990.

- Engelking L., *I inne wiersze (utwory wybrane i nowe)*, Kraków 2000.
- Engelking L., Szuba A., *Obraz i wir. Antologia anglo-amerykańskiego imagizmu*, Warszawa 2016.
- Far Beyond the Field. Haiku by Japanese Women. An Anthology*, compiled and transl. M. Ueda, New York 2003.
- Filas P., *Grapefruity w naszych domach*, Kraków–Warszawa 1992.
- Fletnia chińska*, przeł. L. Staff, Warszawa 1982.
- Frąckiewicz W., *Krople słońca. Fotografia. Haiku*, Lublin 2002.
- Gada/zabić? pa]n[tologia neolingwizmu*, red. (nawigacja) M. Cyranowicz, P. Kozioł, Warszawa 2005.
- Gawroński J., *Haiku*, Kraków 2004.
- Gendai Haiku Translations*, transl. R. Gilbert, I. Yūki, „Roadrunner Haiku Journal”, May 2007, Issue VII: 2, <http://www.roadrunnerjournal.net/pages72/translation72.htm>, dostęp 22 VI 2011.
- Grindol D., Tata-Phillips G., *Petku: Pet Haiku Poems*, s.l. 2008.
- Grochowiak S., *Biały bażant*, Warszawa 1978.
- Grochowiak S., *Haiku-images*, Warszawa 1978 (wyd. 2: 1978).
- Grochowiak S., *Jedno spojrzenie*, „Poezja” 1986, nr 10/11.
- Grochowiak S., *Szmaty*, „Współczesność” 1960, nr 12.
- Grochowiak S., *To było gdzieś*, Warszawa 1973.
- Grochowiak S., *Wiersze nieznanne i rozproszone*, wybór, wstęp i komentarz J. Łukasiewicz, Wrocław 1996.
- Grochowiak S., *Wybór poezji*, wstęp i oprac. J. Łukasiewicz, Wrocław 2000.
- Grochowiak S., *Żyjątko, Biedajstwo i Ci inni. Zabawa literacka przeznaczona w zasadzie dla dzieci*, Warszawa 2009.
- Haber F., *W ogrodzie słów*, Warszawa 2001.
- „Haiku” 1994, nr 1.
- „Haiku” 1995, nr 1 (2).
- „Haiku” 1995, nr 2 (3).
- „Haiku” 1995, nr 3 (4).
- „Haiku” 1995, nr 4 (5).
- Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Wrocław 1983.
- Haiku*, przekł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006.
- Haiku amerykańskie*, przeł. A. Szuba, w: *Metafora haiku*, red. E. Tomaszewska, Kraków–Warszawa 1994.
- The Haiku Anthology. Haiku and Senryū in English*, ed. C. van den Heuvel, New York–London 2000.
- Haiku before Haiku. From the Renga Masters to Bashō*, transl., with an introduction by S. D. Carter, New York 2011.

- Haiku Moment. An Anthology of Contemporary North American Haiku*, ed. B. Ross, Boston–Rutland, Vermont–Tokyo 1993.
- „Haiku po polsku”, <http://abc.haiku.pl/>, dostęp 7 II 2011.
- „Haiku po polsku”, <http://antologia.haiku.pl/>, dostęp 7 II 2011.
- Haiku poetów Meksyku*, przeł. L. Engelking, K. Rodowska, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1.
- Haiku poetów Stanów Zjednoczonych i Kanady*, przeł. L. Engelking, A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1.
- Haiku World. An International Haiku Almanac*, ed. W. J. Higginson, Tokyo–New York–London 1996.
- Haiku – wybór*, przeł. L. Engelking, „Tytuł” 1995, nr 3/4b.
- Haiku: wybór*, red. K. Kokot, A. Dembończyk, Poznań 2011.
- Haiku z Chorwacji*, przeł. E. Budzyńska, oprac. P. W. Lorkowski, w: *Metafora haiku*, red. E. Tomaszewska, Kraków–Warszawa 1994.
- Harasymowicz J., *Polska weranda*, Kraków 1973.
- Harasymowicz J., *Późne lato*, wybór K. Lisowski, 2003.
- Harasymowicz J., *W botanicznym wiersze zen*, Kraków 1992.
- Henderson H. G., *An Introduction to Haiku: An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki*, New York 1958.
- Higginson W. J., Harter P., *The Haiku Handbook. How To Write, Share and Teach Haiku*, Tokyo–New York–London 1989.
- <http://2012.off-festival.pl/pl/2011/news,zapraszamy-do-kawiarni-literackiej,225.html>, dostęp 25 XI 2013.
- <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-tadeusza-rolke/2225>, dostęp 25 II 2016.
- <http://bezsennik.blogspot.com/search?updated-min=2010-01-01T00:00:00%2B01:00&updated-max=2011-01-01T00:00:00%2B01:00&max-results=50>, dostęp 5 VI 2012.
- <http://budzenie-jasna.blogspot.com/>, dostęp 4 VI 2012.
- <http://chwila-haiku.blogspot.com/>, dostęp 4 VI 2012.
- <http://ernestwithaiku.blox.pl/html>, dostęp 13 VI 2012.
- <http://forum.haiku.pl/>, dostęp 31 VII 2016.
- <http://gendaihaiku.com/>, dostęp 27 II 2016.
- <http://haiku.blox.pl/html/1310721,262146,14,15.html?4,200>, dostęp 4 VI 2012.
- <http://haiku.uznam.net.pl/index.php?limitstart=15>, dostęp 8 VII 2012.
- <http://haikuofplanet.blogspot.com/>, dostęp 17 X 2012.
- <http://haikuwiosenne.blogspot.com/>, dostęp 4 VI 2012.
- <http://haikuwiosenne.blogspot.com/search?updated-max=2011-02-01T16:58:00%2B01:00&max-results=50>, dostęp 4 VI 2012.
- <http://hiq.com.pl/#>, dostęp 19 XI 2013.

- <http://haikurobsana.blogspot.com/search?updated-max=2010-12-19T13:29:00%2B01:00&max-results=50>, dostęp 6 VI 2012.
- <http://haikuworld.blox.pl/html/1310721,262146,14,15.html?3,2011>, dostęp 3 IX 2012.
- <http://herkimer.blog.onet.pl/Haiku-jesienne,2,ID343295981,n>, dostęp 6 VI 2012.
- <http://herkimer.blog.onet.pl/Wiosenne-haiku,2,ID372487812,n>, dostęp 8 III 2012.
- <http://homohaikus.blox.pl/html>, dostęp 31 VII 2016.
- <http://instytutksiazki.pl/wydarzenia,aktualnosci,20962,happening-dariusza-brzoski-brzoskiewicza.html>, dostęp 19 XI 2013.
- <http://iris-haiku.blogspot.com/>, dostęp 4 VI 2012.
- <http://jasna-haiku.blogspot.com/>, dostęp 4 VI 2012.
- [http://jemallski.blogspot.com/2008\\_06\\_01\\_archive.html](http://jemallski.blogspot.com/2008_06_01_archive.html), dostęp 5 VI 2012.
- <http://kopacz-dobrzejest.blogspot.com/search/label/Poezja%20Haiku%3A>, dostęp 10 VII 2012.
- [http://lenku.blog.onet.pl/1,AR3\\_2012-04\\_2012-04-01\\_2012-04-30,index.html](http://lenku.blog.onet.pl/1,AR3_2012-04_2012-04-01_2012-04-30,index.html), dostęp 10 VII 2012.
- <http://magdajasna.blogspot.com/>, dostęp 10 VII 2012.
- <http://poesi-haiku.blogspot.com/search?updated-max=2010-11-23T19:20:00%2B01:00&max-results=10>, dostęp 6 VI 2012.
- <http://polish.international.competition.haiku.pl/pmkh.php>, dostęp 25 VI 2016.
- <http://psh.org.pl/>, dostęp 31 VII 2016.
- <http://sehaikuan.blogspot.com/>, dostęp 30 VI 2014.
- <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/KS.htm>, dostęp 27 VI 2011.
- <http://szryk.art.pl/>, dostęp 10 VII 2012.
- <http://terebess.hu/english/haiku/lowell.html>, dostęp 2 IX 2014.
- <http://terebess.hu/english/usa/boldman.html>, dostęp 21 VI 2016.
- <http://terebess.hu/english/usa/haiku.html>, dostęp 5 III 2014.
- <http://terebess.hu/english/usa/heuvel.html>, dostęp 5 III 2014
- <http://terebess.hu/english/usa/rotella.html>, dostęp 5 III 2014.
- <http://terebess.hu/english/usa/virgil.html>, dostęp 5 III 2014.
- <http://thegreenleaf.co.uk/hp/basho/oobashohaiku.htm>, dostęp 26 XI 2013.
- <http://wminiaturze.blogspot.com/search?updated-min=2010-01-01T00%3A00%3A00%2B01%3A00&updated-max=2011-01-01T00%3A00%3A00%2B01%3A00&max-results=14>, dostęp 17 IV 2012.
- <http://www.amazon.com/Office-Haiku-Poems-Inspired-Daily-ebook/dp/Boo3E74BY2>, dostęp 20 X 2014.
- [http://www.artzona.okn.edu.pl/?d=czytaj&m=projects&id=115&p=W\\_podrozy\\_z\\_haiku\\_\\_haiga\\_i\\_sumi-e](http://www.artzona.okn.edu.pl/?d=czytaj&m=projects&id=115&p=W_podrozy_z_haiku__haiga_i_sumi-e), dostęp 31 VII 2016.
- <http://www.bopsecrets.org/gateway/passages/basho-frog.htm>, dostęp 26 II 2016.
- <http://www.brooksbookshaiku.com/LidiaRozmus/>, dostęp 17 VI 2012.

- <http://www.haikubytwo.com/review-haikubes/>, dostęp 25 IV 2014.
- <http://www.modernhaiku.org/index.html>, dostęp 4 VI 2012.
- <http://www.namida.pl/?kategoria=poezja>, dostęp 7 II 2011.
- <http://www.poets.org/poetsorg/poem/images>, dostęp 25 XI 2014.
- <http://www.roadrunnerjournal.net/pages72/translation72.htm>, dostęp 22 VI 2011.
- <http://www.simplyhaiku.com/SHv5n4/features/Ito.html>, dostęp 22 VI 2011.
- <https://www.youtube.com/watch?v=jO-1GaSnm04>, dostęp 23 III 2016.
- <http://www.youtube.com/watch?v=oJ1b2SS8wkk> (wideoklip *Kaziu na wakacjach*), dostęp 23 VIII 2013.
- <http://www.youtube.com/watch?v=KJg9bT-leXs> (*Brzóska Show*), dostęp 5 VII 2014.
- <http://www.youtube.com/watch?v=VLjHTqGxeYY> (*Brzóska Show*), dostęp 5 VII 2014.
- <http://www.wierszewmetrze.eu>, dostęp 31 VII 2016.
- Issa K., *The Spring of My Life and Selected Haiku by Kobayashi Issa*, transl. S. Hamill, Boston–London 1997.
- Iwaszkiewicz J., *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1958.
- Iwaszkiewicz J., *Wiersze zebrane*, Warszawa 1968.
- Jak trudna jest droga. Wiersze Zen Chin i Japonii*, wybrał i przeł. A. Szuba, wstęp M. Has, Kraków 1991.
- Janczewski J., *171 haiku i 12 limeryków*, Kraków 2002.
- Janczewski J., *Okruchy codzienności*, Kraków 2003.
- Janta A., *Godzina dzikiej kaczki. Mała antologia poezji japońskiej*, wstęp J. Miś, Southend-on-Sea, Essex 1966.
- Japanese Death Poems Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*, compiled and with an introduction by Y. Hoffmann, Tokyo–Rutland, Vermont–Singapore 1986.
- Japońskie haiku śmierci*, wstęp N. Skupniewicz, Kraków 2007.
- Japońskie wiersze śmierci*, przekł. i wstęp M. Has, Kraków 2003.
- Jaworski W., *Czerwony motocykl*, Warszawa 1980.
- Jaworski W., *Kropla. Haiku. Wiersze nowe i dawne*, Kraków 1998.
- Kamoji K., \*\*\*, w: *Haiku*, red. i przekł. A. Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006.
- Kerouac J., *Book of Haikus*, ed. and with an introduction by R. Weinreich, New York 2003.
- Kerouac J., *Haiku*, przeł. L. Engelking, „Tytuł” 1995, nr 3/4.
- „Kierunki” 1975, nr 35.
- Knapps E. D., *Inspirational Haiku for a Recessed Economy*, s.l. 2008.
- Kobielus S., *Zaspiewać światłem*, Warszawa 1992.
- Kokoszka W., *Haiku*, Siedlce 2000.



- Konopiński L., *Haiku bez liku*, Poznań 2007.
- Kopeć J., *Haiku*, Kraków 2004.
- Kornhauser J., *Origami*, Kraków 2007.
- Kozioł U., *Fuga 1955–2010*, Wrocław 2011.
- Kreis H. S., *Jak leci*, Kraków 2002.
- Kreis H. S., *Przed Ikoną*, Kraków 2007.
- Kreis H. S., *Strumień złotego piasku*, Kraków 2002.
- Krynicky R., *Haiku. Haiku mistrzów*, Kraków 2014.
- Krynicky R., *Haiku z minionej zimy*, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 4.
- Krynicky R., *Magnetyczny punkt*, Warszawa 1996.
- Krynicky R., *Niepodlegli nicości*, Warszawa 1988.
- Krynicky R., *Wiersze wybrane*, Kraków 2009.
- Kurz zen (mała antologia japońska)*, przeł. M. Fostowicz-Zahorski et al., Wrocław 1992.
- Kwiatkowski R., *Chiakunin-Izszu, czyli ze stu poetów po jednej pieśni*, Warszawa–Kraków 1919.
- Kwiatkowski R., *I nocą nie wychodź nago... Aforyzmy wschodnie*, Poznań–Warszawa–Wilno s.a. [1921].
- Kwiatkowski R., *Nie zagłądaj za parawan... Orjentaljów seria 3*, Warszawa s.a. [ok. 1925].
- Kwiatkowski R., *Parasol noś i przy pogodzie. Przekłady aforyzmów wschodnich*, Poznań 1921.
- Lao-tsy, *Tao te king, czyli Księga Drogi*, napisała na nowo U. Le Guin, przeł. z ang. B. Jarząbska-Ziewiec, Warszawa 2010.
- Lao-tsy, *Tao-te-king, czyli księga drogi i cnoty*, przeł. T. Żbikowski, „Literatura na Świecie” 1987, nr 1 (lub w: *Taoizm*, wybór W. Jaworski, red. M. Dziwisz, Kraków 1988).
- Lao-tzŭ, *Tao te king*, przeł. P. Madej, Kraków 2006.
- Leśmian B., \*\*\*, w: idem, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakiłowicz, Toruń 1995.
- Leśmian B., *Ise-Monogatari*, w: idem, *Dziela wszystkie. Szkice literackie, zebrał i oprac. J. Trznadel*, Warszawa 2011 (pierwodruk: „Kurier Warszawski” 1937, nr 202).
- Light Verse from the Floating World. An Anthology of Premodern Japanese Senryū*, compiled, transl. and with an introduction by M. Ueda, New York 1999.
- Lisowski K., *99 haiku. Inne wiersze*, Kraków 1993.
- Literature of Nature: An International Sourcebook*, ed. P. D. Murphy, Ann Arbor 1998.
- Love Haiku*, transl. and eds. P. Donegan, Y. Ishibashi, Boston–London 2010.

- Lowell A., *Pictures of the Floating World*, Boston–New York 1921 (wersja online: <https://archive.org/stream/picturesfloatinoolowegoog#page/n30/mode/1up>, dostęp 26 XI 2014).
- Mecum R., *Vampire Haiku*, s.l. 2009.
- Metafora haiku*, red. E. Tomaszewska, Kraków–Warszawa 1994.
- Michałowski P., *Mikroświaty. Haiku ekologiczne*, w: idem, *Za czarnym wielokropkiem...*, Szczecin 1999.
- Miłobędzka K., *zbierane, gubione*, Wrocław 2010.
- Miłosz Cz., *Haiku*, wprowadzenie Cz. Miłosz, Kraków 1992.
- Miłosz Cz., *Piesek przydrożny*, Kraków 1998.
- Miłosz Cz., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Miłosz Cz., *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994.
- Modern Japanese Haiku. An Anthology*, compiled, transl. and with an introduction by M. Ueda, Toronto–Buffalo 1976.
- Niebieskie trawy. Antologia haiku o roślinach*, wybór K. Kokot, Poznań 2012.
- Niemieckojęzyczne haiku*, przeł. P. W. Lorkowski, w: *Metafora haiku*, red. E. Tomaszewska, Kraków–Warszawa 1994.
- Nitobe I., *Bushidō: dusza Japonii*, Lwów–Warszawa 1904.
- Nowakowski R., *Hasa Rapasa: opis spektaklu niemożliwego / description of a performance impossible / priskribo de la spektaklo malebla*, s.l., s.a. „Odra” 1975, nr 7/8.
- „Okolice” 1977, nr 3.
- Olson E., *Pregnancy Haiku: Three Short Lines for Your Nine Long Months*, s.l. 2009.
- Ostrowska B., *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp A. Wydrycka, Kraków 1999.
- Pasierb J., *Haiku*, w: idem, *Wiersze wybrane*, wybór i oprac. J. Sochoń, Warszawa 1988.
- Pasierb J. S., *Haiku żarnowieckie*, wybór i oprac. M. Wilczek, Pelplin 2003.
- Pasierb J. S., *Morze, obłok i kamień*, Pelplin 2001.
- Pasierb J. S., *Poezje wybrane*, wybór, wstęp i oprac. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 1998.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Poezje*, t. 1–2, zebrała i oprac. M. Wiśniewska, Warszawa 1974.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Poezje zebrane*, t. 1–2, zebrał i oprac. A. Małyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1997.
- Paz O., *Południe, Później*, przeł. K. Rodowska, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 6.
- Paz O., *Wiersze*, „Kresy” 1994, nr 17.
- „petals on a wet black bough”. *Poezja imagistyczna angielskiego modernizmu*, wstęp i przekł. S. Wąciór, Lublin 2002.
- Pisiek D., *Litania świętokrzyska*, „Haiku” 1995, nr 3.

- „Pismo Literacko-Artystyczne” 1986, z. 6/7.
- Poch J., Davidson Ch., *Hockey Haiku: The Essential Collection*, s.l. 2006.
- The Poetry of Zen*, transl. and eds. S. Hamill, J. P. Seaton, Boston–London 2007.
- „Poezja” 1975, nr 1.
- „Poezja” 1977, nr 2.
- „Poezja” 1986, nr 10/11.
- Poezja starojapońska. Pieśni*, wybór, przekł. i oprac. A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1984.
- Poezje imagistów*, przeł. L. Engelking, A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1.
- Polkowski J., *Elegie z Tymowskich Gór*, Kraków 2008.
- Pory roku w polskim haiku*, wybór A. Dembończyk, K. Kokot, Poznań 2015.
- Pound E., *Lustra*, przeł. J. Niemojowski, „Poezja” 1970, nr 3.
- Pound E., *Maska i pieśń. Antologia poezji*, przeł. J. Niemojowski, Monachium 1960.
- Pound E., *Poezje wybrane*, wybór, przekł., oprac. L. Engelking, Warszawa 1989.
- Pound E., *Rzut oka za siebie*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1.
- Pound E., *Wortycyzm (fragment)*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1.
- Prawdzik DREARY B., *Dni spokojnych szukałem o zmroku*, Łódź s.a.
- Przyboś J., *Kataryniarze i strofkarze*, „Linia” 1931, nr 1.
- Przyboś J., *Sens poetycki*, w: idem, *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967.
- Przyboś J., *Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, Kraków 1984.
- Przyboś J., *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Pyziak M., *Cisza pęka ze śmiechu*, Łódź 1999.
- Regulski A., *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni*, Poznań 2002.
- Rogauskas J., *Office Haiku: Poems Inspired by the Daily Grind*, New York 2006.
- Rozmus L., *Haiku i sumi-e*, „Haiku” 1995, nr 2 (3).
- Rozmus L., *W podróży*, Evanston 2005.
- Rydel L., *Poeci polscy: Lucjan Rydel*, Warszawa 1977.
- Sato H., *One Hundred Frogs*, New York 1995.
- Sawa Y., Marcombe Shiffert E., *Haiku Master Buson. Translations from the Writings of Yosa Buson – Poet and Artist – with Related Materials*, Buffalo–New York 2007.
- Schjeldahl P., *Polskie haiku*, przeł. J. Szymańska, w: *Miroslaw Bałka*, Warszawa 1993.
- Selected Hokku by Bashō with Multiple Translations*, <http://www.uwosh.edu/facstaff/barnhill/es-244-basho/hokku.pdf>, dostęp 25 III 2014.

- Senryū. *Japanese Satirical Verses*, transl. and explained by R. H. Blyth, Tokyo 1949.
- Shiki M., *Selected Poems*, transl. B. Watson, New York 1997.
- Shirane H., *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600–1900*, New York 2008.
- Sintaisi-sho. *Poeci nowojapońscy*, przeł. A. Lange, z dodaniem zarysu dziejów literatury japońskiej w XIX w., Warszawa 1908.
- Some Imagist Poets. *An Anthology*, Boston–New York 1915 (wersja online: <http://www.gutenberg.org/files/30276/30276-h/30276-h.htm>, dostęp 26 XI 2014).
- Sommer P., *Wiersze ze słów*, Wrocław 2009.
- Staff L., *Poezje zebrane*, t. 1, red. L. Michalska, Warszawa 1967.
- Staff L., *Poezje zebrane*, t. 2, red. L. Michalska, Warszawa 1980.
- Stańczakowa J., *Haiku*, oprac. J. Borowiec, Wrocław 2016.
- Stańczakowa J., *Japońska wiśnia: haiku dla Michi Tsukada*, Warszawa 1992.
- Stańczyk G., *W pejzażu: haiku, rysunki*, Łódź 1995.
- Stattler-Jędrzejewiczowa M., *Z poezji japońskiej*, „Tygodnik Polski” 1912, nr 4.
- Stern A., *Futuryzje*, Warszawa 1919.
- Stern A., *Poezje (1918–1968)*, wstęp K. Wyka, Warszawa 1969.
- Strużka piasku w klepsydrze... *Haiku*, red. J. Brzozowski, J. Sikorzanka, Łódź 2006.
- Sudoł M., *Haiku*, Kraków 1991.
- Szczepaniak A., *Drżenie cięciwy*, red. M. Kocot, Łódź 2008.
- Szkutnik L. L., *W konwencji haiku*, Warszawa 2011.
- Szuba A., *Haiku w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1.
- Szuba A., *Postscripta wybrane / Selected Postscripts*, posłowie P. Sarna, przekł. ang. J. Ward, Katowice 2003.
- Szuba A., *Strzępy wybrane*, Kraków 2011.
- Szuber J., *Pianie kogutów. Wiersze wybrane*, Kraków 2008.
- Szybiak R., *Haiku krymskie*, Warszawa 1993.
- Szyryk M., *fotografia, haiku i inne*, Wrocław 2000.
- Tamar (T. J. Maryniak), *Promienie życia. Poezja haiku*, wstęp Z. Jerzyna, Warszawa 2004.
- Tchórzewski A., *Haiku*, Warszawa 1999.
- Tetmajer K., *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, Wrocław 1968.
- Tomaszewska E., *jeszcze dzień błyszczący. the day still shining. haiku*, Kraków 2005.
- Tomaszewska E., *Studnia zakryta kamieniem*, Kraków 2000.
- Tomaszewska E., *Zwoje podróżne (haibun)*, Kraków 2012.

- Truszkowska T., *Haiku*, Kraków 1992.
- Trzynadłowski J., *Małe formy literackie*, Wrocław 1977.
- Tuszyńska A., *Miejsce przy oknie*, Warszawa 2003.
- „Twórczość” 1973, nr 4.
- Tylus J., *Haiku*, Kalisz 2004.
- „Tytuł” 1995, nr 3/4b (19/20b).
- Wielka literatura powszechna*, t. 5: *Antologia*, cz. 1. Warszawa s.a.
- Wiśnie i wierzby / Cherry Trees and Willows / Sakura to yanagi. Antologia polskiej szkoły klasycznego haiku*, red. A. Żuławska-Umeda, Warszawa 2015.
- Yasunari K., *Tysiąc żurawi*, Warszawa 1987.
- Z polskich tłumaczeń haiku* (według bibliografii Kamila Seyfrieda zebrała Stefania Bańcer), „Poezja” 1975, nr 1.
- Zybura U., *Haiku*, Kalisz 1998.

### Bibliografia przedmiotowa

- Addis S., *Haiku i haiga*, przeł. J. Wolska, w: *Estetyka japońska*, t. 2: *Słowa i obrazy. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
- Addis S., *Interactions of Text and Image in Haiga*, w: *Matsuo Bashō's Poetic Spaces*, ed. E. Kerkham, New York 2006.
- Aitken R., *A Zen Wave. Bashō's Haiku and Zen*, foreword by W. S. Merwin, Washington D.C. 2003.
- Albright D., *Untwisting the Serpent. Modernism in Music, Literature and Other Arts*, Chicago–London 2000.
- Alzarak J., *Poetry as Coded Silence*, w: *Octavio Paz*, ed. and with an introduction by H. Bloom, Philadelphia 2002.
- Amy Lowell, American Modern*, eds. A. Munich, M. Bradshaw, New Brunswick 2004.
- Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bajda J., „Poeci – to są słów malarze...” *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010.
- Bajda J., *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa 2003.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1993.
- Balbus S., *Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historycznoliterackim*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2.
- Balbus S., „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 1999, z. 6 (przedruk w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007).

- Balcerzan E., *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.
- Balcerzan E., *Sytuacja gatunków*, w: idem, *Przez znaki*, Poznań 1972 (wersja skrócona w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007).
- Balcerzan E., *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, z. 6 (przedruk w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000).
- Balcerzan E., *Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2.
- Balcerzan E., „*Wiersz zbyt kunsztowny z wyrazów składanych dorywczo*”, „Polonistyka” 1995, z. 6.
- Balcerzan E., *Włodzimierz Majakowski*, Warszawa 1984.
- Bañcerowska E., Markiewicz M., *Przedmowa do wydania polskiego*, w: S. Suzuki, *Umysł zen, umysł początkującego*, Gdynia s.a.
- Bańko M., *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa 2008.
- Baran B., *Postmodernizm i końce wieku*, Kraków 2003.
- Barańczak S., *e. e. cummings: instynkt, ironia, indywidualizm*, w: E. E. Cummings, *150 wierszy*, wybór, przekł. i wstęp S. Barańczak, Kraków 1994.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.
- Barańczak S., *Rzeczywistość Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Barthes R., *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, przekład przejrzał i poprawił, wstępem opatrzył M. P. Markowski, Warszawa 1999.
- Barthes R., *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978–1979 et 1979–1980)*, texte établi, annoté et présenté par N. Léger, Paris 2003.
- Barthes R., *To*, w: idem, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 1999.
- Bartosiak M., „*Szelest kwitnących wiśni*” w *najnowszej poezji polskiej. Korespondencje z klasyczną estetyką japońską*, w: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009.
- Bartoszyński K., *Wobec genologii*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.
- Bassnett S., *Literatura porównawcza w XXI wieku*, przeł. I. Noszczyk, „Teksty Drugie” 2009, z. 6.
- Bazarnik K., Fajfer Z., *Literatura czyli Literatura totalna: teksty zebrane z lat 1999–2009*, Kraków 2010.
- Beichman J., *Masaoka Shiki. His Life and Works*, Boston–Worcester 2002.
- Bernacki M., *Haiku – forma najbardziej pojemna?*, „NaGłos” 1994, nr 13 (38).

- Bieszczadowski M., *Poetyckie miniatury*, „Nowe Książki” 1978, nr 23.
- Bilczewski T., *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków 2010.
- Blyth R. H., *A History of Haiku*, Vol. 1: *From the Beginnings up to Issa*, Tokyo 1963.
- Blyth R. H., *A History of Haiku*, Vol. 2: *From Issa up to the Present*, Tokyo 1984.
- Błoński J., *Fetyszysta brzydoty*, w: idem, *Zmiana warty*, Warszawa 1961.
- Błoński J., *Miłość jak świat*, Kraków 1998.
- Błoński J., *Słowa dodawane do rzeczy*, w: idem, *Zmiana warty*, Warszawa 1961.
- Bolecki W., *Modalność. Literaturoznawstwo i kognitywizm. (Rekonesans)*, w: idem, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012.
- Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, w: idem, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012 (pierwotny druk: „Teksty Drugie” 2002, nr 4).
- Bolecki W., *Postmodernizowanie modernizmu*, w: idem, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999 (pierwotny druk: „Teksty Drugie” 1997, nr 1/2).
- Borges J. L., *Buddyzm*, w: *Buddyzm*, wybór i opracowanie J. Sieradzan, W. Jaworski, M. Dziwisz, Kraków 1987 (1988).
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
- Brower G. L., *The Japanese Haiku in Hispanic Poetry*, „Monumenta Nipponica” 1968, Vol. 23, No. 1/2.
- Brower G. L., Foster D. W., *Haiku in Western Languages. An Annotated Bibliography (with some Reference to Senryu)*, Metuchen, New Jersey 1972.
- Brower R. H., Miner E., *Japanese Court Poetry*, Stanford 1961.
- Brozowski J., *Wiersze ostatnie Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993 (tekst opublikowany także pt. *Liryki anińskie Mirona Białoszewskiego*, w: idem, *Późne wiersze poetów polskich XX wieku. Dwanaście szkiców i komentarzy*, Łódź 2007).
- Brozowski T., *O filmowo-onirycznym modelu poezji w dwudziestoleciu*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska, Toruń 1999.
- Burkot S., *Literatura polska w latach 1929–1999*, Warszawa 2002.
- Burszta W. J., *Wielokulturowość. Pytania pierwsze*, w: *U progu wielokulturowości*, red. M. Kempny, A. Kapciak, S. Łodziński, Warszawa 1997.

- Burzyńska A. R., *Małe dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowika*, Kraków 2012.
- Calza G. C., *Japan Style*, London–New York 2007.
- The Cambridge Companion to Ezra Pound*, ed. I. B. Nadel, Cambridge–New York 1999.
- The Cambridge Encyclopaedia of Japan*, eds. R. Bowring, P. Kornicki, Cambridge 1993.
- Capra F., *Tao fizyki*, przeł. P. Macura, Kraków 1994.
- Chamberlain B. H., *Bashō and the Japanese Poetical Epigram*, w: idem, *Japanese Poetry*, London 1911.
- Chopin – Polska – Japonia. Wystawa z okazji 80 rocznicy nawiązania stosunków oficjalnych między Polską a Japonią oraz Roku Chopinowskiego*, Warszawa 1999.
- Chrzęstowska B., „Wierzę wierszem”. *O poezji kapłańskiej*, w: *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, J. Święch, Lublin 1997.
- Cieślak T., *Prawie haiku Mirona Białoszewskiego*, w: *O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje*, red. J. Brzozowski, Łódź 1993.
- Crowley Ch. A., *Buson and “Haiga”*, w: eadem, *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashō Revival*, Leiden–Boston 2007.
- Crowley Ch. A., *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashō Revival*, Leiden–Boston 2007.
- Császár R., *Fusion of Zen and Cubism in E. E. Cummings’s Poetry. Haiku Pictures in Cubist Frame*, Saarbrücken 2008.
- Cudak R., *Sytuacja gatunków we współczesnej poezji polskiej a perspektywy genologii*, w: *Genologia i konteksty*, red. Cz. P. Dutka, Zielona Góra 2000.
- Cywińska-Milonas M., *Blogi (ujęcie psychologiczne)*, w: *Liternet*, red. P. Marecki, Kraków 2002.
- David C., *Japanese Prints*, Paris 2010.
- David-Néel A., *Mistycy i cudotwórcy Tybetu*, przeł. M. Jarosławski, Warszawa 1938.
- Davidson M., *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*, w: *Estetyka w świecie*, t. 3, przeł. P. Mróz, A. Warmiński, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991.
- Dąbrowska E., *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001.
- Dryglas-Komorowska E., *Haiku w refleksji Czesława Miłosza*, w: *Obrazy dookoła świata*, red. J. Bielska-Krawczyk, S. Kołos, M. Mateja, Toruń 2013.



- Dudek Z. W., Pankalla A., *Psychologia kultury. Doświadczenia graniczne i transkulturowe*, Warszawa 2008.
- Dworniczak A., *Poeta wobec formy*, w: eadem, *Stanisław Grochowiak*, Poznań 2000.
- Dziadek A., *Haiku*, „Zeszyty Literackie” 1994, nr 2 (46).
- Dziadek A., *Hipotypoza*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/hipotypoza-69/>, dostęp 26 X 2014.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Dziadek A., *Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes’a*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000.
- Dziechciaruk-Maj B., *Japonica, japonica*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 1/2/3.
- Dziemidok B., Kobyliński Sz., *O komizmie*, Warszawa 1967.
- Dzierżawska N., „Synestezja w poezji Matsuo Bashō”, Warszawa 2008 – praca magisterska napisana pod kier. M. Melanowicza w Zakładzie Japonistyki i Koreanistyki UW, na prawach maszynopisu.
- Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, ed. S. Buckley, London–New York 2002.
- Engelking L., *Ezra Pound*, w: E. Pound, *Poezje wybrane*, wybór, przekł., oprac. L. Engelking, Warszawa 1989.
- Engelking L., *Ezra Pound: Liu Chè*, w: *Zaczynając od Baudelaire’a. Interpretacje*, red. A. Kowalczykowa, T. Marciszek, Warszawa 1999.
- Engelking L., *Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem*, w: *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne. Materiały z forum dyskusyjnego*, red. i wstęp D. Kalinowski, Słupsk 2000.
- Engelking L., *Twórczość Ezry Pounda w Polsce*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1.
- Estetyka japońska*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001.
- Estetyka japońska*, t. 2: *Słowa i obrazy*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
- Estetyka japońska*, t. 3: *Estetyka życia i piękno umierania*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
- Fagerberg S., *Iluminacja*, przeł. A. Krajewski-Bola, „Poezja” 1975, nr 1.
- Fazan J., *Ale Ja nie Bóg. Kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1998.
- Fazan J., *Czesław Miłosz wobec awangardy i jej ponowoczesnych konsekwencji*, w: *Poznanie Miłosza 3. 1999–2010*, red. A. Fiut, Kraków 2011.
- Fazan K., *Dwugłos na chińską fletnię*, w: *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2005.
- Fiut A., *Ciemne iluminacje*, w: idem, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003.

- Fiut A., *Krynicky: między tekstami*, „Kwartalnik Artystyczny” 2014, nr 4.
- Fiut A., *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998.
- Fiut A., *Poezja w kręgu hermeneutyki*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985.
- Fiut I. S., *Zen mistrza Jerzego*, „Haiku” 1994, nr 1.
- Fromm E., Suzuki D. T., De Martino R., *Buddyzm zen i psychoanaliza*, przeł. M. Macko, Poznań 1995.
- Garbol T., *Po upadku. O twórczości Czesława Miłosza*, Lublin 2013.
- Gazda G., *Modernizm i modernizmy (Uwagi o semantyce i pragmatyce terminu)*, w: *Dialog, komparatystyka, literatura*, red. E. Kasperski, D. Ulicka, Warszawa 2002.
- Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich*, Warszawa 2000.
- Geest D. de, Gorp H. van, *Literary Genres from a Systemic-Functionalist Perspective*, „European Journal of English Studies” 1999, Vol. 3, No 1.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1996.
- Gielo J., „*Haiku-images*” Stanisława Grochowiaka, „Poezja” 1979, nr 7.
- Gieysztor-Miłobędzka E., *W obronie „całościowości”. Pojęcie Gesamtkunstwerk*, „Kultura Współczesna” 1995, nr 3/4.
- Giroux J., *Wprowadzenie do zen i kultury Japonii*, w: *Metafora haiku*, red. E. Tomaszewska, Kraków–Warszawa 1994.
- Giroux J., *The Haiku Form*, Rutland, Vermont–Tokyo, Japan 1974.
- Glaser H. von, *Buddyzm*, w: *Buddyzm*, wybór i oprac. J. Sieradzan, W. Jaworski, M. Dziwisz, Kraków 1988.
- Gleń A., *Nie-przedstawianie. O ograniczaniu podmiotowości w późnej twórczości poetyckiej Mirona Białoszewskiego i Czesława Miłosza*, w: *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004.
- Gleń A., „*W tej latarni...*”: *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*, Opole 2004.
- Glita P., *Taoizm*, w: *Filozofia Wschodu*, red. B. Szymańska, Kraków 2001.
- Głowiński M., *Białoszewskiego gatunki codzienne*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Głowiński M., *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, w: idem, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
- Głowiński M., *Powieść jako metodologia powieści*, w: idem, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968 (przedruk w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje. Prace wybrane*, t. 5, red. R. Nycz, Kraków 2000).

- Głowiński M., *Przestrzenne tematy i wariacje*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień- Sławińska, Wrocław 1978.
- Głowiński M., *Przyboś: najwięcej słów*, „Teksty” 1975, nr 1.
- Gorządek E., *Koji Kamoji*, [http://www.culture.pl/web/guest/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/koji-kamoji](http://www.culture.pl/web/guest/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/koji-kamoji), dostęp 13 IX 2012.
- Grochowski G., *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000.
- Grodecka A., *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.
- Grodzka-Łopuszyńska E., *Od „Pocałunków” do pocałunków Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 2, red. i wstęp A. Nawarecki, Katowice 2001.
- Grzyblewicz T., *Czy awangarda jest wzniosła?*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.
- Grzegorzczkowska R., *O rozumieniu prototypu i stereotypu we współczesnych teoriach semantycznych*, w: *Język a kultura*, t. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Wrocław 1998.
- Grześczak M., *Grochowiak w olśniewającej pełni*, „Twórczość” 1997, nr 5.
- Grzybkwowska T., *Pseudojaponizm modernistów*, w: *Orient i orientalizm w sztuce*, Warszawa 1986.
- Gumkowska A., *Blogi wobec tradycji diarystycznej. Nowe gatunki w nowych mediach*, w: *Tekst (w) sieci*, t. 1: *Tekst. Język. Gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.
- Gurga L., *Haiku: A Poet's Guide*, Lincoln 2003.
- Gurga L., *Od Bashō do Barthesa. Estetyka amerykańskich haiku*, przeł. A. Prokop, K. Włodarczyk, przekład przejrzał A. Warmiński, „Estetyka i Krytyka” 2004, nr 1 (2) (wersja online: [http://eik.11omb.com/archiwum/No\\_06/zGurga.pdf](http://eik.11omb.com/archiwum/No_06/zGurga.pdf)).
- Hájek L., *Japanische Graphik*, Praha 1990.
- Hakutani Y., *Bashō and Haiku Poetics*, w: idem, *Haiku and Modernist Poetics*, New York 2009.
- Hakutani Y., *Ezra Pound, Imagism, and Japanese Poetics*, w: idem, *Haiku and Modernist Poetics*, New York 2009.
- Hakutani Y., *Ezra Pound, Yone Noguchi, and Imagism*, w: *Modernity in East-West Literary Criticism*, ed. Y. Hakutani, London 2001.
- Hakutani Y., *Haiku and Modernist Poetics*, New York 2009.
- Hakutani Y., *Jack Kerouac's Haiku and Beat Poetics*, w: idem, *Haiku and Modernist Poetics*, New York 2009.
- Hakutani Y., *James Emanuel's Jazz Haiku*, w: idem, *Haiku and Modernist Poetics*, New York 2009.
- Hashimoto I., *day darkens in the shell*, „Manichi Japan” 2015, 15 Sept.,

- <http://mainichi.jp/english/articles/20150827/p2g/oom/ofe/072000c>, dostęp 21 VI 2016.
- Healey C., *Some Imagist Essays: Amy Lowell*, „The New England Quarterly” 1970, Vol. 43, No. 1.
- Hearn L., *Japonja*, przekł. B. Bielecka, red. A. Lange, Warszawa s.a. [koniec lat 20.]; wyd. 2: Warszawa 1932.
- Hearn L., *Ko-Ko-Ro*, Kraków 1906.
- Hearn L., *Lotos. Rzut oka na nieznaną Japonię*, przeł. D. Z., Warszawa s.a.
- Hejmej A., *Interkulturowość – literatura – komparatystyka*, „Teksty Drugie” 2009, z. 6.
- Hejmej A., *Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja*, „Teksty Drugie” 2010, z. 5 (lub w: *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010).
- Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
- Heller F., *Haiku w niemieckim obszarze językowym*, w: *Ślady stóp wiatru. Haiku z Niemiec, Austrii i Szwajcarii*, wstęp F. Heller, wybór, przekł. i oprac. P. W. Lorkowski, Kraków 1996.
- Hibi S., *Japanese Detail Cuisine*, San Francisco 1989.
- Higginson W. J., Harter P., *Beyond Haiku*, w: iidem, *The Haiku Handbook. How to Write, Share, and Teach Haiku*, Tokyo–New York–London 1989.
- Higginson W. J., Harter P., *Early Haiku in the West*, w: iidem, *The Haiku Handbook. How to Write, Share and Teach Haiku*, Tokyo–New York–London 1989.
- Hilska V., *Dzieje i kultura narodu japońskiego. Krótki zarys*, przeł. S. Gawłowski, red. W. Kotański, przekł. haiku W. Kotański, Warszawa 1957.
- Hiraga M. K., *How Metaphor and Iconicity are Entwined in Poetry. A Case in “Haiku”*, w: *From Sign to Signing*, eds. W. G. Müller, O. Fischer, Amsterdam–Philadelphia 2003.
- Hiroshige U., *Sto słynnych widoków Edo*, z tekstem Melanie Trede i Lorenza Bichlera, s.l. 2010.
- Hniedziewicz M., *Haiku w poezji i w obrazach*, „Pismo Krytyki Artystycznej” 2001, nr 35; <http://free.art.pl/pokazpismo/nr35/tekst3.html>, dostęp 30 X 2007.
- Hoerder D., Macklin A., *Separation or Permeability: Bordered States, Transnational Relations, Transcultural Lives*, „International Journal” 2006 (Autumn), Vol. 61, No. 4 (wersja online: <http://www.jstor.org/stable/40204216>, dostęp 4 XI 2010).
- Hokenson J. W., *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism*,

- w: *Modernism*, Vol. 2, eds. A. Eysteinnsson, V. Liska, Amsterdam–Philadelphia 2007.
- Hopfinger M., *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010.
- <http://cojestgrane.pl/wydarzenie/66718/>, dostęp 2 X 2012.
- <http://eddie-ad.blogspot.com/>, dostęp 15 IX 2012.
- <http://entuzjasm.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?157645>, dostęp 2 VIII 2012.
- <http://haiassneg.blogspot.com/>, dostęp 19 IX 2012.
- <http://haiga.pl/2.html>, dostęp 6 X 2012.
- <http://haiga-budzenie.blogspot.com>, dostęp 2 X 2012.
- <http://haiku2009-publikacje.blogspot.com/>, dostęp 30 IX 2012.
- <http://haiku-jul.blogspot.com/search?updated-max=2010-02-16T07:04:00-08:00&max-results=10&start=10&by-date=false>, dostęp 13 VI 2012.
- [http://lp3.polskieradio.pl/utwor/artukul1446,691\\_sarenka.aspx](http://lp3.polskieradio.pl/utwor/artukul1446,691_sarenka.aspx), dostęp 25 I 2014.
- <http://poezja.com.pl/?cat=10>, dostęp 14 X 2012.
- <http://rav.haiku.pl/grafiku.php>, dostęp 16 V 2014.
- <http://rav.haiku.pl/haiku.php#48>, dostęp 13 VI 2012.
- <http://rozsypany-czas.blogspot.com/>, dostęp 14 X 2012.
- <http://shamrockhaiku.webs.com/shamrockno9.htm>, dostęp 24 II 2015.
- <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/hieroglify.htm>, dostęp 5 V 2014.
- <http://travellingbetweentheworlds.blox.pl/html>, dostęp 1 IX 2012.
- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/320747/Issa>, dostęp 5 XI 2014.
- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/367729/Masaoka-Shiki>, dostęp 5 XI 2014.
- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/415176/Nijo-Yoshimoto>, dostęp 30 XII 2014.
- <http://www.isp.uz.zgora.pl/malwina-hryczak.html>, dostęp 13 V 2015.
- <http://www.kolekcja.bookart.pl/>, dostęp 3 VI 2013.
- [http://www.muzeum.krakow.pl/NewsItem.107.o.html?&no\\_cache=1&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=4062&cHash=7808cff938517a7cdccf51a76024200f](http://www.muzeum.krakow.pl/NewsItem.107.o.html?&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=4062&cHash=7808cff938517a7cdccf51a76024200f), dostęp 25 IV 2014.
- <http://www.nck.pl/artykuly/100640.html>, dostęp 28 VIII 2013.
- [http://www.parlicki.pl/Podszepty\\_chwili\\_-\\_haiku](http://www.parlicki.pl/Podszepty_chwili_-_haiku), dostęp 4 VIII 2016.
- <http://www.polskieradio.pl/10/501/Artykul/832413,BrzoskaBrzósiewicz-poeta-haiku>, dostęp 23 VIII 2013.
- <http://www.polskieradio.pl/7/15/Artykul/766678,Soyka-o-fascynacji-najkrotsza-poezja-swiata->, dostęp 23 VIII 2013.
- <http://www.tosa.media.kyoto-u.ac.jp/sig/hitchhaiku.htm>, dostęp 4 VIII 2016.
- [http://www.vebsoft.pl/mgajewski/display\\_gallery.php?SectionID=4&GalleryID=3&Lang=PL](http://www.vebsoft.pl/mgajewski/display_gallery.php?SectionID=4&GalleryID=3&Lang=PL), dostęp 29 VII 2012.

- <http://zimowehaiku.blogspot.com/>, dostęp 15 IX 2012.
- <https://plus.google.com/photos/108591924668579813559/albums/5272690246302443393?banner=pwa>, dostęp 3 IX 2012.
- Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 1997.
- Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1997 [wyd. 1: 1965].
- Huxley A., *Notatki na temat zenu*, w: *Buddyzm*, wybór i oprac. J. Sieradzan, W. Jaworski, M. Dziwisz, Kraków 1988.
- Ichiki T., *Suggestive Brevity. Haiku into the World*, Kyoto 1985.
- Izutsu T., *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne*, przeł. A. J. Nowak, w: *Estetyka japońska*, t. 1: *Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001.
- Izutsu T. & T., *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, The Hague–Boston–London 1981.
- Jacobson R., *O stosunku między znakami wizualnymi i audytywnymi*, w: idem, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989.
- Janta A., *Przedmowa tłumacza*, w: idem, *Godzina dzikiej kaczki. Mała antologia poezji japońskiej*, wstęp J. Miś, Southend-on-Sea, Essex 1966.
- Japanese Prints*, ed. G. Fahr-Becker, Hong Kong–Köln–London–Los Angeles–Madrid–Paris–Tokyo 2007.
- Jarzębski J., „Być samym czystym patrzeniem bez nazwy”, w: *Poznawanie Miłosza 3. 1999–2010*, red. A. Fiut, Kraków 2011.
- Jasionowicz S., *Lektura bez interpretacji? (Czytając wiersze haiku)*, „Dekada Literacka” 1992, nr 20 (56).
- Johnson J., *Haiku in Imagism*, w: idem, *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth 2011.
- Johnson J., *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth 2011.
- Kacian J., *Looking and Seeing: How Haiga Works*, <http://www.gendaihaiku.com/kacian/haiga.html>, dostęp 20 V 2014 (pierwodruk: „Simply Haiku” 2004, Autumn, 2:5).
- Kamińska A., *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 2000.
- Kania I., *Czesław Miłosz a buddyzm*, „Dekada Literacka” 2011, nr 1/2 (244/245).
- Kania R., *39 haiku*, Poznań 2015.
- Kapleau R., *Kilka uwag o sztuce i zen*, „Droga Zen” 1987, nr 2.
- Kato S., *Japan – Spirit and Form*, s.l. 1994.
- Kazimierska-Jerzyk W., *Abstrakcja a cielesność*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/abstrakcja-a-cielesnosc-382/>, dostęp 5 III 2015.
- Kazimierska-Jerzyk W., *„Strategia rewaloryzacji” we współczesnej refleksji nad sztuką. Piękno, eklektyzm, epigonizm, infantylyzm*, Kraków 2008.

- Kazuko A., *U źródeł poezji japońskiej*, w: *Wiśnie rozkwitłe pośród zimy. Antologia współczesnej poezji japońskiej*, oprac. A. Kazuko, W. Kotański, T. Śliwiak, Tokio 1992.
- Keene D., *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*, New York s.a.
- Keene D., *Landscapes and Portraits: Appreciations of Japanese Culture*, s.l., s.a.
- Keene D., *Świat poezji „haikai”*, przeł. A. J. Nowak, w: *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001.
- Keene D., *World within Walls. A History of Japanese Literature*, Vol. 2: *Japanese Literature of the Pre-Modern Era 1600–1867*, New York 1999.
- Kempf Z., *Orientalizm Wacława Sieroszewskiego. Wątki japońskie*, Warszawa–Wrocław 1982.
- Kita B., *Chadō. Herbata i zen*, przeł. M. Gawlik, Łódź 1995.
- Kitowska-Łysiak M., *Haiku-Melancholia*, „Znak” 1998, nr 7 (wersja online: [http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IS/rec\\_kamoji.html](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IS/rec_kamoji.html), dostęp 26 II 2016).
- Kitowska-Łysiak M., *Teresa Pągowska*, [http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/teresa-pagowska](http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/teresa-pagowska), dostęp 2 IX 2012.
- Klejnocki J., Sosnowski J., *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*. (Pierwsza monografia literatury 30-latków), Warszawa 1996.
- Kluba A., *Autotelizm*, w druku.
- Kluba A., *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa–Toruń 2014.
- Kluba A., *Poetyka a światopogląd. O twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 8.
- Knewitz S., *Spoken Art: Amy Lowell’s Dramatic Poetry and Early Twentieth-Century Expressive Culture*, „Current Objectives of Postgraduate American Studies” 2008, Vol. 9, <http://copas.uni-regensburg.de/article/view/107/131>, dostęp 28 VIII 2014.
- The Kōan. Texts and Contexts in Zen Buddhism*, eds. S. Heine, D. S. Wright, Oxford 2000.
- Kobayashi M., *Senryū: Japan’s Short Comic Poetry*, w: *Understanding Humour in Japan*, ed. J. Milner Davis, Detroit 2006.
- Kodansha Encyclopedia of Japan*, Vol. 3, Tokyo–New York 1983.
- Koehler O., *Mistrz małych historii. Brzóska-Brzósiewicz to istny człowiek-orkiestra*, <http://wnas.pl/artykuly/1035-mistrz-malych-historii-brzoska-brzosciewicz-to-istny-czlowiek-orkiestra>, opublikowano 13 II 2013, dostęp 22 VIII 2013.
- Kokot K., *Haiku time*, Nowy Targ–Poznań 2012.
- Kola A. F., *Komparatystyka kulturoznawcza wobec wielokulturowego świata*.



- W stronę metateorii krytycznej, w: *Granice kultury*, red. A. Gwóźdź przy współpracy M. Kempnej-Pieniążek, Katowice 2010.
- Kola A. F., *Kulturoznawstwo a instytucjonalizacja komparatystyki*, w: *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010.
- Konicka H., *Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 1997, z. 1/2 (43/44).
- Konishi J. et al., *A History of Japanese Literature*, Vol. 3, Princeton 1991.
- Korczak A., *Heraklit i Lao-zi*, Kraków 2009.
- Kosmowski A., [Nota na skrzydełkach okładki], w: L. Engelking, *Autobus do hotelu Cytera*, Warszawa 1979.
- Kossowska I., Kossowski Ł., *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2011.
- Kossowski Ł., *Czy można przesadzać kwiaty rzepaku? Twórczość mistrzów haiku (2002)*, druk towarzyszący wystawie w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 15 II–15 III 2002, Warszawa 2002.
- Kossowski Ł., *Japonizm*, w: Manggha Boznańskiej. *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej / Boznańska & Manggha. Japanese Art. Inspirations in Olga Boznańska's Painting*, Kraków 2006.
- Kossowski Ł., *O inspiracjach japońskich w sztuce polskiej*, w: *Chopin – Polska – Japonia. Wystawa z okazji 80 rocznicy nawiązania stosunków oficjalnych między Polską a Japonią oraz Roku Chopinowskiego*, Warszawa 1999.
- Kossowski Ł., *O największym polskim Japończyku*, w: *Orient i orientalizm w sztuce*, Warszawa 1986.
- Kostyrko T., „*Transkulturowość*” w ujęciu André Malraux – przyczynek do pojmowania terminu, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004.
- Kośka L., *Miłosz czyli Issa*, „Arka” 1993, nr 43 (1).
- Kotański W., *Dziedzictwo japońskich bogów*, Wrocław 1995.
- Kotański W., *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja” 1975, nr 1.
- Kotański W., *Sztuka Japonii*, Warszawa 1974.
- Kotański W., *W kręgu shintoizmu*, t. 1: *Przeszość i jej tajemnice*, Warszawa 1995.
- Kotański W., *W kręgu shintoizmu*, t. 2: *Doktryna, kult, organizacja*, Warszawa 1995.
- Kotański W., „*Z czego śmieje się Japończyk*”, „Przegląd Orientalistyczny” 1952, z. 4.
- Kotlarek M., *Haiku – Akunin – Przekład*, w: *Między oryginałem a przekła-*



- dem, t. 15: *Obcość kulturowa jako wyzwanie dla tłumacza*, red. J. Brzozowski, M. Filipowicz-Rudek, Kraków 2009.
- Kott J., *Haiku Miłosza i Dudzińskiego*, w: idem, *Nowy Jonasz i inne szkice*, Wrocław 1994.
- Kowszewicz B., „*Idę gorący po tłach pokostniałych*” – czyli malarstwo w poezji Stanisława Grochowiaka, „*Poezja*” 1986, nr 10/11.
- Kozyra A., *Estetyka zen*, Warszawa 2010.
- Krajewski T., *Krótką formą poetycką w liryce światowej*, w: *Ślady stóp wiatru. Haiku z Niemiec, Austrii i Szwajcarii*, wstęp F. Heller, wybór, przekł. i oprac. P. W. Lorkowski, Kraków 1996.
- Kram J., *Dzieła plastyczne – inspiracje w poezji współczesnej (Herbert – Grochowiak – Szymborska)*, „*Polonistyka*” 1986, nr 3.
- Krauss R. E., *Oryginalność awangardy*, przeł. M. Sugiera, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1998.
- Krawczyk A., „*Widzialny porządek*” czy „*ukryty wymiar*”? „*Haiku-images*” Stanisława Grochowiaka, „*Postscriptum Polonistyczne*” 2012, nr 1, [http://sjikp.us.edu.pl/ps/pdf/ps2012\\_1.pdf](http://sjikp.us.edu.pl/ps/pdf/ps2012_1.pdf), dostęp 28 V 2013.
- Kreis H. S., *Od autora*, w: idem, *Strumień żółtego piasku*, Kraków 2002.
- Król A., *Japonizm polski / Polish Japonism*, Kraków 2011.
- Król A., *Obraz świata, który przemija. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Jana Stanisławskiego i jego uczniów / An Image of a Floating World in the Paintings of Jan Stanisławski and His Students*, Kraków 2007.
- Król A., *Podróż do Japonii. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Juliana Fałata / A Journey to Japan. Japanese Art Inspirations in the Work of Julian Fałat*, Kraków 2009.
- Król A., *Uniwersum interpretacji – Wyspiański i japonizm*, w: *Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Stanisława Wyspiańskiego / View of Kościuszko Mound from the Artist's Study Window. Japanese Art Inspirations in the Work of Stanisław Wyspiański*, Kraków 2007.
- Król A., *Wyczół. Inspiracje japońskie w twórczości Leona Wyczółkowskiego / Wyczół. Japanese Inspirations in the Work of Leon Wyczółkowski*, Kraków 2012.
- Kryg J., *Tao zmieniającej się przyrody*, w: *Taoizm*, wybór W. Jaworski, red. M. Dziwisz, Kraków 1988.
- Krynicky R., *Zamiast posłowania*, w: idem, *Haiku. Haiku mistrzów*, Kraków 2014.
- Krysowski O., *Literatura i malarstwo w badaniach porównawczych*, w: *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010.

- Kubiak Ho-Chi B., *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009.
- Kuczyńska K., „Eksterytorialna dzielnica rzeczywistości”. *Miasto ze snu w poezji polskiej XX wieku*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska, Toruń 1999.
- Kuczyńska-Koschany K., O „Zaklinaniu”, w: eadem, *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja*, Kraków 2012.
- Kudyba W., „Zostaw ten złudny umysł”. *Echa medytacji zen w poezji Czesława Miłosza*, w: *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganik, Warszawa 2010.
- Kuik-Kalinowska A., Kalinowski D., *Bezbramna brama czyli koany zen*, w: *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne*, red. i wstęp D. Kalinowski, Słupsk 2000.
- Kuik-Kalinowska A., Kalinowski D., *Od fascynacji do mody – refleksje o haiku*, „Opcje” 1998, nr 3.
- Kuncewicz P., *Stanisław Grochowiak*, w: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*, oprac. A. Romaniuk, Warszawa 2010.
- Künstler M. J., *Posłowie*, w: *Fletnia chińska*, przeł. L. Staff, Warszawa 1982.
- Kuźma E., *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980.
- Kuźma E., *Semiologia egzotyki*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985.
- Kwiatkowska A., *American Haiku: A Photographic Genre?*, w: eadem, *Interfaces, Interspaces. Image – Language – Cognition*, Piotrków Trybunalski 2013.
- Kwiatkowska A., *A Cognitive Linguist Reads Haiku Poetry*, w: *Cognitive Perspectives on Language*, red. B. Lewandowska-Tomaszczyk, Frankfurt am Main 1999.
- Kwiatkowska A., *Język i prezentacje wizualne*, w: *Językoznawstwo kognitywne III. Kognitywizm w świetle innych teorii*, red. D. Stanulewicz, O. Sokołowska, Gdańsk 2006.
- Kwiatkowska A., *Let a Hundred Frogs Jump in*, w druku.
- Kwiatkowska A., *The Visuo-Spatial Determinants of Natural Language*, Łódź 1997.
- Kwiatkowski J., *Ciemne wiersze Grochowiaka*, w: idem, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964.
- Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.
- Kwiatkowski J., *Groza i groteska*, w: idem, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964.

- Kwiatkowski J., *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975.
- Kwiatkowski J., *Synkretyczny indywidualista*, w: idem, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964.
- Kwiatkowski J., *Wstęp*, w: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, przejrzały i uzupełniły M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska, Wrocław 1998.
- Kwiatkowski J., *Z poetyckich lektur*, „*Twórczość*” 1971, nr 11.
- Kwiatkowski R., *Literatura japońska*, Warszawa 1908.
- La Fleur W. R., *Skeletons on the Path: Bashō Looks Forward*, w: *Matsuo Bashō's Poetic Spaces*, ed. E. Kerkham, New York 2006.
- Lambourne L., *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*, London 2005.
- Langacker R. W., *Foundations of Cognitive Grammar*, Vol. 1: *Theoretical Prerequisites*, Stanford, California 1987.
- Langacker R. W., *Wykłady z gramatyki kognitywnej. Lublin 2001*, przeł. H. Kardela, P. Łozowski, Lublin 2005.
- Lessing G. E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. 1, wstęp i oprac. J. Maurin-Białostocka, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962.
- Lin Tung-Chi, *Umysłowość chińska i jej taoistyczne podłoże*, w: *Taoizm*, wybór W. Jaworski, red. M. Dziwisz, Kraków 1988.
- Lindström K., *A Broad Perspective on Estonian Haiku as Compared to Its Japanese Origins*, „*Studia Humaniora Tartuensia*” 2001, No. 2.B.2, [http://www.ut.ee/klassik/sht/2001/lindstroem1\\_a.html](http://www.ut.ee/klassik/sht/2001/lindstroem1_a.html), dostęp 20 I 2012.
- „Literatura na Świecie” 1976, nr 10.
- Lowell A., *Foreword*, w: eadem, *Pictures of the Floating World*, Boston–New York 1921, wersja online: <https://archive.org/stream/picturesfloatinoolowegoog#page/n30/mode/1up>, dostęp 26 XI 2014.
- Lynch T., *Intersecting Influences in American Haiku*, w: *Modernity in East-West Literary Criticism. New Readings*, ed. Y. Hakutani, London 2001.
- Łabędzka I., *Chiny Ezry Pounda*, Poznań 1998.
- Łapiński Z., *Widziane, wyobrażone, pomyslane*, „*Teksty Drugie*” 2009, nr 1/2.
- Ławniczak A., *Ut pictura poesis erit*, w: „*W ciemną mą ojczyznę*”. *Stanisław Grochowiak znany i nieznan*, red. S. Sterna-Wachowiak, Poznań 1996.
- Łebkowska A., *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.
- Łubieński S., *Między Wschodem a Zachodem. Japonia na straży Azji*, przedmowa W. Sieroszewski, Kraków 1927.
- Łukasiewicz J., *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002.
- Łukasiewicz J., *Groteski i stylizacje w wierszach Grochowiaka*, w: „*W ciemną*

- mq ojczyznę". Stanisław Grochowiak znany i nieznan, red. S. Sterna-Wachowiak, Poznań 1996.
- Łukasiewicz J., *Haiku Grochowiaka*, „Twórczość” 1978, nr 12.
- Łukasiewicz J., *Współczesne pokrewieństwa*, w: idem, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002.
- Łukasiewicz J., *Wstęp*, w: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, Wrocław 2000.
- Łuszczkiewicz P., *Książę erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*, Warszawa 1995.
- Machotka E., *Suibokuga*, w: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009.
- Maj B., *Polskie haiku Grochowiaka*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 43.
- Majerski P., *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Katowice 2001.
- Majewski T., *Modernizmy i ich los*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3.
- Makowska U., *Sztuki plastyczne w poezji Stanisława Grochowiaka*, „Poezja” 1977, nr 2.
- Malinowski J., *Podróż Juliana Fałata do Chin i Japonii w 1885*, w: *Orient w kulturze polskiej. Materiały z sesji jubileuszowej z okazji 25-lecia Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie 15–16 października 1998*, Warszawa 2000.
- Mangha Boznańskiej. *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej / Boznańska & Mangha. Japanese Art Inspirations in Olga Boznańska's Painting*, Kraków 2006.
- Markiewicz H., *Obrazowość a ikonizacja literatury*, w: idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984.
- Markiewicz H., *Rodzaje i gatunki literackie*, w: idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980.
- Markiewicz H., *UT PICTURA POESIS... Dzieje toposu i problemu*, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981.
- Markowski M. P., *Estetyka zdarzenia*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 1/2/3.
- Martinek L., *Głębia w detalu*, „Tygiel Kultury” 2003, nr 10–12 (wersja online: [http://www.tygielkultury.eu/10\\_12\\_2003/aktual/21ram.htm](http://www.tygielkultury.eu/10_12_2003/aktual/21ram.htm)).
- Marzecki J., *Systemy religijno-filozoficzne Wschodu*, Warszawa 1999.
- Matuszewski R., recenzja: S. Grochowiak, *Haiku-images*, „Polonistyka” 1979, nr 2.
- Maurin-Białostocka J., *Lessing i sztuki plastyczne*, w: G. E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. 1, oprac. J. Maurin-Białostocka, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962.
- McKendrick S., Lowden J., Doyle K., *Royal Manuscripts. The Genius of Illumination*, London 2011.

- Melanowicz M., *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003.
- Melanowicz M., *Haikai*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.
- Melanowicz M., *Haikai. Materiały do „Słownika rodzajów literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1972, z. 2.
- Melanowicz M., *Haiku XX wieku*, „Japonica” 1996, nr 6.
- Melanowicz M., *Historia literatury japońskiej*, Warszawa 2011.
- Melanowicz M., *Literatura japońska*, t. 1: *Od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1994.
- Melanowicz M., *Od pieśni japońskich do haiku*, w: *Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Wrocław 1983.
- Melanowicz M., *Oświecenie i mądrość w głosie bambusu*, w *kwiatkach brzoskwini – jasność serca*, „Literatura na Świecie” 1976, nr 10.
- Melanowicz M., *Renga*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.
- Melanowicz M., *Senryū*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1972, t. 15, z. 1 (28).
- Melanowicz M., *Senryū*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.
- Melanowicz M., *Tanka lub mijikauta*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.
- Melanowicz M., *Time in Japanese Culture*, w: *Categories of Time and Space in Eastern and Western Poetics*, eds. E. Czaplejewicz, M. Melanowicz, transl. A. Korzeniowska, Warszawa 1992.
- Melanowicz M., *Tzanizaki Jun'ichirō a krąg japońskiej tradycji rodzimej*, Warszawa 1976.
- Melanowicz M., *Waka*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.
- Memches F., *Zen i sztuka przyrządzania bigosu*, „Rzeczpospolita” („Plus Minus”) 1 II 2013, <http://www.rp.pl/arttykul/976469.html?print=tak&p=0>, dostęp 23 VIII 2013.
- Merton T., Miłosz Cz., *Listy*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 2003.
- Metafora haiku*, red. E. Tomaszewska, Kraków–Warszawa 1994.
- Michałowski P., *Barokowe korzenie haiku (ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*, „Akcent” 1993, nr 4 (tekst przedrukowany w: „*W ciemną mą ojczyznę*”. *Stanisław Grochowiak znany i niezany*, red. S. Sterna-Wachowiak, Poznań 1996; oraz P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999).
- Michałowski P., *Funkcje miniatur*, w: idem, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999.

- Michałowski P., *Gatunki w poezji nowoczesnej*, w: idem, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008.
- Michałowski P., *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008.
- Michałowski P., *Haiku*, w: idem, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999.
- Michałowski P., *Haiku wobec epifanii nowoczesnej*, w: idem, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008.
- Michałowski P., *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999.
- Michałowski P., *Poezja kapłańska – poza nowoczesnością (Wacław Oszałca)*, w: idem, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008.
- Michałowski P., *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2 (oraz w: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009).
- Mikołajczak M., *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Kozioł*, Kraków 2000.
- Milner-Davies J., *Understanding Humour in Japan*, s.l. 2006.
- Miłosz Cz., *Abecadło*, Kraków 2001.
- Miłosz Cz., *Postscriptum*, w: idem, *Życie na wyspach*, Kraków 1997.
- Miłosz Cz., *Przeciw poezji niezrozumiałej*, w: idem, *Życie na wyspach*, Kraków 1997.
- Miłosz Cz., *Rok myśliwego*, Kraków 1991.
- Miłosz Cz., *Spór z klasycyzmem*, w: idem, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa 1987.
- Miłosz Cz., *Wprowadzenie*, w: idem, *Haiku*, Kraków 1992.
- Miłosz Cz., *Zen codzienny*, w: idem, *Dalsze okolice*, Kraków 1991.
- Miłosz Cz., *Gorczyńska R., Podróżny świata*, Kraków 2002.
- Miłosz Cz., Illg J., *Miłosza księga ołśnień*, w: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków 2006.
- Miłosz Cz., Kania I., „... wolę polegać na Łasce – albo na braku Łaski...” *O budyzmie*, w: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków 2006.
- Miłosz Cz., Lisicki P., *Znaki nadchodzących czasów*, w: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków 2006.
- Miłosz Cz., Walas T., *Poezja i religia*, w: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1999–2004*, Kraków 2010.
- Miner E., *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, New Jersey 1990.
- Miner E., *Pound, haiku i obraz poetycki*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1.
- Miner E., Odagiri H., Morell R. E., *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*, Princeton 1985.

- Minoru H., *Exploring Bashō's World of Poetic Expression: Soundscape Haiku*, transl. Ch. Crowley, w: *Matsuo Bashō's Poetic Spaces*, ed. E. Kerkham, New York 2006.
- Miś J., *Słowo wstępne*, w: A. Janta, *Godzina dzikiej kaczki. Mała antologia poezji japońskiej*, Southend-on-Sea, Essex 1966.
- Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
- Motoyoshi M., *Das japanische Kurzgedicht in der europäischen Moderne*, w: *Humanität in einer pluralistischen Welt?*, hrsg. Ch. Kluwe, J. Schneider, Würzburg 2000.
- Możejko E., *Wielka szansa czy iluzja: wielokulturowość w dobie ponowoczesności*, w: *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2007.
- Murase M., *Sześć wieków malarstwa japońskiego. Od Sesshū do artystów współczesnych*, przekł. i red. K. Maleszko, Warszawa 1996.
- Mytych-Forajter B., „Gdzieżeś, Boże? Oho, hoooo!” w: eadem, *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Katowice 2010.
- Mytych-Forajter B., *Pamięci nosorożca. „Elegia oborska”*, w: eadem, *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Katowice 2010.
- Mytych-Forajter B., *Trzy czułości Grochowiaka*, w: eadem, *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Katowice 2010.
- Mytych-Forajter B., „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...” O „Haiku-images” Stanisława Grochowiaka, w: eadem, *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Katowice 2010 (lub w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000).
- Naruse M., *Japońskie poczucie humoru*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 46.
- Nasiłowska A., *Ciemne i jasne wiersze Grochowiaka*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: następne pokolenie*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1995.
- Nawarecki A., *Czarna mikrologia*, „Anthropos?” 2005, nr 4/5, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstAo.htm>, dostęp 20 X 2014.
- Nawarecki A., *Mikrologia, genologia, miniatura*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000.
- Nawarecki A., *Wstęp*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 2, red. i wstęp A. Nawarecki, Katowice 2001.
- Nawrocki M., „Tęgo się nauczą każdy, kto dotykasz próżni”: rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka, Kraków 2007.
- Niece R., *The Mistreated Haiku and His Dizygotic Brother, Senryu*, „The Clearing House” 1978, Vol. 51, No. 5.
- Nieland J., *Feeling Modern: The Eccentricities of Public Life*, Urbana-Chicago 2008.
- Nielsen G., *Bakhtin and Habermas: Toward a Transcultural Ethics*, „Theory



- and Society” 1995, Vol. 24, No. 6 (Dec.) (wersja online: <http://www.jstor.org/>, dostęp 4 XI 2010).
- Nitschke G., *Japanische Gärten*, Köln 1993.
- Norman Ch., *Ezra Pound*, New York 1960.
- Nota bibliograficzna, w: J. Iwaszkiewicz, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1958.
- Nota wydawcy, w: M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 7: „Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980, Warszawa 1994.
- Nowa wystawa w Muzeum Literatury, „Biuletyn Kulturalny” z 28 II 2002, [www.msz.gov.pl/files/file\\_library/42/20020225p\\_6978.doc](http://www.msz.gov.pl/files/file_library/42/20020225p_6978.doc), dostęp 30 X 2007.
- Nowaczyński A., *Haikai*, w: idem, *Co czasy niosą*, Warszawa–Lwów 1909.
- Nowak B., *Słownik znaków japońskich*, Warszawa 1995.
- Nowi poeci ojczyzny. Rozmowa M. Zaleskiego, Z. Bieńkowskiego i G. Borkowskiej, „Res Publica Nowa” 1993, nr 6.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- Nycz R., *Możliwa historia literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5.
- Nycz R., *Słowo wstępne*, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998.
- Nycz R., *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Kraków 1996 (wyd. 1: 1984).
- Nycz R., „Szare eminencje zachwytu”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Nycz R., „Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia”: *Czesława Miłosza tropienie realności*, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012.
- O komunistycznym maglu i polskiej szkole poezji. Rozmowa z Czesławem Miłoszem*, „NaGłos” 1990, nr 1.
- Odin S., *Artistic Detachment in Japan and the West. Psychic Distance in Comparative Aesthetics*, Honolulu 2001.
- Odkrywanie modernizmu*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998.
- Oesmann A., *Staging History: Brecht’s Social Concepts of Ideology*, Albany 2005.
- Okakura K., *The Book of Tea*, Tokyo–New York–London 1929.
- Okazaki K., *Współczesne japońskie wyrażenia grzecznościowe*, w: *Język i kul-*



- tura Japonii. IV Ogólnopolskie Seminarium, Toruń, 15 czerwca 1998, red. K. Stefański, Toruń 2001.
- Okazaki Y. et al., *Japanese Culture in the Meiji Era*, Vol. 1, Tokyo 1969.
- Ołędzka-Frybesowa A., *Przeciw czemu protestując haiku*, „Teksty Drugie” 1994, z. 2.
- O’Mara J., *Bashō and the Haiga*, w: *Matsuo Bashō’s Poetic Spaces*, ed. E. Ker-kham, New York 2006.
- Ōoka M., *Wstęp*, w: *Wiśnie rozkwitłe pośród zimy. Antologia współczesnej poezji japońskiej*, oprac. A. Kazuko, W. Kotański, T. Śliwiak, Tokio 1992.
- Orska J., *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.
- The Oxford Handbook of Cognitive Psychology*, ed. D. Reisberg, New York 2013.
- Pajdzińska A., *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, Lublin 1993.
- Pawelec D., *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*, Katowice 2006.
- Petelenz-Łukasiewicz J., „Ów chłopiec niezwykły”, w: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*, oprac. A. Romaniuk, Warszawa 2010.
- Petelenz-Łukasiewicz J., *Ten chłopiec niezwykły – po latach*, w: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*, oprac. A. Romaniuk, Warszawa 2010.
- Pietruszewska-Kobiela G., *O poezji Anatola Sterna*, Częstochowa 1992.
- Piskor S., Paźniewski W., *W poszukiwaniu siebie*, „Poezja” 1975, nr 1.
- Płaszczewska O., *Genologia*, w: eadem, *Przestrzenie komparatystyki – italia-nizm*, Kraków 2010.
- Płuciennik J., *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002.
- Płuciennik J., *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Kraków 2004.
- Płuciennik J., *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski. Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2.
- Podraza-Kwiatkowska M., *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, w: eadem, *Somnabulicy – dekadenci – herosi*, Kraków–Wrocław 1985.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.
- Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007.
- Poprzęcka M., *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
- Poprzęcka M., *Tacet pictor?*, w: *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i li-*

- teracką interpretacją dziejów*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka, Lublin 1995.
- Porębski M., *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980, nr 6.
- Porębski M., *O wielości przestrzeni*, w: *Przeźren i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Śławińska, Wrocław 1978.
- Pound E., *Wortycyzm (fragment)*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1.
- Poznanie Miłosza 2. Część druga: 1980–1998*, red. A. Fiut, Kraków 2001.
- Pozostaną same pale. Rozmowa ze Stanisławem Cichowiczem*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 6.
- Półchłopek T., *Motywy wedyjskie w „autobiografii uczuć” Czesława Miłosza*, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza*, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2012.
- Pratt M. L., *Komparatystyka literacka i globalne obywatelstwo*, przeł. T. Kunz, w: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010.
- Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981.
- Prykowska-Michalak K., *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim a teatrem niemieckim po 1990 roku*, Łódź 2012.
- Przyboś U., *Znam swoją ciemną stronę*, rozmawiała I. Gierblińska, E. Hetmanowska, [dogadane.com.pl/notes/20](http://dogadane.com.pl/notes/20), dostęp 8 IX 2014.
- Przybyszewska A., *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015.
- Przybyszewska A., *Liberatura*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.
- Pszczółowska L., *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław 1977.
- Pszczółowska L., *Wiersz polski*, Wrocław 2001.
- Rachwał T., *Dylematy wielokulturowości*, w: *Wielokulturowość: postulat i praktyka*, red. L. Drong, W. Kalaga, Katowice 2005.
- Rathus S., *Psychology: Concepts and Connections*, Belmont 2012.
- Reichhold J., *Writing and Enjoying Haiku. A Hands-on Guide*, Tokyo–New York–London 2002.
- Rembowska-Pluciennik M., *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012.
- Rewers E., *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-ponowoczesnej*, w: *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2007.
- Richter B., *Literatura chińska i japońska, Wielka literatura powszechna*, t. 1 i 5 (antologia), Warszawa 1929–1932.
- Rinopocze S., *Tybetańska księga życia i umierania*, Warszawa 1997.

- Rollyson C., *The Absence of Amy Lowell*, „New Criterion” 2007, 1<sup>st</sup> September.
- Rosenfield J. M., *Mynah Birds and Flying Rocks. Word and Image in the Art of Yosa Buson*, s.l. 2003.
- Rossa A., *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu*, Kraków 2003.
- Rutkowska I., *Hosomi*, w: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009.
- Rutkowska I., *Karumi*, w: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009.
- Rutkowska I., *Kurai*, w: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009.
- Rutkowska I., *Sabi*, w: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009.
- Rutkowska I., *Shiori*, w: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009.
- Rutkowska I., *Yūgen*, w: B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009.
- Rutkowski K., *Odmiany wypowiedzi Białoszewskiego*, w: idem, *Przeciw (w) literaturze / Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987.
- Ryziński R., *Rolanda Barthes’a odkrycie Japonii. Tekst haiku*, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 2, Warszawa 1989.
- Sadowski W., *Litania i poezja: na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011.
- Said E. W., *Orientalizm*, Poznań 2005.
- Saito T., Nelson W. R., *Preface*, w: *1020 Haiku in Translation. The Heart of Basho, Buson and Issa*, North Charleston, South Carolina 2006.
- Sasaka N., *Dawna poezja japońska* „Wiadomości Literackie” 1937, nr 46.
- Satō K., *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? (Japońskie haiku i ruch haiku na Zachodzie)*, przeł. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1.
- Sawicki S., *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne?*, w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007 (lub w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976; lub w: S. Sawicki, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981).
- Sreech T., *Erotyczne obrazy japońskie 1700–1820. Przestrzeń przepływającego świata*, przeł. B. Romanowicz, W. Laskowska, J. Wolska-Lenarczyk, Kraków 2006.

- Seziguchi T., „Forsycja” i „czeremcha”, „magnolia” i „miłorząb” – o potrzebie opisywania „mojego” świata w języku polskim, w: *Wrocławska dyskusja o języku polskim jako obcym. Materiały z międzynarodowej konferencji stowarzyszenia „Bristol”*, red. A. Dąbrowska, Wrocław 2004.
- Sendyka R., *Metodologiczna dygresja: o nieesencjalnych modelach gatunku*, w: eadem, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006.
- Sendyka R., *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Shibata Y., *The Influence of Haiku on Rilke*, „*Interlitteraria*” 1998, nr 3.
- Shigemi K., *Chinesische und japanische Kalligraphie aus zwei Jahrtausenden. Die Sammlung Heinz Götze Heidelberg*, München 1987.
- Shirane H., *Double Voices and Bashō's Haikai*, w: *Matsuo Bashō's Poetic Spaces*, ed. E. Kerkham, New York 2006.
- Shirane H., *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*, Stanford, California 1998.
- Sieroszewski W., [Przedmowa], w: S. Łubiński, *Między Wschodem a Zachodem*, Kraków 1927.
- Sieroszewski W., *Japonja w zarysie*, w: idem, *Z fali na falę*, Kraków s.a.
- Skrendo A., *Poezja afirmacji – Stanisław Grochowiak*, w: idem, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.
- Skupniewicz N., *Młodsza siostra życia*, w: *Japońskie haiku śmierci*, wstęp N. Skupniewicz, Kraków 2007.
- Skwarczyńska S., *Podstawowy nie dostrzeżony problem genologii*, w: *Problemy teorii literatury*, S. 2: *Prace z lat 1965–1974*, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1987.
- Skwarczyńska S., *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, Łódź 1947.
- Sławiński J., *Białoszewski: sukces wycofania się*, w: M. Białoszewski, *Wiersze*, Warszawa 1976.
- Sławiński J., *O poezji Jana Brzękowskiego*, w: idem, *Prace wybrane*, t. 5: *Przypadki poezji*, red. W. Bolecki, Kraków 2001.
- Sławiński J., *Poetyka pastyszu*, w: idem, *Prace wybrane*, t. 5: *Przypadki poezji*, red. W. Bolecki, Kraków 2001.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000.
- Sobolczyk P., *Obstrukcja insługi*, Łódź 2014.
- Sobolczyk P., *Od „Karmelickich plot” do wierszy medytacyjnych. Białoszewskiego „obrotu transcendencji”*, w: *Doświadczenie religijne w literaturze XX wieku*, red. A. Gleń, I. Jokił, Opole 2006.

- Sobolewska A., „*Być sobie jednym*”, w: eadem, *Maksymalnie udana egzystencja: szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Sobolewska A., *Ja – to ktoś znajomy*, w: eadem, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992.
- Sobolewska A., *Lepienie widoku z domysłu. Percepcja świata*, w: eadem, *Maksymalnie udana egzystencja: szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Sobolewska A., *Maksymalnie udana egzystencja: szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Sobolewska A., *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?*, Warszawa 2009.
- Sobolewska A., *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach*, Kraków 2003.
- Sobolewski T., *Człowiek Miron*, Kraków 2012.
- Sobolewski T., *Dzieci Mirona*, w: idem, *Dziecko Peerelu. Esej-dziennik*, Warszawa 2000.
- Sokolow-Remizow S. N., *Litieratura, kalligrafija, żiwopis*, Moskwa 1985.
- Sołtyk-Koc M., „*Jakbym znalazł drzewo...*”, w: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*, oprac. A. Romaniuk, Warszawa 2010.
- Sommer P., *Uciezka w bok (pytania i odpowiedzi)*, Wrocław 2010.
- Sommerkamp S., *Die deutschsprachige Haiku-Dichtung. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, <http://terebess.hu/english/haiku/deutsch.html>, dostęp 15 XI 2014.
- Sosień B., *Hipotezety, teksty i mity*, w: *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Kraków 2003.
- Soyka S., [Wstęp], w: D. Brzóska-Brzósiewicz, *Haiku*, t. 1, Warszawa 2012.
- Stala M., *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Stanley-Baker J., *Japanese Art*, s.l. 1995.
- Stanulewicz D., *Figura i tło – wędrówka idei*, w: *Językoznawstwo kognitywne III. Kognitywizm w świetle innych teorii*, red. D. Stanulewicz, O. Sokołowska, Gdańsk 2006.
- Stańczakowa J., *Ocalić wszystko (dwa dokumenty)*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Stańczakowa J., *Odmienił moje życie*, w: *Miron... – wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Starkel J., *Obrazki z Japonii*, cz. 1–2, Warszawa 1904.
- Stattler-Jędrzejewiczowa M., *Poezja japońska*, „Tygodnik Polski” 1912, nr 4.
- Stawiczak B. (S. Barańczak), *Bóg błogosławi małomównym?*, „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 43.

- Stockwell P., *Poetyka kognitywna*, red. E. Tabakowska, przeł. A. Skucińska, Kraków 2006.
- Strumiłło A., *Pomiędzy ascezą a żywiołem – inspiracje i echa sztuki azjatyckiej w twórczości współczesnych artystów polskich*, w: *Orient w kulturze polskiej. Materiały z sesji jubileuszowej z okazji 25-lecia Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie 15–16 października 1998*, Warszawa 2000.
- Sütiste E., *A CROW ON A BARE BRANCH: A Comparison of Matsuo Bashō's Haiku "Kareedani..." and Its English Translations*, „*Studia Humaniora Tartuensia*” 2001, No. 2 (wersja online: [https://www.ut.ee/klassik/sht/2001/sytiste1\\_a.html](https://www.ut.ee/klassik/sht/2001/sytiste1_a.html), dostęp 24 VII 2016).
- Sugawara K., *Devising Context: R. H. Blyth's Translation of Haiku*, w: *Identity and Alterity in Literature, 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> c.*, Vol. 3: *Translation and Intercultural Relations. Proceedings*, eds. A. Tampaki, S. Athini, Athens 2001.
- Suzuki D. T., *Ogólne uwagi o kulturze i sztuce Japonii*, w: idem, *Zen i kultura japońska*, przeł. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków 2009.
- Suzuki D. T., *Wprowadzenie do buddyźmu zen*, Poznań 1998.
- Suzuki D. T., *Wprowadzenie do buddyźmu zen*, wstęp C. G. Jung, przeł. M. i A. Grabowscy, Warszawa 1992.
- Suzuki D. T., *Zen i haiku*, w: idem, *Zen i kultura japońska*, przeł. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków 2009.
- Suzuki D. T., *Zen i kultura japońska*, przeł. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków 2009.
- Suzuki D. T., Merton T., *Mądrość pustki*, przeł. P. Kołyżsko, „*Literatura na Świecie*” 1987, nr 1.
- Suzuki S., *Umysł zen, umysł początkującego*, przeł. J. Dobrowolski, A. Sobota, Gdynia s.a.
- Szahaj A., *Co to jest postmodernizm?*, w: *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, red. M. A. Potocka, Kraków 2003.
- Szaruga L., *Haiku: granice literatury*, „*Tytuł*” 1995, nr 3/4b.
- Szczepan-Wojnarska A. M., *Sylwiczny i intymistyczny charakter blogów*, w: *Język @ multimedia*, red. A. Dytman-Stasienko, J. Stasienko, Wrocław 2005.
- Szczęsna E., *Dyskurs internetowy a literacki*, w: *Komparatystyka dzisiaj*, t. 2: *Interpretacje*, red. E. Kasperski, E. Szczęsna, Warszawa 2011.
- Szczęsna E., *Wprowadzenie do poetyki tekstu sieciowego*, w: *Tekst (w) sieci*, t. 1: *Tekst. Język. Gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.
- Szebla-Morinaga K., *Tajemna głębia (yūgen) w japońskiej poezji. Twórczość Fujiwary Shunzeia i jej związki z buddyżmem*, Warszawa 2012.
- Szuba A., *De mortuis nil nisi bene*, „*Poezja*” 1974, nr 2.

- Szura M. A., *Czy blog może być literaturą?*, w: *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003.
- Szymańska B., *Buddyzm chan i taoizm*, Kraków 2009.
- Szymańska B., *Haiku i literatura polska przełomu XIX i XX w. O estetycznej wartości nastroju*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 1 (2) (wersja online: <http://estetykaikrytyka.pl/art/2/SZYMANSK.pdf>, dostęp 14 VI 2016).
- Szymańska B., *Haiku i Młoda Polska*, w: eadem, *Kultury i porównania*, Kraków 2003.
- Szymańska B., *Kultury i porównania*, Kraków 2003.
- Szymik J., *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996.
- Ślósarska J., *Manifestacja tao i czàn w chińskim malarstwie pejzażowym*, w: *Taoizm*, wybór W. Jaworski, red. M. Dziwisz, Kraków 1988.
- Śniecikowska B., *Between Poem and Painting, between Individual and Common Experience – The Art of Haiku in Japan and in Poland*, „Art Inquiry. Recherches sur les Arts” 2007, Vol. 9 (18).
- Śniecikowska B., *Figure/Ground Sensory Segregation in Japanese and non-Oriental Haiku*, w: *Texts and Minds. Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*, ed. A. Kwiatkowska, Frankfurt am Main 2012.
- Śniecikowska B., *Haiku po polsku. Stereotypy – wizualizacje – polemiki*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 2.
- Śniecikowska B., *Ile mówią najkrótsze wiersze? Wokół XX- i XXI-wiecznych przekładów haiku*, „Rocznik Komparatystyczny” 2010, z. 1.
- Śniecikowska B., *“In the Beginning Was... Laughter” – Humour in the Japanese and Polish Haiku Poetry*, w: *Humor. Teorie, praktyka, zastosowania / Humour. Theories, Applications, Practices*, t. 2/2: *Making Sense of Humour*, eds. S. Dżereń-Głowacka, A. Kwiatkowska, Piotrków Trybunalski 2009.
- Śniecikowska B., *Mimetyzm sensualny haiku*, [www.sensuanosc.bn.org.pl/mimetyzm-sensualny-haiku-986/](http://www.sensuanosc.bn.org.pl/mimetyzm-sensualny-haiku-986/), dostęp 24 VI 2016.
- Śniecikowska B., *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008.
- Śniecikowska B., *Obrazowość jako wyznacznik haiku – na przykładzie polskich kontynuacji i imitacji gatunku*, w: *Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz, Łódź 2009.
- Śniecikowska B., *Polskie haiku intertekstualne*, w: *Adaptacje I. Język – literatura – sztuka*, red. W. Hajduk-Gawron, A. Madeja, Katowice 2013.
- Śniecikowska B., *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.



- Śniecikowska B., *Słowografia*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/slowografia-657/>, dostęp 24 VI 2016.
- Świeściak A., *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004.
- Świetlicki M., [Wstęp], w: D. Brzóska-Brzósiewicz, *Haiku*, Gdańsk 2007 (tekst przedrukowany w: D. Brzóska-Brzósiewicz, *Haiku*, t. 1–2, Warszawa 2012).
- Święcicki J. A., *Historia literatury powszechnej*, t. 2: *Historia literatury chińskiej i japońskiej*, Warszawa 1901.
- Świrek A., *Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego*, Zielona Góra 1997.
- Tabakowska E., *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*, Tübingen 1993.
- Takeuchi M., *Wiersze i obrazy*, w: *Estetyka japońska*, t. 2: *Słowa i obrazy. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
- Taoizm*, wybór W. Jaworski, red. M. Dziwisz, Kraków 1988.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967.
- Taylor J. R., *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2001.
- Tchórzewski A., *Między pierwszym a drugim Poundem*, „Poezja” 1975, nr 1.
- Tchórzewski A., „Tyle zasad, ile sylab, więcej zasad niż sylab”, w: idem, *Haiku*, Warszawa 1999.
- Ten krakowski Japończyk... Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa / That Krakow Japonist. Japanese Art. Inspirations in the Work of Wojciech Weiss*, Kraków 2008.
- Tener R. L., *Richard Wright's Haiku: "This Other World"*, w: *Modernity in East-West Literary Criticism. New Readings*, ed. Y. Hakutani, London 2001.
- Themes in Speculative Psychology*, ed. N. Jordan, Abingdon 2001 (1<sup>st</sup> ed.: 1968).
- Thompson Ph. R., *The "Haiku Question" and the Reading of Images*, „The English Journal” 1967, Vol. 56, No. 4.
- To, w czym się jest*. Rozmowa z Mironem Białoszewskim w dniu 2 II 1983, rozmawiała A. Trznadel-Szczepanek, „Twórczość” 1983, nr 9.
- To Walk in Seasons. An Introduction to Haiku. An Anthology (with Study Guide) of Japanese Haiku in English Versions* by W. H. Cohen, Rutland, Vermont–Tokyo 1972.
- Tokarz B., *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990.
- Tomaszewska E., *Inspiracje japońskie w kulturze i sztuce europejskiej – wprowadzenie do „Antologii polskiego haiku”*, w: *Antologia polskiego haiku*, wybór i oprac. E. Tomaszewska, Warszawa 2001.



- Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*, eds. F. Schulze-Engler, S. Helff, Amsterdam–New York 2009.
- Trzeciak P., *Idea i tusz. Malarstwo w kręgu buddyźmu chan/zen*, Warszawa 2002.
- Tubielewicz J., *Japonia: zmienna czy niezmienna?*, Warszawa 1998.
- Tubielewicz J., *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996.
- Tuz-Jurecka E., *Natura w poezji Czesława Miłosza*, Jelenia Góra 2007.
- Tybetańska księga umarłych: wielkie wyzwolenie z bar-do przez słuchanie*, przeł. i oprac. I. Kania, Kraków 2007.
- Ueda M., *Bashō and His Interpreters: Selected Hokku with Commentary*, Stanford 1995.
- Ueda M., *Dew on the Grass: The Life and Poetry of Kobayashi Issa*, Leiden 2004.
- Ueda M., *Estetyczne walory linii*, przeł. B. Romanowicz, w: *Estetyka japońska. Słowa i obrazy*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
- Ueda M., *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford 1983.
- Ueda M., *Zeami, Bashō, Yeats, Pound. A Study in Japanese and English Poetics*, London–The Hague–Paris 1965.
- Ungar B., *Haiku in English*, Stanford, California 1978.
- Ungerer F., Schmid H.-J., *Figure and Ground*, w: *An Introduction to Cognitive Linguistics*, London–New York 1996.
- Varga K., Dunin-Wąsowicz P., *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, Warszawa 1998.
- Wantuch W., *Miron Białoszewski w poszukiwaniu gatunków lirycznych*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993 (przedruk w: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009).
- Waśkiewicz A. K., *Dodatek krytyczny*, w: A. Stern, *Wiersze zebrane*, t. 2, oprac. A. K. Waśkiewicz, Kraków–Wrocław 1986.
- Waśkiewicz A. K., „Irrealna gwiazda”. *O poezji Anatola Sterna*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Watson B., *Introduction*, w: M. Shiki, *Selected Poems*, transl. B. Watson, New York 1997.
- Watts A. W., *Zen w sztuce*, w: *Buddyżm*, wybór i oprac. J. Sieradzan, W. Jaworski, M. Dziwisz, Kraków 1988.
- Wawrzyniak M., *Wprowadzenie do kaligrafii japońskiej: związki z „zen” i „nanga”, „Japonica”* 1994, nr 2.
- Wąciór S., *Modernist Mutations – The Morphology of the Imagist Poem: Context – Text – Intertext*, Lublin 2003.

- Weinreich R., *Introduction: The Haiku Poetics of Jack Kerouac*, w: J. Kerouac, *Book of Haikus*, New York 2003.
- Weiss R., *Inspiracje sztuką japońską w twórczości Wojciecha Weissa*, w: *Ten krakowski Japończyk... Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa / That Krakow Japonist. Japanese Art. Inspirations in the Work of Wojciech Weiss*, Kraków 2008.
- Welsch W., *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, przeł. K. Wilkoszewska, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004.
- Welsch W., *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, w: *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 2, red. R. Kubicki, przeł. B. Susła, J. Wieteci, Poznań 1998.
- Wendland M., *Motywy gnostyczne i buddyjskie w filozofii A. Schopenhauera*, [http://mumelabo1.amu.edu.pl/SKH/archiwum001\\_04-2005/M.Wendland2.htm#\\_ftn3](http://mumelabo1.amu.edu.pl/SKH/archiwum001_04-2005/M.Wendland2.htm#_ftn3), dostęp 28 XI 2014.
- Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Stanisława Wyspiańskiego / View of Kościuszko Mound from the Artist's Study Window. Japanese Art Inspirations in the Work of Stanisław Wyspiański*, Kraków 2007.
- Wielgosz M., *Medytacyjny odbiór rzeczywistości w polskiej literaturze i fotografii*, w: *Obrazy dookoła świata*, red. J. Bielska-Krawczyk, S. Kołos, M. Mateja, Toruń 2013.
- Wielka encyklopedia PWN*, t. 11, Warszawa 2002.
- Wielokulturowość – międzykulturowość – transkulturowość w perspektywie europejskiej i pozaeuropejskiej*, red. A. Barska, M. Korzeniowski, Opole 2007.
- Wiersz to jest obejrzenie się wstecz* (z Urszulą Kozioł rozmawia Agnieszka Kołodyńska), „Gazeta Wyborcza” z 5 IX 2008.
- Wierzbicka A., *Język, umysł, kultura*, red. J. Bartmiński, Warszawa 1999.
- Wilhelm R., *Wstęp*, w: *I-cing. Księga Przemian*, Warszawa 1994.
- Wilk M., *Dom nad Oniego*, Warszawa 2006.
- Wilkoszewska K., *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie*, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004.
- Wilkoszewska K., *Wizualna poezja – poetyckie malarstwo*, w: *Estetyka japońska*, t. 2: *Słowa i obrazy*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
- Wilson Ross N., *The Art Of Zen*, w: eadem, *Three Ways of Asian Wisdom. Hinduism, Buddhism, Zen and Their Significance for the West*, New York 1966.
- Wind in the Pines*, red. D. Hirota, Kyoto 1995.

- Winowiecka A., *W kręgu secesji (O niektórych motywach w poezji Stanisława Grochowiaka)*, „Poezja” 1980, nr 5.
- Wiśniewski W., *Tego nie dowiecie się w szkole (z wizytą u pisarzy)*, t. 3, Warszawa 1983 (rozmowa z Urszulą Koziół, *Jak strony świata stronimy od siebie*, s. 125–132).
- Witosz B., *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007 (lub w: *Sporne i bezsporne problemy wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002; lub w: „Teksty Drugie” 2001, z. 5).
- Witosz B., *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice 2005.
- Wojda D., *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996.
- Woźniak T., *I ty możesz zostać mistykiem. Zestaw ćwiczeń z dodaniem dzieł wierszy Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 1996, z. 2/3.
- Wójcik W., *Leopolda Staffa „lux ex Oriente”*, w: *Orient w literaturze i kulturze modernizmu*, red. E. Łoch, Lublin 2011.
- Wójtowicz A., *Stanisława Grochowiaka poetycka introdukcja i „coda”*, w: *„W ciemną mą ojczyznę”. Stanisław Grochowiak znany i nieznany*, red. S. Sterna-Wachowiak, Poznań 1996.
- [www.msz.gov.pl/files/file\\_library/42/20020225p\\_6978.doc](http://www.msz.gov.pl/files/file_library/42/20020225p_6978.doc), dostęp 30 X 2007.
- Wyka K., *Barok, groteska i inni poeci*, w: idem, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977.
- Wyka M., *Leopold Staff*, Warszawa 1985.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Wysłouch S., *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007.
- Yamada-Bochynek Y., *Haiku East and West. A Semiogenetic Approach*, Bochum 1985.
- Yasuda K., *The Japanese Haiku. Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples*, Rutland, Vermont–Tokyo 1957.
- Yasutani R., *Dualizm i absolut*, „Droga Zen” 1983, nr 3.
- Yūki I., *New Rising Haiku. The Evolution of Modern Japanese Haiku and the Haiku Persecution Incident*, „Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry” 2007, Winter, Vol. 5, No. 4, <http://www.simplyhaiku.com/SHv5n4/features/Ito.html>, dostęp 13 IX 2012.
- Zabratyński R., *A Brief History of Polish Haiku*, <http://shamrockhaiku.webs.com/shamrockno9.htm>, dostęp 24 II 2015.
- Zajas K., *Miłosz i filozofia*, Kraków 1997.
- Zamorska M., *Transkulturowość „butō”. Japonia, Welsch i pytania o tożs-*

- mość, „Kultura – Historia – Globalizacja”, nr 9, <http://www.khg.uni.wroc.pl/files/khg6ZamorskaT.pdf>, dostęp 20 IV 2015.
- Zamorski J., *Filozofia taoistyczna wobec cierpienia (na przykładzie księgi „Zhuangzi”)*, „Orient” 2006, nr 1–4 (7–10).
- Zawadzki A., *Między komparatystyką literacką a kulturową*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.
- Zaworska H., *Być i nie być, „Twórczość”* 1986, nr 4.
- Zaworska H., *Ostatni wieczór z Mironem, w: Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrala i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Zelenka M., *Komparatystyka a badania interkulturowe*, w: *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęśna, E. Kasperski, Kraków 2010.
- Zen und die westliche Kunst*, hrsg. H.-G. Golinski, S. Hiekisch-Picard, Köln 2000.
- Zen z krwi i kości. Zbiór pism zenistycznych i prezenistycznych*, wybór P. Reps, przeł. R. Bartoń, Poznań 1998.
- Zgorzelski Cz., *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 2 (przedruk m.in. w: *Genologia polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983).
- Zgorzelski Cz., *Perspektywy genologii w poznawaniu poezji współczesnej*, „Teksty” 1975, z. 1.
- Zolbrod L. M., *Haiku Painting*, Tokyo–New York–San Francisco 1982.
- Zwierzynski S., *Sylaby na palecie. Haiku*, wstęp R. Szybiak, s.l., s.a. [1995].
- Żbikowski T., *Prawie wszystko o tao*, w: *Taoizm*, wybór W. Jaworski, red. M. Dziwisz, Kraków 1988.
- Żuławska-Umeda A., *Noty o poetach*, w: *Haiku*, wstęp i przeł. A. Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006; wersja online (okrojona): <http://www.haiku.art.pl>, dostęp 25 VII 2016.
- Żuławska-Umeda A., *O kireji – „sylabie ucinającej w haiku”*, „Japonica” 1994, nr 2.
- Żuławska-Umeda A., *Od tłumacza*, w: *Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Wrocław 1983.
- Żuławska-Umeda A., *Od tłumaczki*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 1/2/3.
- Żuławska-Umeda A., *Okolice poetyki Matsuo Bashō*, w: *Haiku*, wstęp i przeł. A. Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006.
- Żuławska-Umeda A., *Poetyka szkoły Matsuo Bashō*, Warszawa 2007.
- Żuławska-Umeda A., *Wstęp do wydania drugiego*, w: *Haiku*, wstęp i przeł. A. Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006.

## Nota bibliograficzna

- W książce zamieszczam rozszerzone lub zmienione wersje artykułów:  
*Oryginały czy imitacje? Wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 2, s. 139–176.  
*„Haiku-błaga” czy „haiku fristalj”? O twórczości Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza*, w: *Nowa poezja polska wobec tradycji*, red. S. Buryła, M. Flakowicz-Szczyrba, Warszawa 2015, s. 35–57.  
*Poezja uważności – Czesław Miłosz i haiku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, z. 1 (113), s. 9–26.  
*Polskie haiku intertekstualne*, w: *Adaptacje I. Język – literatura – sztuka*, red. W. Hajduk-Gawron, A. Madeja, Katowice 2013, s. 107–124.  
*Konwergencja transkulturowa? Twórcy polscy wobec logowizualności Orientu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, t. 55, z. 2 (110), s. 171–199.  
*Haiku? Senryū? Mironū? Poezja Mirona Białoszewskiego wobec gatunków orientalnych*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 3, s. 77–111.  
*Ile mówią najkrótsze wiersze? Wokół XX- i XXI-wiecznych tłumaczeń haiku*, „Rocznik Komparatystyczny” 2010, nr 1, s. 85–103.  
*Granice wizualności – granice gatunku? Haiku w polskiej poezji międzywojennej*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. A. Dziadek, W. Bolecki, Warszawa 2010, s. 226–245.  
*« Un nœud de duvet, de laine et de fils » : les miniatures de Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, la poésie japonaise et les œuvres modernistes occidentales*, w druku piśmie „Slavica Bruxellensia”.

W monografii odwołuję się także do wybranych twierdzeń i analiz zawartych w poniższych tekstach (wykorzystuję przeformułowane fragmenty publikacji):

- Between Poem and Painting, between Individual and Common Experience – The Art of Haiku in Japan and in Poland*, „Art Inquiry. Recherches sur les Arts” 2007, Vol. 9 (18), s. 243–270.  
*Haiku po polsku. Stereotypy – wizualizacje – polemiki*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 2, s. 155–183.

*Mimetyzm sensualny haiku oraz Układy sensualne haiku*, w: *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki et al., www.sensualnosc.bn.org.pl.

*Figure/Ground Sensory Segregation in Japanese and non-Oriental Haiku*, w: *Texts and Minds. Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*, ed. A. Kwiatkowska, Frankfurt am Main 2012, s. 139–154.

W książce uwzględniłam także niektóre spostrzeżenia przedstawione w poniższych tekstach (nie wykorzystuję natomiast dłuższych fragmentów samych artykułów):

*Obrazowość jako wyznacznik haiku – na przykładzie polskich kontynuacji i imitacji gatunku*, w: *Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz, Łódź 2009, s. 131–147.

„*In the Beginning Was... Laughter*” – *Humour in the Japanese and Polish Haiku Poetry*, w: *Humor. Teorie, praktyka, zastosowania / Humour. Theories, Applications, Practices*, t. 2/2: *Making Sense of Humour*, red. S. Dżereń-Głowacka, A. Kwiatkowska, Piotrków Trybunalski 2009, s. 91–102.

*Haiku japońskie i haiku po polsku – dialog kultur?*, w: *Dialog międzykulturowy w (o) literaturze polskiej*, red. M. Skwara, K. Krasoń, J. Kazimierski, Szczecin 2008, s. 417–437.

„*Góra w zieleni*” i „*twierdza w chmurze*” – o poetyce japońskich i polskich haiku, „*Fraza*” 2001, nr 4 (34), s. 166–178.

Do badania haiku powróciłam po latach – haiku w Polsce poświęcona była moja (niepublikowana) praca magisterska obroniona w 2000 roku na Uniwersytecie Łódzkim. Te wczesne dociekania stanowiły podglebie dla przedstawionej monografii (pewne podobieństwa wykazują jednak, z oczywistych względów, wyłącznie passusy obu prac dotyczące kultury Japonii i omówienia niewielkiej liczby wierszy).

## Summary

### Haiku in Polish.

### Genology in the Transcultural Perspective

The book is the first monograph of Polish poetry related in various ways to Japanese haiku miniatures. The author conducts an analysis of lyric poetry created over the course of more than a century (from the Young Poland to the present), also touching upon problems of translatology and intersemiotics. The book describes texts strictly faithful to the rules of the genre, as well as compositions only oscillating around the prototype of the genre and also miniatures hiding old European literary forms under the trendy Oriental banner. The monograph counts among comparative cultural studies. It presents a panorama of artistic phenomena of the broadly understood modernism: in Poland and, to an extent, in Western Europe and the Americas as well.

The first part of the book is devoted to history, poetics and cultural foundations of classical Japanese haikus (philosophy, religion, aesthetics). The author also points to the differences between haiku and its satirical “reverse side” – the 17-syllable *senryū* poems, differences of great importance for the studies of haiku beyond the Orient. Next, the book deals with theoretical problems crucial for further investigations: sensual composition of lyrical miniatures, *kireji* effect made by images, sensual *mimesis*, taboo in haiku. The author conceptualizes the Western prototype of haiku; she also explains the usage of the prototype and invariant models of the genre in the course of the work.

The second part of the monograph presents the Western ways to haiku. Its first chapter concerns the history of haiku in Western Europe and the Americas (largely unknown to Polish readers). The subsequent chapters are devoted to the early history of haiku in Poland. The author recreates the state of knowledge about the Japanese culture in the times of the Young Poland and in the interwar period, asks questions about the presence of haiku (and the convergence of related forms) before the very late eruption of the genre in Poland in the late 1970s. Special attention is paid to the “hay-kay” series by Anatol Stern (the analytical context here are, among others, *tankas* by Jarosław Iwaszkiewicz), poetic miniatures by Maria

Pawlikowska-Jasnorzewska (compared with the works of Amy Lowell and Richard Aldington as well as Japanese *tankas*) and poems by Leopold Staff. The author opposes the scholars who attribute haiku features to the works by Julian Przyboś and Bolesław Leśmian. The proposed description of the post-war stage of the pre-history of the genre in Poland includes, however, the analyses of poetry by Jan Brzękowski, Leopold Staff, Urszula Kozioł and Ryszard Krynicki. The final chapter of this part concerns Polish translations of haiku. One-hundred-year history of such translations allows to perceive the meandering history of modernism in Poland from a less obvious perspective.

The monograph's third part presents the works by Stanisław Grochowiak and Dariusz Brzóska-Brzósiewicz, which differ significantly in terms of chronology, stylistics and, at least partly, world view. They can be seen as extreme phenomena existing on the opposite poles of the scale of references to haiku. The outputs of the two poets prove polemical towards the tradition of the Japanese form and to one another. The chapter entitled *Najdalsza podróż Grochowiaka* (Grochowiak's furthest journey) is a comprehensive analysis of one of the most prominent accents of the Polish fascination with haiku – the volume *Haiku-images* by Grochowiak. An important analytical context here is the Anglo-American imagism. Comparative study of miniatures and metaliterary works by Grochowiak and Ezra Pound reveals considerable differences in poems' composition and a surprising genologic misunderstanding (the form of *haiku-image* was created by... the Polish poet and Polish literary scholars). Analyses of the stylistics and semantics of the volume emphasize the special role of sensual patterns in haiku-related works, which allows for recognizable intercultural dialogue between the Polish miniatures and the Oriental genre. Poetic and multimedial activities by Brzóska-Brzósiewicz seem to be the reverse side of the discussed works by Grochowiak. A more detailed description, however, reveals the unknown side of the "jester" poet – some of his texts turn out to be surprisingly close to the haiku prototype. The main body of Brzóska's works, however, concentrates on presenting almost abject fragments of everyday reality and on various language games. The author takes a look at those texts (as well as films, recitations and musical pieces based on the analysed poetry), searching for any traces of the relation to the Japanese haiku. Brzóska's postmodern literary activity is completely different from Grochowiak's lyrical poems; the works of Brzósiewicz are in fact closer to Japanese *senryū* or *zappai* poetry than to haiku. At the same time, one can observe in them an extreme, very familiarly Polish tone of polemics with haiku.



The fourth part of the monograph is devoted to various oscillations around haiku's Western prototype; the comparative material here consists of lyrical poems, metaliterary compositions and translations by Czesław Miłosz and poetic miniatures by Miron Białoszewski. Texts by both authors do not constitute, semantically or stylistically, "extreme" statements on literary and philosophical assumptions of the form, most of them are also far from prototypical realizations of the genre. Analyses of Miłosz's miniatures employing selected haikemes (haiku's prototypical features) do not reveal any evolution towards haiku in the author's output (the unchangeable element remains, however, the fascination with the multitude of names and sensual "grasps" of reality). Still, the writer's metaartistic texts reinterpreted in the book demonstrate his deepening fascination with the Japanese form. Comparative investigation of Miłosz's translations of Japanese and American haikus reveals also some other features of Miłosz's haiku-related output: his fascination with modernism on the one hand and astonishingly staunch traditionalism on the other. The second chapter of this part of the monograph deals with the late works of Białoszewski, which can be analysed in the light of Far Eastern poetic genres: haiku, *senryū*, and koans. The author presents Białoszewski's works and "life-writing" in the context of zen and zen poetry, moving on to detailed comparative analyses of the poet's miniatures (an important point of reference here are the haikus by Jack Kerouac). A significant part of the late output of the author of *Oho* shows genetically non-conditioned transcultural similarities to the poems by Japanese authors. Białoszewski at the same time draws from the native cultural tradition (for example, avant-garde *oeuvre*). However, his poetry still remains very "separate", established in the easily recognizable artistic idiolect. Short forms of the lyrical poems could be called *mironū*, – analogically to the Japanese eponym *senryū*.

The monograph's fifth part presents the analyses of a large group of contemporary Polish poems which are very close to the haiku prototype. The key categories of description here are the terms of sensual *mimesis* and modernist epiphany. The author begins by emphasizing the traps laid for the writers of miniatures inspired by Japanese 17-syllable poems: it is, on the one hand, trivialism and antitheticality of the composition, and on the other, excessive (from the perspective of haiku) stylistic richness and intellectualization of the work. The main subject of the analysis are the strategies of refreshing the genre's poetics: de-automatization (defamiliarization) of perception, metaphorization, conceptism. The author also focuses on strictly semantic matters: the use of ambiguity, the Oriental *topoi*, breaching the haiku taboo (eroticism, death). She discusses in detail

the intertextual entanglements of these Polish haikus and tackles the problem of haiku's self-referentiality. The conclusion of this part of the book provides the answer to the question whether the writers of the "truest" Polish haikus are continuators of the Eastern tradition, or epigones.

The sixth part of the monograph constitutes a certain supplement to the earlier chapters. It presents a wide variety of poems paratextually referred to as "haiku", which are, however, very far from the genre's prototype and do not engage in a deeper discussion with the form's stylistics and its aesthetic and ethical assumptions. Among the described *quasi*-haikus there are poems which show deep religious commitment, texts which are hardly semantic neo-Dadaist experiments, and finally aphorisms, epigrams, gnomes and lyrical miniatures of various sort. The conclusion of this piece of work also touches upon commercial uses of the genologic label "haiku".

The final part of the monograph is devoted to describing visual and multimedia entanglements of haiku. It starts with a description of the links between classical haiku and visual arts (calligraphy, various kinds of traditional painting, *ekphrasis*). Then, encounters between haiku and Western aesthetics (such as *Gesamtkunstwerk*, strong parallels with the aesthetics of modernism) are analysed. In the following chapters the author presents the 20th century Polish struggles with the verbo-visibility inspired by haiku: in "traditional" books and in works which go beyond two dimensions (artistic books, installations, multimedia works, exhibitions). Works referring to haiku and Japanese aesthetics are often surprisingly related to old Western forms: *silvae rerum*, diaries, emblems, and, simply, illustrations. The most interesting compositions here are those where various East-West relationships are consciously highlighted.

The double-profiled genologic perspective adopted in the monograph (using both prototype and invariant models of the genre) allows for a wide, non-obvious view of the Polish modernist poetry and visual arts associated with it. Numerous haikemes appear to be lasting, relevant elements of the Polish culture. Their identification and analysis allows to notice various unexpected encounters between seemingly extremely remote cultural universes.

## Indeks terminów

- aforyzm 17, 85, 116, 122, 269, 281,  
299, 301, 302, 362, 375, 384,  
499, 500, 505–508, 572, 625
- aliteracja 74, 148, 152, 153, 154,  
205, 231, 261, 288, 289, 295,  
317, 372, 380, 396, 397, 420,  
432, 433–434, 437, 467, 504
- autotelizm 219, 266, 322, 481–485
- autotematyzm 149, 150, 346, 481–  
–485
- awangarda 49, 110, 114, 144, 167,  
168, 177–180, 186–187, 197,  
237, 283, 299, 302, 334, 374,  
388, 399, 421, 426, 469, 474,  
502, 504, 548, 549, 584, 604,  
623, 625, 626, 641
- aware* 51, 258, 322, 425, 579
- blog 487, 628–630, 633, 634, 635–  
–636
- buddyzm zen 35, 36, 39, 40, 41–47,  
51, 60, 63, 70, 80, 86, 91, 132,  
192, 218, 222, 224–226, 233,  
235, 238, 250, 251, 252, 259,  
261–263, 269, 270, 285, 298,  
300, 302, 303, 308, 324, 327,  
341–346, 349, 352, 353, 354,  
358, 360, 375, 390, 414, 456–  
–460, 515, 522, 524, 527, 528,  
532, 539, 543, 544, 565, 569,  
573, 580, 581, 584, 590, 591,  
604, 605, 606, 608, 612, 613,  
635, 638
- chrześcijaństwo 44, 119, 222, 226,  
456, 460–463, 477–478, 491–  
–501, 619
- czan – zob. buddyzm zen
- czułość 66, 76, 79, 82, 83, 100, 170,  
220, 225, 226, 233, 235, 252,  
272, 273, 288, 289, 290, 297,  
304, 419, 448, 471, 508, 604
- danrin* szkoła 61–62, 64, 124, 298
- decorum* haiku 82, 83, 248, 452, 475
- dezautomatyzacja percepcji 91,  
179, 206, 230, 288, 320, 357,  
364, 365, 367, 383, 412–416,  
422, 425, 433, 448, 504, 593,  
594, 605, 610, 632, 644
- drzeworyt *ukiyo-e* – zob. *ukiyo-e*
- dźwiękonaśladownictwo – zob.  
onomatopeja
- ekfrazja 94, 135, 159, 169, 223, 244,  
424, 464, 480, 494, 515, 516, 638
- eklektyzm 186, 187, 271, 303, 582,  
591, 607, 635, 637
- empatia 53–54, 66, 76, 100, 291, 293,  
341, 342, 343, 471, 546, 613
- ensō* 532, 533, 581, 604, 605, 608
- epifania 94, 100, 166, 176, 232, 253,  
258, 263, 271, 297, 309, 312,

- 322, 324, 343, 351, 354, 355,  
362, 364, 367, 376, 382, 384,  
388, 389, 390, 391, 399, 402–  
–405, 409, 410, 411, 412, 415,  
420, 422, 425, 427, 428, 472,  
473, 488, 501, 595, 610, 641,  
644, 645  
epifania nowoczesna (epifania  
modernistyczna) 94, 100, 166,  
176, 258, 263, 271, 355, 367,  
388, 389, 399, 402–405, 409,  
411, 412, 422, 501, 610, 641,  
644  
epigonizm 68, 398, 485–488, 505,  
632  
epigramat 17, 85, 116, 125, 186,  
191, 227, 235, 269, 299, 301,  
302, 349, 384, 505, 506, 509,  
626, 627  
erotyzm 68, 83–85, 101, 147, 159,  
171, 249, 255–256, 339, 432,  
436, 442–449, 467, 484, 512,  
619, 620  
figura–tło układ 92, 99–100, 103–  
–105, 106, 108–111, 140–141,  
161, 187, 246, 261, 348, 357,  
360, 362, 368, 375, 380, 383,  
384, 389, 413, 414, 416, 426,  
437, 444, 473, 500, 515  
film 119, 219, 253, 278, 280, 287,  
291, 292, 294, 513, 549, 624,  
627, 629, 635, 636–637, 641  
fonostylistyka 152, 153, 209, 288–  
–289, 300, 383, 397, 433–436,  
504, 597 (zob. też aliteracja,  
homofonia, instrumentacja  
dźwiękowa, onomatopeja,  
paronomazja, rym)  
*foto-filmo haiga (filmo-foto haiga)*  
627, 635, 636–637  
*foto-haiga* 627, 632, 633, 634  
fotografia 374, 528, 550, 579–580,  
582, 598, 609, 621, 626, 627,  
628, 629, 630–634, 635, 636,  
638, 639  
fraszka 59, 85, 125, 269, 302, 362,  
384, 468, 505, 507, 508  
*fūga no makoto* 50–51, 79  
gnomiczność 269–270, 273, 287,  
318, 375, 487, 506, 507  
grafika 80, 280, 397, 537–538, 544,  
545, 559, 564, 566, 568–569,  
572, 573, 578, 580, 582, 583,  
586, 590, 591, 598, 605, 606,  
612, 613, 619, 623, 630, 638  
(zob. też *ukiyo-e*, *kachō-ga*)  
groteska 220, 228, 232, 278, 288,  
292, 293, 296, 298, 454, 625  
*haibun* 28, 62, 69–70, 203, 387, 406,  
444, 450, 474, 516, 526, 529,  
551, 605, 609, 627, 632, 633,  
637, 639, 640  
*haibunga (haibun-ga)* 70, 526, 529–  
–530, 597, 602, 609, 633  
*haiga (hai(kai)ga)* 28, 70, 236, 247,  
321, 421, 493, 525, 526, 528–  
–532, 537, 540, 543, 544, 550,  
551, 565, 567, 579, 580–581,  
584, 591, 606, 608, 609, 610,  
611, 618, 626–641  
*haikai-no-renga* 59–61, 63, 64, 140,  
147, 442, 446, 530 (zob. też  
*renga*)  
haikem 30, 97, 233, 359, 388, 644,  
645

- haiku-image* 235, 240–241, 242, 245, 273
- hokku* 58–59, 60, 62, 63, 65, 69, 75, 76, 110, 120, 123, 124, 156, 176, 241, 310, 439, 446, 473, 474, 506, 510
- homofonia 74, 194, 295, 396, 433, 440
- hosomi* 48–49
- humor 57, 59–61, 64, 75, 76–78, 79, 82, 83, 88, 92, 100, 146, 150, 151, 174, 204, 225, 251, 260, 282, 289, 290, 293, 296, 298, 300, 303, 346, 349, 358, 361, 366, 368, 372–373, 384, 390, 432, 433, 454, 456, 461, 512, 528, 565, 569, 572, 585, 608, 620, 625–626, 644
- ideogram 73, 102, 241, 251, 521, 556, 573, 625–627
- iluminacja – zob. *satori*
- ilustracja, ilustracyjność 70, 195, 206, 216, 278, 320, 321, 493, 515, 526, 529, 531, 538, 547, 551, 555, 556, 559–565, 567, 570, 573–592, 598, 602, 606, 630, 631, 635, 638, 640 (zob. też *haiga*)
- imażyzm (imagizm) 25, 26, 83, 91, 113, 117, 167–173, 218, 237–245, 249, 257–258, 265, 267, 273, 353, 473, 474, 510
- impresjonizm 118, 540, 545, 549
- instrumentacja dźwiękowa 151–156, 186, 209, 253, 255, 258, 288–289, 295, 301, 358, 374, 381, 397, 414, 427, 435–436, 504, 511 (zob. też aliteracja, fonostylistyka, homofonia, onomatopeja, rym)
- interkulturowość 14, 18, 19, 24, 144, 300, 445, 446, 474 (zob. też transkulturowość, wielokulturowość)
- intertekstualność 66, 72, 73, 80, 94, 102, 151, 160, 167, 186, 194, 214, 222, 235, 254–255, 256, 259–260, 262, 283, 300, 313, 319, 324, 355, 367, 371–372, 399, 405, 418, 445, 464–481, 483, 504, 527, 531, 542, 606, 626
- japonizm 121, 125, 133, 546–547
- jukstapozycja 91, 100, 110, 116, 119, 134
- kachō-ga* 536, 538 (zob. też *ukiyo-e*)
- kakekotoba* 73, 78, 399
- kaligrafia 34, 51, 60, 101, 521–522, 524, 527, 529, 530, 531, 532, 542, 543, 556, 559, 560, 564, 565, 566, 568, 570, 573, 578, 581, 585, 591, 604, 606, 611, 635
- Kanō szkoła 529, 537
- karumi* 48, 50, 76, 92
- kigo* 58–59, 67, 68, 72, 80, 87, 95, 135, 258, 361, 559, 572
- kireji* 60, 75–76, 78, 80, 87, 95, 100, 110, 202, 355, 361, 437, 438, 439, 442
- kireji* obrazowe 100, 110, 437, 438, 439, 442
- koan 46, 60, 132, 192, 285, 302, 341, 342, 343, 344, 375, 457
- kołaż 119, 549, 590–592

- konceptyzm 74, 76, 78, 90, 92, 100,  
 123, 146, 160, 164, 166–167,  
 170, 173, 175, 176, 185, 190,  
 234–235, 246, 261, 301, 305,  
 365, 367, 368, 370–372, 373–  
 –374, 375, 380, 384, 388, 389,  
 390, 405, 421–436, 461, 467,  
 469–470, 472, 478, 503–505,  
 507, 581, 592, 593, 632, 634  
 konfucjanizm 34, 40, 46, 47, 119  
 książka artystyczna 551, 556, 603–  
 –610, 627, 635  
 kubizm 110, 116, 118, 549  
 malarstwo tuszowe 34, 51, 135, 238,  
 259, 521, 527–533, 537, 564,  
 570, 580–581, 583, 584, 585,  
 605 (zob. też *sumi-e*, *haiga*,  
*zenga*, *nanga* – typy malarstwa  
 tuszowego)  
 metaforyka 74–75, 100, 111, 132,  
 149, 161, 164, 171, 175, 176,  
 179, 181, 187, 189, 191, 194,  
 198, 201, 204, 205, 206, 210,  
 234, 235, 246, 247, 248–249,  
 251, 256, 262, 264, 272, 273,  
 282, 299, 310, 317, 321, 333,  
 334, 335, 360, 368, 375, 382,  
 395, 396, 404, 405, 410, 416–  
 –420, 427, 428, 429, 432, 437,  
 438, 440–441, 448, 451, 453,  
 460, 475, 487, 494–495, 620,  
 627, 629, 636  
 modernizm 13–14, 23, 27, 29–30,  
 39, 67, 92, 94, 97, 100, 113–  
 –119, 128, 176, 200, 270–273,  
 367, 389, 399, 401, 402–405,  
 409, 411, 412, 422, 481, 489,  
 492, 501, 543–550, 622, 641,  
 644  
 montaż 119, 253, 549, 625–626  
*mijikauta* – zob. *tanka*  
 mimetyzm sensualny 72, 86, 100,  
 102, 106, 134, 150, 170, 179,  
 187, 189, 233–234, 247, 256,  
 312, 321, 323, 365, 369, 412,  
 415, 418–420, 422, 425, 428,  
 429, 434, 441, 453, 474, 475,  
 477, 494, 516  
 modalność 45, 78–79, 82, 139, 158,  
 250, 281–282, 290, 292, 297,  
 305, 357, 360, 364, 373, 374,  
 386, 388, 441, 467, 471, 501,  
 511, 572  
 multimedialność 14, 27, 597, 627–  
 –640, 643  
 nadrealizm – zob. surrealizm  
*nanga* (*bunjin-ga*) 528, 532, 537,  
 550  
*nō* 34, 240, 241  
 okładka 216, 277, 280, 303–304,  
 329, 557, 559, 560, 562, 564,  
 565, 567, 569  
 onomatopeja  
 (dźwiękonaśladownictwo) 74,  
 206, 207, 208, 209, 231, 357,  
 380, 414, 430, 434, 483  
 paronomazja 146, 209, 231, 300,  
 334, 369, 377, 383, 435, 436,  
 508  
 polisensoryczność 101, 140, 159,  
 173, 189, 190, 226, 245, 248,  
 250, 252, 253, 258, 264, 289,  
 311, 320, 367, 376, 389, 412,  
 413, 440, 469, 516, 543, 610  
 postmodernizm 270, 303, 402, 585,  
 637, 641, 644

- prototyp (gatunku) 18, 27, 30, 34,  
 87, 89, 95–101, 189, 191, 192,  
 215, 259, 272, 285, 286, 304,  
 307, 316, 326, 349, 369, 390,  
 391–392, 393, 398, 400, 412,  
 415, 416, 420, 432, 433, 435,  
 449, 454, 471, 473, 480, 481,  
 489, 490, 491, 492, 496, 499,  
 502, 509, 580, 583, 604, 608,  
 622, 626, 636, 643, 644  
 przekład 13, 14, 18, 23, 27, 29, 54,  
 56, 74, 78, 83, 89, 114–116,  
 118, 120, 121–123, 125–130,  
 151, 152–153, 166, 173, 182–  
 –183, 184, 185, 191–192, 193–  
 –214, 236, 237, 238, 242–243,  
 273, 307, 315, 316, 319, 323,  
 327, 329, 329–340, 346, 350,  
 355, 367, 374, 391, 393, 395,  
 398–399, 400, 401, 402, 406,  
 421, 443, 445, 464, 465, 466,  
 468, 481, 487, 504, 531, 556–  
 –569, 606, 610, 612, 625–626,  
 637  
 puenta 92, 170, 175, 176, 185, 265,  
 487, 507  
 punnonsens 146, 295, 297, 301, 433,  
 503, 572, 605  
*renga* 33, 52, 57–61, 63, 64, 140,  
 147, 155, 156, 224, 263, 363,  
 442, 446, 498, 506, 530  
 rym 123, 128, 146, 147, 152, 154,  
 231, 289, 290, 368, 369, 372,  
 377, 383, 497, 498, 507 (zob.  
 też *haikai-no-renga*)  
 rytm 54, 57, 71, 75–76, 88, 95, 99,  
 110, 127, 201, 202, 231, 299,  
 347, 355, 358, 432, 494, 495,  
 521, 565, 619, 623, 624  
*sabi* 48–49, 50, 64, 65, 76, 100, 258,  
 265, 397, 579, 637  
*satori* 94, 189, 197, 238–239, 270,  
 303, 344, 354, 356  
*senryū* 64, 79–82, 84, 85, 88, 124,  
 126, 238, 260, 298, 305, 346,  
 354, 361–364, 379, 381, 384,  
 388, 389, 452, 591  
 sentencja 85, 302, 505, 508 (zob. też  
 gnomiczność)  
*shi-ga-jiku (shinga jiku)* 521, 602,  
 631  
*shōfū* styl 62, 63, 68  
*Shōmon* szkoła 63, 64, 76  
 surrealizm 68, 117, 186, 187, 220,  
 234, 235, 251, 397, 420, 584,  
 637, 641, 645  
 symbol 89, 93, 102, 132, 164, 166,  
 175, 178, 190, 222, 226, 249,  
 256, 258, 261, 265, 267, 268,  
 272, 281, 394, 410, 430, 462,  
 465, 499, 501, 532, 538, 544,  
 545, 619, 625  
 symbolizm 68, 118, 131, 132, 148,  
 150, 152, 156, 198, 200, 249,  
 250, 264, 267, 397, 398, 546,  
 573, 622, 645  
 synestezja 100, 101, 102, 106, 132,  
 140, 146, 150, 156, 247, 249,  
 255, 366, 368, 383, 389, 414,  
 418, 430, 475, 476, 543  
*sumi-e* 51, 236, 259, 294, 483, 527–  
 –528, 532, 537, 545, 550, 551,  
 559, 564, 565, 566, 580, 581,  
 584, 595, 608–609, 611, 620,  
 633, 636, 641 (zob. też *haiga*,  
*nanga, zenga* – typy *sumi-e*)  
 Sung malarstwo 527–528  
 szintoizm 34, 39–40, 41, 46, 91, 539

- tabu (w haiku) 46, 82–85, 229, 248,  
254, 272, 339, 346, 411, 412,  
436, 453, 484
- tanka* (*mijikauta*) 58, 59, 66, 75,  
114, 121, 122, 123, 129, 130,  
151–156, 157, 165–166, 169,  
178, 179, 182–183, 186–187,  
410, 516
- taoizm 34, 40–44, 46–47, 91, 127,  
222, 233, 263, 341, 344–345,  
346, 528, 539, 606
- teatr *nō* – zob. *nō*
- Teimon* szkoła 60–62, 64, 425
- tło – zob. figura–tło układ
- tłumaczenie – zob. przekład
- transkulturowość 14, 15, 18, 19–  
–24, 33, 39, 53, 57, 70, 119,  
120, 131, 133, 169, 186, 233,  
235, 246, 249, 251, 257, 261,  
267, 290, 340, 347, 384, 466,  
481, 491, 498, 543, 573, 608,  
610, 611, 612, 622, 627, 635,  
636, 637, 640–641, 643, 644,  
645 (zob. też interkulturowość,  
wielokulturowość)
- translacja – zob. przekład
- typografia 200, 206, 280, 339, 373,  
435, 551, 555, 556–572
- ukiyo-e* 34, 65, 80, 169, 173, 260,  
294, 537–538, 546, 591, 613,  
619
- układ figura–tło – zob. figura–tło  
układ
- wabi* 48, 50, 76, 258, 579
- waka* 33, 60–61, 69, 542
- wersyfikacja 54, 57, 61, 67, 76, 88,  
99, 128, 143, 148, 152, 153,  
189, 196, 198, 201–204, 206,  
207, 209, 212, 220, 230–231,  
242, 339, 354, 358, 361, 363,  
375, 394, 396, 435, 446, 475,  
478, 493, 494, 496–497, 565
- wielokulturowość 14, 19, 316  
(zob. też interkulturowość,  
transkulturowość)
- wzniosłość 49, 52–53, 232–233,  
235, 290, 321, 403, 460
- yūgen* 49–50, 132, 286, 397
- zappai* 64, 124, 298, 305, 591
- zen – zob. buddyzm zen
- zenga* 236, 532, 544, 573, 580, 581,  
590 (zob. też *haiga*, *nanga*,  
*sumi-e*)



## Indeks osobowy\*

- A  
Abramowski Edward 132  
Adamowicz Marcel (Emce Kwadrat)  
279, 612  
Adamowski Dariusz 592  
Addiss Stephen 77, 101, 421, 528–  
–531, 609  
Adrjański Zbigniew 371  
Agams Krzysztof 273, 424, 434, 496–  
–497, 597  
Aitken Robert 39, 45, 197, 200–201,  
345, 356, 457  
Albright Daniel 245  
Aldington Edward Godfree zob.  
Aldington Richard  
Aldington Richard (Edward  
Godfree Aldington) 83, 117,  
167, 241, 473, 696  
Ambroży św. 44  
Anusiewicz Janusz 96  
Apollinaire Guillaume (Wilhelm  
Apolinaris Kostrowicki) 117  
Aragon Louis 117  
Arystoteles 82  
Ash David 512  
Aston William 115  
Athini Stesi 45, 194  
Augustyn św. 44  
B  
Bachtin Michaił 82, 87  
Bajda Justyna 141, 547  
Balbus Stanisław 15–17, 103, 464,  
466, 485–486, 489, 610, 633,  
640  
Balcerzan Edward 15–16, 75, 103,  
106, 158, 244, 374  
Bałka Mirosław 627  
Banaszkiewicz Magdalena 435, 470,  
629, 638

---

\* Zapis japońskich nazwisk, imion i przydomków jest w tym indeksie celowo niekonsekwentny. Japończycy najpierw zapisują nazwisko, potem imię. W licznych zachodnich pracach kolejność ta jest odwracana (nierzadko zresztą ludziom Zachodu trudno stwierdzić, który człon nazwy własnej identyfikować należy jako nazwisko). Co więcej, dawni twórcy Nipponu często bardziej znani są ze swych przydomków niż rodowych nazwisk. Aby ułatwić czytelnikom identyfikację danego autora, na pierwszym miejscu w indeksie staram się zapisywać najbardziej rozpoznawalny na Zachodzie element nazwy własnej: przydomek (*casus* licznych *hajjinów*), nazwisko (przede wszystkim przypadek cytowanych japońskich badaczy) bądź imię (*casus* niektórych spośród dawnych twórców).

- Bañcer Stefania 74, 238, 421, 661  
 Bañcerowska Ewa 522  
 Bańko Mirosław 209  
 Baran Bogdan 237  
 Barańczak Stanisław (Barbara Stawiczak) 221, 224, 231–232, 240, 248, 347, 356, 386, 289, 595  
 Barska Anna 20  
 Barthes Roland 28, 46, 51, 70, 72, 74–75, 77, 89–91, 94, 99–100, 102, 458, 549, 551, 556, 570, 631  
 Bartmiński Jerzy 96  
 Bartoń Robert 285  
 Bartosiak Mariusz 110, 437  
 Bartoszyński Kazimierz 15  
 Bashō Mastuo (Munefusa Matsuo) 13, 33, 39–40, 46–52, 57–58, 62–66, 68–76, 78, 81–86, 88–89, 92–93, 99, 101–102, 108–111, 115, 124, 132, 137, 146–147, 163, 174–176, 185, 193–197, 199–201, 203–208, 210–214, 229, 236, 238, 247, 257, 260–262, 288, 294–295, 304, 313–314, 323, 325, 327, 331–334, 336, 341, 345, 355–356, 364, 367, 369, 371, 375, 378–379, 387, 390, 395–396, 398–399, 401, 406–409, 414, 417, 421, 425, 429–430, 434, 439–440, 443–444, 450, 464, 466–469, 474, 482–483, 485, 505–507, 512, 516, 525–530, 565, 568–569, 574, 605–606, 632  
 Bassnett Susan 18  
 Bazarnik Katarzyna 502, 641  
 Beichman Janine 67, 211–212, 443, 457  
 Belka Marek 279  
 Bellini Mario 22  
 Bergson Henri 44, 82  
 Bernacki Marek 315, 330, 335, 340  
 Białoszewski Miron 27, 79, 90, 94, 118, 282, 296, 307, 311, 340–390, 644  
 Bichler Lorenz 538  
 Biela Emil 501, 508, 593, 598  
 Bielecka B. 123  
 Bielska-Krawczyk Joanna 44, 309, 439, 462, 611  
 Bielnicki Zbigniew 187, 281  
 Bieszczadowski Mikołaj 158, 227, 236  
 Bilczewski Tomasz 19, 24, 193, 214, 309, 311, 335, 403, 550  
 Blyth Reginald Horace 45–46, 79, 82, 93, 99, 101, 194, 199–200, 203, 330, 336, 346, 358, 361, 406  
 Błoński Jan 221, 309, 323–324, 342  
 Bodmershof Imma von 117  
 Bokiewicz Jan 216, 576, 580–582  
 Boldman Bob 337–338  
 Bolecki Włodzimierz 13, 15, 30–31, 78, 290, 357  
 Bonneau Georges 196  
 Borges Jorge Luis 44, 117–118, 400, 445  
 Borkowska Ewa 409, 511  
 Borkowska Grażyna 281–282  
 Borkowska Hanna 535  
 Borowiec Jarosław 571  
 Bowring Richard 54  
 Boznańska Olga 546–547  
 Brach-Czaina Jolanta 44  
 Bradshaw Melissa 168  
 Breton André 117  
 Briesławiec Tatiana 49, 485  
 Brodzka Alina 270  
 Brolik Jacek 461–462  
 Brower Gary L. 29, 117  
 Bruegel Pieter (Starszy) 223

- Brzechwa Jan 359  
 Brzękowski Jan 183–193, 197, 418, 434  
 Brzoska Sławomir 623  
 Brzostowska-Tereszkiewicz Tamara 31  
 Brzozowski Jacek 90, 349–350, 365, 383, 434, 459, 467, 505, 551, 566, 571  
 Brzóska zob. Brzóska-Brzósiewicz  
   Dariusz  
 Brzóska-Brzósiewicz Dariusz (Brzóska) 27, 45, 79, 215, 226, 275–304, 361, 384, 402, 433, 503, 505, 507–508, 514, 571–572, 612, 637, 696  
 Buckley Sandra 408  
 Budzyńska Edyta 118  
 Bugaj-Janczarska Anna Maria 566  
 Bukowska Maria 571  
 Bunsch Adam (wnuk Adama) 615–616  
 Bunsch Adam 612–613, 615–616, 619  
 Bunsch Franciszek 600, 607–608, 610  
 Burkot Stanisław 349  
 Burri Rene 38  
 Burska Lidia 270  
 Burszta Wojciech J. 19  
 Burzyńska Anna R. 216, 254  
 Buson Yosa (właśc. Taniguchi) 33, 47, 57, 64–65, 69, 84–85, 89, 93–94, 108–109, 111, 135–137, 180, 184, 194, 247, 266, 318, 326, 355, 390, 401, 444, 450, 452, 463, 465, 483, 505, 517, 525–531, 537, 564–565, 569–570, 578, 605–606
- C
- Calza Gian Carlo 38, 274, 519, 523, 533, 539, 545  
 Campos Haroldo de 117  
 Capra Fritjof 41, 345  
 Carlyle Thomas 44, 132  
 Carter Steven D. 58  
 Chagall Marc 638  
 Chamberlain Basill Hall 69, 115–116  
 Chirico Giorgio de 187, 397  
 Chołaściński Wojciech (Samplaire) 279, 612  
 Chrzóstowska Bożena 491  
 Chwin Krystyna 308  
 Chwin Stefan 308  
 Cichowicz Stanisław 438, 447, 476, 478, 577, 581–582, 597, 612  
 Cieślak Tomasz 90, 110, 344, 348, 353, 364, 370–371, 376, 382, 437  
 Cocteau Jean 117  
 Cohen William Howard 77, 87, 91, 94  
 Cortázar Julio 579  
 Couchoud Paul-Louis 74, 115–116  
 Crowley Cheryl A. 47, 64, 93–94, 210, 525–526, 528–531, 537, 578  
 Császár Renáta 39, 594–595  
 Cudak Romuald 15–16, 25, 87, 95–96, 143, 489–490  
 Cummings E. E. (Edward Estlin Cummings) 39, 594–596  
 Cummings Edward Estlin zob. Cummings E. E.  
 Cymbalisty Wojciech Jan 309  
 Cyranowicz Maria 435  
 Cywińska-Milonas Maria 628  
 Czabanowska-Wróbel Anna 127  
 Czapplewicz Eugeniusz 103  
 Czechowicz Józef 265  
 Czmer Zdzisław 398

## Ć

Ćwikliński Krzysztof 159

## D

da Vinci Leonardo 541

Danek Danuta 96

Darlington Lisa Marie 512

Dautheney Max 117

David Catherine 537–538

David-Néel Alexandra 353

Davidson Chad 512

Davidson Michael 541

Dąbrowska Anna 195

Dąbrowska Elżbieta 222, 226, 235

Dąbrowski Mieczysław 311

De Martino Richard 43

Dembończyk Andrzej 513, 598

Derfner Joel 512

Dmitruk Jerzy 578, 583–584, 586

Dmowski Roman 125

Dobrowolski Jacek 42, 522

Domagała Marek (Marek Haik) 635–  
–636

Domenchina Juan José 117, 400

Donegan Patricia 84

Doolittle Hilda (H. D.) 117

Doyle Kathleen 521

Drong Leszek 19

Dryglas-Komorowska Ewa 309, 315,  
317–318, 322, 325–326

Dudek Krzysztof 280, 283

Dudek Zenon Waldemar 20

Dudziński Andrzej 329, 527, 559,  
562–564, 569, 580

Dunin-Wąsowicz Paweł 281

Dutka Czesław P. 16, 96

Dworniczak Agnieszka 240, 264

Dytman-Stasienko Agnieszka 630

Dziadek Adam 28, 31, 70, 74, 102,  
107, 197, 213, 247, 315, 322,  
325, 340, 458–459, 509

Dziechciaruk-Maj Bogna 550

Dziemidok Bohdan 76

Dzierżawska Nina 71, 108, 146, 207–  
–208, 334, 367, 375, 406, 474

Dziwisz Marian 40–41, 222, 236,  
344, 451, 527–528

Dziwota Grzegorz T. 573–574, 597

Dzereń-Głowacka Sylwia 76

## E

Eco Umberto 86

Éluard Paul (Eugène Émile Paul  
Grindel) 116–117, 166–167,  
400

Emce Kwadrat zob. Adamowicz  
Marcel

Engelking Leszek 31, 46–47, 49, 60,  
71, 77, 83–85, 91, 113, 118–119,  
126, 167–171, 179, 193, 208,  
211, 237–238, 240–244, 257,  
261, 289, 315, 323, 330, 346,  
393, 396–398, 404–405, 407,  
411–412, 426–427, 441–446,  
456, 464–466, 469, 471–474,  
478, 480, 485, 487, 527, 545,  
566, 570, 644

Ernst Max 584

Ernst Paul 117

Espagne Michel 23–24

Eysteinson Astradur 29, 45, 113, 236,  
340, 399, 549

## F

Faber Mieczysław A. 371

Fagerberg Sven 39, 222, 238

Fahr-Becker Gabriele 535, 538, 545

Fajfer Zenon 502, 641

- Falat Julian 546–5447, 622  
 Fazan Jarosław 335, 342, 344, 366–  
 –367  
 Fazan Katarzyna 127–128  
 Fielding Henry 260  
 Fijolek Katarzyna 588, 590  
 Filas Paweł 281  
 Filipowicz-Rudek Maria 551  
 Fischer Olga 74  
 Fiut Aleksander 192, 309–311, 315,  
 318, 325–326  
 Fiut Ignacy S. 409  
 Fletcher John Gould 117, 241  
 Flint Frank Stuart 115, 117, 168  
 Florenski Paweł 344  
 Florenz Karl 115  
 Foster David W. 29  
 Fostowicz-Zahorski Michał 42  
 Frąckiewicz Waldemar 404, 424, 470,  
 631–633  
 Fredro Aleksander 359  
 Freud Sigmund 82  
 Fromm Erich 43  
 Fujiwara no Kintō 56
- G
- Gajewski Marek 601, 605–606, 608,  
 610, 624, 626, 635  
 Gałczyński Konstanty Ildefons 279  
 Garbol Tomasz 315  
 Gaszewski Jerzy 31  
 Gates Larry 118  
 Gautier Judith 115  
 Gawlik Małgorzata 42  
 Gawłowski Stanisław 204  
 Gawroński Jerzy 419–420, 428, 431,  
 434, 448, 452–453, 461, 479  
 Gazda Grzegorz 14, 31, 58, 152, 168,  
 237, 241, 263, 361, 502, 641  
 Geest Dirk de 96, 99
- Genette Gérard 464  
 Gielo Józef 95, 234, 236, 240, 249  
 Gierblińska Iga 178  
 Gieysztor-Milobędzka Elżbieta 542–  
 –543  
 Gilbert Richard 68  
 Ginsberg Allen (właśc. Irwin Allen  
 Ginsberg) 118, 347  
 Giroux Joan 29, 40, 42, 68, 74, 99,  
 195, 227, 241  
 Glasenapp Helmuth von 41  
 Gleń Adrian 94, 311, 341, 344, 349,  
 377  
 Glita Paweł 41, 344–345  
 Głowiński Michał 179, 257, 247, 252,  
 356, 386  
 Golinski Hans-Günter 36, 543  
 Gołaszewska Maria 541  
 Gondowicz Jan 535  
 Gorczyńska Renata 318–320  
 Gorp Hendrik van 96, 99  
 Gorządek Ewa 621  
 Górniak Ewa 579  
 Górnikowski Łukasz 567, 588  
 Grabowska Małgorzata 42  
 Grabowski Andrzej 42  
 Grajewski Wincenty 87  
 Grindel Eugène Émile Paul zob.  
 Éluard Paul  
 Grindol Diane 512  
 Grochowiak Stanisław 14, 25–27, 52,  
 71, 76, 90–92, 95, 100, 113, 119,  
 158, 167, 170, 178–179, 184,  
 215–278, 283, 290, 304–305,  
 316, 350–351, 353, 385, 392,  
 445, 453, 468, 473, 487, 576,  
 580–581, 605, 632, 644  
 Grochowski Grzegorz 16  
 Grodecka Aneta 240, 322  
 Gryglewicz Tomasz 52

- Grzegorzyczkova Renata 96  
 Grześczak Marian 221, 271  
 Grzybkowska Teresa 546  
 Gumkowska Anna 628–629  
 Gurga Lee 45–46, 50–51, 99, 101  
 Gwóźdź Andrzej 15
- H
- H. D. zob. Doolittle Hilda  
 Haber Franciszek 393, 396, 404, 417,  
 441, 446–449, 455, 457, 460  
 Hachimon Karai zob. Senryū Karai  
 Hájek Lubor 539  
 Hakuin Ekaku (pierwotnie Iwajirō)  
 36, 375, 524  
 Hakutani Yoshinobu 29–30, 40,  
 46–47, 75, 82, 114, 116–118,  
 210–211, 241, 243–245, 340,  
 346–347, 360, 364, 382, 393, 399  
 Hamill Sam 210, 346, 569, 632  
 Harasymowicz Jerzy 26, 307, 404–  
 405, 409–410, 417–418, 424,  
 448, 457–459, 470, 482, 538–  
 539, 612, 644  
 Harter Penny 88, 116, 362–363  
 Hartwig Julia 188  
 Has Marek 42, 148, 346, 450, 566–568  
 Hasegawa Tōhaku 519, 534  
 Hashimoto I. 338  
 Hashimoto Riseki 611  
 Hasiuk Magdalena 31  
 Hayashiya Tatsusaburō 37  
 Healey Claire 168  
 Hearn Lafcadio (właśc. Patricio  
 Lafcadio Tessima Carlos Hearn,  
 znany także jako Koizumi  
 Yakumo) 123  
 Heine Steven 60, 285, 457  
 Hejmej Andrzej 14–15, 18–19, 31  
 Helff Sissy 20
- Heller Friedrich 117, 566  
 Helsztyński Stanisław 240  
 Henderson Harold G. 75, 94, 99, 196,  
 199, 210–211, 406  
 Henryk VIII 625  
 Heraklit 43  
 Herbert Robert 93, 248  
 Hetmanowska Edyta 178  
 Hibi Sadao 539  
 Hiekisch-Picard Sepp 36, 543  
 Higginson William J. 87–88, 116,  
 362–363, 395, 497  
 Hilska Vlasta 204  
 Hiraga Masako K. 73  
 Hiroshige Utagawa 35, 538, 568  
 Hirota Dennis 42  
 Hniedziewicz Magdalena 613, 620–  
 622  
 Hobbes Thomas 82  
 Hoerder Dirk 20  
 Hoffmann Yoel 81, 148, 236, 450  
 Hoitsu Sakai (pierwotnie Sakai  
 Tadanao) 538  
 Hokenson Jan Walsh 29–30, 45, 92,  
 101, 110, 113–117, 119, 149,  
 168, 236, 240, 258, 340, 399,  
 549–550, 612  
 Hokusai Katsushika 535, 538  
 Holz Arno 117  
 Hopfinger Maryla 628  
 Hryńczak Malwina 617, 625–626  
 Huan Ting Jian 406  
 Hulme Thomas Ernest 115–117  
 Husserl Edmund 44  
 Hutnikiewicz Artur 127, 240  
 Huxley Aldous 44
- I
- Ichiki Tadao 29, 111  
 Illg Jerzy 308, 544

- Ingarden Roman 86  
 Ishibashi Yoshie 84  
 Issa Kobayashi (właśc. Nobuyuki Kobayashi zwany Kobayashi Yatarō) 33, 45, 57, 65–66, 69, 73, 77, 83–84, 99, 108–109, 111, 137, 174, 192, 194, 252, 292–293, 316, 323, 325–327, 330, 333, 335, 351, 357, 364, 369, 378, 390, 395, 401, 408, 411, 450–451, 471–472, 474–476, 531, 565, 569, 605–606, 632  
 Iwaszkiewicz Jarosław 120, 122, 143–157, 165, 443  
 Izutsu Toshihiko 50, 388  
 Izutsu Toyo 50
- J**
- Jacob Max 117  
 Jakitowicz Maria 182  
 Jakobson Roman 541  
 Jan Paweł II (Karol Wojtyła) 492, 494–495  
 Janczewski Józef 500, 506, 508  
 Janicka Anna 309  
 Janicki Aleksander 611  
 Jankowski Józef 127  
 Janta Aleksander (Aleksander Janta-Polczyński) 74–75, 109, 122, 126, 158, 162, 175, 184, 195–196, 202, 206, 208–209, 211, 238, 333, 402, 421, 451, 554–558, 569  
 Janta-Polczyński Aleksander zob. Janta Aleksander  
 Jarosławski Mieczysław 353  
 Jarząbska-Ziewiec B. 41  
 Jarzębski Jerzy 310  
 Jasiński Feliks „Manggha” 35, 536, 545–547, 552–553, 611  
 Jasińska-Wojtkowska Maria 491  
 Jasionowicz Stanisław 92, 94, 118  
 Jaworski Wit 40–41, 222, 236, 273, 344, 394, 451, 463, 487, 527–528, 598  
 Jeryzna Zbigniew 585, 587  
 Jiménez Juan Ramón 117, 400  
 Johnson Jeffrey 29–30, 33, 39, 49, 55, 65, 72, 86, 90–91, 94, 98–102, 107, 110, 113–119, 131, 162, 167–169, 184, 231, 236, 240–241, 244–245, 273, 310, 340, 347, 361, 399, 402, 405, 421, 435, 465, 469, 472, 474, 504, 512, 541–542, 545, 549–550, 570, 592, 635  
 Jokiel Irena 94, 344  
 Jopek Anna Maria 612  
 Jordan Nehemiah 105  
 Jōsō Naitō 64, 253  
 Jun'ichirō Tzanizaki 56  
 Jung Carl Gustav 42
- K**
- Kacian Jim 530–531  
 Kakinomoto no Hitomaro 153, 363  
 Kalaga Wojciech 19  
 Kalinowski Daniel 47, 60, 92, 113, 127, 240, 315, 393, 490  
 Kamińska Anna 131, 158  
 Kamoji Koji 577, 581–582, 612–614, 620–622  
 Kania Ireneusz 44, 55, 308–309, 311, 315, 323  
 Kania Robert 637  
 Kant Immanuel 44, 82, 477  
 Kapciak Alina 19  
 Kapleau Philip R. 549  
 Karcz Andrzej 31  
 Kardela Henryk 104

- Karpiński Franciszek 418  
 Kasperski Edward 14, 18, 541, 629  
 Kato Shuichi 40, 522  
 Kazimierska-Jerzyk Wioletta 584,  
 637  
 Kazuko Adachi 54  
 Kaźmierczak Grażyna 634  
 Keene Donald 34, 47, 54, 56, 59–60,  
 62–64, 66–67, 194, 197, 199–  
 –200, 210–211, 356, 451, 465,  
 530, 539  
 Kempf Zdzisław 124, 539  
 Kempna-Pieniążek Magdalena 15  
 Kempny Marian 19  
 Kenkō Yoshida 539  
 Kerkham Eleanor 68, 210, 421, 529  
 Kern Ludwik Jerzy 279  
 Kerouac Jack (Jean-Louis Lebris  
 de Kerouac) 118, 346–347, 360–  
 –361, 364–365, 377, 382, 385,  
 387–388, 485  
 Kerouac Lebris Jean-Louis de zob.  
 Kerouac Jack  
 Kidawa Maciej 31  
 Kierkegaard Aabye Søren 82  
 Kierzek-Trzeciak Paulina 31  
 Kikaku Enomoto 64, 89, 421, 529  
 Kirchner Hanna 342  
 Kita Brigitte 42  
 Kitowska-Łysiak Małgorzata 548,  
 620–621  
 Kleiber Georges 96  
 Klejnocki Jarosław 281  
 Kleyff Jacek 282  
 Klubka Agnieszka 31, 44, 96, 139,  
 157–158, 358, 482  
 Kluwe Christian 117  
 Knapps Eric D. 513  
 Knewitz Simone 168  
 Kobayashi Masashi 79  
 Kobieliński Stanisław 427, 491  
 Kobyliński Szymon 76  
 Kochanowski Jan 468, 485  
 Kocot Monika 579, 598  
 Koehler Ola 283, 299  
 Kokoszka Wojciech 424, 470  
 Kokot Krzysztof 513, 598, 637  
 Kola Adam F. 14, 18  
 Kołodyńska Agnieszka 188  
 Kołos Sylwia 44, 309, 611  
 Kołyszko Piotr 41, 345  
 Konczalowski Piotr 638  
 Konicka Hanna 347, 359  
 Konishi Jin'ichi 59  
 Konopiński Lech 508, 589, 591, 599  
 Konrad Nikołaj Josifowicz 129, 182  
 Kopeć Janusz 456, 459  
 Korczak Andrzej 44  
 Kornhauser Julian 218, 307, 479  
 Kornicki Peter 54  
 Korotkich Krzysztof 309  
 Korzeniowski Marek 20  
 Kosmowski Andrzej 445  
 Kossowska Irena 546–547,  
 Kossowski Łukasz 31, 546–548, 612–  
 –613, 619–620, 622  
 Kostkiewiczowa Teresa 69, 92, 309  
 Kostrowicki Wilhelm Apollinaris zob.  
 Apollinaire Guillaume  
 Kostyrko Teresa 20–21  
 Kośka Lidia 323, 325, 330, 333  
 Kotański Wiesław 34, 39–41, 43, 45–  
 –46, 54, 57–58, 60, 63–64, 74–  
 –77, 86, 93, 109, 121–123, 151,  
 153, 165, 195–197, 203–204,  
 207–208, 211, 228, 238, 253,  
 261, 310, 327, 332–333, 369,  
 371, 421, 443, 450, 468–469  
 Kotlarek Magdalena 551  
 Kott Jan 522, 527, 564



- Kowalczykowa Alina 244  
 Kowszewicz Bożena 222, 233, 247–  
   –248, 250, 267  
 Koziół Paweł 435  
 Koziół Urszula 27, 183–193, 197,  
   260, 307, 416–418, 431, 447,  
   452, 471, 483, 488, 644  
 Kozyra Agnieszka 34, 457, 527  
 Krajewski Theophil 117  
 Krajewski-Bola Andrzej 39, 83, 208,  
   222, 229, 238, 262, 288, 331–  
   –333, 450  
 Kram Jerzy 247  
 Krasodomski Michał 571–572  
 Kraupe Janina 611  
 Krauss Rosalind E. 93  
 Krawczyk Anna 71, 221, 229, 240,  
   260  
 Kreis Hieronim Stanisław 411, 414,  
   417–418, 420, 422–424, 427,  
   430, 440, 462–463, 466–467,  
   483, 488, 491–497, 501, 516,  
   581, 598, 609, 611–612, 619  
 Kremer Aleksandra 31  
 Król Anna 35, 536, 538, 546–548,  
   552–553, 622  
 Kryg Jacek 41  
 Krynicki Ryszard 13, 26, 39, 62, 64,  
   66–67, 108–109, 183–193, 196–  
   –197, 199, 203, 206, 209, 212,  
   307, 315, 332, 406, 408, 411,  
   418, 447, 451, 465, 471–472,  
   487, 506, 562, 565, 569, 643–  
   –644  
 Krysowski Olaf 541  
 Krzyżanowski Julian 135  
 Kubiak Ho-Chi Beata 34, 48–52, 76,  
   397, 517, 521, 527, 534  
 Kubicki Roman 19  
 Kubo Shunman 538  
 Kuczera-Chachulska B. 499  
 Kuczok Wojciech 283  
 Kuczyńska Katarzyna zob.  
   Kuczyńska-Koschany Katarzyna  
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna  
   (Katarzyna Kuczyńska) 228, 256  
 Kudō Yukio 558, 560  
 Kudyba Wojciech 309, 315  
 Kuik-Kalinowska Adela 60, 92, 127,  
   490  
 Kulawik Adam 15  
 Kuncewicz Piotr 220  
 Kunisada Utagawa 538  
 Künstler Mieczysław Jerzy 128  
 Kunyoshi Utagawa 538  
 Kunz Tomasz 19  
 Kunze Hans-Wulf 614  
 Kutylak-Katamay Ewa 558–559, 561  
 Kuźma Erazm 124–125, 144, 546  
 Kwiatkowska Alina 76, 101, 103–105,  
   199, 207, 627  
 Kwiatkowski Jerzy 122, 127, 152,  
   157–158, 220–221, 223, 230–  
   –231, 247, 254, 325, 419, 541  
 Kwiatkowski Remigiusz 122, 127–  
   –128, 151–153, 166, 183  
 Kyorai Mukai 64
- L
- La Fluer William R. 68  
 Lakoff George 96  
 Lambourne Lionel 545  
 Landis Barnhill David 111  
 Langacker Ronald W. 96, 103–105  
 Lange Antoni 123, 125, 127  
 Lao-tsy 40–41, 44, 222, 345  
 Laskowska Wioletta 81  
 Le Guin Ursula K. 41  
 Lebenstein Jan 499

- Ledóchowicz Ewa 434, 459, 467, 566,  
571  
Lemański Jan 127  
Lengren Zbigniew 279  
Lessing Gotthold Efraim 541  
Leśmian Bolesław 129, 131, 158,  
177–183, 405, 479, 492  
Lewandowska Joanna 629  
Lewandowska-Tomaszczyk Barbara  
101  
Lewandowski Artur 423  
Lin Tung-Chi 345  
Lindström Kati 39, 73, 75, 86–87,  
102, 105  
Lisicki Paweł 308  
Liska Vivian 29, 45, 113, 236, 340,  
399, 549  
Lisowski Krzysztof 410–411, 419,  
428, 449, 459, 480, 484, 488,  
592, 644  
Litowczak Aleksander 618, 638–639  
Little Geraldine C. 118  
Lorca Federico García 117, 400  
Lorkowski Piotr Wiktor 117–118, 566  
Lowden John 521  
Lowell Amy 117–118, 168–173, 241,  
261, 445, 465, 470, 473, 510  
Ludwikowska Agata 31  
Lynch Tom 29, 46, 49, 347, 393, 399,  
405, 472  
Lyotard Jean-François 271
- Ł  
Łabędzka Izabella 244  
Łapiński Zdzisław 31, 105, 107, 347  
Ławniczak Agata 247  
Ławski Jarosław 309  
Łazarz Artur 611  
Łebkowska Anna 53, 158  
Łoch Eugenia 128
- Łodziński Sławomir 19  
Łozowski Przemysław 104  
Łubieński Stefan 121, 126, 205, 238  
Łukasiewicz Jacek (Jacek Petelenz-  
-Łukasiewicz) 92, 217–220, 223,  
226, 228–233, 236, 238, 247–  
-248, 251, 254, 263, 270  
Łuszczykiewicz Piotr 247, 249, 255,  
265, 271
- M  
Machado Antonio (Antonio  
Machado y Ruiz) 116–117, 400,  
469  
Machotka Ewa 48, 527  
Macklin Audrey 20  
Macko Marek 43  
Macura Paweł 41, 345  
Madej Piotr 40, 83, 163, 206, 208,  
212, 222, 295, 314, 332, 334,  
516, 568, 574  
Madyda Aleksander 159, 182  
Maeterlinck Maurice  
(Maurice Polydore-Marie-  
-Bernard Maeterlinck) 132  
Maj Bronisław 178, 223, 227, 257,  
263  
Majakowski Włodzimierz 244  
Majerski Paweł 144  
Majewski Tomasz 14  
Makowska Urszula 248  
Maleszko Katarzyna 535  
Malinowski Jerzy 547  
Mallarmé Étienne zob. Mallarmé  
Stéphane  
Mallarmé Stéphane (Étienne  
Mallarmé) 117  
Malraux André 20–21  
Marciniak Magda 424  
Marciszek Teresa 244

- Marcombe Shiffert Edith 64, 570  
 Marecki Piotr 628, 632  
 Markiewicz Henryk 15, 17, 96, 464, 541  
 Markiewicz Mikołaj 522  
 Markowski Michał Paweł 16, 70, 96, 210, 213, 458  
 Martinek Libor 79, 92, 402  
 Maryl Maciej 31  
 Maryniak Tadeusz Józef (Tamar) 585, 587  
 Marzecki Józef 41  
 Mateja Magdalena 44, 309, 611  
 Matisse Henri 244  
 Matuszewski Ryszard 267  
 Maurin-Białostocka Jolanta 541  
 Mayenowa Maria Renata 541  
 Mazur Paweł Paulus 279–280  
 McKendrick Scot 521  
 Mecum Ryan 512  
 Melanowicz Mikołaj 34, 47–48, 51, 54–61, 63–67, 69–71, 78–79, 82, 103, 146–147, 152–153, 196, 201, 203, 207–208, 211–212, 238, 263, 332, 334, 361–363, 402, 406, 558  
 Memches Filip 283  
 Merton Thomas 41, 44, 309, 345  
 Merwin W. S. 39, 197, 346  
 Michalska Lucyna 134, 176, 185  
 Michalski S. F. 126–127  
 Michałowski Piotr 15–16, 25–26, 29–30, 87, 90–91, 94, 96, 99, 105, 113, 119, 121, 143, 155, 158, 177, 181, 216–219, 221–224, 227, 234–235, 238, 244, 250, 253, 263, 265, 268, 270–272, 316, 318, 329, 339, 352, 382, 392–393, 397, 399–401, 404–405, 424, 428–429, 431, 436–437, 469, 481, 487, 489–492, 501, 505, 507, 509  
 Mickiewicz Adam 301, 474, 476, 612–613  
 Middell Matthias 23–24  
 Miemus Jadwiga Gala 634, 636–637  
 Mikołajczak Małgorzata 189, 279  
 Milecki Aleksander 464  
 Millais John Everett 638  
 Milner-Davies Jessica 79, 363  
 Miłobędzka Krystyna 307, 411, 458, 482, 644  
 Miłosz Czesław 27, 34, 44, 49, 55–56, 68, 77, 81–82, 88, 93, 108, 110, 118, 120, 127–128, 192–193, 196, 199–200, 202, 206, 208–211, 246, 262, 280, 282, 290, 307–340, 346, 351–352, 355, 367, 450, 527, 544, 559, 562–564, 569, 579–580, 611, 644  
 Miner Earl 24, 40, 91, 101, 113, 168, 194, 240, 244–245, 473, 545  
 Minoru Horikiri 74, 78, 101, 210  
 Miodońska-Brookes Ewa 15  
 Miś Jan 194–195, 402, 554–557  
 Mitosek Zofia 391  
 Miura Yuzuru 196, 212–213, 568  
 Młodożeniec Stanisław 200, 300  
 Mombert Alfred 117  
 Monet Claude (Oscar-Claude Monet) 93  
 Monet Oscar-Claude zob. Monet Claude  
 Monterde Francisco (właśc. Francisco Monterde García Icazbalceta) 117  
 Morena Francesco 535  
 Moritake Arakida 59–60, 74, 123, 244, 333, 371, 468–470, 529  
 Motoyoshi Miue 117  
 Możejko Edward 19

- Mrożek Sławomir 279  
 Mróz Piotr 39, 197, 529, 541  
 Mugaj Jarosław 589, 591–592, 599  
 Müller Wolfgang G. 74  
 Munch Edvard 638  
 Munefusa Matsuo zob. Bashō Mastuo  
 Munich Adrienne 168  
 Murase Miyeko 518, 520, 537, 540  
 Murphy Patrick D. 337  
 Myszkievicz Marcin 398  
 Mytych-Forajter Beata 52, 92, 216–  
     –219, 221–223, 226–227, 232–  
     –233, 249–251, 261
- N
- Nadel Ira B. 243  
 Nakagawa Otsuyu 529  
 Narolewska-Taborowska Paulina 602,  
     608  
 Naruse Mukyoku 126  
 Nasiłowska Anna 270  
 Nawarecki Aleksander 28, 70, 216  
 Nawrocki Michał 221, 249  
 Nelson William R. 83–85, 194, 367,  
     411, 452, 569  
 Niece Richard 362  
 Niecikowska Marina 236  
 Nieland Justus 72  
 Nielsen Greg 20  
 Niemojowski Jerzy 237–238  
 Niewiadomski Krzysztof 31  
 Nijō Yoshimoto 58–59, 363  
 Nitobe Inazo 121  
 Nitschke Günter 539  
 Noguchi Yone 116, 243  
 Norway Mabelsson 118  
 Noszczyk Iga 18  
 Nowaczyński Adolf 124–125, 129,  
     131  
 Nowak Andrzej J. 63, 388  
 Nowak Bogusław 54  
 Nowakowski Radosław 402, 433, 502  
 Nycz Ryszard 13–16, 18, 96–97, 257,  
     309, 311, 355, 367, 402–403,  
     405, 409, 412, 464, 630
- O
- O'Mara Joan 529–530  
 O'Neil David 353  
 Odin Steve 94  
 Oesmann Astrid 72  
 Ogryzko Mariusz 637  
 Okakura Kakuzo 42  
 Okazaki Krystyna 55  
 Okazaki Yoshie 67  
 Okopień-Sławińska Aleksandra 31,  
     100, 231, 358  
 Okuń Edward 397  
 Olędzka-Frybesowa Aleksandra 94,  
     404, 611  
 Olson Eugénie 512  
 Onitsura Uejima (Onitsura Ueshima,  
     Onitsura Kamijima) 63, 73, 77,  
     289, 458  
 Ōoka Makoto 65  
 Opacki Ireneusz 15  
 Orska Joanna 14  
 Ostaszewska Danuta 15, 95, 489  
 Ostrowska Bronisława 135, 137, 140  
 Oszajca Waclaw 491, 501  
 Ozone Makoto 612
- P
- Page Curtis 116  
 Pankalla Andrzej 20  
 Parlicki Mariusz 432  
 Pasierb Janusz Stanisław 307, 413,  
     415, 417, 419, 422–423, 434,  
     438, 480, 488, 491, 499–501,  
     571, 598, 612, 619, 644

- Pawelec Dariusz 16  
Pawlikowska-Jasnorzevska Maria 26,  
44, 120, 126, 139, 143, 158-177,  
188, 410, 426, 644  
Paz Octavio (właśc. Octavio Paz  
Lozano) 117-118, 400  
Paźniewski Włodzimierz 239-240,  
267, 549  
Pągowska Teresa 612-613, 619-620  
Petelenz-Lukasiewicz Jacek zob.  
Lukasiewicz Jacek  
Pfizmaier August 115  
Piasek Dariusz 394-395, 497-499  
Pietruszewska-Kobiela Grażyna 144  
Pietrych Krystyna 110, 437  
Piłsudski Józef 125  
Pinguet Maurice 70  
Piskor Stanisław 239-240, 267, 549  
Platon 53, 82  
Płaszczewska Olga 16  
Płuciennik Jarosław 52-53, 232-233,  
271, 460  
Poch John 512  
Podraza-Kwiatkowska Maria 120-  
-122, 124-125, 127, 131, 134,  
156-158, 198, 249, 545-546  
Polkowski Jan 307, 416, 419, 488,  
578, 583, 586, 644  
Poprzęcka Maria 548  
Porajska Julka 468-470  
Porter William 115-116  
Potocka Maria Anna 303  
Pound Ezra Weston Loomis 47, 56,  
91, 101, 113, 116-117, 128, 132,  
167-168, 178-179, 194, 237-  
-245, 249, 257-258, 265, 353,  
396, 473-474, 487, 510, 545  
Półchłopek Tadeusz 315  
Pratt Mary L. 19  
Prawdzik DREADY Bogdan 602,  
608  
Próchniak Paweł 127  
Prykowska-Michalak Karolina 23-24  
Przerwa-Tetmajer Kazimierz zob.  
Tetmajer Kazimierz  
Przyboś Julian 120, 177-183, 237,  
405, 434  
Przyboś Uta 178  
Przybyszewska Agnieszka 502, 641  
Pszczółowska Lucylla 88, 202  
Pyra Dorota 611, 633  
Pyziak Michał 480, 484  
  
R  
Rachwał Tadeusz 19  
Radtke Wojciech 571-572  
Ranetsu Hattori 64  
Rastier François 96  
Rathus Spencer 104  
Regulski Antoni 427, 433, 455, 470,  
491, 508, 584-585, 598  
Reichhold Jane 62, 81, 88, 194, 211,  
295, 409, 516  
Reisberg Daniel 104  
Rej Mikołaj 309  
Rembowska-Płuciennik Magdalena  
31, 105-107  
Reps Paul 285  
Rettinger Paul 611  
Revon Michel 116  
Rewers Ewa 19, 22  
Reznikoff Charles 479  
Richard Jean-Pierre 28  
Richter Bogdan 121, 126, 199-200,  
238, 333, 450  
Rihei Okada 528  
Rilke Maria Rainer 74, 117  
Rodowska Krystyna 118  
Rogauskas James 512

- Rolke Tadeusz 614, 621  
 Rollyson Carl 169  
 Romaniuk Anna 220  
 Romanowicz Beata 81, 521  
 Romero José Rúben 117  
 Rosch Eleanor 96  
 Rosenfield John M. 530  
 Rosny Léon de 115  
 Ross Bruce 337, 396  
 Rossa Anna 541  
 Rozmus Lidia 395, 411, 413–414,  
     436–437, 566, 602, 608–611,  
     633  
 Ruszczyk Ferdynand 553  
 Rutkowska Iga 48–50  
 Rutkowski Krzysztof 352, 386  
 Ryan Marie-Laure 97  
 Rydel Lucjan 140  
 Rzyziński Remigiusz 89–90, 94  
 Rzepińska Maria 545
- S
- Sadowski Witold 494  
 Saganiak Magdalena 309  
 Said Edward Wadie 23, 641  
 Saikaku Ihara 61  
 Saito Takafumi 83–85, 194, 367, 411,  
     452, 569  
 Sakai Oho 538  
 Salazar Adolfo 402  
 Sarna Paweł 459, 509  
 Sasaki Nobutsuna 126  
 Sato Hiroaki 199, 336  
 Satō Kazuo 29, 45, 67, 69, 74, 400  
 Sawa Yuki 64, 570  
 Sawicka E. 308, 319  
 Sawicka Ilona 609  
 Sawicki Stefan 17, 30, 96, 98  
 Schjeldahl Peter 627  
 Schmid Hans-Jörg 105  
 Schneider Jost 117  
 Schopenhauer Arthur 44, 82, 132  
 Schulze-Engler Frank 20  
 Screech Timon 81, 85  
 Seaton Jerome P. 210, 346  
 Sekiguchi Tokimasa 195  
 Sendyka Roma 16, 18, 95–99  
 Sengai Gibon 199, 274, 457, 562, 565  
 Senryū Karai (Karai Hachiemon) 29,  
     79, 82, 88, 118, 296, 362  
 Serna Ramón Gómez de la 117, 400  
 Sesshū Tōyō (właśc. Oda, zwany  
     także Tōyō, Unkoku, Bikeisai)  
     33, 518, 520, 523, 540  
 Seung Sahn 605  
 Seyfried Kamil 74, 122, 126, 165,  
     238, 421  
 Shibata Yoriko 74, 117  
 Shibata Zeshin 538  
 Shigemi Komatsu 522  
 Shiki Masaoka (właśc. Masaoka  
     Tsunenori) 13, 33, 47, 50, 57,  
     65–69, 75, 109, 210–212, 326,  
     390, 400–401, 406, 408, 443,  
     451, 457, 465, 505, 557, 565,  
     569, 643  
 Shikō Kagami 64, 529  
 Shirane Haruo 45, 80, 102, 336  
 Sieradzan Jacek 41, 236, 451, 527  
 Sieroszewski Waclaw 123–124, 126,  
     185, 205, 539  
 Sikorzanka Joanna 365, 502  
 Siudzińska Magdalena 584–585  
 Skrendo Andrzej 219, 233, 266  
 Skręt Rościsław 180  
 Skucińska Anna 96, 103  
 Skupniewicz Norbertt 148, 450, 567,  
     588  
 Skwarczyńska Stefania 16–17, 86

- Sławiński Janusz 31, 92, 96, 105, 186–  
–187, 231, 246, 303, 347, 356,  
385–386
- Snyder Gary 118, 435
- Sobolczyk Piotr 31, 94, 344, 349, 351,  
354–355, 455, 469
- Sobolewska Anna 44, 341, 344–345,  
347–348, 352–353, 359, 368,  
374, 376
- Sobolewski Tadeusz 342–344, 347,  
349
- Sobota Adam 42, 522
- Sochoń Jan 415, 499
- Sogyal Rinpoche 353
- Sōin Nishiyama 61
- Sojka Stanisław (Stanisław Soyka,  
Sójka) 45, 278–280, 612
- Sōkan Yamazaki 60, 162, 421, 469,  
529
- Sokołowska Olga 104, 541
- Sołtyk Maria zob. Sołtyk-Koc Maria
- Sołtyk-Koc Maria (Maria Sołtyk)  
219–220, 230
- Sommer Piotr 287, 352, 479
- Sommerkamp Sabine 117
- Sosień Barbara 20
- Sosnowski Jerzy 281
- Soyka Stanisław zob. Sojka Stanisław
- Sójka zob. Sojka Stanisław
- Spieß Robert 118
- Staff Leopold 120, 127–128, 131,  
133–134, 158, 175–176, 182–  
–193, 197, 239, 410, 418, 426
- Stajuda Jerzy 612–613, 620
- Stala Marian 127, 377
- Stanisławski Jan 538, 547, 622
- Stanulewicz Danuta 104, 541
- Stańczakowa Jadwiga 342, 344, 353,  
408, 463, 484, 571, 598
- Stańczyk Grzegorz 407, 424, 429–  
–430, 458, 477–478, 507
- Starkel Juliusz 123, 125
- Stasienko Jan 630
- Stattler-Jędrzejewiczowa Maria 122–  
–123, 129–130, 153, 165
- Stawiczak Barbara zob. Barańczak  
Stanisław
- Stefański Emfazy Lech 347
- Stefański Krzysztof 55
- Stern Anatol 120, 143–157, 443
- Sterna-Wachowiak Sergiusz 25, 217
- Stockwell Peter 103–104
- Strawiński Igor 612
- Strumiłło Andrzej 545, 548
- Su Shi 406
- Sudoł Małgorzata 484
- Sugawara Katsuya 45, 99, 102, 110,  
194, 197
- Sugiera Małgorzata 93
- Sukenobu Nishikawa 568
- Sumorok Aleksandra 31
- Sütiste Elin 74, 99
- Suzuki Daisetz Teitaro 39, 41–46, 49,  
93, 197, 205, 343–346, 524, 529
- Suzuki Shunryu 522
- Swede George 337–338
- Swedenborg Emanuel 44, 132
- Szahaj Andrzej 303
- Szałkowski Piotr 585, 587
- Szaniawski Jerzy 279
- Szaruga Leszek (Aleksander Wirpsza)  
177–178
- Szczecińska Halina 637
- Szczeciński Włodzimierz 637
- Szczepaniak Agnieszka 127, 579, 598
- Szczepan-Wojnarska Anna M. 630
- Szczęsna Ewa 18, 541, 629
- Szebla-Morinaga Karolina 49
- Szekspir William 254–255, 260

- Szkutnik Leon Leszek 431, 439, 598  
 Szpilkowska Katarzyna 600, 603–  
 –604, 608, 610  
 Szuba Andrzej 29, 42, 45, 83, 113,  
 118, 167–171, 237–238, 240–  
 –242, 261, 346, 400, 459, 471,  
 509  
 Szuber Janusz 307, 449  
 Szura Magdalena Antonina 632  
 Szybiak Robert 395, 420, 474–476  
 Szymańska Beata 39, 41, 44, 101,  
 131–134, 140, 150, 197, 344,  
 398, 529  
 Szymańska Joanna 627  
 Szyborska Wisława 86, 248, 479–  
 –480  
 Szymik Jerzy 309  
 Szyryk Marek 575, 579–580
- Ś
- Śliwiak Tadeusz 54  
 Ślósarska Joanna 528, 540  
 Śniecikowska Beata 72, 76, 88, 104,  
 106, 142, 198, 200, 233, 249,  
 279, 300, 374, 388, 412, 434,  
 501, 53–504, 531, 551, 556, 597  
 Świętaczak Magdalena 623  
 Święściak Alina 39, 85–86, 94, 192,  
 315, 329, 406, 471, 506  
 Świetlicki Marcin 280, 282, 571  
 Święch Jerzy 491  
 Święcicki Adolf Julian 121–122, 125  
 Świrek Anna 356, 386
- T
- Tabakowska Elżbieta 103–105  
 Tablada José Juan 116–117, 162,  
 400, 467, 469–470  
 Taiga Ike (pierwotnie Matajirō,  
 zwany także Ike no Taiga) 111,  
 382, 518, 537  
 Takeuchi Melinda 101, 529  
 Tamar zob. Maryniak Tadeusz Józef  
 Tampaki Anna 45, 194  
 Tanomura Chikuden zob. Tanomura  
 Kōken  
 Tanomura Kōken (Chikuden  
 Tanomura) 520, 537  
 Tarnowska Maria 309  
 Tata-Phillips Ginny 512  
 Tataro Marian 15  
 Tatarkiewicz Władysław 541  
 Taylor John R. 96  
 Tchórzewska Marta 582  
 Tchórzewski Andrzej 56, 128, 178,  
 194–195, 239–240, 247, 468,  
 476–477, 484, 582, 598  
 Teitoku Matsunaga 60–61  
 Tenczyńska Anna 31  
 Tener Robert L. 91, 436  
 Teramoto Manabu 566  
 Tetmajer Kazimierz (Kazimierz  
 Przerwa-Tetmajer) 135, 140–141  
 Thompson Phyllis Rose 72, 458, 465  
 Tokarz Bożena 192  
 Tomaszewska Ewa 29, 42, 118, 121,  
 126, 131, 144, 151, 158, 177,  
 196, 208, 212, 216, 228, 280,  
 282, 308, 315, 394, 407, 411,  
 423, 432, 434, 455, 461, 482,  
 487, 500, 516, 566, 568, 572, 609  
 Tōrei Enji 333  
 Torre Guillermo de 117, 166, 400, 474  
 Totoya Hokkei 538  
 Toussaint Franz 127–128, 182  
 Trede Melanie 538  
 Truszkowska Teresa 460, 507  
 Trzeciak Przemysław 521, 532, 537



- Trznadel Jacek 131  
 Trznadel-Szczepanek Anna 370  
 Trzynadlowski Jan 505  
 Tsukada Michi 598  
 Tubielewicz Jolanta 40, 539  
 Tuszyńska Agata 307, 420, 429, 453–  
   –454, 485, 644  
 Tuz-Jurecka Edyta 315–316  
 Tylus Józef 394, 597  
 Tynecka-Makowska Słowinia 58, 152,  
   263, 361
- U
- Ueda Makoto 47, 49–50, 62, 67, 72,  
   79–80, 82–84, 100–101, 132,  
   173, 210, 298, 336, 361, 396,  
   398, 406, 444, 521, 569  
 Ulicka Danuta 14, 407, 628  
 Ungar Barbara 29, 90, 172, 241, 360  
 Ungaretti Giuseppe 116, 400  
 Ungerer Friedrich 105  
 Urbański Leon 558, 560  
 Utamaro Kitagawa 536, 538
- V
- Van den Heuvel Cor 88, 90, 337, 362,  
   396  
 Varga Krzysztof 281  
 Vocance Julien 116, 149–150, 400
- W
- Wąlas Teresa 18, 308  
 Wantuch Wiesława 347, 352, 378  
 Ward Jean 459, 509  
 Warmiński Andrzej 541  
 Wąskiewicz Andrzej Krzysztof 144–  
   –145, 151  
 Watson Burton 66, 569  
 Watts Alan W. 42–43, 48, 50, 60, 108,  
   199, 236, 451, 487, 527, 531–532
- Wawilów Danuta 432, 477, 509  
 Wawrzyniak Marta 43, 521–522, 532,  
   537  
 Wąciór Sławomir 118, 237, 243–244,  
   261, 471  
 Weil Simone 44  
 Weinreich Regina 346, 360, 387, 485  
 Weiss Renata 547  
 Weiss Wojciech 536, 547, 552, 622  
 Welsch Wolfgang 19–23, 34, 39, 348,  
   558, 573, 612, 640  
 Wendland Michał 44  
 Wielanowska Urszula 634  
 Wielgosz Małgorzata 44, 611  
 Wiernicka Violetta 31  
 Wierzbicka Anna 96, 99  
 Wilczek Maria 413, 571  
 Wilk Mariusz 542  
 Wilkoszewska Krystyna 19, 23, 37,  
   39, 48, 348, 388, 521, 526, 528,  
   640  
 Williams Carlos William 237, 241  
 Wilson Ross N. 532  
 Winowiecka Anna 224, 247  
 Wirpsza Aleksander zob. Szaruga  
   Leszek  
 Witosz Bożena 15, 95–98  
 Wittgenstein Ludwig 20, 44, 96  
 Wojda Dorota 86  
 Wojtyła Karol zob. Jan Paweł II  
 Wolicka Elżbieta 548  
 Wolska Joanna 77, 528  
 Wolska-Lenarczyk Joanna 81  
 Woźniak Mariusz 491, 500  
 Woźniak Tomasz 346  
 Wójcik Tomasz 311  
 Wójcik Włodzimierz 128, 134  
 Wójtowicz Agata 219, 236, 252  
 Wright Dale S. 60, 285, 457  
 Wright Richard 118, 445

Wróbel Łukasz 31, 237  
 Wyczółkowski Leon 538, 547, 552  
 Wydrycka Anna 137, 140  
 Wyka Kazimierz 144, 220, 246  
 Wyka Marta 184  
 Wyrwa-Krzyżański Tadeusz 273, 307  
 Wyrwas-Wiśniewska Monika 641  
 Wysłouch Seweryna 16, 98  
 Wyspiański Stanisław 547

## X

Xisto Pedro (właśc. Pedro  
 Xisto Pereira de Carvalho) 117,  
 433, 504

## Y

Yamada-Bochynek Yoriko 29-30, 46,  
 68, 87, 506  
 Yasuda Kenneth 55-56, 63, 68, 71,  
 86, 94, 99, 195, 227, 327, 473  
 Yasunari Kawabata 539  
 Yasutani Rosi 43  
 Yūki Itō 68

## Z

Zabratyński Rafał 408, 593-594, 637  
 Zagajewski Adam 262  
 Zajas Krzysztof 310-311, 322, 324  
 Zaleski Marek 281-282, 309

Zalewska Anna 39, 197, 521, 529  
 Zamorska Magdalena 39  
 Zamorski Jakub 41  
 Zawadzki Andrzej 18  
 Zaworska Helena 342-343, 359  
 Zelenka Miloš 18  
 Zgorzelski Czesław 15  
 Zwierzyński Stanisław 420, 425, 434,  
 454, 461, 476-477  
 Zybura Urszula 434, 479-480, 482,  
 500, 588, 590, 597  
 Zymon-Dębicki Henryk 541

## Ż

Żarnotal Krzysztof 502  
 Żbikowski Tadeusz 40, 222, 344-345  
 Żuławska-Umeda Agnieszka 31, 33-  
 -34, 47-51, 56-57, 59, 62-63,  
 68-69, 72-73, 75-76, 78, 84,  
 93, 102-103, 110, 122, 136, 147,  
 165, 184-185, 191, 194-196,  
 199-203, 209-210, 212-213,  
 252, 323, 331-333, 363, 378,  
 387, 399, 402, 407, 417, 439,  
 443, 451, 465, 469, 507, 527,  
 529, 532, 558-561, 569, 606,  
 621, 632, 637  
 Żurkowski Lech 611  
 Żurowska Anna 342-345

## **PROGRAM**

### **MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ**

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainaugurowała publikację serii „Monografie FNP”, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- \* wysokim poziomem naukowym,
- \* odkrywczością założeń i wagą wyników,
- \* oryginalnością ujęcia,
- \* integralnością tematyki i formy,
- \* interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii „Monografie FNP” oraz honorarium. Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach, wraz z wypełnionym wnioskiem. Wniosek wypełniany jest w bazie <https://wnioski.fnp.org/>, tam też należy załączyć wersję elektroniczną tekstu.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej [www.fnp.org.pl/monografie](http://www.fnp.org.pl/monografie) w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdują Państwo na stronach

[www.fnp.org.pl](http://www.fnp.org.pl)

[www.fnp.org.pl/monografie](http://www.fnp.org.pl/monografie)





**DOTYCHCZAS W SERII  
MONOGRAFIE FNP  
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

**1995**

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.  
Mabły i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.  
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu  
XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka.  
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Sojn**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora.  
Powstanie nieklasycznej historiografii*

**1996**

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.  
Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach  
pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie  
a przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda  
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*



1997

**Zbigniew Bokszański**, *Stereotypy a kultura*

**Andrzej Dziubiński**, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

**Jan Hartman**, *Heurystyka filozoficzna*

**Jacek Leociak**, *Tekst wobec Zagłady*  
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

**Sławomir Mazurek**, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

**Jacek Migasiński**, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

**Tomasz Mikocki**, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna...  
Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

**Ryszard Nycz**, *Język modernizmu.*  
*Prolegomena historycznoliterackie*

**Łucja Okulicz-Kozaryn**, *Dzieje Prusów*

**Józef Piórczyński**, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

**Lucylla Pszczołowska**, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

**Joanna Tokarska-Bakir**, *Wyzwolenie przez zmysły.*  
*Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*

**Szymon Wróbel**, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

**Jacek Banaszekiewicz**, *Polskie dzieje bajeczne*  
*Mistrza Wincentego Kadłubka*

**Jan Doktor**, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

**Alina Motycka**, *Nauka a nieświadomość.*  
*Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia*



**Cezary Wodziński**, *Światłocienie zła*  
**Ryszard Zajączkowski**, „*Głos prawdy i sumienie*”.  
*Kościół w pismach Cypriana Norwida*  
**Piotr Żbikowski**, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”  
*Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej*  
*w latach 1793–1805*

**1999**

**Łukasz Chimiak**, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim*  
*1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego*

**Henryk Domański**, *Prestiż*

**Marcin Kula**, *Anatomia rewolucji narodowej*  
*(Boliwia w XX wieku)*

**Wojciech Tomasiak**, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu*  
*socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*

**Michał Tymowski**, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

**Andrzej Wierzbicki**, *Historiografia polska doby romantyzmu*

**Grzegorz Wołowicz**, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

**2000**

**Hanna Bojar**, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie*  
*III Rzeczypospolitej Polskiej*

**Bogusława Budrowska**, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny*  
*w życiu kobiety*

**Katarzyna Cieślak**, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą.*  
*Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*

**Anna Engelking**, *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

**Agnieszka Fulińska**, *Naśladowanie i twórczość.*  
*Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*



**Grzegorz Grochowski**, *Tekstowe hybrydy*  
**Andrzej Hejmej**, *Muzyczność dzieła literackiego*

**Gerard Labuda**, *Święty Wojciech.*  
*Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier*

**Lech Leciejewicz**, *Nowa postać świata.*  
*Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej*

**Paweł Rodak**, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

**Wojciech Sady**, *Spór o racjonalność naukową.*  
*Od Poincarégo do Laudana*

**Danuta Sosnowska**, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

**Tomasz Stryjek**, *Ukraińska idea narodowa*  
*okresu międzywojennego*

**Przemysław Urbańczyk**, *Władza i polityka*  
*we wczesnym średniowieczu*

**Magdalena Zowczak**, *Biblia ludowa.*  
*Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*

## 2001

**Andrzej Dąbrówka**, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

**Iwona Massaka**, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

**Maciej Sojn**, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

**Wojciech Szczerba**, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*  
*wczesnochrześcijańskiej*

## 2002

**Henryk Domański**, *Polska klasa średnia*

**Magdalena Heydel**, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

**Kazimierz Kondrat**, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*





- Teresa Kostkiewiczowa**, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*
- Krzysztof Lewalski**, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim  
wobec Żydów w latach 1855–1915*
- Stanisław Łojek**, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*
- Tomasz Małyшек**, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania  
o psychoanalizie*
- Marek Nalepa**, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”  
*Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej*
- Zbigniew Nerczuk**, *Sztuka a prawda.  
Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem*
- Ewa Nowak-Juchacz**, *Autonomia jako zasada etyczności.  
Kant, Fichte, Hegel*
- Wawrzyniec Rymkiewicz**, *Ktoś i Nikt.  
Wprowadzenie do lektury Heideggera*
- Barbara Szmigielska**, *Marzenia senne dzieci*

2003

- Wojciech Brojer**, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.  
Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie*
- Małgorzata Czarnocka**, *Podmiot poznania a nauka*
- Adam Fitas**, *Głos z labiryntu.  
O pismach Karola Ludwika Konińskiego*
- Maciej Gołąb**, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*
- Jan Krasicki**, *Bóg, człowiek i zło.  
Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa*
- Antoni Mączak**, *Nierówna przyjaźń.  
Układy klientalne w perspektywie historycznej*

2004

**Jan Doktor**, *Początki chasydyzmu polskiego*

**Przemysław Gut**, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

**Alicja Jarzębska**, *Spór o piękno muzyki.*

*Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*

**Agnieszka Kluba**, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

**Katarzyna Kuczyńska-Koschany**, *Rilke poetów polskich*

**Franciszek Longchamps de Bérier**, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

**Maciej Mycielski**, „*Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli*”.

*Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej*

**Krzysztof Nawotka**, *Aleksander Wielki*

**Dorota Pietrzyk-Reeves**, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

*Współczesna debata i jej źródła*

**Jan Pisuliński**, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

**Radosław Sojak**, *Paradoks antropologiczny.*

*Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa*

**Tomasz Szlendak**, *Supermarketyzacja.*

*Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*

**Przemysław Urbańczyk**, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

**Andrzej Dziubiński**, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

**Magdalena Górską**, *Polonia – Respublica – Patria.*

*Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*



**Roman Michałowski**, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

**Jerzy Rohoziński**, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

**Krzysztof Skwierczyński**, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

**2006**

**Nikodem Bończa Tomaszewski**, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

**Sławomir Buryła**, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

**Zbigniew Kloch**, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

**Sebastian Tomasz Kołodziejczyk**, *Granice pojęciowe metafizyki*

**Rafał Koschany**, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

**Józef Piórczyński**, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

**Maciej Płaza**, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

**Małgorzata Puchalska-Wasył**, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

**Justyna Straczuk**, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

**Stanisław Zapaśnik**, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

**Katarzyna Filutowska**, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

**Jakub Kloc-Konkołowicz**, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

**Barbara Krawcowicz**, *William James. Pragmatyzm i religia*

**Paweł Majewski**, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

**Teresa Michałowska**, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

**Małgorzata Mikołajczak**, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

**Aneta Pieniądz**, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

**Wojciech Tomasiak**, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

**Piotr Żbikowski**, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

**Grażyna Jurkowlaniec**, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiętki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

**Halina Manikowska**, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

**Maciej Potz**, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

**Beata Śniecikowska**, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*

**Przemysław Urbańczyk**, *Trudne początki Polski*



2009

**Weronika Chańska**, *Nieszczęsny dar życia.*

*Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej*

**Jacek Gądecki**, *Za murami.*

*Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce*

**Maciej Gorczyński**, *Prace u podstaw.*

*Polska teoria literatury w latach 1913–1939*

**Krzysztof Jaskułowski**, *Nacjonalizm bez narodów.*

*Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych*

**Justyna Kowalska-Leder**, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy*

*dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*

**Stanisław Łojek**, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce*

*i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)*

**Grzegorz Myśliwski**, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy*

*(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?*

**Robert Poczobut**, *Między redukcją a emergencją.*

*Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym*

**Artur Przybysławski**, *Buddyjska filozofia pustki*

**Tadeusz Szubka**, *Filozofia analityczna.*

*Koncepcje, metody, ograniczenia*

**Tomasz Tiuryn**, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

**Marcin Trzęsiok**, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*

*Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*

**Adam Workowski**, *Ontologiczne podstawy posiadania*

**Paweł Żmudzki**, *Władca i wojownicy.*

*Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej*

*historiografii Polski i Rusi*

2010

**Piotr Celiński**, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*



**Anna Dziedzic**, *Antropologia filozoficzna*  
*Edwarda Abramowskiego*

**Piotr Filipkowski**, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*  
*obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych*

**Krzysztof Hubaczek**, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*  
*w filozofii analitycznej*

**Monika Małek**, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*  
*Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera*

**Ireneusz Piekarski**, *Z ciemności.*  
*O twórczości Juliana Strykowskiego*

**Marek Słoń**, *Miasta podwójne i wielokrotne*  
*w średniowiecznej Europie*

**Jan Wasiewicz**, *Oblicza nicości.*  
*Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku*

**2011**

**Wojciech Bałus**, *Gotyki bez Boga?*  
*W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*

**Natalia Bloch**, *Urodzeni uchodźcy.*  
*Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków*  
*w Indiach*

**Mirosława Buchholtz**, *Henry James i sztuka auto/biografii*

**Paweł Gancarczyk**, *Muzyka wobec rewolucji druku.*  
*Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku*

**Bartosz Kuźniarz**, *Goodbye Mr. Postmodernism.*  
*Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*

**Monika Murawska**, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*  
*Fenomenologia ciała Michela Henry'ego*

**Roman Murawski**, *Filozofia matematyki i logiki*  
*w Polsce międzywojennej*



**Andrzej Wypustek**, *Bogowie, herosi i wybrańcy: studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

**Radosław Zenderowski**, *Religia a tożsamość narodowa i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej. Między etniczycją religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

**Dorota Zygmuntowicz**, *Praktyka polityczna. Od „Państwa” do „Praw” Platona*

**2012**

**Łukasz Afeltowicz**, *Modele, artefakty, kolektywy. Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*

**Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz**, *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

**Anna Engelking**, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

**Janusz Grygień**, *Wola powszechna w filozofii politycznej*

**Iwona Krupecka**, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*

**Michał Łuczewski**, *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmijęcej*

**Anna Markowska**, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

**Łukasz Niesiołowski-Spanò**, *Dziedzictwo Goliata. Filistyni i Hebrajczycy w czasach biblijnych*

**Magdalena Rembowska-Pluciennik**, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*

**Tadeusz Szubka**, *Neopragmatyzm*



**Krzysztof Wójtowicz**, *O pojęciu dowodu w matematyce*  
**Paweł Załęski**, *Neoliberalizm i społeczeństwo obywatelskie*

**2013**

**Edward Balcerzan**, *Literackość.*  
*Modele, gradacje, eksperymenty*

**Kamila Baraniecka-Olszewska**, *Ukrzyżowani.*  
*Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce*

**Agata Dziuban**, *Gry z tożsamością.*  
*Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim*

**Filip Lipiński**, *Hopper wirtualny.*  
*Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*

**Marcin Moskalewicz**, *Totalitaryzm – Narracja – Tożsamość.*  
*Filozofia historii Hannah Arendt*

**Wojciech Musiał**, *Modernizacja Polski.*  
*Polityki rządowe w latach 1918–2004*

**Przemysław Urbańczyk**, *Mieszko Pierwszy Tajemniczy*

**Grzegorz Pac**, *Kobiety w dynastii Piastów.*  
*Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku.*  
*Studium porównawcze*

**Gabriela Świtek**, *Gry sztuki z architekturą.*  
*Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*

**Łukasz Wróbel**, *„Hylé” i „noesis”.*  
*Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*

**Renata Ziemińska**, *Historia sceptycyzmu.*  
*W poszukiwaniu spójności*

**2014**

**Piotr Feliga**, *Czas i ortodoksja. Hermeneutyka teologii w świetle*  
*„Prawdy i metody” Hansa-Georga Gadamera*





**Marcin Juś**, *Spór o redukcjonizm w medycynie.*  
*Studium filozoficzne i metodologiczne*

**Agnieszka Kluba**, *Poemat prozą w Polsce*

**Paulina Małochleb**, *Przepisywanie historii.*  
*Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie*  
*pamięci kulturowej*

**Magdalena Śniedziewska**, *Siedemnastowieczne malarstwo*  
*holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*

**Anna Wylegała**, *Przesiedlenia a pamięć.*  
*Studium społecznej (nie)pamięci na przykładzie Polski i Ukrainy*

**2015**

**Paweł Gładziejewski**, *Wyjaśnianie za pomocą*  
*reprezentacji mentalnych. Perspektywa mechanistyczna*

**Piotr Majdanik**, *Tora dla narodów świata.*  
*Prawa noachickie w ujęciu Majmonidesa*

**Paweł Majewski**, *Tekstualizacja doświadczenia.*  
*Studia o piśmiennictwie greckim*

**Jakub Muchowski**, *Polityka pisarstwa historycznego.*  
*Refleksja teoretyczna Haydena White'a*

**Sylwia Urbańska**, *Matka Polka na odległość. Z doświadczeń*  
*migracyjnych robotnic 1989–2010*

**Filip Schmidt**, *Para, mieszkanie, małżeństwo.*  
*Dynamika związków intymnych na tle przemian historycznych*  
*i współczesnych dyskusji o procesach indywidualizacji*

**Andrzej Słowikowski**, *Wiara w egzystencji.*  
*Teoretyczny wymiar chrześcijańskiego ideału w pismach*  
*pseudonimowych Sorena Kierkegaarda*

**Jan Swianiewicz**, *Możliwość makrohistorii.*  
*Braudel, Wallerstein, Deleuze*

**Krzysztof Rzepkowski**, *Złoty kciuk.*  
*Młyn i młynarz w kulturze Zachodu*



2016

**Filip Doroszewski**, *Orgie słów. Terminologia misteriów w parafrazie Ewangelii wg św. Jana Nonnosa z Panopolis*

**Anna Mach**, *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*

**Karol Myśliwiec**, *W cieniu Dżesera. Badania polskich archeologów w Sakkarze*

**Józef Piórczyński**, *Spór o panteizm. Droga Spinozy do filozofii i kultury niemieckiej*

**Wojciech Ryczek**, *Antystrofa dialektyki*

**Ewa Skwara**, *Komedia według Terencjusza*

## W PRZYGOTOWANIU

**Anna Kordasiewicz**, *U/sługi domowe. Przemiany relacji społecznych w płatnej pracy domowej*

**Agata Lubowicka**, *W sercu „Ultima Thule”. Reprezentacje Grenlandii Północnej w relacjach z ekspedycji Knuda Rasmussena*

**Małgorzata Pawłowska**, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony*

**Nicole Dołowy-Rybińska**, *„Nikt za nas tego nie zrobi...” Praktyki językowe i kulturowe młodych aktywistów mniejszości językowych Europy*

**Joanna Szewczyk**, *Historiografia i mitologia kobiecości w pisarstwie Teodora Parnickiego*

**Michał Tymowski**, *Europejczycy i Afrykanie. Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty*

**Tymoteusz Zych**, *W poszukiwaniu pewności prawa*

