

# **Oryginały czy imitacje? Wokół „najprawdziwszych” polskich haiku**

Beata Śniecikowska

BEATA ŚNIECIKOWSKA Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

ORYGINAŁY CZY IMITACJE? WOKÓŁ „NAJPRAWDZIWSZYCH” POLSKICH  
HAIKU\**Mimesis*<sup>1</sup> i epifania

Trudno opisywać powstałe na Zachodzie wiersze bliskie okcydentalnemu prototypowi haiku<sup>2</sup>. Bardziej intrygujące – i wdzięczniejsze analitycznie – wydają się wiersze, które ocierają się jedynie o estetykę haiku, na wiele sposobów eksponują swą nieprzystawalność do ascetycznej formuły miniatury orientalnej. Wśród polskich tekstów silnie wyróżnia się jednak grupa utworów niezmiernie bliskich założeniom

\* Pierwsza wersja tekstu była przedmiotem dyskusji w Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN. Dyskutantom bardzo dziękuję za wszystkie uwagi.

<sup>1</sup> Wychodzę od najprostszego rozumienia pojęcia, zgodnego z definicją *mimesis*, która stanowi także punkt wyjścia studium Z. Mitosek *Mimesis. Zjawisko i problem* (Warszawa 1997, s. 17): „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”.

<sup>2</sup> W badaniach nad polskimi haiku pogodzić chcę dwie, pozornie sprzeczne, perspektywy: prototypowe modelowanie gatunku oraz bardziej tradycyjne traktowanie gatunku jako pojęcia typologicznego. Zob. A. Wierzbicka, *Język, umysł, kultura*. Wybór, oprac. J. Bartmiński. Warszawa 1999, s. 27. – S. Sawicki, *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne?* W zb.: *Polska genologia literacka*. Red. nauk. D. Ostaszewska, R. Cudałk. Warszawa 2007, s. 137–144. – B. Witosz, *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*. W zb.: jw., s. 244.

Zachodni prototyp haiku daje się wypreparować z bardzo licznych pozaorientalnych wierszy powstałych w XX w. w Europie i w obu Amerykach. Pewne wyznaczniki formy genologicznej w oczywisty sposób nie przystają do kulturowych i językowych realiów Okcydentu (operowanie *kireji* – sylabą/słowem ucinającym; wymogi wersyfikacyjne naturalne w japońszczyźnie, niezakorzenione w wersyfikacji literatur europejskich; rejestr słów *kigo* informujących o porach roku; zachowanie typowo japońskich kategorii estetycznych i etycznych). Za cechy kluczowe, tworzące haikowy prototyp w literaturze Zachodu, uznaje: zwięzłość (niekoniecznie ograniczoną schematem sylabicznym 5 + 7 + 5 i wymogiem trójwersowości); silną, często polisensoryczną sensualność obrazowania (realizowaną zazwyczaj w prostych jukstapozycyjnych układach figura–tło); rezygnację z emocjonalnego „ekshibicjonizmu” podmiotu lirycznego; rejestrację drobnego wycinka rzeczywistości; oszczędność stylistyczną (ale nie skrajną ascezę); swoisty humor (pogodne, tkliwe patrzyenie na świat, delikatną autoironię). Zob. też B. Śniecikowska, *Figure/Ground Sensory Segregation in Japanese and non-Oriental Haiku*. W zb.: *Texts and Minds. Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*. Ed. A. Kwiatkowska. Frankfurt am Main 2012.

haiku, część z nich można by wręcz pomylić z przekładami japońskich 17-zgłoskowców. Mimo to – paradoksalnie – jest to grupa bardzo niejednolita. I wcale niełatwa w ocenie.

Ogląd tego rodzaju wierszy pod kątem ich przystawalności do prototypu gatunku byłby, w znacznej mierze, tautologią badawczą – grupę tę (cytuję tylko ułamek owej spuścizny) wyróżniłam przecież poszukując w utworach konglomeratu prototypowych cech formy<sup>3</sup>. „Haiku” traktuję tu zatem przede wszystkim jako pewien inwariantny zespół cech. Ich profilowanie – i natężenie – gra w przedstawianym artykule jednak pierwszoplanową rolę. Proponuję czytelnikom serię porządkowanych problemowo mikrolektur<sup>4</sup> – niektóre prezentowane rozpoznania bywają nader subiektywne, stanowiąc wariant autorskiej próby odpowiedzi na pytanie o... piękno i funkcję poezji współczesnej. Przywołuję bardzo liczne wiersze polskich twórców (korzystając z wielkiej zwieżłości owej poezji), by jak najpełniej zilustrować omawianą problematykę. Celowo kreuję tym samym mini-antologię haiku rozsianych dotąd na stronicach niskonakładowych tomików, efemerycznych pism czy wreszcie – stronach WWW.

Piotr Michałowski, *nb.* także autor haiku, bardzo ostro ocenia nieustannie przyrastającą (od przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w.) polską „produkcję” literacką opatrywaną szyldem „haiku” i 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 przeoczonej mody; brak tu zarówno indywidualizmu, jak wysiłku syntezy czy też dojrzałej propozycji polskiego modelu gatunku. [...]

[...] w imitacji chodzi o to, by wiersz został uznany za haiku, wpisując się w ten paradygmat możliwie bezkolizyjnie. Brak tu jakichkolwiek „postaci nieprzejrzystości stylu”, które występują w dużym stężeniu u Grochowiaka [w tomie *Haiku-images*]; 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 u p r a w i a j ą gatunek, nie dostrzegając konfliktu kultur i problemu obcości modelu poezji orientalnej. Ich kompozycje są w pewnym sensie anonimowym powielaniem typowych motywów, upodabniając się do przekładów z japońskich mistrzów. Tak jak u początków gatunku, królują schemat i „szkoła”. [...]

[...]

<sup>3</sup> Uznaje, że haikowy prototyp kształtował się i utrwał w Polsce w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Część omawianych tu wierszy dowodzi właśnie tego procesu stawania się haiku, który – w przypadku najciekawszych realizacji poetyckich – wiązał się także z eksplorowaniem wszelkich okolohaikowych peryferii.

<sup>4</sup> Mikrolektury rozumie – za A. Dziadkiem (*Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes'a*. W zb.: *Miniatura i mikrologia literacka*. Red. A. Nawarecki. T. 1. Katowice 2000, s. 31), który z kolei odwołuje się do pism Jeana Pierre'a Richarda – jako „lektury drobiazgowy, 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 operują się przede wszystkim na nim”. Zob. też A. Nawarecki: *Mikrologia, genologia, miniatura*. W zb.: *juw.; Czarna mikrologia*. „Anthropos?” 2005, nr 4/5. Na stronie: <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstA0.htm> (dostęp: 15 I 2015).

Przyjęcie poetyki haiku jest [...] założeniem wyjściowym, a gatunek – celem, a nie środkiem i konsekwencją określonego typu wypowiedzi<sup>5</sup>.

Czy istotnie wiersze bliskie prototypowi gatunku zasługują wyłącznie na taką kwalifikację? Zobaczmy rzecz na przykładach<sup>6</sup>:

Na pustym polu dziewczyna czesze włosy na cień swój patrząc (L. Engelking) <sup>7</sup>	Północny wiatr przewraca morze na brzegu (F. Haber, H 120)
--	---

idę polami ziemia pachnie po deszczu kwitnie tarnina (D. Piasek) <sup>8</sup>	WIELKI MUR na cóż Wielki Mur w szczelinach głazów tętni kielkujące źdźbło (W. Jaworski) <sup>9</sup>
--	--

Wiosna się budzi  
Kwieciami okrywa sady  
Skowronek śpiewa  
(J. Tylus)<sup>10</sup>

Ostatni z przywołanych wierszy pod każdym „mierzalnym” względem dobrze wywiązuje się z genologicznego zadania (obrazowanie, sensualność, konstrukcja nie epatującego emocjami podmiotu, a nawet – układ wersyfikacyjny i informacje

<sup>5</sup> P. Michałowski, *Haiku*. W: *Miniatura poetycka*. Szczecin 1999, s. 106–108. Zob. też uwagi T. Lynch ( *Intersecting Influences in American Haiku*. W zb.: *Modernity in East-West Literary Criticism. New Readings*. Ed. Y. Hakutani. London 2001, s. 114) o przyczynach braku poważnego krytycznego zainteresowania licznymi haiku amerykańskimi.

<sup>6</sup> W innym miejscu P. Michałowski (*Haiku wobec epifanii nowoczesnej*. W: *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*. Kraków 2008, s. 131) pisze (wciąż o haiku): „przedmiotem porównania muszą się stać raczej poetyckie idee niż ich rozbieżne realizacje, które częściej wykazują rozdzźwięk 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”. Ja uznaję jednak, że w badaniach literaturoznawczych nie można abstrahować od analiz porównawczych właściwie wybranych (po to literaturoznawcze kompetencje) konkretnych utworów.

L. Engelking (*Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem*. W zb.: *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne. Materiały z forum dyskusyjnego*. Red., wstęp D. Kalinowski. Słupsk 2000, s. 129) zasadniczo zgadza się z diagnozą Michałowskiego postawioną „imitacją”. Dodaje jednak: „Nasuwa się [...] natychmiast pytanie o możliwość tworzenia na Zachodzie pierwszorzędnych artystycznie haiku w pełni zachowujących tożsamość gatunkową”. Engelking nie odpowiada na tak postawione pytanie, nie kieruje także czytelników do własnych haiku. W tym szkicu można to wszakże zrobić.

Dalej do książki Michałowskiego odsyłam skrótem M. Ponadto stosuję w szkicu takie skróty: G = J. Gawroński, *Haiku*. Kraków 2004. – H = F. Haber, *W ogrodzie słów*. Warszawa 2001. – N = R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001. – T = E. Tomaszewska, *Jeszcze dzień błyszczący / The Day Still Shining*. Haiku. Kraków 2005. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

<sup>7</sup> L. Engelking, *Inne wiersze (utwory wybrane i nowe)*. Kraków 2000, s. 89.

<sup>8</sup> *Antologia polskiego haiku*. Oprac. E. Tomaszewska. Warszawa 2001, s. 103.

<sup>9</sup> W. Jaworski, *Kropla. Haiku. Wiersze nowe i dawne*. Kraków 1998, s. 14.

<sup>10</sup> J. Tylus, *Haiku*. Kalisz 2004, s. 35.

o porze roku). To jednak utwór najsłabszy artystycznie spośród zacytowanych: banalny, powielający ograna topikę, niepotrzebnie archaizujący w sposobie wyrażania. Stereotypizacja obrazu i języka delikatnie podważa mimetyczność przedstawienia, ale nie oferuje odbiorcy nic w zamian. Czytelnik nie ma ochoty ani, *de facto*, możliwości wniknięcia w tak opisywany świat.

Z kolei wiersz Wita Jaworskiego wydaje się najsilniej (choć „po chińsku”, nie po japońsku) zorientalizowany: „Wielki Mur” automatycznie odsyła do kultury Dalekiego Wschodu, znów delikatnie zawieszając mimetyzm opisu („Mur” jest najpewniej tylko symbolem pracy człowieka – gigantycznej, kielznającej naturę). Kielkujące źdźbło w szczelinach głazów w oczywisty, może aż nadto, sposób spełnia warunki sensualnej klarowności haiku<sup>11</sup> (ale nie wiadomo, czemu źdźbło – synekdochicznie – 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–nietrwałość, kultura–natura. Cały wiersz wydaje się jednak mało wyrazisty artystycznie, wręcz trywialny. „Tętniące źdźbło” to wprawdzie niezła metafora, błędna wszakże na tle jakby nazbyt oczywistego „Wielkiego Muru”. Wierszowi nie pomagają także mentorские, retoryczne, archaizujące „na cóż”. Na cóż zatem cały dalekowschodni sztafaż, jeśli przekazujemy truizm, operując literackimi liczmanami?

Wiersz Dariusza Piaska (*nb.* jednego z nielicznych polskich autorów, których twórczość uwzględniono w monumentalnej antologii *Haiku World*<sup>12</sup>) faktycznie wygląda na modelowe haiku: chwytające chwilę, skrajnie sensualne, nieprzegadane, nieprzełożowane. Tekst można by pomylić z przekładem nieznanego utworu Matsuo Bashō czy Kobayashiego Issy. Paradoksalnie – takie właśnie wiersze przysparzają badaczowi najwięcej kłopotów. Jak stwierdzić, czy tekst istotnie „działa” jak prawdziwe haiku? A nawet jeśli tak, czy nie mamy do czynienia jedynie ze sprawną podróbką wschodnich precjozów? Opis zostaje utrudniony przez świadomość. Problemy analityczne warto wszakże nazwać. Rzeczywiście, wiersz wkomponowuje się w haikowy „paradygmat [...] bezkolizyjnie” (M 106), ale nie nazywałabym miniatury nieudaną imitacją japońskiej formy. Utwór Piaska może być „oknem” na postrzeżaną zmysłowo rzeczywistość, w prosty sposób otwierając na zwykle, intensywne doznania. Rodzi się jednak wątpliwość, czy tak silny mimetyzm, którego nie podkreślają – ani od którego nie odciągają – użyte słowa, jest dla zachodnich odbiorców wystarczającą zachętą do wejścia w tekstowy świat. Dla niektórych – zapewne tak (czego dowodem choćby wybór zachodnich haiku w licznych antologiach<sup>13</sup>); dla innych – trójwers może być za mało artystyczny, za mało „zrobiony”, by stać się nośnikiem prawdziwego olśnienia.

<sup>11</sup> Zob. Śniecikowska, *op. cit.*

<sup>12</sup> *Haiku World. An International Haiku Almanac*. Ed. W. J. Higginson. Tokyo – New York – London 1996, s. 69. Antologia zawiera przeszło 1000 utworów napisanych w 25 językach przez ponad 600 poetów (w *Haiku World* wydrukowano angielskie przekłady tekstów, którym towarzyszą wersje oryginalne; najwięcej jest jednak haiku powstałych w języku angielskim). W antologii Higginsona znajduje się także tekst R. Szybiaka oraz anglojęzyczny utwór L. Rozmus, poetki pochodzącej z Polski, ale mieszkającej na stałe w USA i publikującej przede wszystkim po angielsku (o polskich tekstach Rozmus piszę w dalszej części artykułu).

<sup>13</sup> Zob. np. *Haiku Moment. An Anthology of Contemporary North American Haiku*. Ed. B. Ross. Bo-

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 bezformne, morze zdaje się zatem zyskiwać trwałą formę. Opis sugeruje walkę delikatnie postaciowanych żywiołów (obalanie przeciwnika), ale też obrazowo ukazuje proces rozbijania się fal o brzeg, niejako przewracania ich na drugą stronę i oglądania od spodu. Surową klarowność przedstawienia podkreślają homofonizujące utwór aliteracje („p”, „ś”, „ż”). Zwięzły, „chłodny” tekst (nieprzypadkowe konotacje frazy „Północny wiatr”) zatrzymuje czytelnika. W swojej – nieudawanej, choć jednocześnie dość wyrafinowanej – prostocie kryje metaforyczno-leksykalny „zaczepek”: frapuje nie tylko samo mimetyczne odwzorowanie chwili, lecz także językowe jej utrwalenie. Olśnienie jest niejako podwójne, czy może – dwustopniowe. Sposób wysłowienia staje się dla odbiorcy katalizatorem doznania.

I wreszcie – haiku Leszka Engelkinga. Trudno prześliznąć się nad tekstem – miniatura przykuwa uwagę, każe ponawiać lekturę. Uderza obcość, dziwność wiersza, 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 przyzwyczajęń. Bardzo silne jest jednak odczucie dziwnej samotności, obejmującej całokształt przedstawienia, dotykającej zarówno opisywanej osoby, jak i pejzażu<sup>14</sup>. Niezwykłość potęguje nietypowa składnia (imiesłów na końcu wypowiedzenia, tekst jakby urwany w pół oddechu). I wreszcie – sama oniryczność ukazywanego świata. Puste pole i samotna dziewczyna czesząca włosy. Słysząc wyraźne echo symbolizmu. A przecież wiersz nie ma w sobie nic z symbolistycznej dekoracyjności<sup>15</sup>, nie mota nastroju w długich, „pieszczących” ucho frazach. Nie jest jednak całkowicie ascetyczny stylistycznie. Uderza różnica instrumentacyjna między pierwszym wersem a dwiema linijkami 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 patrzeć”).

Poetyka miniatury, z jednej strony, bliska jest haikowych receptur, wydaje się modelowym wręcz przykładem poetyckiego wcielenia *sabi* (opuszczenie, osamotnienie, dystans emocjonalny, akceptacja nieuniknionego) czy *yūgen* (ukryte, ulotne, tajemnicze piękno)<sup>16</sup>. Z drugiej jednak strony, autor nie waha się przed zupełnie ahaikowym wyabstrahowaniem sytuacji z życia. Haiku to wiersze ciężące ku mimetyzmowi – wbrew pewnej nieoczywistości jukstapozycyjnych ujęć. Utwór Engelkinga delikatnie osuwa się w surową surrealizującą oniryczność (stworzony

ston 1993. – *Haiku World. – The Haiku Anthology, Haiku and Senryu in English*. Ed. C. van den Heuvel. Wyd. 3. New York 2000.

<sup>14</sup> O szczególnej, sensualnej nastrojowości haiku zob. M. Ueda, *Zeami, Bashō, Yeats, Pound. A Study in Japanese and English Poetics*. The Hague 1965, s. 57.

<sup>15</sup> Przed oczyma stają secesyjne winiety „Chimery” – np. kobiety z długimi, rozpuszczonymi włosami na tle pejzażu w grafikach E. Okunia. Tam jednak szło przede wszystkim o nastrojową dekoracyjność.

<sup>16</sup> Zob. np. B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*. Kraków 2009, s. 59–63, 84, 296–297. Analizy innych haiku Engelkinga – zob. M 138–139.



klimat zdaje się ewokować metafizyczne krajobrazy znane zachodnim odbiorcom np. z malarstwa Giorgia de Chirico – mimo że ikonografia odsyła raczej do płócien i grafik symbolistów). Klasyczne 17-zgłoskowce koncentrują się na „wypreparowanym” ze świata fragmencie, stoi jednak za nim – czy też obok niego – konglomerat zjawisk codzienności, spośród których wyłuskano realistyczną mikroscebkę. W wierszu Engelkinga natomiast sytuacja jest nieklarowna, zaskakująca, tajemnicza, obca powszednim doświadczeniom. Domysłów i niepewności trochę za wiele jak na klasyczne haiku japońskie. Jak na dobre polskie haiku – w sam raz.

Przypomnieć chcę tutaj szkic Beaty Szymańskiej dotyczący powinowactw haiku i liryki młodopolskiej<sup>17</sup>. Za badaczką podkreślić warto wagę kreacji atmosfery w haiku oraz poezji symbolistycznej i wyrosłej z inspiracji symbolizmem<sup>18</sup>. Nie jest to, oczywiście, kreacja tożsama, punkty wspólne wszakże są wyraźne. Jak pokazuje utwór Engelkinga, wykorzystanie w jednej miniaturze zapożyczeń dalekowschodnich i nastrojowych motywów symbolistycznych nie prowokuje zgrzytów estetycznych – przeciwnie, wieść może do intrygujących odkryć literackich na gruncie poezji Zachodu. Pod warunkiem naturalnie, że nie mamy do czynienia z nawiązaniami epigońskimi<sup>19</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 nam różnorodność wierszy bliskich prototypowi gatunku. Pokazuje też ono sprawę w gruncie rzeczy 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 pisanymi tysiące kilometrów od ojczyzny haiku (i jej kultury) stawia się jednak nieco inne wymagania, mają przecież zaistnieć w odmiennym, ale nie mniej bogatym, uniwersum kulturowym kilka stuleci po ukonstytuowaniu się reguł Bashōwskiej szkoły poezji. Wiersze skrajnie wyciszone stylistycznie, unikające dosadniejszej prezentacji podmiotu mogą okazać się nużące, nazbyt „pokorne” wobec (znanego tylko z tłumaczeń) obcego wzorca. To wydaje się tym wyrazistsze, jeśli uświadomić sobie, że przekłady nie są w stanie przedstawić wszystkich wewnętrznych napięć japońskich miniatur<sup>20</sup>. Klasyczne haiku nie okazują się wcale tak nieskomplikowane i transparentne, jak się powszechnie mniema – dość przypomnieć figury stylistyczne pojawiające się u mistrzów gatunku: *tatōe* (porównania lub aluzje), *honkadōri* (cytaty, aluzje intertekstualne), *mugon* (przemilczenia), *kakēkotoba* (słowa wieloznaczne lub homonimy), *engo* („różnorodne słowa lub morfemy, kojarzące się ze sobą podobną treścią w głębszych warstwach znaczeniowych”),

<sup>17</sup> B. Szymańska, *Haiku i Młoda Polska*. W: *Kultury i porównania*. Kraków 2003, s. 127–160.

<sup>18</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 introd. by M. Ueda. Toronto–Buffalo 1976, s. 10).

<sup>19</sup> W nastrojowych haiku końca XX w. znaleźć można np. „woal mgieł sennych” (M. Myszkiewicz („Haiku” 1995, nr 1, s. 23)) czy „otoczone puchową mgłą kwiaty kamelii” (Z. Czmer (jw., nr 2, s. 12)).

<sup>20</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Ile mówią najkrótsze wiersze? Wokół XX- i XXI-wiecznych tłumaczeń haiku*. „Rocznik Komparatystyczny” 2010, nr 1.

*makurakotoba* („słowa-atrybuty, nadające następującym po nich wyrażeniom szczególną wartość semantyczną”)<sup>21</sup>. W pewnej mierze zgodzić się zatem wypada z diagnozą Michałowskiego. Nie można jednak na diagnozie tej poprzestać.

W opisach haiku istotną bywa kategoria epifanii. W moich badaniach odwołuję się przede wszystkim do epifanii w jej modernistycznym, nie zaś tradycyjnym, wcieleniu. Analizy wymuszają wszakże 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 odległej w czasie i przestrzeni?

Przy bliższym oglądzie poetyka klasycznych haiku okazuje się zaskakująco zbieżna z pewnymi imperatywami nowoczesności (nie bez przyczyny to właśnie modernizm sprowadził gatunek z geograficznych i kulturowych antypodów)<sup>22</sup>. Na macierzystym gruncie starano się także dodatkowo formę tę unowocześniać. Przez Japonię przetoczyła się wielka, zupełnie u nas nie dostrzeżona, metaliteracka i poetycka dyskusja nad założeniami gatunku, zainicjowana w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku przez odnowiciela formy, Masaokę Shikiego. Co więcej, również na Zachodzie (we Francji, Anglii, Hiszpanii, Niemczech, Stanach Zjednoczonych, Ameryce Łacińskiej) intensywnie eksperymentowano z haiku już w pierwszych dekadach XX wieku<sup>23</sup>.

Nie sposób mimo to oczekiwać, że polscy poeci pisać będą wyłącznie na podstawie starych receptur (na rodzimym gruncie uznanych przez wielu za przestarzałe). Trudno także oczekiwać ogromnej odkrywczości w powtarzaniu dawnych wzorców, nawet jeśli są to powtórzenia niezłe czy wręcz bardzo dobre. Autorzy świadomi własnego warsztatu i poetyk swoich czasów nie mogą poprzestawać na tworzeniu „klonów” starych wschodnich wierszy (czy raczej – „klonów” ich przekładów)<sup>24</sup>. To tym bardziej oczywiste, jeśli zdać sobie sprawę z modernistycznych zmian

<sup>21</sup> Podają za: A. Żuławska-Umeda: *Okolice poetyki Matsuo Bashō*. W zb.: *Haiku*. Wstęp, przekł. A. Żuławska-Umeda. Bielsko-Biała 2006, s. 231; *Poetyka szkoły Matsuo Bashō (lata 1684–1694)*. Warszawa 2007, s. 25. Część z wymienionych przeze mnie środków, naturalnie, z biegiem lat uległa konwencjonalizacji, poetyka haiku w Japonii przechodziła jednak (i nadal przechodzi) liczne odświeżenia.

<sup>22</sup> Zagadnienia modernizmu i awangardyzmu haiku są ostatnio bardzo intensywnie eksplorowane w pracach anglojęzycznych. Zob. np. Lynch, *op. cit.* – J. W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism*. W zb.: *Modernism*. Ed. A. Eysteinson, V. Liska. T. 2. Amsterdam-Philadelphia 2007. – Y. Hakutani, *Haiku and Modernist Poetics*. New York 2009. – J. Johnson, *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*. Lanham 2011. Zob. też K. Satō, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? (Japońskie haiku i ruch haiku na Zachodzie)*. „Literatura na Świecie” 1991, nr 1. – Michałowski, *Haiku wobec epifanii nowoczesnej*.

<sup>23</sup> Zob. np. Hokenson, *op. cit.* – Johnson, *op. cit.* – B. Śniecikowska, *Polskie haiku intertekstualne*. W zb.: *Adaptacje. I. Język, literatura, sztuka*. Red. W. Hajduk-Gawron, A. Madeja. Katowice 2013.

<sup>24</sup> Omawiając polskie haiku (jako poezję nowoczesną) Michałowski (M 133) odwołuje się do starych, spetryfikowanych wzorców stylistycznych: skodyfikowanego „zestawu motywów »wyjściowych«, „stałych motywów przyrody”, „stałych epitetów przypisanych określonym klasom słów”, „dość sztywnych reguł frazeologii, kanonu w postaci słownika czy też katalogu topicznego [...]”. Ja proponuję szerszy – i uwspółcześiony – układ odniesienia.



w myśleniu o haiku w samej Japonii. Już Shiki twierdził (celowo zapewne wywołując ostrą dyskusję prowokującymi sądami):

działa Bashō są pozbawione tego, co kluczowe dla poezji nowoczesnej: złożoności, namietności pełnej dynamizmu, rozbuchanej wyobraźni. Poszukiwanie modelu w twórczości Bashō [...] byłoby powrotem do ideału premodernistycznego, zgodą na regres w poezji<sup>25</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.

Powróćmy do problemu nowoczesnej epifanii. Ryszard Nycz pisze:

Modernistyczny dyskurs epifaniczny wyróżnia przede wszystkim szczególnie 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 ujawnienia. [...]

W obrębie epifanicznego tekstu [...] stają się one [tj. 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, że c) cechy przedmiotu – jeśli nie samo jego istnienie – są (czy mogą być) współzależne od medium, w którym się „ucieleśniają”. [N 8; podkreśl. B. Ś.]<sup>26</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 – intensywnych, nieciągłych, momentalnych śladów w obecności niezwyklej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych. [N 89–90]<sup>27</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. [N 41; podkreśl. B. Ś.]

Pisarstwo tego rewelatorskiego [tj. epifanicznego] nurtu, jak najogólniej można by je określić, przybierało, oczywiście, w historii rozmaite odmiany: poezji natchnionej, wzniosłej, cudownej, bezpo-

<sup>25</sup> *Modern Japanese Haiku*, s. 6. Shiki zdecydowanie wyżej cenil bardziej wszechstronnego Busona (s. 6–7).

<sup>26</sup> Zob. też T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*. Kraków 2010, s. 345 n.

<sup>27</sup> Zob. też N 90: „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 wiecznego 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”.

średniej wizji, retoryki ekstazy – mniej czy bardziej bezpośrednio odwołujące się do owej tradycji estetyczno-poetologicznej. W literaturze nowoczesnej ich funkcję przejęły przede wszystkim opisy szczególnego rodzaju momentalnego doświadczenia, w którym to, co powszednie, banalne, tandetne, „bez znaczenia”, nabierało nagle niezwyklej 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, „rozbłyski”, nagle ukazujące się „obrazy” itp. – od początku XX w. coraz częściej zwane epifaniami (od czasu, gdy Joyce wydobyl to pojęcie z teologicznego kontekstu, wykorzystując je do określenia świeckiego doświadczenia i estetyczno-literackiego zjawiska). [N 43; podkreśl. B. Ś.]

Mówiąc najprościej – w dobrych, prawdziwie „chwytających” i przekazujących epifanijne doznanie tekstach literackich „rzeczywistość pokazywana [...] nie jest czymś bezpośrednio danym, lecz raczej: zarazem tworzonym i odkrywaniem w procesie tropologicznej reprezentacji” (N 12), a „świat przedstawiony jest zarazem uprzednim i wykreowanym, sytuując się po obu stronach barykady poznania” (M 132). Zauważmy, że taki opis świetnie przystaje np. do analizowanych wierszy Engelkinga i Habera.

Badacze analizujący polskie haiku przykładali już do niego kategorię epifanii. O „małych epifaniach” haiku wypowiedziała się w 1994 roku Aleksandra Olędzka-Frybesowa, nie rozwijając wszakże problemu haikowej epifaniczności<sup>28</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>29</sup>. Nie przyjmuje proponowanego przez badacza podziału na haiku typu „przybosiowskiego” („metaforycznego” – tu Michałowski wpisuje twórczość Harasymowicza) i „leśmianowskiego” („metonimicznego” – *casus* Engelkinga), z których tylko te drugie okazać się mogą nowoczesne i nowoczesnie epifanijne (M 136–144). Nie wiadomo *nb.* jak dalece uniwersalny to podział (czy odnosić go tylko do kategorii imitacji?). Samo rozróżnienie opiera się również na dość powierzchownych kwalifikacjach – m.in. w perspektywie twórczości poetów, do których nazwisk odwołuje się badacz w proponowanych nazwach typów wierszy.

Twierdzę, że najbardziej frapujące, najlepsze, najciekawsze z polskich „prawdziwych” haiku (także wiersze Harasymowicza) uznać można za manifestacje mo-

<sup>28</sup> A. Olędzka-Frybesowa, *Przeciw czemu protestują haiku*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 114. Jeden z poetów haiku, W. Frąckiewicz, wskazywał na łamach pisma „Haiku” (1995, nr 2, 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>29</sup> O trójpodziale na „imitacje – naśladownictwa masowe”, „inspiracje i zbliżenia” oraz teksty będące świadectwem „synkretyzmu kultur i dialogu tradycji” zob. M 143–144. Badacz jednak nie wyklucza, że istnieją pewne wyjątki. Pisze on o „dwóch biegunowych tendencjach” w naśladownictwach haiku: przednowoczesnym mimetyzmie (przypadek Harasymowicza) oraz, mimo wszystko, modernistycznej epifanii (przypadek Engelkinga) (M 144).

dernistycznej epifanii<sup>30</sup>. Teksty te eksplorują przestrzenie metaforyzacji<sup>31</sup>, konceptyzmu, intertekstualności<sup>32</sup>, wreszcie – kluczowej tu – sensualności. To również haiku korzystające z „przywilejów naturalizacji”<sup>33</sup> – na różne sposoby czerpią one z kultury nowej ojczyzny.

Na twórców pragnących pisać haiku możliwie bliskie japońskim pierwowzorom zastawiono kilka dobrze zamaskowanych pułapek. Chcę przyjrzeć się dokładnie tej, którą – mimo jej niepozorności – traktuję jako najgroźniejszą: pułapkę trywialności. Nowoczesna epifanijność chroni przed banałem. Tyle tylko, że na epifanię modernistyczną – ani w ogóle na żadną – nie ma gotowych przepisów. Warto rzecz obejrzeć dokładniej.

Makoto Ueda słusznie zwraca uwagę na charakterystyczny dla gatunku obiektywizm opisu: poeta nie komentuje doświadczeń, nie analizuje emocji, czytelnik ma sam wnikać w naszkicowaną scenę<sup>34</sup>. Ascetyczność haiku bywa jednak dla dzisiejszych odbiorców nieprzekraczalną barierą percepcyjną – najprostszy, „nieuartyściwny”, szkicowy „zanot” wycinka rzeczywistości może nie stanowić wystarczającej zachęty do mentalnego i sensorycznego odtworzenia „high moments”<sup>35</sup> hajjina (poety haiku). Aby zachodni czytelnik (w szczególności – czytelnik wyrobiony) zapragnął przejść przez doświadczenie, które stanowiło praprzyczynę europejskich czy amerykańskich haiku, trzeba go do tego dodatkowo zmotywować. Jak wspomniałam, inną miarę przykładamy do haiku klasycznych, pre-tekstów polskich haiku, a inną do oryginalnych wierszy powstających na Zachodzie<sup>36</sup>. Te ostatnie, jeśli wyłącznie powielają poetykę zrekonstruowaną na podstawie nieuchronnie niedoskonałych przekładów, 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>37</sup>. Wspominał o tym zresztą już sam Bashō<sup>38</sup>:

<sup>30</sup> Kategorię epifanijności traktuję – podobnie jak Nycz czy Michałowski – niejako użytkowo, co obniżyć może rangę tej pierwotnie rewelatorsko-sakralnej kwalifikacji. Prawdopodobnie nie każdy świeży, dobry wiersz „chwytający” szczególne doświadczenie sensualne zasługuje na tak wysoką „notę” (zastrzeżenie to odnosić również do haiku klasycznych). Nie zamierzam jednak tworzyć żadnej typologii epifanijności (nie różnicuję także epifanii i iluminacji), tak czyni P. Michałowski w pracy z 1999 roku *Funkcje miniatur* (w: *Miniatura poetycka*, s. 177–178). W dalszych rozważaniach nadal będę posługiwać się kategorią epifanii, ale postaram się terminu tego nie nadużywać.

<sup>31</sup> Na ten temat zob. B. Śniecikowska, *Mimetyzm sensualny haiku*. Na stronie: [www.sensualnosc.ibl.waw.pl](http://www.sensualnosc.ibl.waw.pl) (dostęp: 15 I 2015).

<sup>32</sup> Zob. Śniecikowska, *Polskie haiku intertekstualne*.

<sup>33</sup> Johnson, *op. cit.*, 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. Lynch, *op. cit.*, s. 114 n.

<sup>34</sup> Ueda, *op. cit.*, s. 40–45.

<sup>35</sup> H. G. Henderson, *An Introduction to Haiku: an Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki*. New York 1958, s. 2.

<sup>36</sup> Zob. A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*. Kraków 2004, s. 165.

<sup>37</sup> N. Dzierżawska, *Synestezja w poezji Matsuo Bashō*. Warszawa 2008. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. M. Melanowicza w Zakładzie Japonistyki i Koreanistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Mpis, s. 13. Zob. też *Kodansha Encyclopedia of Japan*. T. 3. Tokyo 1983, s. 81.

<sup>38</sup> Refleksje mistrza odnoszą się przede wszystkim do tworzenia dziennika, jednakże specyfika dzien-

„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 posiadało świeżości i mistrzostwa owych chińskich poetów – Su Shi i Huan Ting Jian. Przeciwnie – niech duszą swoją głęboko wnuknie w pejzaż, a tęsknotę i samotność, jakie będzie cierpiał sypiąc po górskich schroniskach i przydrożnych karczmach zamieni w ziarno, z którego wyrosnie potem ciekawa opowieść. Niech jego myśli wypełni 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>39</sup>.

Tymczasem w pułapkę trywialności wpadają zarówno poeci „*minorum gentium*”, skupieni przede wszystkim na tworzeniu orientalizujących miniatur, jak i uznani, wszechstronni autorzy. „Deszcz padał dzisiaj, rozjaśniło się po południu [...]” – ironizuje Bashō. Polscy poeci zaś całkiem serio piszą:

tunel za nami  
znowu mogę przez okno  
ogłądać księżyc  
(L. Engelking)<sup>40</sup>

Piórko gołębia spada na kroplę rosy,  
robi się mokre.  
Kropla rosy ginie.  
(W. Ulicka)<sup>41</sup>

Płaszcz zmókł  
i buty też  
Przeszedł mnie dreszcz  
(K. Kmiecik)<sup>42</sup>

Ścieżka konwalii  
do źródelka prowadzi  
śpiew zięby w dali  
(M. Białas)<sup>43</sup>

słońca nie widać  
tylko chmury dziś szare  
są nad głowami  
(A. Surma)<sup>44</sup>

listopad  
kałuże pełne  
suchych liści  
(M. Kowal)<sup>45</sup>

kopie ogródek  
wróbel przygląda mi się  
z zaciekawieniem  
(D. Szwarz)<sup>46</sup>

w marcowym słońcu  
pąki zwinięte jeszcze  
uśpione życie  
(E. Tomaszewska, T 9)

synogarlica  
na kwitnącej czereśni  
schronienie w deszczu  
(E. Tomaszewska, T 21)

Wiersz – prościutka migawka z codzienności<sup>47</sup> – staje się niemal anonimowy, poetyka poszczególnych autorów jest właściwie nierozpoznawalna. Trzeba by jednak zapytać, jak dalece rozróżnialna jest poetyka autorów klasycznych haiku. Nawet wyrobiony czytelnik może mieć kłopot ze stwierdzeniem, czy to wiersz Bashō, Issy czy Shikiego<sup>48</sup>. Rzecz komplikuje się jeszcze bardziej w przypadku utworów uczniów

ników Bashō (*haibun*, łączących poezję haiku z prozatorskim zapisem podróży i rozmyślań towarzyszących podróżowaniu) pozwala na powiązanie tej uwagi z haiku.

<sup>39</sup> M. Bashō, *Z podróży sakwy, z dodaniem „Dziennika podróży do Sarashina”*. Przekł., wstęp. A. Żuławska - Umeda. Warszawa 1994, s. 14-15.

<sup>40</sup> L. Engelking, *Haiku własne i cudze*. Kraków 1990, s. 20.

<sup>41</sup> „Haiku” 1995, nr 1, s. 3.

<sup>42</sup> *Ibidem*, 1994, nr 1, s. 24.

<sup>43</sup> *Ibidem*, 1995, nr 2, s. 12.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>45</sup> Na stronie: <http://antologia.haiku.pl/node?page=3> (dostęp: 7 II 2011).

<sup>46</sup> „Haiku” 1995, nr 4, s. 11.

<sup>47</sup> Niekiedy dochodzi do rozwiązań kuriozalnych, właściwie – fascynujących banalizmem, jak w utworze G. Stańczyka (w: *W pejzażu. Haiku, rysunki*. Łódź 1995, s. 11):

W pustej szafie  
Nagi wieszak  
Czeka na spodnie

<sup>48</sup> Już w 1946 roku jeden z japońskich krytyków literackich, K. Takeo, dowodził trudności rozpozna-

ze szkoły Bashō czy spadkobierców późniejszych mistrzów<sup>49</sup>. Nie należy także, naturalnie, oczekiwać, że nagle objawi się w Polsce wiele talentów na miarę najwybitniejszych japońskich hajjinów i że wszyscy oni zapragną pisać akurat haiku – formę wymagającą wielkiej dyscypliny, w której z trudem tylko odcisnąć można 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 objawienia przyczyniają się zresztą badacze powielający stereotypy. Myślę o silnej, zbanalizowanej antyetyczności kompozycji – znów najczęstszej w wierszach poetów mniej znanych, skupiających się głównie na pisaniu haiku – nieobcej wszakże też cenionym, wszechstronnym autorom:

Krzak bzu pod płotem  
kołyszę kiście kwiatów  
płot się rozpada  
(J. Stańczakowa)<sup>50</sup>

W czarnej, zatrutej  
Wiśle – białe ląbedzie.  
Tu przywiódł je los.  
(R. Krynicki)<sup>51</sup>

kwitnący dąb  
naderwana klepsydra  
łopocze na wietrze  
(R. Zabratyński)<sup>52</sup>

opuszczony fort  
zardzewiała armata  
tonie w jaśminach  
(R. Leniar)<sup>53</sup>

kwiat na gnojówce  
niespodziewanie zakwitł  
w jesienny dzień  
(Z. Mysłowiecki)<sup>54</sup>

JASMIN  
patrzę na koronę jaśminu  
widzę czarną mszycę  
pod dziewiczą bielą.  
(E. Borkowska)<sup>55</sup>

Proste, narzucające się kontrasty odstręczają odbiorcę, zniechęcają do partycypacji w mikrowydarzeniu, trywializują sensy.

Przywołane w tej części szkicu teksty zapewne odzwierciedlać winny niezwykle, może nawet epifanijne doświadczenia. Nie czynią tego wszakże na sposób modernistyczny. Epifanijskość w niemodernistycznym (czy premodernistycznym) sensie (N 89–90) także nie ma szans się tu objawić – przekaz jest nazbyt skąpy i ascetyczny (często bardziej nawet niż w przypadku haiku klasycznych), by istotnie dowodzić cudowności świata stojącego za wierszem.

Nielatwo jednak wypośrodkować między estetyczną surowością a silnym „artystycznieniem” („usztuczniczeniem”) wiersza. Podany *sauté* wycinek zwyczajnego świata bywa dla czytelnika mało kuszący. Silnie przetworzony – wykracza poza haikową estetykę. Symptomatyczne jest zestawienie dwóch nocnych obrazów roślin na tle księżycy:

---

nia haiku stworzonych 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>49</sup> Zob. np. *Kodansha Encyclopedia of Japan*, s. 79.

<sup>50</sup> J. Stańczakowa, *Wiosna*. W zb.: *Antologia polskiego haiku*, s. 90.

<sup>51</sup> R. Krynicki, *Haiku z minionej zimy*. „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 4, s. 41. Przedruk w: R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*. Kraków 2014, s. 39.

<sup>52</sup> Na stronie: <http://antologia.haiku.pl/node?page=18> (dostęp: 7 II 2011).

<sup>53</sup> Na stronie: <http://antologia.haiku.pl/node?page=5> (dostęp: 7 II 2011).

<sup>54</sup> „Haiku” 1995, nr 2, s. 10.

<sup>55</sup> *Ibidem*, nr 3, s. 11.

przez krótką chwilę  
kwiaty ponad  
nocnym księżycem  
(M. Bashō)<sup>56</sup>

Na półmisku księżycą  
drzewo układa do snu  
czarne liście  
(J. Harasymowicz)<sup>57</sup>

Japońskiemu haijinowi wystarczy prosty opis zjawiska pozornie zaburzającego stały porządek rzeczy. Czytelnik, oczywiście, szybko wychwytuje 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 księżycy nie udźwignie wiersza. Mamy zatem – niespójną z całokształtem tekstowej semantyki i nastrojowości – metaforę półmiska księżycy, 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.

Podobny proces daje się zaobserwować w wierszu Jerzego Harasymowicza *Botaniczny Jesień VI*. Pierwsze trzy wersy mogłyby stanowić „pełne” haiku – dwuwiersowe „dopowiedzenie” (wyrównanie do formy *tanka*?) zakłóca obraz sensualny (instrument nie przystający do całokształtu obrazowania zmysłowego) i wprowadza wytrącający z kontemplatywności kontekst symboliczny (perły):

Sam siedzę na ławce  
deszcz po parasolu  
dudni

taka moja duda  
z pereł<sup>58</sup>

Bardzo proste (niemal pozbawione stylistycznych ozdobników) przedstawienia tekstowe mogą jednak zadziwiać świeżością czy nawet udźwignąć ładunek epifanijności – pod warunkiem, że są istotnie przejmujące, pełne czułości dla swych bohaterów, intrygujące, niepokojące, niezbanalizowane:

po fajerkach  
odciski małych dłoni  
na szybie  
(A. Kurek)<sup>59</sup>

pocałunek  
czuję twój uśmiech  
na moich ustach  
(L. Rozmus)<sup>60</sup>

milczymy o miłości  
pomagam córkom wydłubywać z arbuza  
zęby czarnego luda  
(K. Lisowski)<sup>61</sup>

<sup>56</sup> M. Bashō, *The Complete Haiku*. Transl. and with an introd., biography and notes by J. Reichhold. Tokyo – New York 2008, s. 175.

<sup>57</sup> J. Harasymowicz, *W Botanicznym wiersze zen*. Kraków 1992, s. 14. Recenzja tomu zob. I. S. Fiut, *Zen mistrza Jerzego*. „Haiku” 1994, nr 1, s. 30.

<sup>58</sup> J. Harasymowicz, *Późne lato*. Wybór K. Lisowski. Warszawa 2003, s. 15.

<sup>59</sup> Na stronie: <http://antologia.haiku.pl/node?page=1> (dostęp: 7 II 2011). Dla porównania utworów K. Issy (w: T. Saito, W. R. Nelson, *1020 Haiku in Translation. The Heart of Bashō, Buson and Issa*. North Charleston, S.C., 2006, s. 56):

W wiosennej bryzie  
Z pałeczkami w rączkach  
śpi dziecko

<sup>60</sup> L. Rozmus, *W podróży*. Evanston 2005 (s. nlb.).

<sup>61</sup> K. Lisowski, *99 haiku. Inne wiersze*. Kraków 1993, s. 24.



oczekiwanie w kręgu kuchennej lampy tnę awokado (E. Tomaszewska, T 111)	głęboka jesień jak cicho z porannej mgły wypływa rzeka (J. Margolak) <sup>62</sup>	mówiać milcząc  mycie szklanek, patrzenie pod światło  wrześniowe niebo i te chmury przejrzyste (K. Miłobędzka) <sup>63</sup>
--	---	--

### Poetyki odświeżania gatunku

Modernistyczna epifanijność polskich haiku zwykle łączy się ze szczególnym, intencjonalnym<sup>64</sup> bądź nieświadomym, akcentowaniem wybranych wyznaczników gatunku. Delikatne przekraczanie *tabu* haiku również bywa sposobem na ożywienie formy w nowym kontekście kulturowym. Oscylujemy wciąż blisko zachodniego prototypu gatunku. Pewne przegrupowania i intensyfikacje cech okazują się jednak bardzo znaczące.

#### Deautomatyzacja percepcji zmysłowej

Wszystkie wiersze omawiane w tym szkicu realizują haikowe dyrektywy klarownej zmysłowości. Istnieje wszakże grupa tekstów, w których deautomatyzacja percepcji stanowi główny „zaczep” dla wyobraźni i zmysłów czytelnika<sup>65</sup>. Percepcja jest tu jednak każdorazowo ograniczana swoistym, niekoniecznie będącym tradycyjną „reprezentacją niezależnie istniejącego przedmiotu” (N 41) mimetyzmem sensualnym. Mimo różnorodnych odkształceń świata przedstawionego i wszelkich deautomatyzujących odbiór zabiegów stylistycznych obraz pozostaje klarowny sensualnie, czytelnik może odnieść go do repozytorium własnych wrażeń zmysłowych<sup>66</sup>. Prześledźmy rzecz na przykładach.

Hieronim S. Kreis pisze:

szelest deszczu  
kapią się wśród gałęzi  
szczebioty ptaków<sup>67</sup>

Kreisowskie ptaki nie są bliskimi krewniakami słynnego kruka Bashō, siedzącego o zmierzchu na ogolonej gałęzi. Ptaków Kreisa nie widać. Wśród gałęzi kapią się (!), synekdochicznie, ich szczebioty. I ptaki, i deszcz istnieją głównie jako zjawiska brzmieniowe; sensualna metonimia sprawia, że odbiorca próbuje wyłuskać wszystkie dźwięki w tym dżdżystym, synestezycznym, dobrze sobie znanym (choć usłyszanym na nowo) mikroświecie.

<sup>62</sup> „Haiku po Polsku” 2006 (listopad). Na stronie: <http://abc.haiku.pl/1106.html> (dostęp: 20 X 2007).

<sup>63</sup> K. Miłobędzka, *Zbierane, gubione*. Wrocław 2010, s. 356 (z tomu *Gubione*, 2008).

<sup>64</sup> W szkicu przywołuję wiele utworów poetów, którzy niejednokrotnie werbalizowali swą wiedzę o haiku (jak np. Engelking, Tomaszewska, Kreis, Krynicki). Można zatem przypuszczać, że cechy poetyki formy – nawet te mniej oczywiste w powszechnym odbiorze – są im również znane.

<sup>65</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Układy sensualne haiku*. Na stronie: [www.sensualnosc.ibl.waw.pl](http://www.sensualnosc.ibl.waw.pl) (dostęp: 7 II 2015).

<sup>66</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Mimetyzm sensualny haiku*. Na stronie: [jw](http://jw.waw.pl).

<sup>67</sup> H. S. Kreis, *Strumień żółtego piasku*. Kraków 2002, s. 24.

Także obrazy współczesnej cywilizacji przepuszczane bywają przez nieoczywiste sensualne filtry:

gęsty smak mroku  
już zmierzch otula miasto  
stygna tramwaje  
(Z. Mysłowiecki)<sup>68</sup>

Smak okazuje się gęsty (zatem niemal haptyczny), zmrok – nieco banalnie – otula miasto, co w tym silnie zmysłowym kontekście wydaje się niemal dotykalne. Wreszcie tramwaje – które zwykle widać i słyszać – stygną po pełnym wysiłku dnia. Oto świetnie znany, odświeżony obraz zmysłowy.

Naturalnie nie zawsze sensualna intensywność czy sensualna dezautomatyzacja przedstawienia stanowić muszą o ożywieniu haiku. Przykładowo, Januszowi Stanisławowi Pasierbowi, twórcy świetnych zmysłowych miniatur<sup>69</sup>, zdarzają się uduziwienia, sensualne, gubiące haikową lekkość (nietrafione kulinarne porównanie, banalna niejednoznaczność, zamiast niedopowiedzeń – sensory podane... „na talerzu”):

ciężkie obłoki  
pełen bitej śmietany  
niebieski talerz<sup>70</sup>

### K o n c e p t y z m

Konceptyzm to specjalność licznych polskich haijinów – i kolejny sposób na uatrakcyjnienie miniatur. Przejawia się on wielorako: jako zasada kompozycyjna tekstowych zagadek, w niespodziewanych układach obrazowych i wreszcie – jako filar kompozycji opierających się na niejednoznacznościach językowych (kalambury, homofonia itp.)<sup>71</sup>.

Popularność rozwiązań konceptystycznych tłumaczyć można dwojako. 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 nie obcujących z tekstami w oryginale). Znane z przekładów wiersze konceptystyczne – np. wczesne haiku o powracającym na gałąź kwiecie-

<sup>68</sup> „Haiku” 1995, nr 2, s. 10.

<sup>69</sup> Trójwersy J. S. Pasierba (*Haiku. W: Wiersze wybrane*. Wybór, oprac. J. Sochoń. Warszawa 1988, s. 236, 232) rozpięte są między dwiema skrajnościami: intensywną, głęboką sensualnością, trzymaną w ryzach przez mimetyzm sensualny, oraz (jak w zaprezentowanych tu przykładach) rozmywającą kontury tekstowych obrazów, oddalającą wiersz od haikowego prototypu abstrakcyjnością:

nareszcie słońce  
deszcz w moim sercu  
odżywają ogrody

uszlifujemy z kłębki  
siejemy nowe złudzenia  
nasiona kłębki

<sup>70</sup> J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*. Wybór, oprac. M. Wilczek. Pelplin 2003, s. 66.

<sup>71</sup> O konceptach w awangardowej twórczości inspirowanej haiku (na Zachodzie) – zob. np. Johnson, *op. cit.*, s. 106, 121, 159, 162.

-motyłu czy też utwór o strąku papryki „przerobionym” na łąkę<sup>72</sup> – są jednak znakomicie rozreklamowane: przedrukowywane, cytowane w licznych traktujących o haiku artykułach. Wiersze te zdają się funkcjonować w powszechnej świadomości licznych zachodnich odbiorców jako wzorcowe realizacje gatunku.

Za drugą przyczynę popularności konceptyzowania wśród polskich haijinów uznaję samą potrzebę uatrakcyjnienia przekazu, a zatem kolejny wariant dążenia do deautomatyzacji percepcji, wyjścia poza najprostszy mimetyzm, wreszcie – kreowania modernistycznej epifanii. W działaniach tych widać starania o to, by przedstawić olśnienie bytem, ale także – co się przecież nie wyklucza – silne pragnienie oryginalności.

### Teksty-zagadki

Wiersze-zagadki często budowane są wokół prostego schematu – utwór rozpisać by można na pytanie: „Co to jest?”, i na nieoczywistą, krótką odpowiedź. Wyjaśnienie kryje się zazwyczaj w ostatnim wersie i odsyła, po haikowemu, do świata natury. Autorzy starają się wybijać odbiorców z percepcyjnych przyzwyczajęń, kierując np. do różnych sfer kultury i sugestywnie myląc tropy. Nierzadko w pierwszej części wiersza (zwykle: dwa inicjalne wersy) zdają się zaburzać mimetyzm sensoryczny, by na koniec – szybko i efektownie (bo konceptystycznie) – do niego powrócić.

Np. Pasierb szkicuje obraz przywodzący na myśl korridę:

podnosi rogi  
ostrzy je jak dwie szpady<sup>73</sup>

Ostatni wers ujawnia, że idzie o... „młodziutki księżyc”, przez japońskich haijinów prezentowany w zupełnie innych odsłonach<sup>74</sup>.

Oto pierwsze linie haiku Ewy Tomaszewskiej:

na pół rozcięta  
filiżanka z herbatą [T 59]

Przecięcie filiżanki (znaku relaksu i wyciszenia) na pół? Dzieło szalonego samuraja? Wszystko wyjaśnia się w końcowym wersie: „ostatni promień”.

<sup>72</sup> Oto wspomniane wiersze w tłumaczeniu W. K o t a ń s k i e g o, cytowane z jego artykułu *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku* („Poezja” 1975, nr 1, s. 18, 16):

Widzę jak wraca na gałąź kwiat opadły... Żal, że to motyl...	Strączek papryki przydasz mu tylko skrzydła czerwona łąka
(A. Moritake)	(M. Bashō)

Słynny na Zachodzie przywołany tu utwór Moritakego jest w Japonii „stosunkowo mało popularny” (S a t ō, *op. cit.*, s. 213). Tymczasem już 100 lat temu P.-L. Couchoud uznawał go za typowy przykład haiku (zob. Y. S h i b a t a, *The Influence of Haiku on Rilke*. „Interlitteraria” 1998, nr 3, s. 337).

<sup>73</sup> P a s i e r b, *Haiku żarnowieckie*, s. 31.

<sup>74</sup> K r e i s (*op. cit.*, s. 39) tworzy inny „bydlęcy” obraz księżycy, od razu jednak podaje rozwiązanie zagadki:

pełnia księżycy  
bawół zwinięty w kłębek  
na pastwisku nieba

W innym miejscu Tomaszewska szkicuje sielski, choć zaskakująco dynamiczny, obraz:

dziś tulipany  
wyrosły spod moich stóp [T 23]

To nie przedstawienie ogrodu ani parku. Finalne słowa tekstu brzmią: „stłuczony wazon”.

I jeszcze dwa przewrotne koncepty Harasymowicza (drugi tworzony jest w płaszczynie zarówno języka, jak i zapisu graficznego<sup>75</sup>):

Nic nie pada sam rośnie deszcz na dachu <sup>76</sup>	PAŁAC Sześć pieter motyli chwije się nad trawnikiem <sup>77</sup>
---	--

Bywa jednak, że konceptyzm delikatnie się rozmywa, napięcie między pytaniem a odpowiedzią jest wówczas bardzo subtelne:

Pod dębem czarne diamenty, oczy jeża (K. Agams) <sup>78</sup>	Po rozlewisku płynie kulista łódka, Gniazdo perkoza (K. Agams) <sup>79</sup>	Błądź gość w chacie – przez nieszczelną podłogę zawitał powój (W. Frackiewicz) <sup>80</sup>
--	---	---

Wbrew powszechnym sądom właśnie ta metoda, daleka od ostrych paradoksów i konceptyzowania, okazuje się bliższa sposobom obrazowania w klasycznych haiku spokojnie wychwytyjących pozorne niespójności i niejasności:

Pianka z fali i śnieg  
to jakby wodne kwiaty  
zakwitły znowu  
(M. Bashō)<sup>81</sup>

### Koncepty słowno-obrazowe

Liczne polskie haiku zbudowane zostały na konceptystycznych obrazach, nie będąc jednak, jak wcześniej omówione utwory, „błyskowymi” zagadkami. Zadanie czytelnika to rozpoznanie – a niekiedy wręcz zdeszyfrowanie – przedstawienia. Konceptyzm

<sup>75</sup> Interpretacja Michałowskiego (M 138).

<sup>76</sup> Harasymowicz, *W Botanicznym wiersze zen*, s. 9. Z tekstem tym skontrastować można *stricte* językowy koncept (polisemia) Stańczyka (*op. cit.*, s. 17):

Padą  
I nie podnosi się,  
Deszcz

<sup>77</sup> Harasymowicz, *W Botanicznym wiersze zen*, s. 5.

<sup>78</sup> K. Agams, *Chorał kniei*. Kraków 1996, s. 21.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>80</sup> Na stronie: <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/KS.htm> (dostęp: 27 VII 2011).

<sup>81</sup> *Haiku* (wyd. 2006), s. 198. Wczesny wiersz Bashō, charakterystyczny jeszcze dla szkoły Teimon (*ibidem*).

nie płynie wszakże 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>82</sup>

Już na drugi rzut oka widać, iż Engelking świetnie bawi się tekstem, proponując wariację na temat prostego haikowego układu sensualnego figura-tło. Graficzną czystość szkicu skontrastowano z zapętlonym wysłowieniem. W króciutkim wierszu powtarza się aż trzykrotnie przymiotnik „biały”, zestawiony antytetycznie z „czarnym zarysem” ptaka. Silna kontrastowość płynie także z operowania instrumentacją dźwiękową: na „białym tle” wiersza „czarny zarys” wyróżnia się też fonicznie (na frazę składają się jedynie słowa tekstu, w których pojawia się ekspresywne, drżące „r”). Miniatura jest przewrotną słowno-obrazową łamigłówką – śledzenie znaczeń i rysowanie w myślach prostego (mimo wszystko!) obrazu tak bardzo pochłania czytelnika, że ewentualna „błyskowa” epifanijność może ulecieć. Dla kontrastu – prosty (również „biały”) koncept Kreisa:

patrzę przez okno  
ileż nieba przybyło  
razem ze śniegiem<sup>83</sup>

Kluczem do licznych interesujących mnie tu kompozycji jest *par excellence* haikowe dostrzeżenie możliwości zaskakującego łączenia lub odczytywania zjawisk, nierzadko związane w przyjmowaniu nieoczywistej, niecodziennej perspektywy oglądania zwyczajnych zdarzeń:

O zmierzchu niebo	nocne ekspresy
Zachmurzone komarami	uciekają przed światem
(A. Regulski) <sup>84</sup>	nieuniknionym
	(L. Engelking) <sup>85</sup>

W konceptystyczne obrazowanie wprzęgane bywają również metafory silnie transformujące znaczenia:

zadzwoiły wiadra przy studni staruszka zaczyna doić ziemię (K. Lisowski) <sup>86</sup>	Twarz młodziutkiej łąki w trądziku kretowisk wysoki śpiew skowronków (J. Gawroński, G 6)	mikroskop judasz niezależnych galerii tozcka i eugleny (P. Michałowski) <sup>87</sup>
---	---	--

Zdarza się także, że haiku jest zapisem pewnej narracji, anegdoty stojącej

<sup>82</sup> Engelking, *Inne wiersze*, s. 90.

<sup>83</sup> H. S. Kreis, *Jak leci*. Kraków 2002, s. 10.

<sup>84</sup> A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni*. Poznań 2002, s. 29.

<sup>85</sup> Engelking, *Haiku własne i cudze*, s. 15.

<sup>86</sup> Lisowski, *op. cit.*, s. 23.

<sup>87</sup> P. Michałowski, *Mikroświaty. Haiku ekologiczne*. W: *Za czarnym wielokropkiem*. Szczecin 1999, s. 61 (poza cyklami – porami roku).

za obrazem czy wręcz – obraz wyjaśniającej. Niekiedy narracja okazuje się fantastyczna:

góry cały czas  
za parawanem  
przymierzają nowe mgły  
(K. Lisowski)

franka płąsa  
duchy panien znów przymierzają  
białe pantofelki  
(K. Lisowski)<sup>88</sup>

W pierwszym wierszu metaforyczna „opowieść” nie zaburza mimetyzmu 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 wychodzić poza ramy haiku.

### Koncepty językowe

Wykorzystywane przez polskich hajjinów koncepty językowe zasadzają się przede wszystkim na eksploatacji polisemii i eksperymentowaniu na idiomach. Efekty artystyczne bywają, naturalnie, różne.

Oto dwa reprezentatywne przykłady wykorzystania słów wieloznacznych:

Lagodny brzeg,  
Zwierciadło wody  
Stłuczone pyskiem krowy.  
(G. Stańczyk)<sup>89</sup>

Przy starym płocie  
wygrzewają się kotki  
wiosennej bazi  
(T. Huk)<sup>90</sup>

Pierwszy wiersz zaskakuje czytelnika. Mówiąc o tafli wody, poeta zmyślnie powraca do podstawowego znaczenia wyrazu „zwierciadło” (‘lustró’). Tekst staje się synestezyjny: w sielskim krajobrazie słychać tłukącą się taflę szkła/wody. Na myśl przychodzi skacząca do stawu żaba z wiersza Bashō – tam również plusk wody wybrzmiewa głośno i nieonomatopiecznie (ale – jeszcze inaczej niż u Stańczyka). Drugi utwór przywołałam dla skontrastowania pozornie ekwiwalentnych zabiegów. Na nic nie zda się podkreślenie polisemii przez przerzutnię – efekt zaskoczenia jest naprawdę znikomy, gdy odnosimy się do nieodświeżonych, banalnych konceptów („kotki” – bazy; kotki – ssaki). Nie znaczy to jednak, że tego, co trywialne, nie da się w haiku pomysłowo „odkurzyć”:

jezioro ziewa  
tak wcześniej już harcują  
koty na wierzbie  
(H. S. Kreis)<sup>91</sup>

gawron na lampie  
– pod niebem  
próbuję wykraść śnieg  
(B. Brandys)<sup>92</sup>

Haikowe wykorzystanie wieloznaczności opierać się może także na jednoczesnej aktualizacji dosłownego i symbolicznego sensu wyrazu (np. „ciemności”):

<sup>88</sup> Lisowski, *op. cit.*, s. 20, 11.

<sup>89</sup> Stańczyk, *op. cit.*, s. 32.

<sup>90</sup> „Haiku” 1995, nr 2, s. 9.

<sup>91</sup> Kreis, *Strumień złotego piasku*, s. 19.

<sup>92</sup> „Haiku” 1995, nr 1, s. 14.



śnieg  
 pod tą bielą  
 tyle ciemności  
 (marcel)<sup>93</sup>

Operowanie polisemią niekiedy służy również silnej intelektualizacji tekstu:

ramki zieleni  
 zlizują deszcz z chodnika  
 zaszachowane  
 (P. Michałowski)<sup>94</sup>

Michałowski nie tyle wykorzystuje zastaną wieloznaczność słów, ile sam ją kreuje, sięgając do źródłosłowa jednego z użytych leksemów. Animizowane paski zieleni zostały „zaszachowane”, a zatem: ułożone w kształt szachownicy, i zarazem znalazły się w sytuacji bez wyjścia (ich byt ograniczają betonowe płyty). Tekst wymusza jednak raczej pracę intelektu niż serca i zmysłów. Podobnie zresztą jak wiersz Urszuli Koziół *Alpy*, w którym istotną rolę odgrywa parentetycznie zapisany dwuznaczny imiesłów:

pod ścianą nieba  
 pijany (zawiany) horyzont  
 runął jak długi.  
 (U. Koziół)<sup>95</sup>

Rozważmy także kilka przykładów haikowego wykorzystania frazeologizmów. Idiom bywa jednym z wielu elementów stylistycznego nasycenia utworu:

Niebo uchylone nad targowiskiem  
 mech słońca na powiekach  
 gołębie podkradają groch  
 (J. Gawroński, G 24)

Wiersz rozpoczyna się od „uchylania” nieba w dość niepoetycznym miejscu na ziemi. Rozwija się dalej w rytmie językowych i obrazowych zaskoczeń – oto sensualny, wieloznaczny, metaforyczny „mech słońca na powiekach” i delikatnie aliteracyjna, prościutka, mimetyczna fraza („gołębie podkradają **groch**”<sup>96</sup>). Stylistyczne bogactwo nie przyćmiewa układów sensualnych, przeciwnie, zdaje się je intensyfikować i – bardziej niż w prototypowym haiku – zagęszczać. Idiom nie stanowi centrum tekstu, włącza się jednak w kreację umiejętnie rysowanego, silnie nasyczonego zmysłowo pejzażu.

Przekształcony frazeologizm bywa także jądrem haiku. Oto propozycja Danuty Wawiłow:

<sup>93</sup> Na stronie: <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).

<sup>94</sup> Michałowski, *Mikroświaty*, s. 62 (cykl *Wiosna*).

<sup>95</sup> U. Koziół, *Alpy*. W: *Fuga 1955–2010*, s. 400 (cykl *Pestki deszczu VI*, z tomu *Wielka pauza*, 1996).

<sup>96</sup> Wyróżnienia przy zastosowaniu pogrubienia i linii ciągłej oraz przerywanej, tu i dalej – B. Ś.

ptaki  
porannym ćwierkaniem  
wiercą dziury w szybach<sup>97</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 tyle – i aż tyle.

Zdarza się także, że wprowadzany do tekstu frazeologizm (bardzo po haikowemu) nie daje się jednoznacznie interpretować:

na środku torów  
całująca się para  
pierwsza jaskółka  
(E. Tomaszewska, T 11)

Czy w wierszu Tomaszewskiej mowa o ptaku przelatującym nad parą ludzi, czy też widok zakochanych to „pierwsza jaskółka” wiosny (zmiany)? Nie wiadomo. Wiersz łączy obie interpretacyjne potencje, wpisując się świetnie w spektrum haikowych nieoczywistości semantycznych<sup>98</sup>.

Dezautomatyzujące odbiór użycie frazeologizmów czy przysłów często także wiedzie na haikowe manowce. Licznych przykładów chybionych, banalnych haiku dostarcza twórczość Antoniego Regulskiego. Wiersze te ocalić może jedynie lektura stawiająca na wydobywie niemal purnonsensowego humoru, pokrewnego temu znanemu z tekstów Dariusza Brzóska-Brzósiewicz<sup>99</sup>. Oto wspomniane haiku Regulskiego:

Na widok bociana  
Uciekły żaby  
Po rozum do wody

Krecia robota  
A ziemia się wzrusza

Lato w ogrodzie  
Mój przyjaciel  
Wpuszcza mnie w maliny<sup>100</sup>

### Koncepty dźwiękowe

Zaskakująco niewiele polskich haiku proponuje wyraziste zabiegi na brzmieniach, stające się stylistyczną dominantą wierszy. Część haikuistów wie z pewnością, że dość liczne klasyczne 17-zgłoskowce operowały aliteracjami, wykorzystywały homofonię, budowały koncepty semantyczne na układach dźwiękowych. Być może, polscy autorzy nie chcą, by gry foniczne przysłoniły zapis doświadczenia sensualnego, przejęły kontrolę nad wierszem. W polskich haiku nacechowanych fonostylistycznie najczęstsze są, w każdym razie, delikatne brzmieniowe inkrustacje w postaci aliteracji inicjalnych i śródwyrazowych:

Śpi **salamandra**  
w **pajęczynie paproci**  
okruchy **słońca**.  
(J. Brzozowski)<sup>101</sup>

w jasnym pokoju  
całe **stosy** twych **listów**  
ciemno od **liter**  
(U. Zybura)<sup>102</sup>

<sup>97</sup> „Haiku” 1995, nr 2, s. 22.

<sup>98</sup> Szerzej piszę na ten temat w dalszej części szkicu.

<sup>99</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Haiku-błaga czy „haiku fristajl”? – o twórczości Dariusza Brzóska-Brzósiewicz* (w druku).

<sup>100</sup> Regulski, *op. cit.*, s. 58, 72, 73.

<sup>101</sup> J. Brzozowski, E. Ledóchowicz, *Łódka z papieru. Haiku*. Kraków 1996, s. 52.

<sup>102</sup> U. Zybura, *Haiku*. Kalisz 1998, s. 44.

Za oknem  
nadchodząca burza  
**kołuje** nad **kościółem**  
(J. Gawroński, G 73)

W kokonie burzy  
pochyłony  
nad **wiatrakiem włoseł**  
(J. Gawroński, G 73)

Zdarza się – stosunkowo jednak rzadko – że nagromadzenie aliteracji i słów dźwięko- i ruchonaśladowczych przywodzi na myśl gęste dźwiękowe sieci plecione przez Juliana Przybosa czy Jana Brzękowskiego<sup>103</sup>. Układy foniczne nie przyćmiewiają wszakże semantyki – i mimetyzmu sensualnego:

**Włosna** rozczesywała  
koki **wierzb wietrznym**  
**grzebieniem**  
(K. Agams)<sup>104</sup>

Gdy wokół zamieć  
to **szreń trzeszczy szurpata**  
**strużyny śniegu**  
(S. Zwierzyński)<sup>105</sup>

sierpniowe **źniwa**  
**wiatr** unosi do **nieba**  
**zżęte źdźbła żyta**  
(E. Tomaszewska, T 39)

pod ciężkim słońcem  
wzgórza **zboża żniwiarze**  
gną śniade **grzbiety**  
(J. S. Pasierb)<sup>106</sup>

Stosunkowo rzadkie są zaś w wierszach polskich haijinów paronomazje. Użycie poliptotonu (w cytowanym wierszu wspartego dokładnym powtórzeniem leksykalnym) i pseudoetymologii – szczególnie w funkcji wierszotwórczej – to haikowe wyjątki:

**pada i pada**  
między **kropłą a kropłą**  
kropła  
(M. Banaszkiewicz)<sup>107</sup>

zapalam światło  
w pokoju aż **ciemno**  
od **ciem**  
(M. Banaszkiewicz)<sup>108</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>109</sup>

<sup>103</sup> Zob. np. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wrocław 2008, s. 531–540.

<sup>104</sup> Agams, *Chorał kniei*, s. 14. Zob. też Bashō (w: *Haiku* (wyd. 2006), s. 57):

Raz tam raz tu  
z wschodnim falują wiatrem  
wierzbowe włosy

<sup>105</sup> S. Zwierzyński, *Sylaby na palecie. Haiku*. Wstęp R. Szybiak. Warszawa 1995, s. 79.

<sup>106</sup> Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, s. 39.

<sup>107</sup> Na stronie: <http://budzenie-jasna.blogspot.com/> (dostęp: 4 VI 2012).

<sup>108</sup> Na stronie: <http://jasna-haiku.blogspot.com/> (dostęp: 4 VI 2012).

<sup>109</sup> Cyt. za: Johnson, *op. cit.*, s. 214:

#### **Jak**

ptaszki przefruwają

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  
udają wciąż **poczwarke**  
**przepotwarzam** się<sup>110</sup>

Naturalnie w wierszu tym nie sama paronomazja przesądza o antyhaikowości. Sednem jest semantyka współtworzona przez zabiegi instrumentacyjne. Kształtowaniu znaczeń przyjrzeć się zatem warto w szerszej perspektywie.

**W głąb znaczeń**

W tym miejscu poruszę kilka kwestii *stricte* semantycznych. Rozpocznę od bardzo istotnej dla haiku złożonej problematyki niejednoznaczności, by następnie przeanalizować delikatne przekroczenia haikowych *tabu* (erotyzm, śmierć) i wreszcie – różnorakie odwołania do dalekowschodniej topiki.

**Niepewność, niejednoznaczność**

Istotnym sposobem na ożywienie haiku poza orientalnym gruntem okazuje się wykorzystywanie różnego rodzaju niejednoznaczności. Delikatne, dyskretne rozgrywanie niepewności nie jest naturalnie analogiczne do „głośnego” konceptyzmu<sup>111</sup>. Omawiane tu haiku sytuują się bardzo blisko swych wschodnich pierwowzorów chętnie posługujących się niejednoznacznościami ukrytymi w strukturze języka i poezji oraz – w systemach notacji tekstów.

Przestudiujemy kilka wierszowych przypadków:

staw	bezludna wydma
zmarszczone odbicie	śląd stóp na piasku grzebie
ze słońcem na ramieniu	podpis powietrza
(L. Rozmus) <sup>112</sup>	(P. Michałowski) <sup>113</sup>

Obrazowe *kireji* (cezura dzieląca tekst na cząstki-obrazy, którą uznają za zachodni odpowiednik japońskiej sylaby / słowa ucinającego *kireji*<sup>114</sup>) w obu utworach

z gałęzi  
na gałąź na gałąź  
na gałąź na gałąź na gałąź

<sup>110</sup> M. Cyranowicz, *Baiku*. W zb.: *Gada!zabić? pa(n)tologia neolingwizmu*. Nawigacja M. Cyranowicz, P. Kozioł. Warszawa 2005, s. 16 (z tomu *Neutralizacje*).

<sup>111</sup> Zob. np. R. L. Tener, *Richard Wright's Haiku: „This Other World”*. W zb.: *Modernity in East-West Literary Criticism*, s. 149.

<sup>112</sup> L. Rozmus, *Haiku i sumi-e*. „Haiku” 1995, nr 2, s. 15.

<sup>113</sup> Michałowski, *Mikroświaty*, s. 63 (cykl *Lato*).

<sup>114</sup> Zob. np. A. Żuławska-Umeda, *O kireji – „sylabie ucinającej w haiku”*. „Japonica” 1994, nr 2. Operowanie obrazowymi *kireji* to bardzo istotny, ale często nie dostrzegany element poetyki za-

wypada po pierwszym wersie, rysującym tło dla nieoczywistych wierszowych figur. W liryku Lidii 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 antytetycznie do sensów przywołanego związku frazeologicznego – ostatni wers haiku odczytujemy jako afirmacyjny, „silny”, pozytywny (słońce wydaje się oswojone albo wręcz ujarzmione przez opisywaną osobę). Eksplikacja obrazu jest oczywiście 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 przeglądającego się w niej człowieka? Jeśli to człowiek stary, to pełen siły i mocy, skoro... ma słońce na ramieniu. Mniej prawomocne wydaje się zobaczenie w „zmarszczonym obliczu” – twarzy skrzywionej w grymasie złości, bólu, niedowierzania. Rozmus pozostawia czytelników z wyrazistym, mocnym 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 ostatniego wersu. Zastanawia wreszcie dwuznaczność składniowa dwóch ostatnich linijek. 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 bezludna). Składniowa nieoczywistość może mierzić, ciekawie koresponduje jednak z nieoczywistościami haiku. Jest także stosunkowo delikatna w porównaniu z takim oto ekstremalnym przykładem wykorzystania niepewności składniowej (podkreślonej dodatkowo przerzutnią):

w kosodrzewinie  
ścieżka oko ciągnie grań  
wyżej już biała  
(S. Cichowicz)<sup>115</sup>

Na niejednoznacznościach opierają się również niektóre haiku Pasierba:

pole jęczmienia  
w słońcu lipca grzeje sierść  
złote zwierzątko<sup>116</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*

chodnich haiku. Kategorią *kireji* celnie posługuje się w swoich analizach M. Bartosiak („Szelest kwitnących wiśni” w najnowszej poezji polskiej. Korespondencje z klasyczną estetyką japońską. W zb.: *Nowa poezja polska. Twórcy, tematy, motywy*. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2009).

<sup>115</sup> S. Cichowicz, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? 67 haiku*. Warszawa 1997, s. 31.

<sup>116</sup> Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, s. 36.

*facto* istniejąca już w pierwszym wersie wprowadzającym „pole jęczmienia”). Tekst daje się czytać na dwa sposoby – obrazowe *kireji* wypada wówczas 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 małego zwierzęcia znajdującego się w pobliżu.

Prosto, a mimo to intrygująco niejasno, pisze Joanna Bielska-Krawczyk:

Listopadowy dzień  
zimne ręce  
Wszystkich Świętych<sup>117</sup>

Czyje ręce są zimne? I dlaczego? Czy idzie o dłonie ludzi odwiedzających cmentarz – bo, naturalnie, listopadowe dni bywają niezwykle chłodne? Czy o 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 haiku (co sugerują wielkie litery nazwy święta)? Albo tylko po pierwszej linijce? Haiku „zawieszony” jest na niejednoznaczności, która staje się racją jego, niezłego literacko, bytu.

A oto dwa wiersze Kreisa:

złoty pajęczek	na śnieżnej wydmie
na stygnącej niteczce	skrzydlate ziarna lipy
lata oblicza <sup>118</sup>	zaloty ważek <sup>119</sup>

Czy w pierwszym utworze idzie o oblicza lata, czy też o – homofoniczne w formie tu użytej – obliczanie lat? Wiersz 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 haiku jeszcze więcej niepewności – czy ziarna lipy przypominają ważki? Czy mamy tu i ważki (dalekie echo strąka papryki Bashō?), 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 zabłąkały się tu o nietypowej porze?

I kolejny przykład:

jesień  
coraz więcej  
żółtych karteczek  
(J. Wnorowski)<sup>120</sup>

Wiersz zapowiada się (aż do przedostatniego słowa!) jako bardzo konwencjonalny opis jesieni. Karteczki – zamiast liści – przenoszą wszakże tekst w całkowicie inną płaszczyznę semantyczną. Jesień zaczyna funkcjonować jako synonim

<sup>117</sup> „Haiku” 1995, nr 4, s. 14.

<sup>118</sup> Kreis, *Strumień żółtego piasku*, s. 36.

<sup>119</sup> Kreis, *Jak leci*, s. 76.

<sup>120</sup> Na stronie: <http://antologia.haiku.pl/node?page=3> (dostęp: 7 II 2011).



starości, czasu, gdy coraz częściej notuje się ulatujące z pamięci sprawy na samo-przylepnych żółtych świstkach. Karteczki mogą jednak wciąż być czytane jako metaforyczne nazwanie liści, a jesień – jako jesień właśnie. Niepewność zatrzymuje przy miniaturze, ciekawie też odświeża skonwencjonalizowaną metaforę starości-jesieni.

Niejednoznaczności klasycznych haiku nie budziły nigdy wątpliwości co do ogólnej „atmosfery” tekstu, jego nastroju i modalności<sup>121</sup>. Tego rodzaju zaburzenie śledzić można natomiast w wierszu Franciszka Habera, pozornie niemal analogicznym do analizowanego utworu Bielskiej-Krawczyk:

Twój list  
listonosz  
ręce rozgrzewa [H 148]

Czemu listonosz rozgrzewa ręce? Bo po prostu jest zimno? Bo skostniały, dotykając listu? A może ogrzewa je właśnie trzymając w dłoniach list pełen ciepłych słów? Nie wiadomo. Sytuacja jest tak niedookreślona, że wiersz właściwie traci nastrój – niełatwo stwierdzić, czy mówi o radości, smutku czy o niepokoju. Rzecz trudno wyobrażalna w klasycznych haiku.

### Intymność, erotyzm

Intymność i erotyzm to także istotne pola semantyczne polskich haiku. Pójdźmy po raz kolejny tropem wierszy Engelkinga:

tam droga mleczna  
a tutaj ty w tej budce  
telefonicznej<sup>122</sup>

Poeta zaskakująco kadruje obraz: oto budka telefoniczna na tle Drogi Mlecznej. Galaktyczna perspektywa zdaje się pomnażać osamotnienie osoby zamkniętej w małej kabinie i usiłującej nawiązać kontakt z niewidocznym rozmówcą. Podmiot liryczny – ogarniający całokształt prezentacji, zdolny do przyjęcia perspektywy kosmicznej<sup>123</sup> – z tklivością pochyla się nad kimś, kto skrył się w mikroskopijnej 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 wolno je uznać za mikrodiela otwarte<sup>124</sup> – nie pozostawiały odbiorcy tak dużego bagażu niejasności.

<sup>121</sup> Inna rzecz, że współczesny zachodni czytelnik nie zawsze jest w stanie odebrać haikowe modalności zgodnie z intencją twórców (zob. tu np. podrozdział *Śmierć*).

<sup>122</sup> Engelking, *Haiku własne i cudze*, s. 22.

<sup>123</sup> Engelking chętnie przyjmuje zresztą taką wszechogarniającą perspektywę w swych haiku. Zob. omawiany już wiersz \*\*\* (*nocne ekspresy...*).

<sup>124</sup> Zob. np. K. Lindström, *A Broad Perspective on Estonian Haiku as Compared to Its Japanese Origins*, „Studia Humaniora Tartuensis” 2001, nr 2.B.2. Na stronie: [http://www.ut.ee/klassik/sht/2001/lindstroem1\\_a.html](http://www.ut.ee/klassik/sht/2001/lindstroem1_a.html) (dostęp: 20 I 2012).

W japońskich miniaturach często wykorzystywano szeroką perspektywę obejmującą ogromne przestrzenie (i nierzadko także skontrastowane z nimi drobinki). Wiersz z budką telefoniczną poprzedzony został – 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  
(L. Engelking)<sup>125</sup>

Zaprezentowany w utworze Engelkinga kadr wyrывa z czytelniczych przyzwyczajęń. To jednak, jak widać, nic szczególnie niezwykłego w świetle 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 czasownik doprecyzowujący przekaz. Chciałoby się przypomnieć formułę, której użył Anatol Stern w jednym z pierwszych polskich tekstów świadomie nawiązujących do haiku: „DALEJ NIE MOŻNA”<sup>126</sup> (nie pozwala na to adaptowana z odległej kultury forma literacka)<sup>127</sup>.

W klasycznych haiku ludzie nie byli częstymi gośćmi<sup>128</sup>. Człowiek bywał anonimową figurą w pejzażu, barwną plamą na tle pola, góry, ścieżki<sup>129</sup>. Jeśli pojawiał się konkretny, spersonalizowany bohater bądź odbiorca, okalająca poetycką miniaturę proza *haibun*<sup>130</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

<sup>125</sup> Engelking, *Haiku własne i cudze*, s. 22. W przekładach A. Żuławskiej-Umedy (kolejno w zb.: *Haiku* (Posł. M. Melanowicz. Wrocław 1983, s. 200); *Haiku* (wyd. 2006, s. 157)) i w tłumaczeniu angielskim (J. Beichman, *Masaoka Shiki. His Life and Works*. Boston–Worcester 2002, s. 39) pojawia się sama „Mleczna Droga”:

Morze wzburzone  
Nad wyspą Sado wyniosła  
Droga Mleczna

Morze wzburzone  
wysoko nad wyspą Sado  
Droga Mleczna

*Stormy seas  
Stretched across to Sado,  
Milky Way*

Zapewne celowo (przez wzgląd na planowane sąsiedztwo tekstów?) Engelking nie użył znanej nam nazwy własnej, ale dosłownie przełożył japońskie „Amanogawa” (‘rzeka niebios’ – czyli Droga Mleczna). Kortański (*op. cit.*, s. 14) z kolei zdecydował się na „rzekę gwiazd”.

<sup>126</sup> A. Stern, *Futuryzje*. Warszawa 1919, s. 27.

<sup>127</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Granice wizualności – granice gatunku? Haiku w polskiej poezji międzywojennej*. W zb.: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. A. Dziadek, W. Bolecki. Warszawa 2010, s. 238–239.

<sup>128</sup> Ueda (*Zeami, Bashō, Yeats, Pound*, s. 44) nazywa lirykę Bashō „bezludzką” („*unhuman*”), kontrastując tę postawę z podejściem „nieludzkim” („*inhuman*”). Znacznie częściej ludzie pojawiali się w wierszach Busona, i tu jednak ich „frekwencja” nie była imponująca.

<sup>129</sup> Oto reprezentatywny przykład z Bashō (*The Complete Haiku*, s. 169):

pierwszy śnieg  
spłwiał plecak  
mnicha-wędrowca

<sup>130</sup> *Haibun* to powszechna w Japonii forma łącząca prozę (w wielu wypadkach o charakterze dziennika czy dziennika podróży) z poezją haiku. Zob. też przypis 38.

równocześnie w znacznej mierze powszechnych) doświadczeń sensualnych, zapraszał do współdziałania w wierszu – nie informował jednak o relacjach intymnych. Naturalnie i tu zdarzały się wyjątki. Przykładem haiku Bashō, zaczerpnięte z tomu *haibun*, zatytułowanego *Z podróźnej sakwy, czyli zapiski pielgrzyma*:

Twarz rybaczek  
ją nade wszystko widzę  
maki kwitną<sup>131</sup>

W dzienniku mowa tylko o makach przy rybackich chatach. Kim była rybaczką? 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. Wydany w roku 1979 *Autobus do hotelu Cytera* to książka wyjątkowo erudycyjna, popis warsztatowych możliwości młodego poety (wówczas 24-letniego studenta polonistyki)<sup>132</sup>. Tom ukazał się zaledwie rok po *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka, u początków polskiej fascynacji wschodnią formą. Wiersze Engelkinga to pierwsze u nas w pełni „świadome siebie” haiku, bliskie zachodniemu prototypowi gatunku<sup>133</sup>. W całym tomie autor balansuje między pastiszem, trawestacją a przekładem<sup>134</sup>. Dialogi interkulturowe są jednocześnie bardzo spektakularne (operowanie formami z odległych uniwersów kulturowych) i niezmiernie subtelne (międzykulturowych dyskusji nie wyraża się nigdzie *expressis verbis*). Intertekstualne łączy się dzięki samej kompozycji tomu – poprzez kolejność i sąsiedztwo zamieszczonych w książce wierszy<sup>135</sup>. Czytelnik

<sup>131</sup> Bashō, *Z podróźnej sakwy* [...], s. 38.

<sup>132</sup> L. Engelking, *Autobus do hotelu Cytera*. Warszawa 1979. Interesujące dialogi tłumaczonych przez Engelkinga haiku japońskich i zachodnich (A. Lowell, R. Wrighta, J. L. Borgesa) oraz własnych haiku polskiego poety śledzić zaś można w tomie *Haiku własne i cudze*.

<sup>133</sup> Wydawniczy początek polskiego „haikowania” (publikacja tomów zawierających przede wszystkim wiersze odwołujące się do haiku) wyznaczają zatem dwie do dziś intrygujące artystycznie propozycje: powszechnie dostrzeżony, dość szeroko komentowany, dalece przetwarzający orientalną formę tom *Haiku-images* S. Grochowiaka oraz niepozorny, bliski wyznacznikom obcych poetyk, intrygująco intertekstualny *Autobus do hotelu Cytera* młodego Engelkinga.

<sup>134</sup> O tomiku Engelkinga *Autobus do hotelu Cytera* na skrzydełkach okładki tej książki pisze A. Kosmowski: „Engelkinga interesują różne gatunki poetyckie. Od popularnego w naszej literaturze sonetu [...], poprzez prowansalską sestinę [...], aż do, pochodzącego z Bliskiego Wschodu, gazalu [...] i japońskiego siedemnastozgłoskowca 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 dokonań starych mistrzów”.

<sup>135</sup> Nie miejsce tu na opisywanie poszczególnych międzytekstowych dialogów w tomiku Engelkinga (nie wszystkie zresztą sąsiadujące pary wierszy taki dialog prowadzą). Dość stwierdzić, że często podstawą nawiązania jest podobny temat, motyw różnie rozwijany w formach o odmiennym zapleczu kulturowym.

poszukuje motywacji tłumaczącej zaskakujące i nieprzypadkowe, co widać już w pierwszej lekturze, zestawienia. Wiersz \*\*\* (*Tam droga mleczna...*) sąsiaduje z sekstyną *Tryumf Pana. Rozmowa telefoniczna*<sup>136</sup>, będącą kunsztownym formalnie (konsekwentnie stosowana forma prowansalskiej sekstyny) zapisem rozmowy o wyraźnych konotacjach erotycznych. Zdawać się może w pierwszej chwili, że sekstyna – niczym wiersze następujące po *hokku* w *haikai-no-renga* – jest kontynuacją poprzedniej strofy i że przenosi nas do środka budki telefonicznej widzianej wcześniej z zewnątrz. Pierwszy wers brzmi: „halo słuchaj więc kto mówi”. Kolejne linijki okazują się jednak bardzo niejasne, zapętlone semantycznie, składniowo, interkulturowo. Oras – wyjątkowo niehaikowe:

kiedy driopy syn ją ujrzał  
i usłyszał śmiechu strumień  
jakże pragnął by się wplątał  
we włos jego brody gęsty  
strumień lepiej pocałunki  
(L. Engelking)<sup>137</sup>

Sygnalizowana w sekstynie relacja erotyczna rzutuje na haiku poprzedzające tekst. Co więcej, zestawienie obu starych form, właściwie nie występujących wcześniej w polskiej poezji, daje zdumiewający rezultat. Tylko sekstyna odbierana jest przez dzisiejszego czytelnika jako kompozycja sztuczna i „przerafinowana”, wręcz erudycyjne ćwiczenie warsztatowe. Haiku – mimo że również ściśle wpisane w rygorystyczny układ wersyfikacyjny – przeciwnie, uznać można za prostą, wolną od konwencji tłamszących przekaz, formę wysłowienia, świetnie odpowiadającą współczesnym potrzebom.

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 opisywać można niejednoznaczną, „erotyzującą” miniaturę Habera:

Spłoszyłem słowika  
choć i tyle irysów  
nas osłania [H 4]

Tekstowe „my” to wcale niekoniecznie para ludzi złączonych bliską intymną relacją, ale taka interpretacja nie jest wykluczona. Podobnie w następujących wierszach – adresaci/bohaterowie nie muszą być kochankami, ich obecność (bądź nieobecność), którą podmiot chłonie zmysłowo, wydaje się jednak w jakimś sensie nacechowana seksualnie:

w czerwonej sukni	zza malw lusterko
przez rzepak brnęłaś z dłońmi	w jej dłoniach pochylone
ukwieconymi	błysło i zgasło
(S. Cichowicz) <sup>138</sup>	(S. Cichowicz) <sup>139</sup>

<sup>136</sup> L. Engelking, *Tryumf Pana. Rozmowa telefoniczna*. W: *Autobus do hotelu Cytera*, s. 23.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> Cichowicz, *op. cit.*, s. 13.

<sup>139</sup> *Ibidem*, s. 21 (wiersz dedykowany malarce, Z. Forteckiej).

W ciemnych norkach twych źrenic  
 śpią złote trzmiele.  
 (U. Kozioł)<sup>140</sup>

CICHE, STRZELISTE  
 Ciche, strzeliste,  
 wczesnojesienne światło  
 rozbłysło za oknem.

Tęsknię za tobą.  
 (R. Krynicki)<sup>141</sup>

W „erotyzujących” haiku pojawiają się także sugestie czytania natury przez pryzmat ludzkiej seksualności bądź przeniesienia własnych silnych emocji seksualnych na przyrodę. Mistrzem tego rodzaju kompozycji jest Haber:

Obejmuje mnie  
 wyniosła sosna  
 szpilki we włosach  
 (F. Haber, H 33)

Wczesnym rankiem  
 w objęciach jeziora  
 rozchylona trzcina  
 (F. Haber, H 41)

Rozplata warkocze  
 potok na jej lydkach  
 wzburzony  
 (F. Haber, H 48)

Twoje uda rozchylone  
 nad rzeką senną  
 plusnął deszcz  
 (F. Haber, H 95)

Wygrałaś wojnę pocałunków – noc  
 obnażyła piersi wpłynęliśmy na ocean trawy  
 (J. Gawroński, G 6)

LAS  
 Z jaką czułością  
 rozścieliła włosy  
 pod ten księżyc miłości  
 (J. Harasymowicz)<sup>142</sup>

Niekiedy wreszcie ludzka seksualność w oczywisty sposób przełożona zostaje na świat przyrody:

Łuk twoich ramion  
 i ostre piersi  
 górską okolicą  
 (F. Haber, H 32)

Niepocieszone kocięta  
 patrzą tak smutno  
 różowymi pyszczkami  
 twoje ciepłe piersi  
 (J. Gawroński, G 42)

Samo ukazanie związków intymnych bywa również ciekawą propozycją „odświeżania” haiku. Nawet jeśli punkt wyjścia wydaje się trywialny:

Siedzą objęci  
 wokół biega molo  
 fala za falą  
 (F. Haber, H 75)

Czytelnik nie „zawiesza się” na samej, dość oczywistej, relacji między bohaterami ani na landszaftowych konotacjach tekstu. Haiku ocalone zostaje dzięki za-przęgniętej do opisu zakochanych metaforyce oraz – dzięki dezautomatyzacji percepcji zmysłowej.

Zdarza się wreszcie, że świeżość, ożywczość (oraz intymność) wydobywana jest z najprostszycy, niemetaforycznych – i nieprzyrodniczych – układów jukstapozycyjnych:

<sup>140</sup> U. Kozioł, *Pestki deszczu VI. W: Fuga 1955–2010*, s. 397 (z tomu *Wielka pauza*, 1996).

<sup>141</sup> R. Krynicki, *Wiersze wybrane*. Kraków 2009, s. 318 (cykl *Trzy wiersze tylko dla ciebie*, z tomu *Kamień, szron*, 2004).

<sup>142</sup> J. Harasymowicz, *Las*. W: *Późne lato*, s. 47.

Zgrzyt tramwaju na pętl  
i nagle tak blisko  
do ciebie  
(F. Haber, H 31)

Niepisany haikowy zakaz przedstawiania relacji erotycznych *expressis verbis* bywa także łamany w sposób całkowicie otwarty (podobnie jak np. w XX-wiecznym haiku japońskim). Pośród wierszy bliskich prototypowi gatunku nie pojawiają się natomiast teksty epatujące „ostrą” erotyką, pornograficzne (a tak określane bywają niektóre eksperymenty współczesnych japońskich haijinów, np. Hina Sōjō<sup>143</sup>):

Wilgotne wrzosa tak nieśmiało pod dłońią jej srom (F. Haber, H 56)	Poplątał nasze ciała zagajnik (F. Haber, H 102)
---	--

kropla wędruje  
po twojej piersi  
wyrastają jej palce  
(K. Lisowski)<sup>144</sup>

Na brzegu rzeki  
z namydloną głową  
osobna i naga  
splukuje włosy

[. . . . .]

jakże piękne  
w matowym blasku  
linia ud pośladki  
plecy i ramiona  
(J. Szuber)<sup>145</sup>

## Śmierć

Śmierć nie jest częstym gościem w klasycznych haiku. Istnieją jednak przejmujące japońskie 17-zgłoskowe 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 specjalnie przygotowanych jako testament liryczny. Przypomnijmy kilka japońskich tekstów<sup>146</sup>:

Wkrótce zginiecie  
lecz nie zauważam tego  
w waszej pieśni – o koniki polne  
(M. Bashō)<sup>147</sup>

Chorując w podróży –  
Nad suchym wrzosowiskiem  
Wędrują sny.  
(M. Bashō)<sup>148</sup>

Chłód ścisnął serce:  
nadepnałem na grzebień  
mej zmarłej żony –  
(Y. Buson)<sup>149</sup>

<sup>143</sup> Zob. *Modern Japanese Haiku*, s. 16.

<sup>144</sup> Lisowski, *op. cit.*, s. 16.

<sup>145</sup> J. Szuber, *Pochwała mistrzów Tao. W: Pianie kogutów. Wiersze wybrane*. Kraków 2008, s. 23.

<sup>146</sup> Zob. *Japanese Death Poems Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*. Compiled with an introd. and commentary by Y. Hoffmann. Tokyo – Rutland, Vt. – Singapore 1986. – *Japońskie wiersze śmierci*. Przekł., wstęp M. Has. Kraków 2003. – *Japońskie haiku śmierci*. Wstęp, rysunki N. Skupniewicz. Kraków 2007.

<sup>147</sup> „Poezja” 1975, nr 1, s. 37 (przeł. A. Krajewski-Bola).

<sup>148</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*. Kraków 1992, s. 44. O różnych wersjach przekładu tekstu zob. Śniecikowska, *Ile mówią najkrótsze wiersze?*

<sup>149</sup> Cyt. za: Krynicki, *Haiku*, s. 71 (przeł. R. Krynicki).



Bujność traw latem –  
jedeny ślad czczych dążeń  
dawnych rycerzy  
(M. Bashō)<sup>150</sup>

Ty, któryś łowił  
wążki, dokądże dzisiaj  
ode mnieś odszedł?  
(F. Chiyo-ni)<sup>151</sup>

Spada powoli,  
Pieszczotliwie, na kamień  
Grobowy – listek.  
(H. Ransetsu)<sup>152</sup>

Klasyczne haiku nie prezentują nigdy zabijania, agonii czy rozkładu. Jednym słowem – nie epatują fizycznością śmierci. Niekiedy bez znajomości biografii poety, bez lektury prozatorskich opisów *haibun* okalających haiku bądź – bez komentarza japonisty-„haikologa” nie odnajdziemy w wierszach śladów umierania. Trudno np. wnioskować z samej lektury następujących miniatur, że peryfrastycznie opisują stratę bliskich:

świat rosy  
tak, świat jak rosa  
i jeszcze i jeszcze  
(K. Issa)<sup>153</sup>

Mgła – za mgłą księżyc  
a ja wszedłem w kałużę  
zwodne są drogi  
(K. Issa)<sup>154</sup>

Również polskie haiku dość rzadko wprost mówią o śmierci. Nie unikają jednak tematyki starości i przemijania:

LATAWIEC

takim już stary  
porywa mnie latawiec  
a więzi ziemia  
(W. Jaworski)<sup>155</sup>

Nie dojdę celu.  
Lecz kwiat że jest ostatni  
motyl też nie wie.  
(E. Ledóchowicz)<sup>156</sup>

Zdarzają się także 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 niezwykle ascetyczne stylistycznie. Wiele z nich, m.in. dzięki werbalnej powściągliwości, przejmująco utrwała chwile żałoby, bóleści, pogodzenia się ze stratą:

wążka z furkotem  
upatruje w szuwarach stosownego listka  
na swój ostatni sen.  
(U. Kozioł)<sup>157</sup>

Oplakuje męża  
Jej rysy złagodniały  
jak u dziewczynki  
(herkimer)<sup>158</sup>

<sup>150</sup> K o t a Ń s k i, *Japoński siedemnaściozłotkowy haiku*, s. 15.

<sup>151</sup> *Ibidem*, s. 16. Tekst jest „refleksją matki po śmierci nieletniego syna” (*ibidem*).

<sup>152</sup> *Z polskich tłumaczeń haiku*. „Poezja” 1975, z. 1, s. 26 (przeł. B. Richter).

<sup>153</sup> D. Keene, *World within Walls. T. 2: Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600–1867*. New York 1999, s. 365 (wiersz napisany po śmierci dziecka poety). Inne polskie przekłady tego utworu: *Godzina dzięki kaczkę. Mała antologia poezji japońskiej*. Przeł. A. J a n t a. Wstęp J. Miś. Southend-on-Sea 1966, s. 36. – A. W. Watts, *Zen w sztuce*. W zb.: *Buddyzm*. Wybór, oprac. J. Sieradzan, W. Jaworski, M. Dziwisz. Kraków 1987 (nie podano nazwiska tłumacza).

<sup>154</sup> *Haiku* (wyd. 1983), s. 92 (przeł. A. Ż u ł a w s k a - U m e d a). Tłumaczka wyjaśnia w komentarzu (*ibidem*), 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 zmarł parę dni przedtem. Spędził więc tę noc w żalu, krążąc po ogrodzie”.

<sup>155</sup> W. Jaworski, *Latawiec*. W: *Kropla*, s. 15.

<sup>156</sup> Brzozowski, Ledóchowicz, *op. cit.*, s. 45.

<sup>157</sup> Kozioł, *Fuga 1955–2010*, s. 396 (z cyklu *Pestki deszczu VI*, z tomu *Wielka pauza*, 1996).

<sup>158</sup> Na stronie: <http://herkimer.blog.onet.pl/Haiku-jesienne,2,ID343295981,n> (dostęp: 6 VI 2012).

szepcząc do siebie starzec odgarnia z grobu jesienne liście (Robert B. Nowak) <sup>159</sup>	stary cmentarzyk wiatr gra na zardzewiałej furtce (xx [M. Kowal-Tomczak]) <sup>160</sup>
Ryjówka Taka mała Śmierć (E. Wit) <sup>161</sup>	Świeżo wydeptana Ścieżka w zawilcach Pomiędzy grobami (herkimer) <sup>162</sup>
jak cicho wśród opadłych liści martwy lisek (P. Bereza) <sup>163</sup>	Śmierć jest złotym pyłem w smudze światła sąsiadka spodziewa się dziecka (J. Gawroński, G 30)

Znaczący wyjątek w polskim haikowym mówieniu o śmierci stanowi (cytowana już w tym podrozdziale) poezja Gawrońskiego zamknięta w niewielkiej książeczce *Haiku*. Twórca ten potrafi znakomicie balansować na granicy haikowego tanatycznego *decorum*, dotykając bolesnych wydarzeń z historii jednostek i społeczeństw:

Zmarły za ścianą niebo upalne przywieźli węgiel [G 78]	W Jedwabnem widma spalonych – cisza włosy snuje w niebo [G 21]
Milczenie kasa betonowy podjazd przechylone niebo nad prosektorium [G 63]	Krzew tarniny oszroniony trumienka jak kamień wpada wprost do pieca [G 68]

Gawroński pozwala sobie także na drastyczne przekroczenia *tabu* haiku (agonia, opis ciała po śmierci):

Poranny przypływ tłucze topielcem w spróchniałym falochronie zbiegowisko głodnych mew [G 71]	Jestem w gnilnej podróży u kresu jeszcze jedna noc [G 48]	czerwie w gnijącym brzuchu – w bazarowym raję sprzedają brata [G 7]
--	---	---

Zdarzają się wreszcie u Gawrońskiego teksty bardzo silnie metaforyczne, oniryczne, niejasne, „rozmywające” sensualny mimetyzm, a przy tym – śmiertelnie przejmujące:

<sup>159</sup> Na stronie: <http://haikurobsana.blogspot.com/search?updated-max=2010-12-19T13:29:00%2B01:00&max-results=50> (dostęp: 6 VI 2012).

<sup>160</sup> Na stronie: <http://poesi-haiku.blogspot.com/search?updated-max=2010-11-23T19:20:00%2B01:00&max-results=10> (dostęp: 6 VI 2012).

<sup>161</sup> Na stronie: <http://ernestwithaiku.blox.pl/html> (dostęp: 13 VI 2012).

<sup>162</sup> Na stronie: <http://herkimer.blog.onet.pl/Wiosenne-haiku,2.ID372487812,n> (dostęp: 8 III 2012).

<sup>163</sup> Na stronie: <http://abc.haiku.pl/> (magazyn „Haiku po Polsku”) (dostęp: 7 II 2011). Dotąd nie tłumaczony wiersz Busona (w: Saito, Nelson, *op. cit.*, s. 171) brzmi:

Mały lisek  
Co go zdusiło?  
Poletko koniczyny.

Brzask rozsypany po rosie  
w gardziółkach jaskółek  
śmierć – śmierć – śmierć [G 11]

W kłębach drutu kolczastego  
poruszenie piskląt  
wiosna i pierwsze perełki krwi [G 40]

Niebo idzie za tobą  
wąski korytarz kropłówek  
i zgnieciona gwiazda [G 53]

Fartuchy wymazane krwią  
wygłodniałe psy  
krążą w szklanym deszczu [G 7]

W tym kontekście przypomnieć warto także *Czarne haiku* Agaty Tuszyńskiej – wiersze, na których „żałobną” interpretację naprowadza tytułowa czerń, eschatologiczna semantyka części użytych leksemów i znajomość pewnych wątków biograficznych (choroba i śmierć męża pisarki). Asceza stylistyczna, klarowność obrazowania „przyciągają” teksty ku wzorcom haiku, zarzucany mimetyzm sensu-alny od prostoty japońskich wierszy-błysków oddala:

## CZARNE HAIKU

pozwól mi  
tam wejść  
  
przez szczelinę w chmurach  
przez nieuważę w ołtarzu  
przez nieskończony most  
  
daj rekę

## CZARNE HAIKU 2

drut kolczasty  
broni  
przystępu  
do ciebie  
  
drut kolczasty  
z gwiazd<sup>164</sup>

Wielką zaś rzadkość pośród polskich tanatycznych haiku stanowią teksty 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>165</sup>

## Orient

Dalekowschodnia topika traktowana bywa 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 istotnie „niewinnie” uatrakcyjnić tekst, szczególnie wówczas gdy użycie wschodniego motywu okazuje się delikatnie humorystyczne i przewrotne:

partia szachów  
na łysinach staruszków  
wiśniowe płatki  
(R. B. Nowak)<sup>166</sup>

skrzypienie przesół  
trzej Japończycy na moście  
przed zamkiem w Trokach.  
(E. Tomaszewska, T 71)

Na niebie  
Karuzela gwiazd  
Mocna jest sake  
(A. Reguński)<sup>167</sup>

<sup>164</sup> A. Tuszyńska, *Miejsce przy oknie*. Warszawa 2003, s. 53, 54.

<sup>165</sup> Zwierzyński, *op. cit.*, s. 17.

<sup>166</sup> Na stronie: <http://haikurobsana.blogspot.com/search?updated-max=2010-12-19T13:29:00%2B01:00&max-results=50> (dostęp: 6 VI 2012).

<sup>167</sup> Reguński, *op. cit.*, s. 60.

Wierszom sięgającym do repozytorium – czy raczej: do rekwizytorni – kultur Orientu z pewnością służą również dystans i autoironia:

IKEBANA

pięć lat trwało układanie się światła  
żebym mógł zobaczyć na ścianie  
ślad po szafie

(P. Sobolczyk)<sup>168</sup>

Wschodnia topika może także 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>169</sup>

I W KWIECIE LOTOSU

I w kwiecie lotosu mogą czasem zalegnąć się czerwie  
i w kwiecie lotosu  
i w nim  
(T. Ross)<sup>170</sup>

Z kolei ostentacyjna – i stereotypowa – orientalizacja najczęściej ujawnia sztuczność przedstawień dalekich od sensualnie doświadczanej i błyskawicznie utrwalanej rzeczywistości<sup>171</sup>. Przykładem utwory Janusza Kopcja<sup>172</sup>:

koliber nad bonsai  
popija sake  
trzepot długich rzęs

Bangkok  
idą mnisi  
za nimi purpurowa nadzieja

chwila  
gejsza w kimono  
nalewa sake

klasztorny śpiew  
nieśmiały uśmiech Buddy  
pachną wiśnie

Tęgo rodzaju obrazowanie najlepiej skwitować innym, humorystycznie orientalizującym, wierszem polskiego haijina:

Choć go nie widział  
uparcie opowiada  
o kwiecie wiśni  
(L. Engelking)<sup>173</sup>

### Kontynuatorzy czy epigoni?

Omówione przypadki „najprawdziwszych” polskich haiku mieszczą się zasadniczo w dwóch formułach przedstawionych przez Stanisława Balbusa – aktywnej konty-

<sup>168</sup> P. Sobolczyk, *Obstrukcja inślugi*. Łódź 2014, s. 16.

<sup>169</sup> „Pismo Literacko-Artystyczne” 1986, z. 6/7, s. 78.

<sup>170</sup> *Ibidem*, s. 91.

<sup>171</sup> Zdarzają się jednak udane próby – oto przykład wiersza Habera, poety-podróżnika (H 7):

Wysokie dźwięki  
na strunach siamsenu  
gaj bambusowy

<sup>172</sup> J. Kopeć, *Haiku*. Kraków 2004, s. 110, 119, 122.

<sup>173</sup> Engelking, *I inne wiersze*, s. 84.

nuacji dawnych form oraz epigoństwa. O aktywnej kontynuacji pisze badacz (powołując się na twórczość Jana Kochanowskiego i tradycję 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 przetworzeniem tego terytorium literackiego, na które zostały przeszczepione. W efekcie powstają nie tyle repliki, co kulturowe ekwiwalenty tych form; stwierdzenie ich proveniencji wznaga 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 sposób, 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>174</sup>.

O epigoństwie zaś mówi Balbus następująco<sup>175</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>176</sup>.

Analizowałam tu mechanizmy tworzenia się polskich aktywnych kontynuacji tradycji haiku, prawdziwych kulturowych ekwiwalentów tej formy, zderzając je z mniej kreatywnymi, zwykle też mniej udanymi artystycznie miniaturami, które w takiej perspektywie wolno uznać za teksty epigońskie.

Dobre, odkrywcze haiku – „kamyki wrzucone do sadzawki umysłu odbiorcy”<sup>177</sup> – znaleźć można w najrozmaitszych miejscach: w jednym z licznych tomików z „haiku” w tytule (ale również w wielu tomach pozbawionych tego paratekstualnego drogowskazu), na którejs ze stron internetowych poświęconych gatunkowi<sup>178</sup>,

<sup>174</sup> S. Balbus, *Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historycznoliterackim*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 145. Pierwsze podkreślenie pochodzi od autora cytowanej pracy, kolejne – B. Ś.

<sup>175</sup> Badacz powołuje się na przypadek prozy polskiej lat pięćdziesiątych XX stulecia i XIX-wiecznego realizmu, będącego dla niej tradycją.

<sup>176</sup> Balbus, *op. cit.*, s. 147. Podkreśl. B. Ś.

<sup>177</sup> Watts, *op. cit.*, s. 181 (określenie opisujące klasyczne haiku).

<sup>178</sup> W Internecie trafić można na kilka polskich stron WWW stanowiących swoiste antologie haiku bądź czasopisma poświęcone tej formie. Zaskakuje jednak, że stron *stricte* haikowych nie jest wcale za dużo. Co więcej, nazwiska autorów powtarzają się na różnych stronach, na wielu znajdują się także linki do blogów i stron poszczególnych twórców (funkcjonują też fora, gdzie autorzy dyskutują nad swymi tekstami; to rodzaj amatorskich warsztatów literackich). Mamy zatem do czynienia ze stosunkowo zamkniętym środowiskiem. Zob. np. pismo internetowe „Haiku po Polsku” (na stronie: <http://abc.haiku.pl>) wychodzące tylko w latach 2005–2006, blogi haikuistów (spis np. na stronie:

w zeszytach monograficznego pisma „Haiku”<sup>179</sup>. Poszukiwania okazują się jednak żmudne i czasochłonne. Dobre wiersze giną w morzu haiku – i „haiku” – operujących kiepską metaforyką, ciężących ku oczywistym puentom, nadto „bebechowatych” bądź silnie gnomicznych. Jedne z najciekawszych „prawdziwych” polskich haiku wyszły spod piór twórców zawodowo zajmujących się badaniem i przekładaniem poezji: Leszka Engelkinga – literaturoznawcy (piszącego m.in. o haiku<sup>180</sup>) i tłumacza (m.in. zachodnich haiku na język polski oraz tekstów E. Pounda<sup>181</sup>); Piotra Michałowskiego – autora prac o miniaturach poetyckich (m.in. haiku)<sup>182</sup>; Ewy Tomaszewskiej – redaktorki *Antologii polskiego haiku* i tłumaczki *Antologii haiku kanadyjskiego*<sup>183</sup>; Ryszarda Krynickiego<sup>184</sup> – tłumacza japońskich „haiku mistrzów”<sup>185</sup>; Wita Jaworskiego – m.in. redaktora „Pisma Literacko-Artystycznego” (1983–1990)<sup>186</sup>; ponadto uznanych polskich poetów interesujących się Orientem, jak Kozioł, Pasierb, Kreis, Polkowski, Lisowski. To zatem haiku *doctae*, świadome dalekowschodniej przeszłości gatunku i różnorodności jego już zaistniałych europejskich i amerykańskich wcieleń. Trafiają się także „samородki” haiku – znakomite, świeże teksty nie firmowane znanym nazwiskiem, rzucone między dziesiątki wierszy „takich sobie” czy wręcz – kiepskich artystycznie i wtórnych.

Jak uchwycić to, co najgłębiej haikowe, przykuwające uwagę, nie dające się w sposób prosty eksplikować? Staralam się te nieuchwytności choć na moment unieruchomić w analizie, opisując różnorakie odświeżenia poetyki gatunku, wzmagające (a niekiedy nawet warunkujące) haikową epifanijskość.

W grupie utworów wiernie trzymających się wyznaczników formy (traktowanych tu inwariantnie) znalazły się i prawdziwe polskie oryginały haiku, i nie najlepsze imitacje obcych tekstów. Wszystkie te wiersze określam jednak jako haiku, nie mogę bowiem – i nie chcę – kwalifikacji gatunkowej czynić równocześnie aksjologiczną.

<http://antologia.haiku.pl/>). Zob. też strony: <http://poezja-haiku.webpark.pl> (przekłady angielsko- i francuskojęzycznych haiku oraz wiersze nadsyłane przez polskich autorów); <http://homohaikus.blox.pl/html> (przekłady klasycznych haiku, linki do stron pokrewnych).

<sup>179</sup> Pismo ukazywało się w latach 1994–1995.

<sup>180</sup> Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem*.

<sup>181</sup> Zob. np. *Poezje imagistów*. Przeł. L. Engelking, A. Szuba. „Literatura na Świecie” 1985, nr 1. – *Haiku poetów Meksyku*. Przeł. L. Engelking, K. Rodowska. Jw., 1991, nr 1. – *Haiku poetów Stanów Zjednoczonych i Kanady*. Przeł. L. Engelking, A. Szuba. Jw. – *Haiku – wybór*. Przeł. L. Engelking. „Tytuł” 1995, nr 3/4 b.

<sup>182</sup> Na prace Michałowskiego powołuję się w tym szkicu.

<sup>183</sup> Zob. *Antologia haiku kanadyjskiego*. Przeł. E. Tomaszewska. Kraków 1993. – *Antologia polskiego haiku*.

<sup>184</sup> O haiku w twórczości Krynickiego zob. też Świeściak, *op. cit.*, s. 163–179. Praca ta zawiera sporo celnych uwag, moje podstawowe zastrzeżenie wobec analiz badaczki dotyczy jednak samego wyboru rzekomych haiku poety. Wiele utworów analizowanych przez Świeściak w tym kontekście sytuuje się bardzo daleko od zachodniego prototypu gatunku.

<sup>185</sup> Krynicki, *Haiku*.

<sup>186</sup> To tym istotniejsze, że w roku 1986 ukazał się podwójny numer pisma (nr 6/7), poświęcony filozofii i kulturze Wschodu, zawierający m.in. haiku polskich poetów.

Abstract

---

BEATA ŚNIECIKOWSKA Institute of Literary Research of the Polish Academy  
of Sciences, Warsaw

**ORIGINALS OR IMITATIONS? ON "MOST REAL" POLISH HAIKU**

The article presents analyses of a numerous group of Polish contemporary poems which are close to genre determinants of haiku. The key categories of description are sensual mimesis and modern epiphany. The author pays attention to the traps the poets producing the miniatures inspired by Japanese 17-syllable poems may fall into, which are, on the one hand, triviality and antitheticality of compositions, and, on the other hand, excessive (in the perspective of haiku) stylistic richness and intellectualisation of the pieces. The following parts of the sketch are devoted to the strategies of refreshing the poetics of the genre: defamiliarisation of perception, metaphorisation and conceptism. The author also focuses on strictly semantic issues: using ambiguity, exploiting oriental topoi, transgressing the taboo of haiku – erotism, death. The final part of the paper provides an answer to the question whether the authors of "most real" Polish haiku are continuators of Eastern tradition or epigones.