

Teksty Drugie 1995, 2 , s. 41-53



# Polskie imitacje haiku

Piotr Michałowski

*Piotr Michałowski*

## **Polskie imitacje haiku**

Popularność haiku przychodzi do Polski przez Zachód, co przypomina sowizdrzalskie marszruty z Krakowa przez Paryż do Kielc — z wszystkimi konsekwencjami tej absurdalnej podróży, ale niestety odpowiada drodze, jaką przebyły niemal wszystkie współczesne fascynacje kulturami Wschodu. Dlatego opóźnione zainteresowanie gatunkiem wynika częściowo ze słabej recepcji jego anglo-amerykańskiego medium, którym w początkach naszego stulecia był imagizm. Świadczą o tym jeszcze dziś nierzadkie przypadki mylenia nazwy prądu z „imaginizmem”. Natomiast druga powojenna fala fascynacji tą formą na Zachodzie, której początek przypada na lata 50., dotarła dopiero po 20 latach.

Gruntowne poznanie wschodnich źródeł haiku — poza wąskim kręgiem specjalistów — nastąpiło równie późno — w latach 70. i 80. Wcześniej wiedza o nich stanowiła zaledwie margines literaturoznawstwa, zresztą proporcjonalny do nikłej znajomości innych zjawisk literatur orientalnych. Wśród nielicznych poetów uchodzących za znawców haiku wymienia się twórców tak różnych, jak Przyboś i Miłosz.<sup>1</sup> Pionierskim dokonaniem w popularyzacji gatunku stał się

---

<sup>1</sup> A. Tchórzewski *Między pierwszym a drugim Poundem*, „Poezja” 1975 nr 1, s. 52.

Pojawia się tu trudna do zweryfikowania wzmianka o Przybosiu, który z pewnością interesował

specjalny zeszyt miesięcznika „Poezja”, a także numer „Literatury na Świecie”, poświęcony literaturze japońskiej.<sup>2</sup> W ślad za tymi publikacjami ukazała się obszerna antologia przekładów z dawnych mistrzów, dokonanych przez Agnieszkę Żuławską-Umeda.<sup>3</sup>

Znamienne, że pierwsze próby nawiązań do japońskiego wzorca mają charakter indywidualnych inspiracji i zbliżeń. W poezji przedwojennej ten kierunek reprezentuje Pawlikowska-Jasnorzewska, która włącza – chyba nieświadomie – orientalne konstrukcje obrazowo-refleksyjne we własny, stworzony tylko na swój użytek model miniatury lirycznej. Kilkadziesiąt lat później haiku staje się inspiracją poszukiwań tak różnych, jak prywatno-sentymentalna liryka Harasymowicza (w zbiorach *Zielnik*, *Żagłowiec i inne wiersze*) oraz moralno-metafizyczne niepokoje i odkrycia Krynickiego. Były to prywatne spotkania z gatunkiem, dokonywane w sposób niezobowiązujący i daleki od manifestu formy. Nurt ten już bardziej otwarcie kontynuują w latach 90. autorskie tomy opatrzone nazwą gatunkową w tytule.<sup>4</sup>

Pierwszym programowym wyzwaniem rzuconym obcej formie był pośmiertnie wydany w 1978 r. zbiór Grochowiaka *Haiku-images*<sup>5</sup>, któremu poświęciłem osobny szkic.<sup>6</sup> Ten ważny – nie tylko w dziejach haiku – fakt pozostał jednak zamkniętym epizodem, choć wskazał najbardziej twórczy wariant adaptacji: syntezę obcych sobie kultur i wielokierunkowy polemiczny dialog z tradycją.

W stosunkowo krótkich i nieciąglych dziejach polskiego haiku następną fazę stanowią nie tyle właśnie poszukiwania, ale imitacje, wśród których znajdziemy wiele przykładów krytycznego, a nawet beztrudnego naśladownictwa wzorca. Zjawisko to wystąpiło w latach 80., gdy rodzima twórczość w tym gatunku zaczyna przybierać cha-

---

się poezją japońską, brak natomiast dowodów na jego zainteresowanie konkretnie tą formą. Cz. Miłosz *Haiku*, Kraków 1992. Książka ta zawiera przekłady – zarówno z imagistów, jak poetów japońskich, niestety nie dokonane z oryginałów, ale poprzez angielski. Istotniejszy wydaje się wspomnieniowo-teoretyczny wstęp do tego zbioru, gdzie tłumacz zwierza się ze swoich nieco skrywanych dotąd upodobań miniaturzysty – m. in. w kontekście utworu *Świat. Poema naiwne*.

<sup>2</sup> „Poezja” 1975 nr 1; „Literatura na Świecie” 1976 nr 10.

<sup>3</sup> *Haiku*, posł. M. Melanowicz, Wrocław 1983.

<sup>4</sup> Np. K. Lisowski *99 haiku i inne wiersze*, Kraków 1993.

<sup>5</sup> S. Grochowiak *Haiku-images*, Warszawa 1978.

<sup>6</sup> P. Michałowski *Barokowe korzenie haiku. (Ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*, „Akcent” 1993 nr 4, s. 9–22.

rakter powszechniejszy, choć jeszcze nie masowy. Prasa literacka ogłasza wówczas całe cykle autorskie i mikroantologie o wyraźnym nacechowaniu programowym, bowiem najbardziej eksponowany jest gatunkowy nagłówek: *Haiku*.<sup>7</sup> O ile wcześniejsze próby stanowiły margines poezji i wynikały z jednostkowych wyborów artystycznych, teraz haiku wkroczyło do polskiej poezji hałaśliwie, w sztucznie wzniesionej atmosferze nowości. Zazwyczaj były to próby niewysokiego lotu, nierzadko z pogranicza grafomanii i trudno dostrzegać w nich coś więcej niż tylko efekt chaotycznego pośpiechu w doganianiu przeoczonych mody; brak w nich zarówno indywidualnego głosu, jak i wysiłku syntezy. Z pewnością wierszy tych nie można uznać za dojrzałą propozycję polskiego modelu haiku, toteż samo zjawisko niewiele znaczy w perspektywie historycznoliterackiej, natomiast wydaje się pouczające jako lekcja praktyczna z — powiedzmy — „transplantologii genologicznej”. Zadaniem niniejszego przeglądu nie będzie więc ocena dokonań, ale ujawnienie sytuacji gatunku przeniesionego z dalekiej kultury, okoliczności tego zjawiska, jego przyczyn i artystycznych konsekwencji.

Przede wszystkim warto szukać odpowiedzi na kilka pytań. Czy „przeczep” z innej tradycji był konieczny jako wypełnienie pewnej luki w dotychczasowym repertuarze gatunków? Czy wynika z braku formy wypowiedzi właściwej tylko haiku a niepodobnej do żadnej spośród już utrwalonych w rodzimej poezji? Na ile odwołania do archetektu manifestują „nową” formę, a w jakim stopniu są jej zastosowaniem? Czy polskie próby oddają istotę gatunku? Jak przenikają się dwie rozłączne tradycje i jakiego rodzaju zachodzi tu kompromis?

Częściowo przydatna wydaje się perspektywa badawcza zaproponowana przez Danutę Danek<sup>8</sup>; nawiązanie do gatunku jest odmianą „cytatu struktury” zwanego też „quasi-cytatem” — czyli cytowaniem zamiast konkretnego tekstu (*parole*) pewnych reguł artystycznych (*langue*); nie jest on powtórzeniem realnie istniejącego utworu, ale poetyki. W interesującym nas przypadku sytuacja okazuje się jednak bardziej złożona — z kilku powodów: w problematykę „cytatu struktury” należy włączyć kwestię przekładu interlingwistycznego tej struktury. Ponadto będzie tu mowa nie o „tekście w tekście”, gdyż

<sup>7</sup> Np. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1986 nr 6–7, s. 77–78, skąd pochodzą cytowane utwory. Wiersze W. Kawińskiego, s. 91–94.

<sup>8</sup> D. Danek *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972, s. 70–115.

„*quasi*–cytatem” jest cały utwór, a nie jego fragment. Prócz tego nie można mówić o jednej ustabilizowanej relacji między tekstem a gatunkiem, ale o wielu związkach. Dlatego też niewystarczająca jest klasyfikacja dualistyczna, dzieląca cele cytowania na „wyznawczy” i „polemiczny”. Takie pojęcia intertekstualne jak „stylizacja” czy „pastisz” również nie wyczerpują opisu zjawiska, bowiem ważny jest w nim nie tylko cel i kierunek nawiązania, ale i „głębia”, podlegająca stopniowaniu. Konieczna zatem wydaje się typologia adaptacji, wyróżniająca trzy grupy owych „cytatów struktury”:

- 1) inspiracje i zbliżenia, które opierają się na paraleli autorskich i postulowanych przez gatunek rozwiązań artystycznych;
- 2) synkretyzm doświadczeń obu kultur (lub trzech, jeśli włączyć próby imagistów) – będący sumą lub iloczynem;
- 3) imitacje – polegające na biernym przeniesieniu obcego wzorca i próbie jego zastosowania.

W pierwszej grupie pierwiastek rodzimy dominuje, a obcość pozostaje akcentem drugoplanowym; w drugiej zachodzi partnerska równowaga; w trzeciej – przeważa ciężenie ku obcemu modelowi. Na pozór adaptacja powinna być najpełniejsza w ostatniej z wyodrębnionych grup, gdzie reguły gatunku wypierają jakieś (często tylko hipotetyczne) cechy poetyki autora. Tymczasem bywa inaczej, a często wręcz odwrotnie. Materiał okazuje się niejednorodny a wysiłki imitatorów wielokierunkowe. Aby ocenić głębokość poszczególnych nawiązań, warto ustalić wielopoziomą hierarchię cech istotnych dla haiku. Są to:

1. Model sytuacji komunikacyjnej: jedność podmiotu i przedmiotu spostrzeżenia; subiektywizm iluminacji (*satori*).
2. Tematyka: poznawcza, uniwersalna, zderzona z obserwacją detalu; dominacja motywów przyrodniczych.
3. Kompozycja: obrazowo-refleksyjna, synekdochiczna, dysonansowa;
4. Styl: oszczędność słowa, skrótowość, eliptyczność.
5. Formalne sygnały gatunku.
  - a) strofa 5+7+5; ewentualnie inna trzywersowa (jaka przyjęła się w transkrypcji euro-amerykańskiej, gdyż japońskie haiku zapisywane jest w jednym wersie.
  - b) gatunkowy tytuł cyklu lub utworu.
6. Sygnały obcości: motywy orientalne.

Oczywiście, zaproponowaną hierarchię można podważyć – jak

wszystko, co mówi się o haiku oraz o jego źródle, buddyzmie Zen, który jest dziedziną nie dającą się zdefiniować, bo każda próba opisu tej filozofii, religii czy też metody postępowania wkiła się w labiryncie paradoksów i samozaprzeczeń.

Każdy przekład gatunku oznacza wybór jednych spośród wymienionych poziomów kosztem pozostałych; uzyskanie pełnego ekwiwalentu jest translatorską utopią — podobnie jak w przypadku tłumaczenia tekstu. O doborze decydują nie tylko umiejętności poety, lecz także idea artystyczna, czy skromniej: powód nawiązania gatunkowego. Ponadto liczba wybranych poziomów nie warunkuje poziomu artystycznego utworu, toteż ujawniona głębia adaptacji zawiera zawsze ocenę względną.

Próby imitacji pojawiły się już w międzywojniu; nie dotyczyły jednak konkretnie haiku, ale bliżej nie sprecyzowanego modelu poezji orientalnej. Warto wszakże odnotować jedno nawiązanie: utwór (lub cykl) Iwaszkiewicza z tomu *Oktostychy* noszący nazwę „Uty” — co po japońsku znaczy ogólnie „poezje”. (Słowo to wykorzystał później Przyboś jako imię córki). Schemat wersyfikacyjny świadczy jednak o odwołaniu dokładniejszym: chodzi o formę pokrewną haiku — pieśń związaną *renga*.

Niezależnie od efektów, w imitacji chodzi o to, że wiersze z tej grupy c h c ą być uznane za haiku i wpisać się w paradygmat możliwie bezkolizyjnie. Brak tu jakichkolwiek „postaci nieprzejrzystości stylu” (które najwyraźniejsze są u Grochowiaka), brak zarówno sygnałów apoteozy, jak i przeciwstawienia poetyki cytowanej poetyce realizowanej.<sup>9</sup> Jest natomiast programowe czerpanie ze źródła, abstrahujące od doświadczeń poprzedników. Tu forma nie jest problemem, ale tylko zadaniem; jest aktem wiary, a nie tematem do dyskusji. Następuje też rezygnacja autora z tego, co „własne” i czego tak stanowczo bronił Grochowiak. „Haikuiści” po prostu uprawiają gatunek, nie dostzegając konfliktu kultur i obcości modelu poezji orientalnej. Ich kompozycje są w pewnym sensie anonimowym powielaniem motywów, upodabniając się do przekładów z japońskich mistrzów. Tak jak u początków gatunku, króluje schemat i „szkoła”. A zatem — akademizm i klasycyzm:

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 79–80.

\* \* \*

Złota pszenica. Bezmiar  
Cisza ćwierkająca  
Pasikonik zielony!

[Maria Krystyna]

Wiersz nawiązuje do wzorca na wszystkich poziomach z wyjątkiem wersyfikacji. Jeśli chodzi o najistotniejszy dla gatunku model sytuacji komunikacyjnej, to jak w wielu podobnych sytuacjach „jedność” podmiotu z przedmiotem pozostaje problematyczna, kiedy „ja” skrywa się za opisem. Wobec wyraźnego nawiązania na pozostałych poziomach, owa „jedność” — tu zaledwie hipotetyczna — wydaje się jednak oczywista. Wiersz zachowuje posłuszeństwo regułom gatunku w typie refleksji, w kompozycji, w zwięzłym stylu i przyrodniczym temacie. Co warto odnotować, został podjęty wysiłek spolonizowania realiów: „pasikonik” zamiast egzotycznej „cykady”. Utwór ten mógłby uchodzić za przykład; jest stylizacją zręczną i konsekwentną. Jednak, powstrzymując się od oceny, należy zapytać: czy będąc imitacją haiku pozostaje autentycznym głosem poety i czy prócz naśladownictwa wyraża subiektywną wrażliwość? Ale zamiast pytać o genezę, warto kwestię postawić inaczej: czy można jeszcze mówić o stylizacji, czy też o transgresji, właściwej literaturze popularnej: schemat dominuje nad elementami innowacji, które w cytowanym tekście nawet trudno byłoby wskazać. Oto inny przykład:

\* \* \*

kołyszące trawy  
legendy usypiają  
zapomniane pole bitwy

[Felix Szuta]

Znów stylizacja jest wyraźna, a pod jednym względem głębsza od poprzedniej — dzięki zderzeniu „przypadkowego” konkretnego z „absolutem” i możliwości podwójnego odczytania: podmiotem w zdaniu mogą być zarówno „kołyszące trawy”, jak i „legendy”. Polszczyzna sprzyja takim konstrukcjom, które są niemożliwe w językach pozycyjnych. Ale utwór ten jest parafrazą. Oto pierwowzór mistrza Basho w przekładzie W. Kotańskiego:

Bujność traw latem  
 jedyne ślady czczych dążeń  
 dawnych żołnierzy<sup>10</sup>

Przekład niewątpliwie odkrywcością sensu przewyższa parafrazę, która powtarza tylko zwietrzały stereotyp przemijania, kojarzący się z dziejami rodzimego oręża. Z obcej tradycji został więc wybrany taki motyw, który może uchodzić zarazem za swojski. Zbliżeniu kultur nie towarzyszy jednak dialog poetyk i dlatego tekst mieści się w paradygmacie imitacji.

Główny problem, jaki wyłania się podczas przeglądu utworów z tej grupy, dotyczy właśnie „zastosowania” gatunku, wypełnienia wzorca określoną tematyką. Przyjęcie poetyki haiku jest bowiem *z a ł o ż e - n i e m* w y j ś c i o w y m, a gatunek — *c e l e m*, a nie konsekwencją danego typu wypowiedzi lirycznej. Wybór tematu pojawia się dopiero jako problem wtórny. I tu „haikuiści” proponują trzy różne rozwiązania — wyczerpujące wszystkie możliwe relacje „swojskości” i „obcości”. Pierwsze z nich reprezentują cytowane już wiersze: zawierają one motywy wspólne, bliskie zarówno realiom orientalnym, jak i polskim. Obrazy są naturalne geograficznie, a wysnute z nich refleksje mają wymiar uniwersalny, lub skromniej: ponadgeograficzny.

Dwie pozostałe propozycje są natomiast wynikiem wyborów skrajnych: tematyka jest wyraźnie „obca”, albo ostentacyjnie „swojska”. Sięgając do ustaleń metodologicznych Erazma Kuźmy, badającego egzotykę w literaturze, można — z pewnym uproszczeniem — nazwać pierwszą postawę „inwazyjną”, drugą „ewazyjną”<sup>11</sup>. Oto przykład wręcz programowej „inwazji” swojskości w obcą formę:

o płaczącej wierzbie  
 Polak opowiada  
 nostalgia

[Felix Szuta]

Przytoczenie stereotypu „polskości” i dość banalna refleksja pozwalają przypuszczać, iż celem tej wypowiedzi jest zmanifestowanie całkowitej przystosowalności obcego modelu do jak najbardziej

<sup>10</sup> „Poezja” 1975 nr 1, s. 15.

<sup>11</sup> E. Kuźma *Semiologia egzotyki*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan i S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 314–315.



swojskich tematów. Oczywiście, próba ta jest mało przekonująca, jako że nie spełnia wymogów gatunku: przede wszystkim nie ma tu zjednoczenia podmiotu z przedmiotem, ani odkrywczego dysonansu obrazu i refleksji, który pobudza wyobraźnię odbiorcy. Pomijając mialkość tej propozycji, wskazuje ona jednak na silną potrzebę przystosowania gatunku, „oswojenia” go bliższą kulturowo problematyką i realiami opisu. Dokładniejsze nawiązanie gatunkowe spełniłoby tę ideę, tworząc kontrafakturę: polski temat „przyglądałby się” obcej formie, w której został uwięziony. Można więc skonstruować teoretyczny model interesującego nas kierunku imitacji: chodzi w nim o to, by mówić o rzeczach pozostających w kręgu bliskiego doświadczenia, ale zarazem — mówić jakby „po japońsku”. Nie warto już pytać o celowość podobnych przedsięwzięć.

Przeciwną tendencję reprezentuje cykl Wojciecha Kawińskiego:

*Pieśni*

Na wzgórzu stoi  
Jak ostatnia opowieść  
Pieśń drzewa wiśni

*Przeczytane dawno*

Kto pisał Indie  
To kraj Czarnej Pagody  
i lawy słońca

*Posąg*

Piekące słońce  
Nad wielkim placem stoi  
Jak posąg Buddy

*Himalaje zimną*

Gdy spadną śniegi  
Otoczony górami  
Znów zaczniesz pisać

W poprzednio cytowanych miniaturach wyobraźnia poetycka poruszała się wokół motywów sielskich i przyrodniczych, czasem tylko próbując jakoś przekomponować konwencjonalne landszafty w nową całość. „Cykada” — stały motyw wierszy Busona i Issy — została oswojona językowo jako „pasikonik”. Kawiński natomiast postanawia całkowicie przenieść się w inne realia geograficzno-przyrodnicze i kulturowe: Indie, pagoda i posąg Buddy; w takim kontekście „kwiat

wiśni” nie może być oczywiście drzewem z wielkopolskiego sadu, lecz zakwitł również gdzieś na Wschodzie — ale raczej Dalekim niż Środkowym; nie służy jednak za *kigo* (sygnał pory roku), lecz wskazuje wyraźny kicrunek geograficzny jako symbol Japonii. Jawny orientalizm poety paradoksalnie wydaje się zdrowym odruchem sprzeciwu wobec kompromisów naśladownictwa. Kawiński pisze haiku właśnie dlatego, że ten gatunek podpowiadają mu realia — co prawda, niezbyt dokładnie, bo związki z Indiami uzasadnia pochodzenie buddyzmu, ale nie haiku. Cykl jest dziennikiem dalekiej podróży (nieważne, czy naprawdę spisany na Wschodzie), co akcentuje końcowy utwór *Himalaje zimą*. Sytuacja „turystyczna” narzuca kompozycję wypowiedzi poetyckiej, a inwencję wyzwala fascynacja obcością innego świata, której autor bynajmniej nie ukrywa. Taka postawa wobec egzotyki została właśnie określona jako „ewazyjna”.

Ponad rozbieżnymi kierunkami poszukiwań modelu polskiego haiku istnieje wspomniana już, wspólna wszystkim imitacjom p o t r z e b a f o r m y. Niektóre z przytoczonych przykładów wskazują, że podmiot wręcz rozplywa się w formie zamiast w iluminacji i odczuciu zjednoczenia ze światem. Potrzeba ta bywa jednak rozmaicie pojmowana i realizowana na różne sposoby. Najważniejsza wydaje się uniwersalna „ideologia milczenia” — kontemplacji i ascezy słowa, wytwarzającej „międzysłowie”:

\*\*\*

Na białej kartce  
rozsypane słowa  
i ukryte myśli

[Elżbieta Makowska]

Tak jak istnieją „fraszki o fraszkach”, tak pojawiają się niemal równocześnie z „narodzinami” gatunku „haiku o haiku”, a więc utwory najwyraźniej eksponujące refleksję genologiczną. Tu został sformułowany prawie manifest, czy też zarys poetyki normatywnej, zgodny zresztą z ideą wypowiedzaną wielokrotnie przez mistrzów japońskiej miniatury. Jeśli ten wiersz wart jest przytoczenia, to jedynie dlatego, że obnaża paradoks większości polskich imitacji: znajomości zasad tworzenia nie wspierają umiejętności i nie potwierdza poetyka immanentna utworu. Jest to raczej wiersz o haiku niż samo haiku.

Jeśli jednak tak wyraźnie bywa wysuwany postulat formy — o czym świadczy raczej przywiązanie poetów do nazwy gatunku (poziom 5 b) niż ucieleśnienie idei, zazwyczaj namiastkowe — to zastanawia fakt dla imitacji dość istotny. O ile przystawalność lub nieprzystawalność tekstów do archetektu na wyższych poziomach świadczy o jakimś wysiłku adaptacji, o powodzeniu lub porażce, to rezygnacja na poziomie niższym — wersyfikacji wydaje się niezrozumiała. Dlaczego upodobanie nie następuje tam, gdzie to jest bezsprzecznie możliwe — o czym świadczą polskie przekłady japońskiej poczji, a także odosobnione próby W. Kawińskiego — i stosunkowo najłatwiejsze: w formacie wersów? Poeci z reguły go nie respektują, zazwyczaj przekraczają, rzadziej zmniejszają:

\* \* \*

Muzyka  
spójrz to ja  
lustrzana druga jesień

[Grażyna Maziuk]

Dowolność ta zaskakuje; tym bardziej, że imitatorzy przestrzegają jednak trzywersowej strofy — nie zawsze uzasadnionej kompozycją. A przecież właśnie format 5+7+5 prócz nazwy gatunkowej w wielu wypadkach stwarzałby jedyną iluzję, że jest to haiku. Byłby identyfikacją, przynajmniej pozorną — zwłaszcza gdy brak głębszych związków z gatunkiem. Oto przykład zamierzonego chyba naruszenia zasady zwięzłości:

I w kwiecie lotosu mogą czasem załęgnąć się czerwie  
i w kwiecie lotosu  
i w nim

[Tadeusz Ross *I w kwiecie lotosu*]

Pomijając już sprzeczne z tradycją gatunku wyodrębnienie incipitowego tytułu, należy zwrócić uwagę na ostentacyjne wręcz rozbudowanie utworu — nie tylko zgłoskowe, ale i stylistyczne. Przydługi pierwszy wers mógłby uchościć za średniej miary aforyzm; pozostałe są tylko niezbyt uzasadnionym powtórzeniem. Trójdzielność jest sztuczna, a zbędnych słów nie trzeba wskazywać, gdyż zostały celowo

wyeksponowane anaforą; powtórzenie jest oczywiście obce poetyce gatunku.

Zbliżamy się więc od przykładów imitacji w miarę pełnej ku tekstom, które wbrew założeniom są coraz bardziej do haiku niepodobne. Nazwą gatunku zostają opatrzone dziełka dalekie od jego reguł, a czasem — co równie istotne — bardzo zbliżone do innych łatwo rozpoznawalnych gatunków. Cytowany wiersz T. Rossa przypomina aforyzm. Jeszcze wyraźniej — inny tekst tegoż autora:

Prosto

Patrz zawsze prosto w słońce.

Razi cię blask,

ale właśnie wtedy widzisz lepiej

Zamiast konkretności pojawia się refleksja wyrażona nazbyt ogólnie; moralistyczna generalizacja zastępuje olśnienie, a abstrakcyjny tryb zdarzeń — bezpośredniość doznania. Słowa „zawsze”, „mogą” (w poprzednim utworze) przekreślają wrażenie momentalności przeżycia i są bardziej charakterystyczne dla dewizy. W efekcie powstaje dość niezręczny (bo rozgadany) i w dodatku niezbyt mądry aforyzm. W żadnym razie nie jest to haiku, choć i w japońskiej poezji gatunek ten przybierać może postać myśli aforystycznej — jak w tym wierszu Bashō:

żyjesz tylko dwa razy

raz gdy się rodzisz

drugi raz gdy umierasz<sup>12</sup>

Jednak nawiązanie do egzotycznego gatunku dla wyrażenia treści właściwej od dawna przyswojonemu aforyzmowi wydaje się wysiłkiem sztucznym i bezcelowym. Być może, chodziło o udowodnienie pewnej symetrii zjawisk w obu obszarach kulturowych; wówczas utwór należało by umieścić nie w grupie imitacji, lecz zbliżeń. Nie można jednak tego uczynić z uwagi na programową sugestię nazwy gatunkowej: to ma b y ć h a i k u, a nie żadna inna forma, którą przypomina.

Na podobnej zasadzie pojawia się wśród haiku erotyk — obcy zwyyczajom gatunku (pomijając modyfikację imagistyczną), choć lepiej do niego upodobniony.

<sup>12</sup> Tl. A. Janta, w: *Godzina dzikiej kaczk*, Southend-on-Sea 1966.

• • •

Wbiec w twoją sennosc  
Gdy lipiec strąca z ciebie  
Zalotną gwiazdkę

[Marek Plonka]

Utwór ten jednak pobudza imaginację bogactwem motywów: pory roku, sennego nastroju, życia w harmonii z przyrodą (*sabi*) i wreszcie – tajemniczej zapowiedzi uczucia, lub tylko przelotnego zdarzenia. Nie skonwencjonalizowany język współczesnej poezji nie potrafi jednak dostarczyć motywu, który posłużyłby za *kigo*. Jako sygnał lata została przemyczona po prostu nazwa miesiąca – zamiast np. metonimii w postaci reprezentatywnego dlań szczegółu przyrody.

Zaobserwowane tu zjawisko włączania w granice gatunku innych form – znanych i dawno nazwanych – stanowi przykład ujęcia holistycznego: wszystko jest (może być) haiku. To oczywiście pogląd skrajny, nietypowy dla imitacji, ale ważny by odnotować rozbieżności w postrzeganiu obcego wzorca. Z pewnością pomysł przemianowywania różnych gatunków na modne „haiku” jest tylko żalonym nieporozumieniem, bo o identyfikacji z gatunkiem nie może decydować ani sama nazwa, ani trzywersowa delimitacja wiersza. Niektóre przykłady świadczą zresztą o właściwym pojmowaniu istoty gatunku.

Powyższy przegląd – z konieczności obejmujący twórczość drugorzędną – relacjonuje być może wstępny wciąż etap programowej adaptacji formy. Trudno ocenić, czy haiku wrośnie w rodzimą tradycję, czy też zostanie porzucone razem z modą na kulturę Orientu. Można wątpić, czy po dawno zaniechanych gatunkach stroficznych będzie przewyciężony opór wobec nowych rygorów weryfikacji i strofiki, czy nastąpi ponowny zwrot ku formie. Niewiarę w możliwość przeniesienia czystego wzorca uzasadnia jeden z badaczy gatunku, Stanisław Cichowicz m. in. niechęcią współczesnej poezji do krajobrazu i przyrody jako tematu. Jego zdaniem drogi oryginalnego haiku i większości dzisiejszych naśladowców rozeszły się zbyt daleko; niemniej widzi możliwość pełnej syntezy polskości z egzotyczną formą, co ilustruje kilkoma przykładami własnej produkcji.<sup>13</sup> Z kolei Aleksandra Olędzka-Frybesowa trafnie wskazuje inną zaniechaną

---

<sup>13</sup> S. Cichowicz *Pozostaną same pale*, „Literatura na Świecie” 1991 nr 6, s. 216–235.

przez haikuistów drogę: haiku może być formą protestu przed zalewem informacji, manifestacją pokory podmiotu, który rozplywa się w świecie poprzez subiektywną kontemplację fragmentu.<sup>14</sup>

Czy jednak haiku można „uprawiać” — tak jak np. fraszkę? Czy liryka przyjmie na siebie nowy gorset, ograniczający wolność systemem tak trudnych reguł? Czy może haiku stanie się raczej zabawą słowną, żartem i popisem skojarzeń — jak było u narodzin gatunku?

Idea imitacji mieści się na peryferiach sztuki, w sąsiedztwie pastiszu i parodii. Wydaje się natomiast, że wzorzec został już utrwalony jako pewien nieosiągalny, ale konieczny punkt odniesienia dla liryki. Haiku przetrwa więc raczej jako źródło inspiracji niż izolowana forma i można przypuścić, że rozproszy się na tyle odmian, iloma głosami przemawia poezja.

---

<sup>14</sup> A. Olędzka-Frybesowa *Przeciw czemu protestują haiku?* „Teksty Drugie” 1994 nr 2, s. 108–109.