

BEATA ŚNIECIKOWSKA Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

ORYGINAŁY CZY IMITACJE? WOKÓŁ „NAJPRAWDZIWSZYCH” POLSKICH
HAIKU**Mimesis*¹ i epifania

Trudno opisywać powstałe na Zachodzie wiersze bliskie okcydentalnemu prototypowi haiku². Bardziej intrygujące – i wdzięczniejsze analitycznie – wydają się wiersze, które ocierają się jedynie o estetykę haiku, na wiele sposobów eksponując 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.

¹ 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”.

² 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. Cudał. 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, tklive 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 (cytuje tylko ułamek owej spuścizny) wyróżniłam przecież poszukując w utworach konglomeratu prototypowych cech formy³. „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 mikrolektur⁴ – 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 stopieniu 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 uprawiają gatunek, nie dostrzegając konfliktu kultur i problemu obcości modelu poezji orientalnej. Ich kompozycje są w pewnym sensie anonimowym powielaniem typowych motywów, upodabniając się do przekładów z japońskich mistrzów. Tak jak u początków gatunku, królują schemat i „szkoła”. [...]

[...]

³ 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 okolo-haikowych peryferii.

⁴ Mikrolektury rozumiem – 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 drobiazgowe, a jednocześnie lektury rzeczy drobnych (nie chodzi bynajmniej o drobne utwory literackie, choć i takie mogą stać się jej przedmiotem), z pozoru mało ważnych. [...] Mikrolektury zwracają uwagę na szczegół i opierają się przede wszystkim na nim”. Zob. też A. Nawarecki: *Mikrologia, genologia, miniatura*. W zb.: *zw.; 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 wypowiedzi⁵.

Czy istotnie wiersze bliskie prototypowi gatunku zasługują wyłącznie na taką kwalifikację? Zobaczmy rzecz na przykładach⁶:

Na pustym polu
dziewczyna czesze włosy
na cień swój patrząc
(L. Engelking)⁷

Północny wiatr
przewraca morze
na brzegu
(F. Haber, H 120)

idę polami
ziemia pachnie po deszczu
kwitnie tarnina
(D. Piasek)⁸

WIELKI MUR
na cóż Wielki Mur
w szczelinach głazów tętni
kielkujące żdźbło
(W. Jaworski)⁹

Wiosna się budzi
Kwieciami okrywa sady
Skowronek śpiewa
(J. Tylus)¹⁰

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

⁵ P. Michałowski, *Haiku*. W: *Miniatura poetycka*. Szczecin 1999, s. 106–108. Zob. też uwagi T. Lyncha (*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.

⁶ 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 „imitacjom”. 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 błyszczy / The Day Still Shining. Haiku*. Kraków 2005. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

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

⁸ *Antologia polskiego haiku*. Oprac. E. Tomaszewska. Warszawa 2001, s. 103.

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

¹⁰ 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 haiku¹¹ (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–nie trwałość, 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*¹²) 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 postrzeganą zmysłowo rzeczywistość, w prosty sposób otwierać na zwykłe, 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 antologiach¹³); dla innych – trójwers może być za mało artystyczny, za mało „zrobiony”, by stać się nośnikiem prawdziwego olśnienia.

¹¹ Zob. Śniecikowska, *op. cit.*

¹² *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).

¹³ 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 bezforemne, 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 „zaczep”: 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 przyzwyczajeń. Bardzo silne jest jednak odczucie dziwnej samotności, obejmującej całokształt przedstawienia, dotykającej zarówno opisywanej osoby, jak i pejzażu¹⁴. 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 dekoracyjności¹⁵, 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)¹⁶. 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.

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

¹⁵ 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.

¹⁶ 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 wyluskano 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 młodopolskiej¹⁷. Za badaczką podkreślić warto wagę kreacji atmosfery w haiku oraz poezji symbolistycznej i wyrosłej z inspiracji symbolizmem¹⁸. 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 epigońskimi¹⁹. 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 miniatur²⁰. 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), *honkadori* (cytaty, aluzje intertekstualne), *mugon* (przemilczenia), *kakekotoba* (słowa wieloznaczne lub homonimy), *engo* („różnorodne słowa lub morfe-my, kojarzące się ze sobą podobną treścią w głębszych warstwach znaczeniowych”),

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

¹⁸ *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).

¹⁹ 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 kameli” (Z. Czmer (jw., nr 2, s. 12)).

²⁰ 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”)²¹. 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)²². 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 wieku²³.

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)²⁴. To tym bardziej oczywiste, jeśli zdać sobie sprawę z modernistycznych zmian

²¹ Podaje 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.

²² 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. Eysteinsson, 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*.

²³ Zob. np. Hokenson, *op. cit.* – Johnson, *op. cit.* – B. Śniecikowska, *Polskie haiku intertekstualne*. W zb.: *Adaptacje. 1. Język, literatura, sztuka*. Red. W. Hajduk-Gawron, A. Madeja. Katowice 2013.

²⁴ 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 uwspółcześniony – układ odniesienia.

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

dziela 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 poezji²⁵.

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) nieznanych i niepoznawalnych 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.]²⁶

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 obecności niezwyklej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych. [N 89–90]²⁷

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-

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

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

²⁷ 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 spłatać 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 wydobył 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 doznania 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 wypowiadała się w 1994 roku Aleksandra Olędzka-Frybesowa, nie rozwijając wszakże problemu haikowej epifaniczności²⁸. W roku 2008 Piotr Michałowski szeroko (i meandrycznie) rozprawiał o „haiku wobec epifanii nowoczesnej”, w znacznej mierze odmawiając jej (nowoczesnej epifanii) interesującym mnie tutaj miniaturom, określanym w jego trójpodziale haiku jako „imitacje”, „naśladownictwa”²⁹. 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-

²⁸ 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”.

²⁹ 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. Pisz on o „dwóch biegunowych tendencjach” w naśladownictwach haiku: przednowoczesnym mimetyzmie (przykład Harasymowicza) oraz, mimo wszystko, modernistycznej epifanii (przykład Engelkinga) (M 144).

dernistycznej epifanii³⁰. Teksty te eksplorują przestrzenie metaforyzacji³¹, konceptyzmu, intertekstualności³², wreszcie – kluczowej tu – sensualności. To również haiku korzystające z „przywilejów naturalizacji”³³ – na różne sposoby czerpią one z kultury nowej ojczyzny.

Na twórców pragnących pisać haiku możliwie bliskie japońskim pierwowzorom zastawiono kilka dobrze zamaskowanych pułapek. Chęć przyjrzeć się dokładnie tej, którą – mimo jej niepozorności – traktuję jako najgroźniejszą: pułapce 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 scenę³⁴. 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”³⁵ 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 Zachodzie³⁶. 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”³⁷. Wspominał o tym zresztą już sam Bashō³⁸:

³⁰ Kategorię epifanijności traktuję – podobnie jak Nycz czy Michałowski – niejako użytkowo, co obniżać może rangę tej pierwotnie rewelatorsko-sakralnej kwalifikacji. Prawdopodobnie nie każdy świeży, dobry wiersz „chwytający” szczególne doświadczenie sensualne zasługuje na tak wysoką „notę” (zastrzeżenie to odnośnie 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.

³¹ Na ten temat zob. B. Śniecikowska, *Mimetyzm sensualny haiku*. Na stronie: www.sensualnosc.ibl.waw.pl (dostęp: 15 I 2015).

³² Zob. Śniecikowska, *Polskie haiku intertekstualne*.

³³ 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.

³⁴ Ueda, *op. cit.*, s. 40–45.

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

³⁶ Zob. A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*. Kraków 2004, s. 165.

³⁷ 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.

³⁸ 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 pisać nie boi się bredzić niby w upojeniu i posiadzie logikę gadającego przez sen, niech mimo uszu puszcza, co mówią ludzie rozsądni³⁹.

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)⁴⁰

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

Płaszcz zmokł
i buty też
Przeszedł mnie dreszcz
(K. Kmiecik)⁴²

Ścieżka konwalii
do źródelka prowadzi
śpiew zięby w dali
(M. Białas)⁴³

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

listopad
kałuże pełne
suchych liści
(M. Kowal)⁴⁵

kopię ogródek
wróbel przygląda mi się
z zaciekawieniem
(D. Szwarc)⁴⁶

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

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

Wiersz – prościutka migawka z codzienności⁴⁷ – 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 Shikiego⁴⁸. 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.

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

⁴⁰ L. Engelking, *Haiku własne i cudze*. Kraków 1990, s. 20.

⁴¹ „Haiku” 1995, nr 1, s. 3.

⁴² *Ibidem*, 1994, nr 1, s. 24.

⁴³ *Ibidem*, 1995, nr 2, s. 12.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 12.

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

⁴⁶ „Haiku” 1995, nr 4, s. 11.

⁴⁷ 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

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

ze szkoły Bashō czy spadkobierców późniejszych mistrzów⁴⁹. 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 antyestetyczności kompozycji – znów najczęstszej w wierszach poetów mniej znanych, skupiających się głównie na pisaniu haiku – nieobcej wszakże też cenionym, wszechstronnym autorom:

Krzak bzu pod płotem
kołysze kiście kwiatów
płot się rozpada
(J. Stańczakowa)⁵⁰

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

kwitnący dąb
naderwana klepsydra
łopocze na wietrze
(R. Zabratyński)⁵²

opuszczony fort
zardzewiała armata
tonie w jaśminach
(R. Leniar)⁵³

kwiat na gnojówce
niespodziewanie zakwitł
w jesienny dzień
(Z. Mysłowiecki)⁵⁴

JAŚMIN
patrzę na koronę jaśminu
widzę czarną mszycę
pod dziewiczą bielą.
(E. Borkowska)⁵⁵

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” („usztucznieniem”) 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 księżyca:

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.

⁴⁹ Zob. np. Kodansha *Encyclopedia of Japan*, s. 79.

⁵⁰ J. Stańczakowa, *Wiosna*. W zb.: *Antologia polskiego haiku*, s. 90.

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

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

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

⁵⁴ „Haiku” 1995, nr 2, s. 10.

⁵⁵ *Ibidem*, nr 3, s. 11.

przez krótką chwilę
kwiaty ponad
nocnym księżycem
(M. Bashō)⁵⁶

Na półmisku księżyc
drzewo układa do snu
czarne liście
(J. Harasymowicz)⁵⁷

Japońskiemu haijinowi wystarcza 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 księżyc nie udźwignie wiersza. Mamy zatem – niespójną z całokształtem tekstowej semantyki i nastrojowości – metaforę półmiska księżyc, 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 pereł⁵⁸

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 fajerwerkach
odciski małych dłoni
na szybie
(A. Kurek)⁵⁹

pocałunek
czuję twój uśmiech
na moich ustach
(L. Rozmus)⁶⁰

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

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

⁵⁷ 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.

⁵⁸ J. Harasymowicz, *Późne lato*. Wybór K. Lisowski. Warszawa 2003, s. 15.

⁵⁹ 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

⁶⁰ L. Rozmus, *W podróży*. Evanston 2005 (s. nlb.).

⁶¹ K. Lisowski, *99 haiku. Inne wiersze*. Kraków 1993, s. 24.

oczekiwanie	głęboka jesień	mówiąc milczę
w kregu kuchennej lampy	jak cicho z porannej mgły	
tnę awokado	wypływa rzeka	mycie szklanek, patrzenie pod światło
(E. Tomaszewska, T 111)	(J. Margolak) ⁶²	
		wrześniowe niebo i te chmury przejrzyste
		(K. Miłobędzka) ⁶³

Poetyki odświeżania gatunku

Modernistyczna epifanijność polskich haiku zwykle łączy się ze szczególnym, intencjonalnym⁶⁴ bądź nieświadomym, akcentowaniem wybranych wyznaczników gatunku. Delikatne przekraczanie *tabu* haiku również bywa sposobem na ożywianie formy w nowym kontekście kulturowym. Oscylujemy wciąż blisko zachodniego prototypu gatunku. Pewne przegrupowania i intensyfikacje cech okazują się jednak bardzo znaczące.

Dezautomatyzacja percepcji zmysłowej

Wszystkie wiersze omawiane w tym szkicu realizują haikowe dyrektywy klarownej zmysłowości. Istnieje wszakże grupa tekstów, w których dezautomatyzacja percepcji stanowi główny „zaczep” dla wyobraźni i zmysłów czytelnika⁶⁵. 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 dezautomatyzujących odbiór zabiegów stylistycznych obraz pozostaje klarowny sensualnie, czytelnik może odnieść go do repozytorium własnych wrażeń zmysłowych⁶⁶. Prześledźmy rzecz na przykładach.

Hieronim S. Kreis pisze:

szelest deszczu
kapią się wśród gałęzi
szczebioty ptaków⁶⁷

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, synestezyjnym, dobrze sobie znanym (choć usłyszanym na nowo) mikroświecie.

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

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

⁶⁴ 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.

⁶⁵ Zob. B. Śniecikowska, *Układy sensualne haiku*. Na stronie: www.sensualnosc.ibl.waw.pl (dostęp: 7 II 2015).

⁶⁶ Zob. B. Śniecikowska, *Mimetyzm sensualny haiku*. Na stronie: jw.waw.pl.

⁶⁷ 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)⁶⁸

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 słyszeć – 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 miniatur⁶⁹, zdarzają się uduśnienienia, sensualne, gubiące haikową lekkość (nietrafione kulinarne porównanie, banalna niejednoznaczność, zamiast niedopowiedzeń – sensy podane... „na talerzu”):

ciężkie obłoki
pełen bitej śmietany
niebieski talerz⁷⁰

Konceptyzm

Konceptyzm to specjalność licznych polskich hajjinów – 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.)⁷¹.

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-

⁶⁸ „Haiku” 1995, nr 2, s. 10.

⁶⁹ Trójwiersy 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

usłiśmy z kłęski
siejemy nowe złudzenia
nasiona kłęski

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

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

-motylu czy też utwór o strąku papryki „przerobionym” na łąkę⁷² – 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 przyzwyczajeń, kierując np. do różnych sfer kultury i sugestywnie myląc tropy. Nierzadko w pierwszej części wiersza (zwykle: dwa inicjalne wersy) zdają się zaburzać mimetyzm sensualny, 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 szpady⁷³

Ostatni wers ujawnia, że idzie o... „młodziutki księżyc”, przez japońskich haijinów prezentowany w zupełnie innych odsłonach⁷⁴.

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”.

⁷² 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...
(A. Moritake)

Strączek papryki
przydasz mu tylko skrzydła
czerwona łąka
(M. Bashō)

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

⁷³ Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, s. 31.

⁷⁴ Kreis (*op. cit.*, s. 39) tworzy inny „bydłęcy” obraz księżyca, od razu jednak podaje rozwiązanie zagadki:

pełnia księżyca
bawół zwinięty w kłębek
na pastwisku nieba

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

dziś tulipany
wyrośli 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 płaszczyźnie zarówno języka, jak i zapisu graficznego⁷⁵):

Nic nie pada sam rośnie deszcz na dachu ⁷⁶	PAŁAC Sześć piętér motyli chwije się nad trawnikiem ⁷⁷
---	--

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

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

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)⁸¹

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

⁷⁵ Interpretacja Michałowskiego (M 138).

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

Pada
I nie podnosi się,
Deszcz

⁷⁷ Harasymowicz, *W Botanicznym wiersze zen*, s. 5.

⁷⁸ K. Agams, *Chorał kniei*. Kraków 1996, s. 21.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 25.

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

⁸¹ *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)⁸²

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 śniegiem⁸³

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

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

W konceptystyczne obrazowanie wprzęgane bywają również metafory silnie transformujące znaczenia:

zadzwończy wiadra przy studni staruszka	Twarz młodzieńczej łąki w trądziku kretowisk	mikroskop judasz niezależnych galerii
zaczyna doić ziemię	wysoki śpiew skowronków	toczka i eugleny
(K. Lisowski) ⁸⁶	(J. Gawroński, G 6)	(P. Michałowski) ⁸⁷

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

⁸² Engelking, *Inne wiersze*, s. 90.

⁸³ H. S. Kreis, *Jak leci*. Kraków 2002, s. 10.

⁸⁴ A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni*. Poznań 2002, s. 29.

⁸⁵ Engelking, *Haiku własne i cudze*, s. 15.

⁸⁶ Lisowski, *op. cit.*, s. 23.

⁸⁷ 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)

firanka płąsa
duchy panien znów przymierzają
białe pantofelki
(K. Lisowski)⁸⁸

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 haijinów koncepty językowe zasadzają się przede wszystkim na eksploataowaniu 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)⁸⁹

Przy starym płocie
wygrzewają się kotki
wiosennej bazi
(T. Huk)⁹⁰

Pierwszy wiersz zaskakuje czytelnika. Mówiąc o tafli wody, poeta zmyślnie powraca do podstawowego znaczenia wyrazu „zwierciadło” (‘lustro’). Tekst staje się synestezjny: 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 nieonomatopeicznie (ale – jeszcze inaczej niż u Stańczyka). Drugi utwór przywołałam dla skonstrastowania 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” – baze; 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)⁹¹

gawron na lampie
– pod niebem
próbuję wykraść śnieg
(B. Brandys)⁹²

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

⁸⁸ Lisowski, *op. cit.*, s. 20, 11.

⁸⁹ Stańczyk, *op. cit.*, s. 32.

⁹⁰ „Haiku” 1995, nr 2, s. 9.

⁹¹ Kreis, *Strumień żółtego piasku*, s. 19.

⁹² „Haiku” 1995, nr 1, s. 14.

śnieg
pod tą bielą
tyle ciemności
(marcel)⁹³

Operowanie polisemią niekiedy służy również silnej intelektualizacji tekstu:

ramki zieleni
zlizują deszcz z chodnika
zaszachowane
(P. Michałowski)⁹⁴

Michałowski nie tyle wykorzystuje zastaną wieloznaczność słów, ile sam ją kreuje, sięgając do źródłosłowu 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 Kozioł *Alpy*, w którym istotną rolę odgrywa parentetycznie zapisany dwuznaczny imiesłów:

pod ścianą nieba
pijany (zawiany) horyzont
runął jak długi.
(U. Kozioł)⁹⁵

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”⁹⁶). 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 Wawilów:

⁹³ 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).

⁹⁴ Michałowski, *Mikroświaty*, s. 62 (cykl *Wiosna*).

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

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

ptaki
porannym ćwierkaniem
wiercą dziury w szybach⁹⁷

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 semantycznych⁹⁸.

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-Brzósiewicz⁹⁹. 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 maliny¹⁰⁰

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)¹⁰¹

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

⁹⁷ „Haiku” 1995, nr 2, s. 22.

⁹⁸ Szerzej piszę na ten temat w dalszej części szkicu.

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

¹⁰⁰ Regulski, *op. cit.*, s. 58, 72, 73.

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

¹⁰² U. Zybura, *Haiku*. Kalisz 1998, s. 44.

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

W kokonie burzy
pochylony
nad **wiatrakiem wioseł**
(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 Brzękowskiego¹⁰³. Układy foniczne nie przyćmiewają wszakże semantyki – i mimetyzmu sensualnego:

Włosna rozczesy**wa**ła
koki **wierzb** **wietr**znym
grzebieniem
(K. Agams)¹⁰⁴

Gdy wokół zamieć
to **szreń trzeszczy szur**pata
strużyny **śniegu**
(S. Zwierzyński)¹⁰⁵

sierp**niowe żniwa**
wiatr unosi do **nieba**
zżęte żdźbła żyta
(E. Tomaszewska, T 39)

pod cięż**kim** słońcem
wzg**órza zboża żniwiarze**
gną **śniade grz**biety
(J. S. Pasierb)¹⁰⁶

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 **kroplą** a **kroplą**
kropla
(M. Banaszkiewicz)¹⁰⁷

zapalam światło
w pokoju aż **ciemno**
od **ciem**
(M. Banaszkiewicz)¹⁰⁸

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*¹⁰⁹

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

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

Raz tam raz tu
z wschodnim falują wiatrem
wierzbowe włosy

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

¹⁰⁶ Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, s. 39.

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

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

¹⁰⁹ Cyt. za: Johnson, *op. cit.*, s. 214:

Jak

ptaszki przefruwały

Głęboko ingerujące w semantykę tekstotwórcze zabiegi na brzmieniach mogą jednak bardzo oddalić wiersz od haikowego prototypu. To przypadek konceptystycznego, instrumentacyjnego, neologicznego *Baiku* (zdecydowanie nie haiku) Marii Cyranowicz:

BAIKU

skulone embrionalnie
udaję wciąż **poczwarke**
przepotwarzam się¹¹⁰

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” konceptyzmu¹¹¹. 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
zmarszczone odbicie
ze słońcem na ramieniu
(L. Rozmus)¹¹²

bezludna wydma
ślad stóp na piasku grzebie
podpis powietrza
(P. Michałowski)¹¹³

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

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

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

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

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

¹¹³ Michałowski, *Mikroświaty*, s. 63 (cykl *Lato*).

¹¹⁴ 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, tobolek 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)¹¹⁵

Na niejednoznacznościach opierają się również niektóre haiku Pasierba:

pole jęczmienia
w słońcu lipca grzeje sierść
złote zwierzątko¹¹⁶

Utwór „chwytą” 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).

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

¹¹⁶ 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 Świętych¹¹⁷

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 „zawieszone” jest na niejednoznaczności, która staje się racją jego, niezłego literacko, bytu.

A oto dwa wiersze Kreisa:

złoty pajaczek	na śnieżnej wydmie
na stygnącej niteczce	skrzydlate ziarna lipy
lata oblicza ¹¹⁸	złoty ważyk ¹¹⁹

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 ważyki? Czy mamy tu i ważyki (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)¹²⁰

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

¹¹⁷ „Haiku” 1995, nr 4, s. 14.

¹¹⁸ Kreis, *Strumień żółtego piasku*, s. 36.

¹¹⁹ Kreis, *Jak leci*, s. 76.

¹²⁰ 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 modalności¹²¹. 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
telefonicznej¹²²

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 kosmicznej¹²³ – 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 otwarte¹²⁴ – nie pozostawiały odbiorcy tak dużego bagażu niejasności.

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

¹²² Engelking, *Haiku własne i cudze*, s. 22.

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

¹²⁴ Zob. np. K. Lindström, *A Broad Perspective on Estonian Haiku as Compared to Its Japanese Origins*, „Studia Humaniora Tartuensia” 2001, nr 2.B.2. Na stronie: 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)¹²⁵

Zaprezentowany w utworze Engelkinga kadr wyrzywa 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”¹²⁶ (nie pozwala na to adaptowana z odległej kultury forma literacka)¹²⁷.

W klasycznych haiku ludzie nie byli częstymi gośćmi¹²⁸. Człowiek bywał anonimową figurą w pejzażu, barwną plamą na tle pola, góry, ścieżki¹²⁹. Jeśli pojawiał się konkretny, spersonalizowany bohater bądź odbiorca, okalająca poetycką miniaturę proza *haibun*¹³⁰ 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

¹²⁵ 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). Kotański (*op. cit.*, s. 14) z kolei zdecydował się na „rzekę gwiazd”.

¹²⁶ A. Stern, *Futuryzje*. Warszawa 1919, s. 27.

¹²⁷ 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.

¹²⁸ 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.

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

pierwszy śnieg
spłowiły plecak
mnicha-wędrowca

¹³⁰ *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 współudziału w wierszu – nie informował jednak o relacjach intymnych. Naturalnie i tu zdarzały się wyjątki. Przykładem haiku Bashō, zaczerpnięte z tomu *haibun*, zatytułowanego *Z podróжной sakwy, czyli zapiski pielgrzyma*:

Twarz rybaczeki
ją nade wszystko widzę
maki kwitną¹³¹

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)¹³². 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 gatunku¹³³. W całym tomie autor balansuje między pastiszem, trawestacją a przekładem¹³⁴. 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 i nawiązują się dzięki samej kompozycji tomu – poprzez kolejność i sąsiedztwo zamieszczonych w książce wierszy¹³⁵. Czytelnik

¹³¹ Bashō, *Z podróжной sakwy [...]*, s. 38.

¹³² 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*.

¹³³ 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.

¹³⁴ 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, gazu [...], 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”.

¹³⁵ 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*¹³⁶, 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 ujrzal
i usłyszał śmiechu strumień
jakże pragnął by się wplątał
we włos jego brody gęsty
strumień lepiej pocałunki
(L. Engelking)¹³⁷

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 próbą 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 brnął z dłońmi	w jej dłoniach pochylone
ukwieconymi	błysło i zgasło
(S. Cichowicz) ¹³⁸	(S. Cichowicz) ¹³⁹

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

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Cichowicz, *op. cit.*, s. 13.

¹³⁹ *Ibidem*, s. 21 (wiersz dedykowany malarce, Z. Forteckiej).

W ciemnych norkach twych źrenic
 śpią złote trzmiele.
 (U. Kozioł)¹⁴⁰

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

Tęsknię za tobą.
 (R. Krynicki)¹⁴¹

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
 rozchyłona trzcina
 (F. Haber, H 41)

Rozpłata warkocze
 potok na jej łydkach
 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)¹⁴²

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 zaprzęgniętej do opisu zakochanych metaforyce oraz – dzięki dezautomatyzacji percepcji zmysłowej.

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

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

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

¹⁴² J. Harasymowicz, *Las*. W: *Późne lato*, s. 47.

Zgrzyt tramwaju na pętli
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 bywa- ją niektóre eksperymenty współczesnych japońskich haijinów, np. Hina Sōjō¹⁴³):

Wilgotne wrzosa tak nieśmiało pod dłonią jej srom (F. Haber, H 56)	Poplątał nasze ciała zagajnik (F. Haber, H 102)
kropla wędruje po twojej piersi wyrastają jej palce (K. Lisowski) ¹⁴⁴	Na brzegu rzeki z namydloną głową osobna i naga splukuje włosy [.] jakże piękne w matowym blasku linia ud pośladki plecy i ramiona (J. Szuber) ¹⁴⁵

Śmierć

Śmierć nie jest częstym gościem w klasycznych haiku. Istnieją jednak przejmujące japońskie 17-zgłoskowce delikatnie, peryfrastycznie opisujące umieranie, przemijanie, żałobę. W taki sposób dotyka się rzeczy ostatecznych także w haiku śmierci – wierszach tworzonych przez haijinów w ostatnich dniach życia bądź zawczasu specjalnie przygotowanych jako testament liryczny. Przypomnijmy kilka japońskich tekstów¹⁴⁶:

Wkrótce zginiecie lecz nie zauważam tego w waszej pieśni – o koniki polne (M. Bashō) ¹⁴⁷	Chorując w podróży – Nad suchym wrzosowiskiem Wędrują sny. (M. Bashō) ¹⁴⁸	Chłód ścisnął serce: nadepnałem na grzebień mej zmarłej żony – (Y. Buson) ¹⁴⁹
--	---	---

¹⁴³ Zob. *Modern Japanese Haiku*, s. 16.

¹⁴⁴ Lisowski, *op. cit.*, s. 16.

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

¹⁴⁶ Zob. *Japanese Death Poems Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*. Compiled with an introd. and comentary 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.

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

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

¹⁴⁹ Cyt. za: Krynicki, *Haiku*, s. 71 (przeł. R. Krynicki).

Bujność traw latem –
jedyne ślady czczych dążeń
dawnych rycerzy
(M. Bashō)¹⁵⁰

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

Spada powoli,
Pieszczotliwie, na kamień
Grobowy – listek.
(H. Ransetsu)¹⁵²

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)¹⁵³

Mgła – za mgłą księżyc
a ja wszedłem w kałuże
zwodne są drogi
(K. Issa)¹⁵⁴

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)¹⁵⁵

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

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. Koziol)¹⁵⁷

Oplakuje męża
Jej rysy złagodniały
jak u dziewczynki
(herkimer)¹⁵⁸

¹⁵⁰ Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, s. 15.

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

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

¹⁵³ 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 dzikiej kaczki. Mała antologia poezji japońskiej*. Przeł. A. Janta. 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).

¹⁵⁴ *Haiku* (wyd. 1983), s. 92 (przeł. A. Żuławska-Umeda). 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”.

¹⁵⁵ W. Jaworski, *Latawiec*. W: *Kropla*, s. 15.

¹⁵⁶ Brzozowski, Ledóchowicz, *op. cit.*, s. 45.

¹⁵⁷ Koziol, *Fuga 1955–2010*, s. 396 (z cyklu *Pestki deszczu VI*, z tomu *Wielka pauza*, 1996).

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

szepecząc do siebie
starzec odgarnia z grobu
jesienne liście
(Robert B. Nowak)¹⁵⁹

stary cmentarzyk
wiatr gra
na zardzewiałej furtce
(xx [M. Kowal-Tomczak])¹⁶⁰

Ryjówka
Taka mała
Śmierć
(E. Wit)¹⁶¹

Świeżo wydeptana
Ścieżka w zawiłcach

jak cicho
wśród opadłych liści
martwy lisek
(P. Bereza)¹⁶³

Pomiędzy grobami
(herkimer)¹⁶²

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 raju
sprzedają brata [G 7]

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

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

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

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

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

¹⁶³ 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 gardziolkach jaskólek
śmierć – śmierć – śmierć [G 11]

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

Niebo idzie za tobą
wąski korytarz kropiówek
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 rękę

CZARNE HAIKU 2

drut kolczasty
broni
przystępu
do ciebie

drut kolczasty
z gwiazd¹⁶⁴

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 jaskółką¹⁶⁵

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)¹⁶⁶

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

Na niebie
Karuzela gwiazd
Mocna jest sake
(A. Reguński)¹⁶⁷

¹⁶⁴ A. Tuszyńska, *Miejsce przy oknie*. Warszawa 2003, s. 53, 54.

¹⁶⁵ Zwierzyński, *op. cit.*, s. 17.

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

¹⁶⁷ 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
 żebyśmy mogli zobaczyć na ścianie
 ślad po szafie

(P. Sobolczyk)¹⁶⁸

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)¹⁶⁹

I W KWIECIE LOTOSU

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

Z kolei ostentacyjna – i stereotypowa – orientalizacja najczęściej ujawnia sztuczność przedstawień dalekich od sensualnie doświadczanej i błyskawicznie utrwalanej rzeczywistości¹⁷¹. Przykładem utwory Janusza Kopcia¹⁷²:

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)¹⁷³

Kontynuatorzy czy epigoni?

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

¹⁶⁸ P. Sobolczyk, *Obstrukcja insługi*. Łódź 2014, s. 16.

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

¹⁷⁰ *Ibidem*, s. 91.

¹⁷¹ Zdarzają się jednak udane próby – oto przykład wiersza H a b e r a, poety-podróżnika (H 7):

Wysokie dźwięki
 na strunach siamsenu
 gaj bambusowy

¹⁷² J. Kopeć, *Haiku*. Kraków 2004, s. 110, 119, 122.

¹⁷³ 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 wzmagają jedynie poczucie naturalnej ciągłości i powinowactwa. Adaptacja formy polega nie tylko na pełnej kulturowej asymilacji wszystkich jej zaktualizowanych elementów, ale także na jej przetworzeniu oraz poszerzeniu możliwości semantycznych, w taki jednak 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 tożsamość¹⁷⁴.

O epigoństwie zaś mówi Balbus następująco¹⁷⁵:

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 tradycja czyni ją jedynie na pozór. Zatrzymuje w ruchu proces historycznoliteracki, pozorując jego dynamizację¹⁷⁶.

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”¹⁷⁷ – 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 gatunkowi¹⁷⁸,

¹⁷⁴ 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.

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

¹⁷⁶ Balbus, *op. cit.*, s. 147. Podkreśl. B. Ś.

¹⁷⁷ Watts, *op. cit.*, s. 181 (określenie opisujące klasyczne haiku).

¹⁷⁸ 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”¹⁷⁹. Poszukiwania okazują się jednak żmudne i czasochłonne. Dobre wiersze giną w morzu haiku – i „haiku” – operujących kiepską metaforą, 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 haiku¹⁸⁰) i tłumacza (m.in. zachodnich haiku na język polski oraz tekstów E. Pounda¹⁸¹); Piotra Michałowskiego – autora prac o miniaturach poetyckich (m.in. haiku)¹⁸²; Ewy Tomaszewskiej – redaktorki *Antologii polskiego haiku* i tłumaczki *Antologii haiku kanadyjskiego*¹⁸³; Ryszarda Krynickiego¹⁸⁴ – tłumacza japońskich „haiku mistrzów”¹⁸⁵; Wita Jaworskiego – m.in. redaktora „Pisma Literacko-Artystycznego” (1983–1990)¹⁸⁶; 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 „samorodki” 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 epifanijność.

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).

¹⁷⁹ Pismo ukazywało się w latach 1994–1995.

¹⁸⁰ Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem*.

¹⁸¹ 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.

¹⁸² Na prace Michałowskiego powołuję się w tym szkicu.

¹⁸³ Zob. *Antologia haiku kanadyjskiego*. Przeł. E. Tomaszewska. Kraków 1993. – *Antologia polskiego haiku*.

¹⁸⁴ 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.

¹⁸⁵ Krynicki, *Haiku*.

¹⁸⁶ 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 antitheticity 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.