

Aleksandra Olędzka-Frybesowa

Przeciw czemu protestują haiku?

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (26), 108-118

1994

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Opinie

Aleksandra Olędzka-Frybesowa

Przeciw czemu protestują haiku?

Tytułowe pytanie pozornie zawiera sprzeczność. Czy mogą bowiem protestować przeciw cemukolwiek haiku, które stanowią niejako zaprzeczenie agresji i wojowniczości, co więcej – są daleko idącym wyciszeniem i zachętą do kontemplacji? Ta kontemplacja prowadzi do niemal bezsłownego zachwytu. Haiku są zatem raczej jak westchnienie afirmacji niż wezwanie do sprzeciwu.

Historia ostatnich dziesięcioleci przyzwyczała nas do szczególnych form protestu. Datująca się od czasów Gandhiego metoda siadania w ciszy na przeciw atakujących uzbrojonych oddziałów, a dalej kolejne formy *non-violence*, aż po milczące marsze „zielone” albo „białe” oraz mnożące się (chyba nadmiernie) głódówki. Słowem sięganie po środki wyrażające protest, ale tzw. „środki ubogie”.

Haiku – i to nie tyle jako sama forma literacka, ale raczej jako pewien fakt psycho-socjologiczny, poprzez swoją liczebność i witalność, z jaką przyjęły się i krzewią w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie¹, są protestem, lub – łagodniej mówiąc – reakcją na pewien zespół cech charakteryzujących naszą dzisiejszość.

Przed wszystkim stawiają opór swoistemu nadmiarowi informacji,

¹ Por. artykuł japońskiego teoretyka haiku, Kazuo Sato *Czy można przesadzić kwiat rzepaku?*, opublikowany w „Literaturze na Świecie” 1991 nr 1.

zjawisku zbyt oczywistemu, aby warto było powtarzać tu jego przejawy. Informacji zarówno przyjmowanych (częściej mówi się o nich, że „zalewają nas”, „atakują”, „bombardują” i na tę metaforykę, odbijającą ich agresywność, warto zwrócić uwagę), jak i emitowanych przez nas w stopniu zależnym od naszych możliwości.

Informacji wyrażanych słowem, dźwiękiem, a przede wszystkim — obrazem.

Musi ich być dużo. Obrazy muszą bez reszty wypełniać przestrzeń. Nie tak dosłownie jak tłoczące się, niby w lęku przed pustką, figury i ornamenty w sztuce niektórych dawnych kultur Ameryki Łacińskiej. Ale skuteczniej: one mają wypełniać nie wycinki przestrzeni, stanowiące dekorację architektury, ale czasoprzestrzeń naszego życia. Aby zaś zmieściło się ich w niej dużo, muszą defilować w przyśpieszonym tempie. Słowa sypią się zatem rzęsyim deszczem, dźwięki i obrazy wypełniają każdą minutę.

Zagrożenie jest oczywiste i ze wszystkich stron pojawiają się przestrogi. Analizując niebezpieczeństwa systemu kapitalistycznego, ekonomista i politolog Jacques Attali w pracy *Słowo i narzędzie*² dawno już alarmował: wielokształtna informacja, która opanowała i wypaczyła dzisiejsze społeczeństwa, nie służy ludzkiej wolności, ale umacnianiu struktur pochłaniających ludzką energię. W nadmiarze informacji, zamieniającej człowieka w widza, który je konsumuje, autor widzi bierną formę przemocy.

Haiku idą pod prąd tego obezwładniającego nurtu, stawiają opór w pierwszym rzędzie samym swoim założeniem i kształtem. Wybierają jeden obraz, najczęściej niewyszukany, „potoczny”, pozbawiony patosu, i ten właśnie wycinek rzeczywistości proponują jako obiekt kontemplacji. Ograniczają pole widzenia, czy też — wychodząc poza wrażenia wizualne — ograniczają pole naszej wrażliwości, wydobywają czasem jeden dźwięk (pohukiwanie sowy, głos dzwonu, śpiew cykad), albo jeden zapach (np. trawy po deszczu).

Czas, rozpędzony bezlitośnie w codziennym życiu człowieka XX wieku, zostaje zatrzymany. Nie ma przeszłości, najczęściej też nie ma tu i przyszłości. Ta jedna chwila, na pozór przypadkowa, w rzeczywistości wybrana, okazuje się bezcenna. Istotnie, jest jednocześnie przypadkowa, bo można by wybrać inny moment, inny obraz, inne wrażenie,

² J. Attali *La parole et l'outil*, Paris 1975.

i jedyna – zasługująca na to, aby ją zamknąć w trzech wersach haiku. A więc ograniczenie dotyczące przedmiotu: jest on pojedynczy, banalny, czasem wręcz trywialny (żaba skacze do sadzawki, podmiot liryczny szuka miejsca, gdzie można by wylać brudną wodę). Towarzyszy mu samoograniczenie piszącego podmiotu. Nieprzekraczalny rygor – trzy linijki, określona liczba sylab, огоłocenie z ozdobności, asceza nasuwająca myśl (a jest to powinowactwo niejednokrotnie przywoływane) o zasadach filozofii zen.

Podmiot odbierający wrażenia i piszący haiku jest ograniczony nie tylko liczbą słów, ale sama jego obecność jest dyskretnie usuwana, staje się bezosobowa. Nawet wtedy, kiedy czasownik przybiera formę pierwszej osoby:

ze smutkiem w sercu
wszedłem na wzgórze patrzę
krzak róży kwitnie

[L. Engelking *Haiku własne i cudze*, Kraków 1991, s. 5]

Nawet kiedy zaimek wskazuje wprost na osobę:

tam droga mleczna
a tutaj ty w tej budce
telefonicznej

[tłum. L. Engelking *Haiku własne i cudze*, s. 22]

Nie wiemy nic bliższego o tym kimś, kto wszedł na wzgórze ze smutkiem w sercu, ani o tym kimś w budce telefonicznej.

Z założenia, a także na skutek lapidarności, która wymusza ogólność, występuje niemożność pełniejszego zidentyfikowania. Obecność jest szczególna. Realna – nie umowna, nie fantastyczna, ale niejako wydestylowana.

W takiej właśnie, ascetycznej, usuwającej się na bok obecności wolno być może dostrzegać drugie jądro oporu, jaki haiku stawia nowoczesności. Rozpanoszone „ja”, nie kończące się jego wyznania, szczegóły – rzekomo wszystkie – zasługujące na uwagę, miny i gesty przed lustrem, gorączkowa pogoń za oryginalnością – wszystko to zostaje poddane twardej dyscyplinie.

A przecież „ja” nie jest nieobecne. Zostało tylko przemienione, włączone w ogromną, nieskończenie przerastającą je całość. Pojawia się tu szczególne doświadczenie wewnętrzne (czy też według Thomasa Mertona „doświadczenie transcendentalne”), które w *Mistyce dnia*

*powszedniego*³ zostało określone jako „doświadczenie jedności «ja» i «nie-ja»”, a jego jądrem okazuje się „redukcja podmiotu, redukcja w istocie paradoksalna, podmiot zostaje bowiem zredukowany do rozmiarów... całego świata, kosmosu”. Między podmiotem a wycinkiem świata odbieranego zmysłami — krzykiem czapli, szumem kaskady — przebiega więź nie abstrakcyjna i nie werbalizowana, ale obywająca się bez słów, emocjonalna. W takim momencie, w takim płodnym zawieszeniu intelektu podmiot ogarnia — w błysku intuicji — całość bytu, jednocząc się z „duszą świata”.

Jedną z głównych cech haiku widzi Miłosz⁴ w „świadomości, że jest się zanurzonym w widzialnych i dotykalnych rzeczach, które są tutaj, obok, w tej chwili”. Granice pomiędzy światem a podmiotem zostają więc anulowane:

rozstajne drogi
tą drogą jechać tamtą
czy drogą mleczną
[tłum. L. Engelking *Haiku własne i cudze*, s. 21]

Ja-malutka cząsteczka kosmosu odczuwa swoje proporcje. Stąd rodzi się humor — przeciwny biegun uroczystego patosu, który „ja” użyzca koturnów i drapuje szaty w efektownej pozie.

Czasem więc, świadomie, chociaż nie natrętnie, rysuje się ta humorystyczna dysproporcja z tym, co jest naprawdę ważne, a co w klasycznych japońskich haiku jest niemal z zasady światem przyrody.

Modląc się
Przeganiać różańcem
Komary.

Grób naszego mistrza!
Po co tyle wrzawy
Przydrożne wróble?
[tłum. Cz. Miłosz *Haiku*, s. 88]

no i gdzie teraz
wyleję brudną wodę
wszędzie śpiew cykad
[tłum. L. Engelking *Haiku własne i cudze*, s. 10]

³ A. Sobolewska *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992.

⁴ Cz. Miłosz *Wprowadzenie do Haiku*, Kraków 1992.

Zdetronizowanemu „ja” wolno co prawda wyrazić smutek, zmęczenie, wyjawiać marzenia — ale i smutek i zmęczenie są odniesione do obrazu rzeczywistości przerastającej wymiar tych uczuć. Nie odbierając uczuciom podmiotu intensywności, przywraca się im proporcje właściwe, od tak dawna, i tak skutecznie, negowane przez europejską sztukę.

świat jest smutny
nawet gdy kwitną wiśnie
tak nawet wtedy
[tłum. L. Engelking *Haiku własne i cudze*, s. 7]

Dlatego też świat haiku, pełen kwiatów i zachwyty, zdumiewający w każdym momencie, nie jest bynajmniej idylliczny. Wydany na ból i poddany przemijaniu (o czym mówi się wyraźnie, ale ze spokojem):

Chodź, patrz
Na prawdziwe kwiaty
Bolesnego świata
[tłum. Cz. Miłosz *Haiku*, s. 36]

Przynosi prawdę trudną, o której nie wolno zapominać. I wtedy niekiedy — haiku staje się niemal mentorskie:

Nigdy nie zapominaj:
Chodzimy nad piekłem
Oglądając kwiaty
[tłum. Cz. Miłosz *Haiku*, s. 77]

Warto zauważyć, że wyłomy w tym odsuwaniu osoby piszącego są częstsze u pisarzy niejapońskich, tam, gdzie europejsko-amerykańskie panoszące się „ja”, wypędzane drzwiami wraca oknem, uznając, że ważne jest to, co tylko jego dotyczy:

oglądając telewizję
kłócimy się
w czasie reklam
[Maty Partridge, tłum. L. Engelking „Literatura na Świecie” 1991 nr 1, s. 238]

W pięknych trójwierszach Octavio Paza⁵ występuje nie tylko „odchylenie od sztywnych formalnych reguł (wszystkie zresztą europejskie

⁵ Zob. „Literatura na Świecie” 1991 nr 1, s. 256–261.

języki muszą odchodzić od ich pedantycznego przestrzegania). Są w nich ponadto niewątpliwie obecne elementy filozofującej abstrakcyjnej refleksji, podczas gdy wschodnie haiku są aintelektualne, zawierają na ogół tylko obraz i przeżycie; u meksykańskiego pisarza pojawiają się także akcenty zwątpienia czy niepokoju, odległe od aury zgody na świat, taki jaki jest.

Amerykańskie haiku współczesnych poetów, bądź uprawiających tę formę wyłącznie, bądź obok innych, pozostając w ogólnym nurcie tego zjawiska, stanowią jednak jego szczególną wersję. Najbardziej rzucające się w oczy jest tu wtargnięcie nowego krajobrazu miejskiej XX-wiecznej cywilizacji: kioski z gazetami, pusty wózek inwalidzki, klinika psychiatryczna, odgłos spuszczonej wody za cienką ścianą.

Zdawałoby się czasem, że można tu mówić o pewnej zaprzepaszczonej szansie, jaką mogłoby się stać dla współczesnej poezji otwarcie perspektywy na poetykę haiku. Jak bardzo jest to poezja miejska, nie ma potrzeby dowodzić. Nawet elementy przyrody, które obejmuje wrażliwość poety, są zaczerpnięte najczęściej ze scenerii miejskiej: drzewo na podwórku zagląające do okna, rzeka widziana z któregoś tam piętra. Tak jakby u nas, poza Tadeuszem Nowakiem prawie nikt już nie dostrzegał sadów, zarośniętych sadzawek z żabami, starego człowieka z motyką, i nie poświęcał im większej uwagi.

Tak jest w wielu amerykańskich haiku, prezentowanych — obok klasycznych, wschodnich — przez Miłosza w cytowanym tu już zbiorze, oraz polskich Leszka Engelkinga. Wraki autobusów, smród podmiejskich pociągów, budki telefoniczne.

Przejmujące są jednakże próby włączenia rzeczywistości XX-wiecznej brzydoty, pełnej dramatycznych spięć i kontrastów prowokujących wulgarnością, w system, który ma ocalać z okrucich odrobinę piękna.

zachód słońca umiera
na brzegu zardzewiałej
puszki po piwie...

[Gary Hotman, tłum. A. Szuba, „Literatura na Świecie, s. 230]

Ale szansa nie została — szczęściem — do końca zaprzepaszczone. W *Nowoczesnych haiku*, końcowym dziale obszerniejszej, Miłoszowskiej prezentacji, przypuszczalnie dzięki jego wyborowi, pojawiają się te elementy, których brak sygnalizowałam; jest to zresztą jak najbar-

dziej naturalne zważywszy na... istniejące do tej pory proporcje terenów miejskich do ogólnej powierzchni Stanów. Mamy tu więc nie tylko salony fryzjerskie i sklepy porno, ale obfitość komarów, pajęczyn, ciem, much i świetlików. Człowiek zostaje włączony w świat przyrody i oddycha jej sensem, nie tylko kiedy patrzy, ale gdy chwytą siekierę w rękę, nasłuchuje łańcuchowej piły z głębi lasu, podlewa słoneczniki albo szufluje owczy nawóz.

Te szczegóły nie są obojętne. Chodzi o to, żeby co najmniej nie dyskryminować żadnych obrazów. Tak więc jak w japońskim haiku – obok kwiatów wiśni i motyli – pojawia się chłop z rzodkiewką w rękę, tak i we współczesnych, XX-wiecznych, obrazowi parkingu towarzyszy „większa niż mysikrólik radość mysikrólika”.

Obecność przyrody to zarazem włączenie człowieka w jej (a przecież i jego własne, mimo wszelkich przemian związanych z techniką i urbanizacją) rytmy. W haiku powinien być zaznaczony (wprost albo pośrednio) sezon; i dlatego haiku mogą być podzielone na księgi wiosny, lata, jesieni i zimy. Następstwo pór roku nie tylko zbliża piszącego do tego, co konkretnie ma przed oczami, ale poprzez ten niezachwiany porządek w zmienności punktów odniesienia przekazuje podmiotowi jakby regularny i spokojny, głęboki oddech – fizjologiczny warunek stanu kontemplacji.

Równouprawnienie szczegółów gwarantuje na każdym kroku i w każdym momencie możliwość olśnienia. Mnożą się małe epifanie. Wbrew mdlącemu obrzydzeniu wobec świata, w proteście:

Tego wieczoru – szczęście
Kiedy myłem sobie nogi
I dwa albo trzy słowa
[tłum. Cz. Miłosz *Haiku*, s. 61]

Nieoczekiwane zestawienie, dojrzany obraz, dosłyszany dźwięk, potwierdzają obecność i bogactwo świata i obecnego w nim, nie natrętnie, podmiotu.

Wróble pod okapem
Myszy w suficie –
Niebiańska muzyka.
[tłum. Cz. Miłosz *Haiku*, s. 24]

Każdy zatem z okrucich świata, kiedy padnie nań wzrok, okazuje się

godnym partnerem patrzącego i powinien zostać ocalony; nabiera więc niemal funkcji znaku, przynosi sens.

Odbywa się to, jak wspominałam, bez narzucania siatki pojęć. Wymowne może być samo zestawienie obrazów i – właściwie niewyrażalna – zagadkowa gra skojarzeń oraz podtekstów.

W pokoju na piętrze
opuszczonego domu
wpatrzona w książkę lalka
[John Wills, tłum. A Szuba, „Literatura na Świecie”, s. 251]

Wszystko, co obraz ewokuje, pozostaje nie nazwane i nie do nazwania, domyślne, ale nie do myślenia. Wkracza tajemnica.

Cytowany już wyżej teoretyk haiku w nieoczekiwanym połączeniu skonstrastowanych często obrazów widzi podglebie, z którego ta poezja wyrasta.

puste trybuny
w boisko się wpatruje
samotna ważka
[L. Engelking *Haiku własne i cudze*, s. 13]

Takie niewidoczne nici pozwalające „widzieć razem” wbrew „widzeniu z osobna” „strasznych mieszczan” i ich nowoczesnych potomków; to być może kolejne jądro oporu, jaki stawiają haiku w naszej obrotach przeciw zagrożeniom dzisiejszego świata ograbionego z ciągłości. Ciągłości, która jest potrzebą człowieka i przynosi mu chwile zachwytu, o których tak pisze Jan Józef Szczepański:

Jakby owe rozrzucone na przestrzeni życia błyski błogosławieństwa, spadające nagle, przemieniające na moment całą jakość istnienia w eksplozję zachwytu, były tylko jedną, wiecznie trwającą chwilą, do której się wraca.⁶

Narastające zapotrzebowanie na tę formę protestu wyrażają choćby dane statystyczne. Przykładowo: w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie istnieje dziewięć kwartalników poświęconych w całości poezji haiku, i ponad trzydzieści drukujących je – obok innych tekstów – regularnie. W Japonii – ponad pięćset czasopism i ponad pięćset towarzystw grupujących amatorów haiku.⁷

⁶ J. J. Szczepański *Przed nieznanym trybunałem. Autograf*, Warszawa 1982.

⁷ Dane wg cytowanego już artykułu Kazuo Sato.

Jeśli chodzi o Japonię (ale tylko o ten kraj), to trzeba tu uwzględnić wielowiekową tradycję, powiązania z wyznawaną religią (buddyzmem zen), a także aspekt „konkursów na poziomie ludowym” — jak pisze Miłosz.

Masowość zainteresowania i praktykowania takiej twórczości, a także nieprofesjonalizm ludzi oddających się tej niełatwej „zabawie” nasuwają wniosek, że bardziej niż o określony kształt poetyki chodzi tu o pewną, mogącą się różnie wyrazić, postawę życiową, o jakiś „sposób na świat”.

„Haiku są malarskie” — pisze Miłosz, wspominając o równoległości powstawania japońskich haiku z wyodrębnieniem się nowego rodzaju sztuki rysowniczej: „*haiga*, czyli szkiców tuszem, biało-czarnych albo kolorowych, starających się wyrazić to samo, co haiku wyrażają słowami” (*Wprowadzenie do Haiku*, s. 14–15).

Związki z malarstwem mogą być mniej bezpośrednie. Wiosną 1993 roku oglądałam wystawę warszawskiego malarza Sławomira Ratajskiego, gdzie głęboko sięgająca inspiracja tej poezji była bezsporna, choć zawoalowana.

U wejścia do galerii, w formie niejako motta, wisiała plansza z czterowierszem wystawiającego artysty. Nie zachowując, podobnie jak większość amerykańskich i europejskich haiku, sztywnych zasad, miała w sobie — poza lapidarnością — atmosferę japońskich miniatur słownych. Wiersz był nieprzypadkowo wpisany w trójkąt, nawiązując do tytułu wystawy: „Kilwater”. *Kilwater*, to przecież owa trójkątna, pojawiająca się na parę chwil i szybko zanikająca pienista smuga, którą zostawia na wodzie płynąca żaglówka, jacht czy statek. Uchwycony moment. Linie zbiegające się w miejscu ich narodzenia i rozchodzące się coraz szerzej, obejmują coraz więcej przestrzeni — aż po horyzont, a same giną.

Słowo — niezależnie od planszy z czterowierszem — jest w tym malarstwie obecne dyskretnie, ale wyraźnie: jest z nim zespolone. Oto dwie z wystawianych czterech plansz są kompozycjami, w których pola barwnych smug zostały przecięte w środku i ujęte w ramy pionowych pasów zadrukowanych regularnie słowami „tak” i „nie”. (Katalog podaje zastosowaną w kompozycjach technikę: olej, płótno, ksero, komputer.)

Jedna z nich, o intensywnej czerwieni, została „oprawiona” w wymieszane przemiennie drobno drukowane „tak” i „nie”; druga — smużą-

ca się morskimi odcieniami błękitu (powracające hasło *kilwateru*, ale i, zgodnie z symboliką kolorów, harmonijne uciszenie) dokonała niejako selekcji. „Nie” zostały obecne, ale odepchnięte na pasy boczne, w środku zaś króluje pole zadrukowane konsekwentnie słowem „tak”.

Malarz zachował tu w jakimś sensie wierność nie literze a duchowi haiku, pojmowanemu jako „światopogląd”. Potwierdził to moje wrażenie spotkany na wystawie wydawca i historyk sztuki Yoshiko Umeda – autor.

To ich inspiracja każe odchodzić od zakorzenionych w europejskiej mentalności podziałów: dualizmu ducha i materii, zła i dobra, negacji i afirmacji. „Tak” i „nie” współistnieją – w przemieszaniu – obok pól nasyconej dramatycznie czerwieni. Ale przynależność do naszego zachodniego świata i – przypuszczalnie – niewerbalizowany, ale świadomy jednostkowy wybór malarza wprowadziły wyraźne granice między opozycjami i – pozostawiając współistnienie – w kompozycji błękitnej przyznały centralne miejsce afirmującemu „tak”.

Kiedy zaczynałam pisać ten tekst, nie ukazały się jeszcze *Haiku* Miłozsa. Mimo to afirmacja bytu, słyszalna w całej jego twórczości, ale chyba najdobitniej w wierszu *Esse* skojarzyła mi się z haiku japońskiego poety Teishitsu:

one są one są
 coś powiedzieć o kwiatach
 w górach yoshino
 [tłum. L. Engelking *Haiku własne i cudze*, s. 5]

Czym innym bowiem jak nie afirmacją są te „jasne kolory”, które Miłosz odnalazł w tłumaczonej przez Staffa *Fletni chińskiej*, a którą wspomina z taką wdzięcznością. „Szukałem sposobu odbicia się, drogi do wewnętrznego wyzwolenia i memu przełomowi z roku 1943 dopomogła antologia Staffa” (*Wprowadzenie do Haiku*, s. 6).

Działo się to w „okupacyjnych ciemnościach”, kiedy „wszystko naokoło mnie zmuszało do kładzenia barw ziemistych, szaroczarnych, krwawych, mrocznych”. Usprawiedliwieniem dla – pojawiającej się tak nieoczekiwanie – jasnej, afirmującej tonacji stało się „zapożyczenie” naiwnego spojrzenia dziecka w poematach z cyklu *Świat*. Na tle ówczesnej scenerii, materialnej i psychicznej, było to zjawisko tak-

że sprzeciwem wobec niej, protestem cichym, ale tym dobitniejszym. Miłosz nie znał wtedy prawdopodobnie przejmującego haiku japońskiego mistrza z przełomu XVIII i XIX wieku – Issy.

Świat rozpaczy i bólu.

Kwiaty kwitną

Nawet wtedy

[tłum. Cz. Miłosz *Haiku*, s. 90]

Ale dziś stwierdza, że „w jakimś sensie *Świat* jest też orientalny”. Może w najgłębszych warstwach, tych które pozwalają „popatrzeć na siebie / tak jak się patrzy na obce nam rzeczy”⁸, zobaczyć siebie jako nie-zbuntowaną część świata, choćby był tak niepojęty jak w przypowieści o makowym ziarnku.

⁸ Cz. Miłosz *Świat (poema naiwne)*, Londyn 1967.