

# **Haiku po polsku. Stereotypy – wizualizacje - polemiki**

Beata Śniecikowska

BEATA ŚNIECIKOWSKA  
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

## HAIKU PO POLSKU STEREOTYPY – WIZUALIZACJE – POLEMIKI\*

### Granice haiku

Dla rozważań o polskich wierszach inspirowanych haiku kwestią kluczową jest określenie podstawowych wyznaczników tego gatunku. Powątpiewać można, czy wszystkie utwory z tomów bądź cykli poetyckich opatrzone tytułem *Haiku* w istocie objąć wolno taką nazwą. Jakie są zatem warunki konieczne zaistnienia haiku w literaturze japońskiej i – w każdej innej? Proponuję hierarchiczną listę wyznaczników tej formy<sup>1</sup>:

1. Zwiążłość (z zastrzeżeniem, że nie da się tu wskazać jedynie słusznego wzorca sylabicznego, możliwe są także odstępstwa od trójwersowości<sup>2</sup>).

\* Autorka jest stypendystką Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

Tekst stanowi wstępny zarys możliwości wykorzystania problemów wizualności (tu: obrazowania) do opisu zagadnień historycznej „poetyki transkulturowej” (zob. *Estetyka transkulturowa*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2004, zwłaszcza zawarty w tomie artykuł W. Welscha *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*. Zob. też E. Miner, *Comparative Poetics: an Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton 1990) na przykładzie polskich utworów nawiązujących do haiku. Pierwsza wersja artykułu była omawiana na zebraniu Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN. Wszystkim dyskutantom bardzo dziękuję za ich uwagi i sugestie.

<sup>1</sup> Zestawienie inspirowane w pewnym zakresie klasyfikacjami P. Michałowskiego (*Barokowe korzenie haiku (ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*. „Akcent” 1993, nr 4, s. 9; *Polskie imitacje haiku*. „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 44–45) i L. Engelkinga (*Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem*. W zb.: *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne. Materiały z forum dyskusyjnego*. Wstęp, red. D. Kalinowski. Słupsk 2000, s. 115 n.).

<sup>2</sup> Około 5 % klasycznych haiku (także utwory mistrza gatunku – Bashō) nie respektowało ustalonego wzorca rytmicznego – zob. Engelking, *op. cit.*, s. 111–112. Układ trójwersowy jest również w praktyce konwencjonalny, japońskie haiku przez długi czas „zapisywano jednoliniowo, a czytający – jeśli czytał nienagannie – wiedział, że ma do czynienia z rytmiczną poezją” (W. Kotkański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*. „Poezja” 1975, nr 1, s. 4). Dalej artykuł Kotkańskiego, za którym cytuję haiku japońskich twórców, oznaczam skrótem K. Ponadto stosuję następujące skróty: B = M. Bashō, *Haiku*. Przeł. A. Krajewski-Bola. „Poezja” 1975, nr 1. – BH = D. „Brzóska” Brzoskiewicz, *Haiku*. Warszawa–Kraków 1992. – BP = D. „Brzóska” Brzoskiewicz, wiersze drukowane w „Przekroju” w latach 2003–2006. – H = *Haiku*. Przeł. A. Żuławska-Umeda. Pośl. M. Melanowicz. Wrocław 1983. – G = S. Grochowiak, *Haiku-images*. Warszawa 1978. Liczby po skrótach wskazują strony, w przypadku BP sygnalizują także rok i numer. Wszystkie podkreślenia w cytatach – B. Ś.

2. Specyficzna obrazowość<sup>3</sup>.

3. Dominacja elementów świata natury.

4. Odejście od lirycznego subiektywizmu – uczucia podmiotu lirycznego nie przesłaniają obrazu; ideałem jest natomiast jedność podmiotu i przedmiotu opisu.

5. Prostota, „przejrzystość stylu”: niewielka ilość środków stylistycznych, aretoryczność, bardzo rzadkie występowanie konceptyzmu<sup>4</sup>. Metaforyzacja – jeśli w ogóle się pojawia – jest zwykle stosunkowo nieznaczna, a niewyszukana symbolika wiąże się głównie z odczytywaniem znaków przyrody (np. rosa podkreśla nietrwałość<sup>5</sup>).

6. Dowcip (swoista lekkość poetyckiego szkicu, niekiedy delikatna autoironia).

Moją tezą jest, iż zasadnicza konstytuanta haiku, istotna szczególnie w badaniach nad tekstami powstałymi na innym niżli japoński gruncie, to specyficzna struktura obrazowa. Japońskie i polskie wiersze będą mnie interesować przede wszystkim jako układy obrazowe i w pewnym aspekcie – paradoksalnie, związanym z wizualnością – dźwiękowe (w perspektywie semantyki, nie zaś instrumentacji brzmieniowej).

Liczne klasyczne haiku to swoiście zorganizowane struktury<sup>6</sup>. Odnaleźć tu można realizującą prosty wzorzec relację dwóch kształtów, w wielu wypadkach dającą się opisywać jako związek figura–tło<sup>7</sup>. Oto przykłady:

Obłok sześcioramienny białym zabłysnął lotem nieznany owad (Buson, H 72)	Nurt Kiyotaki na fale padły świeże igły sosnowe (Bashō, H 128)	Rybki srebrzyste niestrudzenie się rodzą z nocy zamglonej (Issa, H 114)	Pies ze wsi biegnie po pustym zimą polu i za czymś węższy... (Onitsura, K 19)
Te białe chmury płyną rozkołysane zielenią drzew (Saimaro, H 122)	Cisza głęboka na dnie jeziora Biwa zwaliste chmury (Issa, H 174)	Fiołki – Jakże cenne Na górskiej ścieżce (Bashō) <sup>8</sup>	Czy ten latawiec w tym samym punkcie nieba tkwi tak od wczoraj? (Buson, K 16)

Uwaga odbiorcy skupia się na drobnych przedmiotach, zwierzętach, oznakach zwykłych codziennych zjawisk. Kształt jest doskonale wyeksponowany, choć nie zostaje dokładnie opisany. To bardzo klarowny układ – widzimy tylko jeden ele-

<sup>3</sup> Michałowski (*Polskie imitacje haiku*, s. 44) określa obrazowo-refleksyjną kompozycję haiku jako dysonansową, synekdochiczną. Haiku jednak (co ugruntowane jest w filozofii zen i taoizmu) nie opiera się na dysonansach, lecz raczej – na harmonijnym widzeniu świata. Co więcej, refleksyjność zwykle nie jest wyrażona *expressis verbis*; synekdochiczność natomiast rozumieć można chyba tylko jako ukazywanie życia poprzez szczegół – przedstawianie makrokosmosu w mikrokosmosie.

<sup>4</sup> Wiersz Moritake („Na gałąź spadły kwiat / Powraca; patrzę, / A to motylek” – cyt. za: E. Miner, *Pound, haiku i obraz poetycki*. Przeł. L. Engelking. „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 100) czy tekst ucznia Bashō (cytuję go w przypisie 50) są tu w istocie wyjątkami.

<sup>5</sup> Zob. A. Sobolewska, *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach*. Kraków 2003, s. 115–117.

<sup>6</sup> W pewnym zakresie zagadnienia te omawiam w artykule „Góra w zieleni” i „twierdza w chmurze” – o poetyce polskich i japońskich haiku („Faza” 2001, nr 4).

<sup>7</sup> Zob. F. Ungerer, H. J. Schmid, *Figure and Ground. W: An Introduction to Cognitive Linguistics*. London – New York 1996 (warto w tym kontekście zwrócić szczególną uwagę na wspomniane przez badaczy ustalenia psychologii Gestalt). – A. Kwiatkowska, *A Cognitive Linguist Reads Haiku Poetry*. W zb.: *Cognitive Perspectives on Language*. Red. B. Lewandowska-Tomaszczyk. Frankfurt am Main 1999.

<sup>8</sup> Cz. Miłoś, *Haiku*. Kraków 1992, s. 32.

ment, jednego „bohatera” wiersza i jednobarwne, co najwyżej walorowo zróżnicowane, tło<sup>9</sup>. Taka struktura obrazowa nie wywołuje jednak wrażenia dojmującej pustki – panuje tu raczej „bezosobowa atmosfera Natury”<sup>10</sup>. Niekiedy precyzyjniejsze wydaje się mówienie nie o tle i przedmiocie, ale – o wzajemnym stosunku dwóch elementów, z których jeden jest bardziej aktywny, wyrazistszy. Do opisu tego typu obrazowania wykorzystać można kognitywne kategorie landmarka („drugoplanowy, sekundarny uczestnik sytuacji lub profilowanej relacji, stanowiący punkt odniesienia dla prymarnego <trajektor> uczestnika sytuacji lub relacji”<sup>11</sup>) i trajektora („najważniejsza figura profilowanej relacji lub prymarny uczestnik sytuacji”<sup>12</sup>), ze świadomością jednak, iż pojęcia występujące w analizie zjawisk językowych przeniesione zostają tu na płaszczyznę tekstowej wizualizacji.

Interesującą cechą haikowej wizualności jest również fakt, iż niekiedy sygnałem przerywającym monochromatyzm tła (obrazowego landmarka) jest... dźwięk:

Na skraju kłębu dymu przeciw komarom słyszę bzykanie... (Shirao, K 20)	kukułka głos jej ciągnący ponad wodami (Bashō) <sup>13</sup>	Słyszę kukanie – taflę jeziora lekko Deszcz letni maści (Jōsō) <sup>14</sup>	Spokój. Głosy cykad drażą skałę. (Bashō, B 35)
---	---	---	---

Wrażenia zmysłowe okazują się tu w swoisty sposób synestezyjne<sup>15</sup>. Doznania słuchowe nakładają się na wizualne, tworząc sensoryczny konglomerat bliski codziennemu doświadczeniu, niełatwy jednak do odtworzenia w sztuce słowa. Zdarza się również, że obraz poetycki jest tylko jednobarwną „tkaniną” tła:

Popatrz jak pięknie rozjaśniła się w słońcu powierzchnia śniegu (Taigi, H 248)	Wiosenne morze czy schyłek dnia tak cicho pulsuje w dali (Buson, H 76)	Jesienny mrok gęstnieje i ani żywej duszy na drodze (Bashō, B 36)
---	---	--

Niekiedy w japońskich wierszach odnajdujemy także „protoimagistyczną” technikę nakładania obrazów. To sytuacja współistnienia dwóch, rzadziej – trzech, powiązanych, choć nie nierozłącznych elementów. Nie trzeba tu jednak szukać głębokich związków metaforycznych, zestawienia są realistyczne, *stricte* zdarzeniowe. Obraz jest niejako kilkupłaszczyznowy, bardziej rozbudowany niżli proste realizacje schematu figura–tło:

Lato – śpią dzieci a ja piórę ich łaszki światło księżycy (Issa, H 178)	Wiosenny deszczyk snuje się dym po ścianie tam już ktoś mieszka (Buson, H 62)	Tam deszcz wiosenny ogień jak ja ciekawy garnkowego zadka (Issa, H 102)	Zacny ten dom radosne skaczą wróble zagon włośnicy (Bashō, H 186)
--	--	--	--

<sup>9</sup> Zob. A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza*. H 5–7. Cytowane teksty zdają się obrazowo ilustrować japońskie przysłowie: „Dla księżycy jest obłok. Dla kwiatu – wiatr”. Nic nie może być zupełnie wyabstrahowane, niezależne. Przysłowie mówi o dwóch połączonych ze sobą elementach. W haiku mamy do czynienia z analogiczną relacją.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>11</sup> R. W. Langacker, *Wykłady z gramatyki kognitywnej*. Lublin 2001. Przeł. H. Kardała, P. Łozowski. Lublin 2005, s. 174.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 178. Zob. Ungerer, Schmid, *op. cit.*, s. 160–162.

<sup>13</sup> *Z polskich tłumaczeń haiku*. „Poezja” 1975, nr 1, s. 26 (przedruk z: *Godzina dzikiej kaczki. Mała antologia poezji japońskiej*. Oprac., przeł. A. Janta. Wstęp J. Miś. Essex 1966).

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Zob. rozpoznania Kwiatkowskiej (*op. cit.*).

Jednym ze współistniejących obrazów bywa również „obraz” dźwiękowy:

Wieczór... Ulewa...	Z gałęzi	O bladym świecie
W progu domu witają	Płynącej rzeką	strącające kwiat wiśni
gołębie głosy...	Śpiew owadów	krzyki bażanta...
(Kikaku, K 18)	(Issa) <sup>16</sup>	(Ryota, K 19)

Wiele z przytoczonych przykładów pokazuje, iż w japońskich haiku stosunkowo często obserwować można pewną odrębność pierwszego (przygotowanie „akcji”) bądź ostatniego (dopełnienie przedstawienia) wersu, co powoduje – szczególnie w wierszach delikatnie „imagizujących” – swoistą dwufazowość i dwuogniskowość obrazowania. Mimo to daleko stąd do montażowego rozwarstwienia tekstu czy „puenciarstwa”.

Omówione techniki obrazowania – specyficzna relacja figura–tło oraz zestawianie obrazów – nie wyczerpują wachlarza haikowych możliwości już w przypadku klasycznych realizacji gatunku. Są to jednak dwa podstawowe sposoby konstruowania utworów<sup>17</sup>.

Z zagadnieniem obrazowania łączy się w sposób oczywisty problem przestrzeni. Opisując w wierszach przestrzeń zwykle bez większego trudu można narysować. Ilustracje do klasycznych haiku będą schematycznie, szkicowo, ale dość precyzyjnie przedstawiać konkretny wycinek świata<sup>18</sup>. Plastyczne przedstawianie haiku nie jest zresztą jedynie literaturoznawczym conceptem analitycznym: japońska sztuka zna *haiga* (ich pierwszym twórcą był najprawdopodobniej wybitny poeta haiku, Yosa Buson)<sup>19</sup> – obrazy ilustrujące poszczególne wiersze haiku bądź malowane w duchu tej poezji. Z haiku łączyć można również inne style malarstwa *sumi-e*: *sung* czy *zenga*, oraz twórczość wielu autorów *nanga* i szkoły Kanō<sup>20</sup>.

Na omawiane liryki spojrzeć warto także przez pryzmat koloru. Zwykle pociągają się po barwy natury. Światło wiąże się z księżycem, słońcem, śniegiem. Fiolet czy zieleń przywoływane są poprzez wspomnienie o śliwce bądź liściu. Kolory tłumią często mgła, zmierzch, noc. Barwy i kontury rozmywają się w malarskim *sfumato*. Zdarza się również, że cały wiersz to monochromatyczny obraz o stonowanej chłodnej barwie.

<sup>16</sup> Miłosz, *op. cit.*, s. 98.

<sup>17</sup> Wyróżnić można także trzecią, dość szeroką i „pojemną” grupę tekstów, opowiadających, niekoniecznie *stricte* obrazowo, o drobnych, codziennych zdarzeniach i – niekiedy – łączących je z delikatnie sugerowaną refleksją. Tego rodzaju struktury nie będą mnie tu jednak interesować.

<sup>18</sup> W klasycznych haiku przestrzeń nie jest wartościowana – równie godne uwagi są góry, niebo, gamek, suchy liść. Takie widzenie świata wiązać można z rdzennie wyspiarską religią szinto. Z bóstwami *kami* łączono wszystkie praktycznie zjawiska przyrody, które, mimo istnienia pewnych hierarchii, nie zostały wtłoczone w ramy aksjologii. Zen i taoizm rozwijające się na przygotowanym przez szintoizm gruncie głosiły potrzebę bacznego przyglądania się wszystkim bytom świata – bez dzielenia ich na dobre i złe, wzniosłe i przyziemne.

<sup>19</sup> Zob. np. A. W. Watts, *Zen w sztuce*. W zb.: *Buddyzm*. Wybór, oprac. J. Sieradzan, W. Jaworski, M. Dziwisz. Kraków 1988, s. 180. Zob. też E. Miner, H. Odagiri, R. E. Morell, *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Princeton 1985, s. 276. – S. Addiss, *Haiku i haiga*. W zb.: *Estetyka japońska*. T. 2: *Słowa i obrazy. Antologia*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2005, s. 201. – M. Takeuchi, *Wiersze i obrazy*. W: jw., s. 198.

<sup>20</sup> Zob. np. M. Murase, *Sześć wieków malarstwa japońskiego. Od Sesshu do artystów współczesnych*. Przeł., red. K. Małeszkowski. Warszawa 1996. – P. Trzeciak, *Idea i tusz. Malarstwo w kręgu buddyzmu chan/zen*. Warszawa 2002, s. 91–157. – Watts, *op. cit.*, s. 178–180.

Doświadczenie przestrzeni w klasycznych haiku silnie łączy się z kategorią czasu. Ośrodkiem wiersza prawie zawsze jest tu jakieś mikrozdarzenie, ruch, drobna zmiana następująca w krótkiej chwili. Czas jest w swym głębokim znaczeniu teraźniejszy – zmiana odbywa się na oczach obserwatora „*in the middle of now*”<sup>21</sup> (nawet jeśli użyto gramatycznej formy czasu przeszłego). W czasoprzestrzeni trwa pełne znaczenia „teraz”. Czas przyszły praktycznie się nie pojawia – chyba że, paradoksalnie, dla podkreślenia wagi trwającej chwili:

Lśni w wodorostach  
srebro ryb lecz dotknięte  
zniknie na pewno [Bashō, H 24]

Na przedstawienie zdarzeń dziejących się w okamgnieniu nakłada się inny aspekt czasu – zmiany związane z cyklicznością następowania pór roku. „Momentałość” jest tu jednak równie dobrze widoczna. O porze roku informują *kigo* – słowa kojarzone z konkretnym czasem w roku (np. „jesienna szaruga”), a małe, „momentalne” zdarzenia i tak mają miejsce<sup>22</sup>. Istotna jest ciągła „uwaga chwili”, najprostsze rzeczy niosą „małe epifanie”<sup>23</sup>.

Specyfika przedstawiania przestrzeni i czasu w haiku dowodzi, iż autorom udało się tu odejść od laokońskich ograniczeń poezji<sup>24</sup>. Jedną z zasadniczych barier utrudniających związki literatury i plastyki jest czasowość rozwijającej się linearnie sztuki słowa i przestrzenność sztuk wizualnych. Autorzy haiku na kilka sposobów zbliżają jednak swą twórczość do malarstwa. Dzieje się tak dzięki:

- klarowności schematów obrazowych<sup>25</sup>;
- „momentałości” haiku: przedstawienie trwa chwilę, na jego wizualizację także potrzeba bardzo niewiele czasu;
- zwięzłości: linearność, rozwijanie się dzieła w czasie (oraz czas percepcji utworu) ograniczone zostają do minimum;
- ścisłym związkom z konkretnymi nurtami w plastyce (*haiga, nanga, zenga*).

W tym miejscu chciałabym także zrewidować kilka obiegowych sądów o japońskich haiku. Stereotypy poznawcze zdecydowanie nie służą opisom (i odbiorowi) tej formy poetyckiej.

1. Haiku nie musi wcale godzić sprzeczności, zawierać elementów skonstruowanych, operować antytezą (co postuluje np. Piotr Michałowski<sup>26</sup>), choć oczywiście tego rodzaju sytuacje niekiedy się zdarzają.

<sup>21</sup> M. Melanowicz, *Time in Japanese Culture*. W zb.: *Categories of Time and Space in Eastern and Western Poetics*. Ed. E. Czaplejewicz, M. Melanowicz. Transl. A. Korzeniowska. Warszawa 1992, s. 23, także s. 9 n. Zob. też Kwiatkowska, *op. cit.* – R. Barthes, *Imperium znaków*. Przeł. A. Dziadek. Przekład przejrzał i poprawił, wstępem opatrzył M. P. Markowski. Warszawa 1999, s. 137.

<sup>22</sup> Przykładem następujące wiersze Issy i Busona:

Czyżby ten światełlik	Wbiłem siekiere
po ziemi biegł w ucieczce	zdzawiłem się, że pachną
przed jesienną szarugą [H 236]	zimowe drzewa [H 256]

<sup>23</sup> A. Olędzka-Frybesowa, *Przeciw czemu protestują haiku*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 114. Zob. też *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Przeł., wybór Cz. Miłoś, Kraków 1994, s. 17.

<sup>24</sup> Zob. G. E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Cz. 1. Wstęp, oprac. J. Maurin-Białostocka. Przeł. H. Zymon-Dębicki. Wrocław 1962.

<sup>25</sup> Zob. Ungerer, Schmid, *op. cit.*

<sup>26</sup> Michałowski, *Barokowe korzenie haiku*, s. 11, 17.

2. Nieuzasadnione wydaje się również przekonanie o odwzorowywaniu w kolejnych wersach haiku Heglowskiego układu: teza – antyteza – synteza. W niektórych tekstach „protoimagistycznych” ewentualnie można by próbować poszukiwać tego rodzaju odniesień, zasadniczo jednak taka paralela wydaje się mocno naciągana<sup>27</sup>. Nie ma także związku z klarowną wizualnością utworów.

3. Wbrew niektórym konstatacjom badawczym trudno uznać za konstytuującą haiku dobitną puentę<sup>28</sup>. W istocie nieczęsta jest tu puenta rozumiana jako „celny koncept, dowcipne odwrócenie spodziewanego rozwiązania, paradoksalne sformułowanie, nieoczekiwany zwrot myśli lub przedstawionej sytuacji”<sup>29</sup>. Niekiedy w zamknięciu utworu pojawia się wyrazisty „akord” obrazowy lub/i humorystyczny – to jednak sytuacja stosunkowo rzadka, a powstający w ten sposób układ daleki jest od rozumianego po europejsku „puenciarstwa”.

4. Pisze się również czasami, iż „odczytanie haiku wymaga wysiłku wyobraźni, wielokrotnej lektury utworu”<sup>30</sup>, że:

kilka słów, które tworzą haiku, zamienia się w niekończący się poemat dygresyjny o palimpsestycznej strukturze. Słowa te w nieustępliwej nawarstwiającej się autokreacji i samoprezentacji, niczego nie opisując, lecz jedynie wywodząc się ze struktury języka, kontemplują własne piękno. [...] Ta poezja to czysty język<sup>31</sup>.

Tego rodzaju stwierdzenia zdradzają całkowite niezrozumienie istoty japońskich 17-zgłoskowców. Haiku wymagają nie tyle wysiłku percepcji, ile współodczucia. Tak jak buddyjski *koan* nie dają się rozwikłać intelektualnie, lecz jedynie – odczuć (w najlepszym wypadku pomagając dotrzeć do *satori*). Nie są to bynajmniej teksty przeznaczone do intelektualnego drażnienia, wiersze skupione na języku. Tutaj „słowa są tylko środkiem, a nie celem”<sup>32</sup>, pomiędzy nimi zamiast palimpsestowej intertekstualności „leżą obszary ciszy”<sup>33</sup>.

5. O haiku pisze się zwykle, że to utwory całkowicie „zanurzone w naturze”, rozumiejące przyrodę<sup>34</sup>. Nie dostrzega się jednak, iż haikowe współodczuwanie jest poniekąd jednostronne. Klasyczne haiku nigdy praktycznie nie pokazują zadawania bólu i zabijania (co najwyżej „przeczuwają śmierć”<sup>35</sup>), a to przecież nieodłączny element życia.

<sup>27</sup> To jeden ze stereotypów dydaktycznych. Taką konstrukcję wskazuje także Michałowski (ibidem, s. 17, 21) w niektórych utworach z tomu *Haiku-images* S. Grochowiaka, te nie są jednak klasycznymi realizacjami gatunku.

<sup>28</sup> O zamknięciu tego typu tekstów puentą mówi np. definicja w haśle *Haiku* autorstwa T. Kostkiewiczowej (w: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, T. Kostkiewiczowa, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 2000, s. 190).

<sup>29</sup> J. Sławiński, *Pointa*. Hasło w: jw., s. 406.

<sup>30</sup> J. Gielo, *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka. „Poezja” 1979, nr 7, s. 83.

<sup>31</sup> R. Rzyński, *Rolanda Barthes'a odkrycie Japonii. Tekst haiku*. W zb.: *Estetyka transkulturowa*, s. 323. Podkreśl. B. Ś.

<sup>32</sup> Miłosz, *Haiku*, s. 14.

<sup>33</sup> Gielo, *op. cit.*

<sup>34</sup> Zob. np. Żuławska-Umeda, *op. cit.*, s. 5.

<sup>35</sup> Zob. Bashō, B 37:

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

Pośród bardzo licznych w ostatnich latach (interesuje mnie okres po 1978 roku, gdy wydany został tom *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka<sup>36</sup>) polskich tekstów opatrywanych nazwą gatunkową „haiku” wyróżnić można trzy duże grupy<sup>37</sup>:

1. „Haiku polemiczne” – utwory podejmujące dostrzegalny w poetyce immanentnej dyskurs z filozoficznymi i formalnymi założeniami gatunku.

2. Haiku „wyznawcze” – wiersze akceptujące japoński pierwowzór i odwołujące się do niego w sposób możliwie najpełniejszy.

3. „Niby-haiku” – utwory w tytule odwołujące się do haiku bądź zamieszczone w publikacjach gatunkowi temu poświęconych, nie realizujące jednak zasad haiku klasycznego, nie noszące także znamion polemiczności.

W prezentowanym tu szkicu zajmuje mnie literacki dialog kultur, nawiązujący się w wyniku zderzenia europejskiej tożsamości kulturowej z surowymi literacko-filozoficznymi wymogami dalekowschodniego gatunku. Do analizy wybrałam teksty dialogujące nie tylko z wierszami japońskimi, ale też polemiczne względem siebie. Interesujące mnie utwory znajdują się na przeciwległych krańcach skali dotychczasowych polskich odwołań do orientalnego gatunku. To „haikowe ekstrema” autorstwa Stanisława Grochowiaka i Dariusza „Brzóska” Brzoskiewicza.

### „Łąka mojej duszy” – haiku-images Stanisława Grochowiaka

Tom *Haiku-images* Grochowiaka wydany pośmiertnie w 1978 roku to, jak stwierdza Michałowski (w roku 1993!), „epizod w dziejach adaptacji haiku [w Polsce] najistotniejszy [...], pierwsza książka zawierająca wyłącznie polskie haiku – ogłoszona pod nazwą gatunkową i zarazem proponująca własną modyfikację gatunku; wreszcie – to jedyna jak dotąd próba otwartego dialogu z tradycją”<sup>38</sup>. Dziś prób dyskusowania z japońską tradycją jest już więcej, jedną z nich – w swoisty sposób spektakularną – stanowi twórczość „Brzóska” Brzoskiewicza. Zbiór Grochowiaka natomiast to rodzaj poetyckiego badania, na ile japoński gatunek jest przystawalny do tego, co może w poezji zawrzeć „europejski podmiot liryczny”.

Istotne jest tu naturalnie wskazane w tytule tomu ogniwo pośredniczące – imagizm. Haiku-images tworzone przez zafascynowanego znaną z drugiej ręki literaturą japońską i chińską Ezrę Pounda niekiedy zachowywały trójwersowość, odchodziły jednak od klasycznego w japońskich wierszach układu sylab i – co najważniejsze – zbudowane były z kilku nakładających się obrazów o wspólnym metaforycznym mianowniku, zestawianych na zasadzie luźnych skojarzeń. W ja-

<sup>36</sup> Najwcześniejszych polskich wierszy inspirowanych haiku poszukiwać można w twórczości poetów Dwudziestolecia międzywojennego (A. Stern, M. Pawlikowska-Jasnorzevska), pierwsze przekłady pojawiły się w *Młodej Polsce* (zob. M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, *Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski. Rekonesans*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 70, 78–80).

<sup>37</sup> O drugiej i trzeciej ze wskazanych klas tekstów piszę w artykule *Obrazowość jako wyznacznik haiku – na przykładzie polskich kontynuacji i imitacji gatunku* (w zb.: *Między obrazem a tekstem*. Red. A. Kwiatkowska (w druku)).

<sup>38</sup> M i c h a ł o w s k i, *Barokowe korzenie haiku*, s. 10. Autor ten (omawiając tom Grochowiaka) pisze o mającym korzenie w europejskim baroku „dyskursie antytez”, w których „zostaje sformułowany paradoks na miarę Sępa-Szarzyńskiego”, o łączeniu sprzeczności (*concor discordia*) i synkretyzmie gatunkowym. Proponuję nieco inne spojrzenie na ostatni tom autora *Menueta z pogrzebaczem*.



ponizujących tekstach Pounda obrazy poetyckie przeplatały się z fragmentami refleksyjnymi i objaśniającymi.

Zacznę jednak od kwestii podstawowych dla tomu Grochowiaka. Zwięzłość jest warunkiem koniecznym haiku. Nawet jeśli nie idzie tu o niewolnicze naśladowanie schematu sylabicznego 5+7+5, nawet jeżeli „zdroworozsądkowo” przyjąć, że dopuszczalna jest pewna dowolność, istnieją granice, poza którymi trudno mówić o haikowej dyscyplinie rozmiaru. Grochowiakowe *Haiku-images* charakteryzuje zwięzłość jedynie pozorna. Dialogiczność tych utworów jest bardzo dobrze widoczna już w tym punkcie. Zachowanie silnie kojarzącego się z japońską formą układu 3-wersowego okazuje się tutaj wyznacznikiem dość zwodniczym. Grochowiak mocno rozbudowuje poszczególne linie tekstu – liczą one nierzadko po kilkanaście sylab. Wiersze są zatem dwu-, a nawet trzykrotnie dłuższe od swych dalekowschodnich „protoplastów”. Wersy zawierają tak wiele słów wchodzących w złożone relacje składniowe, że łączności z pełnymi prostoty haiku dopatrywać się można bardziej w relacji zaprzeczonej. Porównując haiku japońskie i wiersze Grochowiaka łatwo godzimy się na wielokrotnie diagnozowaną „barokowość” twórczości poety<sup>39</sup>. Sprawia to już sama długość frazy. Syntaksa w *Haiku-images* nie jest wprawdzie typową zawikłaną składnią tekstów baroku czy nawet bliższych XVII-wiecznej poetyce utworów samego autora tomu<sup>40</sup>, lecz daleko jej do prostoty wypowiedzenia haiku.

Najistotniejsza jest tu dla mnie jednak kwestia jakości wizualnych haiku japońskich i wierszy Grochowiaka. Obrazowość klasycznych haiku traktować wolno bardzo dosłownie, obrazom poetyckim przyglądać się można okiem malarza czy rysownika (taka była zresztą praktyka artystyczna). Także twórczość Grochowiaka ogląda się często przez pryzmat plastyki<sup>41</sup>. Sam poeta pisał:

Malarz tworzy jak chemik. [...] Boże mój, on może wymyślać nowe farby, mieszać ziemię, rozwadniać popioły, utwierdzać pleśnie! Poeta co prawda wyszukuje najosobliwsze słowa, ale i one były kiedyś już obiegowe, banalne, cudze. Wydziera je historii, a nie naturze. [...] kładąc rękę na sercu wyznaję z całym autookrucieństwem: tak naprawdę to chciałbym być tylko malarzem. [...] Namalować cały chłód i chropowatość żelaznego garnka, poszamotać się z jakąś brudną szmatą – namiętnie, gorliwie jak pies<sup>42</sup>.

Nie będąc plastykiem, Grochowiak „szamotał się” z obrazem na polu literatury,

<sup>39</sup> Zob. np. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku*.

<sup>40</sup> Oto fragment wiersza *Don Kiszot* z tomu S. Grochowiaka *Ballada rycerska* (Warszawa 1956, s. 7):

I wtedy rycerz napotkał Ją –  
Biodra-księżyce. Oczy – ostre piki...  
Sanczo żarł kiszkę z bydlęcą krwią,  
Oczyszczał gnaty zagiętym nożykiem.

Tutaj „barokizacja” posunięta jest znacznie dalej niż w jakimkolwiek utworze ze zbioru *Haiku-images*. Grochowiak posługuje się bardzo wyrazistymi kontrastami, typowo barokowymi porównaniami erotycznymi („oczy – ostre piki”), gradacją. W zestawieniu z tego rodzaju wierszami *Haiku-images* wydaje się tomem bardzo wyważonym stylistycznie (choćby w operowaniu typową dla innych zbiorów Grochowiaka inwersją – zob. J. Duk, *Synkretizm stylistyczny poezji Stanisława Grochowiaka*. Łódź 1997, s. 164–166).

<sup>41</sup> Dowodem choćby wydane ostatnio prace: J. Łukasiewicz *Grochowiak i obrazy* (Wrocław 2002) oraz A. Dzidka *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (Katowice 2004, s. 118–120, 131–140).

<sup>42</sup> S. Grochowiak, *Szmaty*. „Współczesność” 1960, nr 12, s. 5. Cyt. za: Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 7–8.

wykorzystywał zawsze maksymalnie ekspresywne walory słowa i obrazu przy pewnej niekiedy nonszalancji dla ich precyzji semantycznej. Zawsze atakował obrazem, jego ostrą ekspresją, natomiast sens myślowy utworu nie był u niego czasem łatwy do wyluskania. Grochowiak skwapliwie korzystał z poetyckiego prawa do niedopowiedzeń i nikt mu na ogół nie czynił z tego zarzutu. Był więc właściwie zawsze imagistą z ducha i w jego haiku nic się pod tym względem nie zmieniło. Większość spośród nich stanowią sugestywne, obrazowe fantazje z lekko niekiedy symbolicznym podtekstem<sup>43</sup>.

Co więcej, twórca „wchodził w role nieżyjących mistrzów. Patrzył jakby pośmiertnymi oczami Pietera Bruegla (*Bruegel II*), Aleksandra Giermskiego, wzrokiem Dürera. Ich wybierał”<sup>44</sup>. Dawni mistrzowie haiku byli nieczym malarze. Jak dialogował z nimi Grochowiak?

### „Maniera japońska”

Najbliżej obrazowania japońskich haiku znajdują się teksty tworzące jeden spójny, budowany przez kolejne wersy obraz. Nie jest ich w tomie *Haiku-images* wiele<sup>45</sup>, warto zatem szczegółowo przeanalizować tego rodzaju układy. Jako interesującą próbę „barwania się” z bagażem tożsamości kulturowej – w płaszczyźnie semantycznej i wizualnej – potraktować można wiersz *Czapla*:

Wywiodłeś mnie w las błękitny i zarazem zbutwiały  
Tu i ówdzie opary dźwigały żółty smród siarki  
Tylko w głębi czerwona czapla trzymała w dziobie list na siedem pieczęci [G 9]

Gdyby tekst kończył się po słowach „czerwona czapla”, można by go uznać za zeuropeizowany – bo bardziej „wielosłowny” – odpowiednik malarskiego haiku. To jeden, spójny, „dopowiadany” przez kolejne wersy obraz. Las jest błękitno-żółty, dodatkowo opisany działającym na zmysł powonienia słowem „zbutwiały”. „Opary dźwigające żółty smród siarki” zacierają pejzaż: widzimy przydymioną błękitno-żółtawą płaszczyznę, od której bardzo wyraźnie odcina się czerwony punkt – czapla. To jak w haiku japońskim monochromatyczne (swoiste *sfumato*) tło i wyodrębniony, także barwą, szczegół. Europejskiemu poecie ten obraz jednak nie wystarcza. Grochowiak nie poprzestaje na „fantazji barw” (błękit i żółte opary siarki nie są przecież rzeczywistymi kolorami lasu<sup>46</sup>) obcej japońskim twórcom haiku i *haiga*. Czapla trzyma „list na siedem pieczęci”. Apokaliptyczne konotacje przesłaniają dotychczasową zmysłową obrazowość, liryczne „ty” zasygnalizowane już w pierwszym słowie utworu zyskuje wymiar boskości<sup>47</sup>. „Kluczem” do wiersza nie jest bynajmniej widzialna rzeczywistość. W ostatniej chwili dopowiedziano słowa przenoszące odczytanie całości na zupełnie inną płaszczy-

<sup>43</sup> R. Matuszewski, rec.: S. Grochowiak, *Haiku-images*. „Polonistyka” 1979, nr 2, s. 144. Podkreśl. B. Ś. Zob. S. Grochowiak, *Jedno spojrzenie*. „Poezja” 1986, nr 10/11, s. 61. – B. Kowszewicz, „Idę gorący po tłach pokostniałych” – czyli malarstwo w poezji Stanisława Grochowiaka. Jw., s. 39.

<sup>44</sup> Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 7. Podkreśl. B. Ś.

<sup>45</sup> Na tom składają się trzy cykle – *Haiku-images* (5 części, łącznie 80 utworów), *Haiku-animaux* (18 wierszy) i *Haiku dla Kingi* (5 tekstów). Całość poprzedzona jest jedynym utworem nie zachowującym 3-wersowego schematu: [*Bóg błogosławi małomównym...*].

<sup>46</sup> Zob. Gielo, *op. cit.*, s. 85.

<sup>47</sup> Zob. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku*, s. 16.

znę. Pisz się, iż „Grochowiak potrafił splatać rzeczy mało ważne z poważnymi”<sup>48</sup>. Z europejskiej perspektywy można by uznać las i czapłę za mało istotny sztafaż, jako „rzecz poważną” traktować natomiast wyrażenie przenoszące cały ten zewnętrzny pejzaż na płaszczyznę symbolu – „list na siedem pieczęci”. Lecz byłoby to dokładne odwrócenie porządku japońskiego. Grochowiak nie definitywnie nie rozstrzyga, wiersz pokazuje jednak, iż świadomy europejski pisarz nie pozostawia odbiorcy w japonizującej zewnętrzności (podmiot bynajmniej nie chowa się za przedmiotem). Do interesująco odtworzonej dalekowschodniej obrazowości dodano silny akcent kulturowy, całkowicie zmieniając wymiar na pozór prostego afirmatywnego tekstu. Polemiczność z japońskim wzorcem jest tu bardzo wyraźna, choć całkowicie wtopiona w doskonały wiersz.

Stosunkowo blisko poetyki haiku sytuuje się także *Szal*:

Biały szal na cierniach głogu  
Zdjąć go – a więc rozszarpać  
Zostawić na chwilę łakomstwa równie bezradnym złodziejom? [G 30]

Pierwszy wers uznać można za klasyczny przykład japonizującego obrazowania: biała plama delikatnego, podatnego na zniszczenie materiału na krzaku głogu. Kolejne linie poszerzają utwór o rozważania podmiotu lirycznego, nie rozbudowując jednak samego obrazu. Tego rodzaju układ nie był obcy również japońskiej estetyce haiku. Oto wiersz Bashō (gdzie trajektorem jest dźwięk), w którym autor także pozwala sobie na zamknięcie zmysłowego szkicu nieobrazową wątpliwością:

Obłok kwitnących wiśni  
Dzwon. Ten z Ueno?  
Ten z Asakusa? <sup>49</sup>

W tekście polskiego poety uderza większe „rozgadanie”, skłonność do dywagacji (co będzie, jeśli...), próba możliwie pełnego opisu i pełnej „diagnozy” („bezradni”, „łakomstwo”). Dążność do inspirowanego japońską formą ograniczania monologu podmiotu lirycznego jest bardzo wyraźna, jednak sam podmiot pozostaje, mimo wszystko, dobrze widoczny.

Interesująco dialogiczny okazuje się tekst *Ważka*:

Ważka w opisanu ucznia Bashō  
Jest skrzydlatym strąkiem papryki  
U nas oczyma ogromnymi jak żarna rzucone w trzciny<sup>50</sup> [G 35]

<sup>48</sup> K o w s z e w i c z, *op. cit.*, s. 39.

<sup>49</sup> Cyt. za: B a r t h e s, *op. cit.*, s. 93.

<sup>50</sup> Zob. anegdotę, którą podaję za K 7:

Uczeń Bashō napisał haiku:

Czerwona łąka –  
odjąć jej tylko skrzydła:  
strączek papryki!

Bashō nie zgodził się na uśmiercenie łąki (zob. piąty spośród wskazanych przeze mnie na wstępie stereotypów w postrzeganiu haiku!) i przestawił wersy tekstu:

Strączek papryki –  
przydasz mu tylko skrzydła:  
czerwona łąka!

Grochowiak nie godzi się na obcy kulturowo obraz, proponuje natomiast utrzymać w haikowej manierze (znakomicie odwzorowana relacja figura–tło: żarna pośród trzciny) obraz „swojski”, „(pra)słowiański”, obarczony kulturowym bagażem symboliki. Ogromne oczy przyrównane do żaren konotują znaczenia takie, jak przestrach (na ten trop naprowadza np. przysłowie: „strach ma wielkie oczy”), duchowość („oczy zwierciadłem duszy”) i wreszcie – skojarzenia z tym, co rodzime i pierwotne („żarna”).

W tym kontekście wybrzmieć musi także *Szekspir*:

Zaskroniec żywojad pożera starannie żabkę  
Wychylona z paszczy wymachuje nostalgicznie łapkami  
Kogo tak żegna ze swego balkonu już półtrupia Julia? [G 36]

Przedmiotem zainteresowania chowającego się za opisem podmiotu lirycznego wydaje się, na pierwszy rzut oka, świat przyrody. Zdarzenie jest, z jednej strony, drobne, błahe – tego rodzaju mord jest wszak w naturze na porządku dziennym. Z drugiej jednak strony – to, mimo wszystko, scena drastyczna, przerażająca, graniczna (opisana z zaskakującą pedanterią – „s t a r a n n i e p o ż e r a”, „n o s t a l g i c z n i e w y m a c h u j e”). Klasyczne japońskie haiku nigdy praktycznie nie prezentowały tego rodzaju zjawisk, jakby wstydliwie odwracając się od najciemniejszej strony życia<sup>51</sup>. Grochowiak wypełnia swym tekstem tę haikową lukę, w płaszczyźnie obrazowania pozostając zasadniczo wiernym wschodnim wytycznym. Widzimy tylko zaskronca i jego ofiarę, nadmiar szczegółów nie zakłóca sielsko-makabrycznej wizji. Główną bohaterką tekstu jest umierająca żaba (ją należałoby uznać za obrazowy trajektor<sup>52</sup>), organicznym tłem zdarzeń – ciało (a właściwie pysk) zaskronca. Bardzo czytelne są tu sygnały europejskości, ujawniające tożsamość kulturową podmiotu pozornie skrzętnie ukrytego za opisem sytuacji: poza drastycznością obrazu to silna antropomorfizacja zwierzęcej bohaterki<sup>53</sup>, wreszcie – jej metaforyczne utożsamienie z szekspirowską Julią (pierwszy intertekstualny sygnał to tytuł utworu), łączące (barokowo?) miłość i śmierć. Dialogiczność tekstu widać znakomicie w zestawieniu z – na pozór pokrewnym tematycznie – wierszem Issy:

Liście podbiału  
przysiadła na nich boczekiem  
krzykliwa żaba [H 106]

*Szekspir* to jeden z najciekawszych utworów wyraziście „krzyżujących” kultury. Widać, jak trudno o skupiony wyłącznie na przyrodzie zenistyczny „pusty umysł”, na drogę obserwacji świata przyrody zabrany został wszak wielki bagaż kulturowy. Z drugiej strony, Grochowiak pokazuje, że częstokroć natura wcale nie skłania do radosnej afirmacji życia (śmierci).

Przypadkiem najbardziej skrajnej zmiany cech elementów przyrody jest jej głęboka antropomorfizacja połączona ze stylizacją. Z taką sytuacją mamy do czynienia w wierszu *Pająk*:

<sup>51</sup> Zob. piąty z omówionych na wstępie stereotypów w opisach haiku.

<sup>52</sup> Zob. L a n g a c k e r, *op. cit.*, s. 24–25.

<sup>53</sup> G r o c h o w i a k pisze zresztą w innym miejscu [Zen, G 40]: „Pomówiliśmy zwierzęta o nas samych – a one nas nie odepchnęły”.

Po winorośli – nocą – wspinają się pająki  
 Nuże podaj rękę druhu popatrzymy w okno  
 Gospodarz czy śpi – gospodyni czy młoda [G 36]

Pierwszy wers mógłby pochodzić z klasycznego haiku, dałby się również podobnie przedstawić graficznie. Japońskie 17-zgłoskowce próbowały realizować zenistyczny postulat *hosomi* – współodczuwania z naturą, stapienia się w jedno z przedmiotem obserwacji, odczuwania tego, co ptak, kwiat, drzewo<sup>54</sup>. Tutaj jednak sytuacja uległa odwróceniu. Pająkom nadane zostały cechy podglądaczy, podkreślone dodatkowo stylizacją łotrzykowską („nuże podaj rękę druhu”). W pierwszym wersie mamy do czynienia z trzecioosobową, stylistycznie neutralną wypowiedzią narratora (w tym wypadku uchodzi mieszanie pojęć dotyczących różnych rodzajów literackich). Wersy następne to próba przeniknięcia w pajęcze myśli. Wydać się może, że usiłowano tu osiągnąć *hosomi*, ucieczka od kulturowej spuścizny Zachodu okazała się jednak niemożliwa. Pająki wspinające się nocą ku oknu mogą być identyfikowane tylko z adoratorami próbującymi się dostać do sypialni kobiety. Stylizacja niby-pajęczej wypowiedzi na żartobliwy dialog przypomina rubasność licznych tekstów zachodniej kultury (np. tak kanonicznych, jak *Dekameron*, *Opowieści kanterberyjskie*, komedie Szekspira czy powieści Fieldinga). Z haiku w istocie nie pozostaje tu wiele, choć wiersz to zatrzymanie nad drobnym zdarzeniem, malutką, żartobliwie uchwyconą, obrazową scenką ze świata przyrody.

Inny tekst z części *Haiku-images* zatytułowanej *Haiku-animaux* – paradoksalnie, wbrew tytułowi, najbardziej przesyconej kulturą<sup>55</sup> – to transkulturowy majstersztyk *Początek*:

Spotkałem na ścieżce druku Zaleszczotka-Psotnika  
 Przetaczał szczypcami litery  
 Jak wszyscy – najbardziej się trudził z kanciastym ideogramem 𠄎 [G 35]

Wydać się może, że wiersz znakomicie spełnia kryteria dalekowschodniej poetyki. Podmiot liryczny z tkliwością<sup>56</sup> pochyla się nad drobnym, zajęтым swymi codziennymi sprawami stworzeniem, szkicuje haikowy obraz jego pracy. Na „ścieżce druku” (zadrukowanej karcie) widać tylko trzujące się zwierzątko. Przewrotność tekstu polega jednak na tym, że obdarzony szczypcami pajęczak (chodzi zapewne o zaleszczotka książkowego – *Chelifer cancroides*) bytuje niejako na granicy dwóch światów: natury i kultury. To w istocie żyjątko „książkowe” – zamieszkuje stare księgozbiory, nie daje się zaobserwować w naturze (jego środowisko życia jest niejako kulturowe). Grochowiak opisał pracę owada za pomocą „delikatnej”, nie-agresywnej metafory – zaleszczotek przetacza nie drobinki ściółki czy papieru, lecz litery czy – ściślej mówiąc – ideogramy. Również w ten sposób przejawia się subtelna polemiczność utworu. Do kultury Dalekiego Wschodu odwołuje się autor trojako – poprzez sam tytuł tomu, poprzez ascetyczne obrazowanie, zachowujące typową dla haiku relację figura–tło i wreszcie poprzez motyw ideogramów<sup>57</sup>. Cały

<sup>54</sup> Zob. np. Engelking, *op. cit.*, s. 118.

<sup>55</sup> Zob. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku*, s. 13.

<sup>56</sup> Zob. J. Łukasiewicz, *Haiku Grochowiaka*. „Twórczość” 1978, nr 12, s. 127.

<sup>57</sup> Pojawiający się w tekście ideogram znaczy ‘otwierać’ bądź ‘równy’ (zapis w tomie nie pozwala na jednoznaczne odczytanie). Zastanawiać można się także, czy znak ten nie jest przewrotnie „orientalizowaną” literą „A”.

misterny tekst zawieszono pomiędzy naturą a kulturą, sytuacja „trudzącego się z kanciastym ideogramem” zaleszczotka przypomina położenie tych, którzy „wgrzyźć się” próbują w realia odległej kultury. Podmiot mówiący – znów pozornie całkowicie ukryty za sytuacją – porusza się, mimo wszystko, głównie „po ścieżkach druku”, nie mogąc wejść w samą aintelektualną, kontemplacyjną sytuację haiku.

Opisane dotąd teksty realizowały w pewnym zakresie haikowe wzorce obrazowania, zachowywały znaczną prostotę stylistyczną (w zestawieniu z wcześniejszymi utworami Grochowiaka) i jednocześnie na różne sposoby przekraczały dalekowschodnią poetykę. Pojawiły się tu m.in. odniesienia religijne i symboliczne, rozbudowane – w perspektywie klasycznych haiku – dywagacje podmiotu lirycznego, erotyka, aluzje kulturowe, dramat umierania.

Do najistotniejszych kwestii należy przy tym fakt, iż podmiot wypowiedzi nie umie (nie chce?) w pełni schować się za sytuacją, jedność podmiotu i przedmiotu okazuje się w praktyce złudna.

Uznając, że przekroczenia haikowych reguł były w omówionych tekstach tak dobrze widoczne, a dialogowość z orientalnym wzorcem – wyważona i immanentna („czynne” próby zrozumienia obcych racji) w znacznej mierze ze względu na zachowanie rygorystycznych wzorców obrazowania znanych z japońskich haiku. Dzięki klarownym odwołaniom do dalekowschodniej formy Grochowiakowe *Haiku-images* mogły stać się „metodologią świadomej transkulturowości”<sup>58</sup>, w samej swej strukturze eksponując różnorakie pęknięcia, szczeliny, przekroczenia, miejsca graniczne. Wagę zachowania klarownych schematów obrazowych dostrzec można w zestawieniu z innymi tekstami tomu.

### Wiersze „imagizujące”

Nie sposób opisywać wierszy z tomu *Haiku-images* bez uwzględnienia konkretnych tekstowych odwołań do metody twórczej wymyślonej i spopularyzowanej przez Pounda. Grochowiakowe haiku-images często skonstruowane są jako zestawienia kilku obrazów – dzieje się tak przede wszystkim w dziełach, gdzie każdy wers stanowi osobny obraz poetycki. Wspominałam jednak, że i w haiku japońskich zdarzały się zestawienia dopełniających się obrazów. Czy zatem więcej u Grochowiaka imagizmu czy autentycznego dialogu z tradycją japońską?

*Błysk* brzmi (i wygląda) następująco:

O słoneczny brzeżku spoza gradowej chmury  
O jesienna drogo wśród srebrnych brzeżniaków  
O gilotyno całowana przez emerytowanego oprawcę [G 13]

Mimo imagistycznej techniki łączenia przedstawień utwór jest pod wieloma względami bardzo bliski obrazowości haiku klasycznego. Dwa pierwsze wersy dobrze wpisują się w poetykę i „malarskość” dalekowschodniej formy. Szczegół,

<sup>58</sup> Odwołuję się tu do ukutej przez M. Głowińskiego (*Powieść jako metodologia powieści*. W: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968, s. 90–136; przedruk w: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje. Prace wybrane*. T. 5. Red. R. Nycz. Kraków 2000, s. 122–154) dla *nouveau roman* formuły „powieść jako metodologia powieści”.

wzięty ze świata natury, wyodrębniony został z monochromatycznego tła. Nic nie zakłóca odbioru – ani nagromadzenie elementów przedstawienia, ani emocje podmiotu lirycznego. Jerzy Kwiatkowski pisze o wyraźnym, stałym upodobaniu Grochowiaka do pejzażu wewnętrznego<sup>59</sup>. Czyżby tu miało być inaczej? Okazuje się, że nawet w tak krótkim tekście poeta przenosi zewnętrzny pejzaż (malowany w dwóch pierwszych liniach) w sferę „przestrzeni wsobnej”<sup>60</sup> (zagadkowy wers trzeci). Prostotę niwelują również anaforyczność i silna, retoryczna inwokacyjność wiersza. Gdyby zatem tekst Grochowiaka rozbić na trzy osobne haiku<sup>61</sup>, utwory powstałe z dwóch pierwszych wersów doskonale wpisywałyby się w pełną prostoty technikę obrazowania japońskich poetów. Ostatni wers to całkowita zmiana dykcji i jednocześnie podpowiedź, jaki wspólny mianownik znaleźć można dla trzech pozornie całkiem niepowiązanych obrazów. Jak pisze Michałowski:

puenta [tj. trzeci obraz<sup>62</sup>] nakazuje powtórna lekturę i reinterpretację wcześniejszych przedstawień: „jesienna droga” to potoczna parabola starości, a „srebrne brzeźniaki” tyleż należą do pejzażu, co do symboliki tanatologicznej – zarówno barwą („srebro” jest znakiem śmierci – i w zdobieniu trumien, i w poezji Czechowicza), jak rodzajem drewna, z którego wyrabia się nagrobne krzyże<sup>63</sup>.

Wersy łączy również swoiste pokrewieństwo wizualne. Pierwszy to obraz, gdzie blask, jasność (obrazowy trajektor, jego nadrzędną rolę podkreśla także inwokacyjność) rysuje się na tle dużej plamy mroku (landmarka – gradowej chmury), w drugim ciemna jesienna droga wyraźnie odcina się od białych, odbijających światło brzoź, w trzecim po raz kolejny odnajdujemy jasny, błyszczący element – tym razem to jednak niosąca zupełnie odmienne konotacje niżli opisywane wcześniej dzieła natury gilotyna. Wraz z nią pojawia się – znów ambiwalentny, wyjęty z innego stylu wypowiedzi – „emerytowany oprawca” (frazja konotuje znaczenia: wymagający troski, stary, znajdujący się po ciemniejszej stronie życia + okrutny, bezwzględny). Cały skondensowany treściowo tekst rozpisany został na trzy monochromatyczne obrazy, operujące tylko światłem (tytułowy *Błysk!*) i cieniem.

Utwór nie stanowi prostej afirmacji świata. Pojawienie się człowieka nie jest równoznaczne z dodaniem jeszcze jednego elementu doskonale wpisującego się w porządek natury. „Emerytowany oprawca” wskazuje rzeczy spoza porządku przyrody (to, co symbolicznie łączymy z samotną drogą czy słońcem skrytym za chmurami). „Klucz” do wiersza wręczony został zatem czytelnikowi pod koniec lektury, niwelując dotychczasowe odbiorcze oczekiwania.

W tekstach trójobrazowych (i dwuobrazowych – tych jednak pojawia się znacznie mniej) poeta niejednokrotnie bada, jak dalece można „umetaforycznić” wizję. Powstaje utwór, który łączy realny szczegół z abstrakcyjnymi przenośniami. Metaforyczność i zawarte w wierszu pojęcia nieobrazowe, występowanie porównań

<sup>59</sup> J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*. Kraków 1973, s. 249.

<sup>60</sup> Zob. uwagi B. Stawiczak (S. Barańczak) zamieszczone w artykule *Bóg błogosławi małymównym?* („Tygodnik Powszechny” 1978, nr 43, s. 6).

<sup>61</sup> Omawiane w tym podrozdziale utwory często stanowią jakby „haiku trzykrotne” – każdy wers mógłby być osobnym tekstem (bardziej nawet „kontemplacyjnym”, bo pozbawionym metaforycznych naddatków, ujawniających się często dopiero po zderzeniu znaczeń poszczególnych linii).

<sup>62</sup> Zob. trzeci z omówionych przeze mnie na początku artykułu stereotypów w postrzeganiu haiku.

<sup>63</sup> Michałowski, *Barokowe korzenie haiku*, s. 18.

wiązających rzeczy abstrakcyjne i dotykalne uniemożliwiłyby stworzenie wiernej tekstowi ilustracji plastycznej. Mimo wszystko jednak dość duży jest tu ładunek obrazowości o dalekowschodnim rodowodzie. Przykładem *Pszczola*:

Pasieki na wrzosach dają miód ciemny jak kalafonia  
Pszczoly zbierają na twych warkoczach garnuszki poranku  
Pszczola zagubiona w bezkwieciu zimy pije śnieg [G 10]

W wyobraźni czytelnika powstają trzy dość konkretne przedstawienia. Pierwsze zdanie przekazuje wiele rozłożonych w czasie informacji, przed oczyma rysuje się jednak plastyczna wizja uli na wrzosowisku. Metafora „garnuszki poranku” wymyka się realistycznym przedstawieniom, ale już ostatni wers utworu – wyobrażenie samotnego owada wśród bezkresnej bieli – mógłby zostać zilustrowany z zachowaniem „*maniera japonica*”. Gęsty od znaczeń, „ciemny” (jak kalafonia?) wiersz „rozświetlają” błyski zbliżonych sensów, przeplatające się w całym metaforycznym tekście semy związane ze słowami „pszczoła”, „miód”, „garnuszek”, „kwiat”. Swoiście „muzyczny” (tj. odległy od oczywistości znaczeń<sup>64</sup>), nieco symbolistyczny utwór wydaje się mimo wszystko spójną obrazową (i kulturową) przeplatanką.

Kulturowy dialog toczy się także w specyficznym wizualnym *Zwierzyńcu*:

Siwiejący bocian – nie biały lecz siwy  
Niska granatowa chmura – nie burzowa lecz pełna zmęczenia  
Tygrys przyjął twoją pieszczotę z mylącym pomrukiem ulgi [G 18]

Trójwers znów zawiera trzy pozornie nie związane ze sobą obrazy natury. Grochowiak nie przydał im barwnego tła, nie osadził w konkretnej rzeczywistości. Tekst zatrzymuje się praktycznie na poziomie autotelicznego rozważania o doborze epitetów odpowiednich dla opisywanych zjawisk. Zaakcentowane zostaje, iż neutralne określenia w rodzaju „biały bocian”, „burzowa chmura” są – z perspektywy europejskiego podmiotu lirycznego – niewystarczające. Zupełnie inne konotacje budzą frazy „siwiejący (zatem starzejący się bądź pogrążony w smutku) bocian” czy „chmura pełna zmęczenia” (trudno *nb.* o taką asocjację w przypadku określenia „burzowa”). Tekst zdaje się delikatnym buntem przeciw surowym regułom japońskiego gatunku, pokazuje, iż osadzona w wielowiekowej tradycji europejskiej antropomorfizacja musi upomnieć się o swoje prawa – nawet kosztem klarownego, orientalizującego obrazowania. Niejasny ostatni wers całkowicie odbiega od haikowej klarowności, każe poszukiwać klucza semantycznego w rejonach zupełnie innych niżli japońskie haiku.

Haiku zawiera postulat autorskiej szczerości<sup>65</sup>. Być może, chcąc go spełnić, nie mógł Grochowiak odejść od europejskiego sposobu pisania, gdzie silnie sugerowana wieloznaczność uznawana jest częstokroć za atut dzieła. Wydaje się jednak, że twórca spokojnie, z rozmysłem sprawdzał granice; bacznie pilnując własnych kulturowych dyrektyw, patrzył, dokąd japońska zwięzłość (i próby akceptacji japońskiej duchowości) zawieść może europejskiego poetę.

<sup>64</sup> Zob. L. Pszczółowska, *Instrumentacja dźwiękowa*. Wrocław 1977, s. 87. – M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975, s. 313.

<sup>65</sup> Zob. np. A. Żuławska-Umeda, *O Kireji – sylabie ucinającej w haiku*. „Japonica” 1994, nr 2, s. 65.



Dostrzec trzeba przy tym, że „imagizujące” badanie kulturowych granic poetyki prowadzi niekiedy do powstania utworów niezwykle zmysłowych, polisensorycznych. Oto intrygujący sensualnością *Październik*:

O jak mnie oczarował październik w deszczu  
Ze skrzydeł wiatraków kapą woda butwienia  
Dzieci chorowały i książkami baśni opędzały się przed śmiercią [G 21]

Pierwszy wers spina obrazy z kolejnych linii, będąc jednocześnie bezpośrednim (nieco nazbyt egzaltowanym – „O jak mnie oczarował” – w perspektywie wierszy japońskich) wyrazem zachwytu dla trudnego piękna dżdżystej jesieni. „Październik w deszczu” to rodzaj *kigo*. Wizja wiatraków, z których skrzydeł kapą deszczowe krople, mieści się w poetyce haikowej obrazowości (stosunek dwóch elementów), uwagę zwraca także znane z japońskich tekstów łączenie zjawisk zmysłowych – w tym wypadku wizualnych, dotykowych i węchowych („woda butwienia”). Obraz z trzeciego wersu – również oszczędny, choć odleglejszy od klasycznych haiku skupionych na przyrodzie – znakomicie wiąże się z wyobrażeniem wiatraków. Opis dzieci opędzających się przed śmiercią „skrzydłami” rozłożonych książek łączy wyraźne *w i z u a l n e* pokrewieństwo z przedstawieniem wiatraków.

Wydaje się, że obrazowanie w *Październiku* znakomicie „chwytą” typowe dla klasycznych haiku kategorie estetyczne. Jedną z nich to *aware* (‘ach!’, ‘wzruszający’ – nazwa pochodzi od okrzyków wyrażających zadziwienie bądź wzruszenie): „z biegiem czasu [...] zabarwiło się [ono] smutkiem [...], stało się znakiem wrażliwości poety na piękno, którego nieodzowną cechą jest nietrwałość życia i rzeczy tego świata”<sup>66</sup>. Zauważalne tu *wabi* łączy się z kolei z osamotnieniem niosącym mądrość i spokój umysłu, dostrzeganiem niepowtarzalności rzeczy zwyczajnych<sup>67</sup> (w wierszu: deszcz, lektura książek). „Imagizujący” *Październik* okazuje się zatem zaskakująco bliski japońskiej estetyce, a jednocześnie bardzo europejski w sposobie wyrażania emocji i, mimo wszystko, w obrazowaniu (przywołuje na myśl spokojne płótna holenderskich mistrzów).

Interesująca wydaje się także Grochowiakowa *Zima*:

Strzała mrozu wyskoczyła wysoko ponad choinę  
Gile połknęły rajskie jabłuszka i milczą  
Lubię zimę kiedy cmentarz przeobraża w masyw płaskowyżu [G 38]

Trzy tekstowe obrazy czytelnie spina wspomniana w tytule pora roku. Wydają się one bardzo klarowne, ascetyczne, „czyste”, bliskie japońskiemu *sabi* (nastrój smutku, samotności<sup>68</sup>). Mimo to pełne unaocznienie nie jest wcale łatwe. Jak bowiem przedstawić wybijającą się ponad drzewo metaforyczną „strzałę mrozu”? Nietrudno jednak namalować milczące, osowiałe gile (ptaki siedzące na gałęzi pośród zimowej bieli często pojawiają się w malarstwie japońskim – przykładem choćby *Kruki na śniegu* Busona<sup>69</sup>). Zasypany śniegiem „płaskowyż cmentarza” to

<sup>66</sup> M. Melanowicz, *Literatura japońska*. T. 1: *Od VI do połowy XIX wieku*. Warszawa 1994, s. 252.

<sup>67</sup> Zob. *ibidem*, s. 254–255. Zob. też Watts, *op. cit.*, s. 180, 182.

<sup>68</sup> Zob. Żuławska-Umeda, *op. cit.*, s. 6–7. Zob. też Watts, *op. cit.*, s. 182.

<sup>69</sup> Zob. Murase, *op. cit.*, s. 82.

z kolei obraz pokrewny monochromatycznym „tkaninom tła”, które stanowią niekiedy jedyny element klasycznych haiku. Utrudniająca prosta malarską wizualizację inicjalna metafora nie zniweczyła zatem silnych związków z japońskim obrazowaniem, podkreślając równocześnie pewną odrębność od reguł dalekowschodniej poetyki. Sam podmiot liryczny nie ukrył się całkowicie za obrazem („Lubię”), nie zdominował jednak kompozycji.

Sensualność, „tkliwość”, szczególna wrażliwość na naturę nie musi prowadzić do powstania utworów bliskich wizualności haiku. Zaskakujący wydaje się w tym kontekście wiersz *Szczęście*:

Ledwo dotknąłem pyszczka sarny ucałowała mnie  
Wbiłem lewkonię w łękę mojej duszy  
Ustawiłem wiatrak z liści Dym z kominów Osady moich snów [G 15]

To tekst obrazowy, zmysłowy, ale też – oniryczny. Pejzaż (np. nawiązująca do haikowego obrazowania lewkonia „wbita” ⟨!⟩ w łękę) przeniesiony został – całkowicie wbrew orientalnemu wytycznym – w płaszczyznę marzenia, snu. Natura podporządkowała się woli podmiotu lirycznego, obrazowość zatraciła orientalizującą klarowność.

Ciekawa jest tu również *Woda*:

Mędrzec z wielkim owocem kądzieli  
Szyba w ramie nieznanego okna  
Balkon oderwany od willi i lecący na przestrzał przez morza [G 16]

Wszystkie wersy charakteryzuje klarowność obrazowania – obrazy składają się praktycznie z dwóch tylko elementów. Paradoksalnie to ostatni wers najbliższy jest wizualności japońskich haiku: kształt widziany jest na naturalnym monochromatycznym tle. Tu jednak ujawnia się dialogiczność Grochowiakowego tekstu. Twórca porzucił rygory odległej poetyki, uciekając w sprzeczny z istotą japońskich haiku surrealizm. Podróżujący ponad wodami balkon rodzic może konotacje z dziejami Szekspirowskiej Julii, może też być metaforycznym opisem biegnącego za człowiekiem wspomnienia. Wiersz wykracza śmiało (i niespodziewanie) poza ramy „testowanego” przez Grochowiaka dalekowschodniego gatunku.

O poezji autora *Haiku-images* pisano:

W natłoku określeń, metafor, porównań, które przedmiot realny miały zbliżyć, zginął takowy całkowicie. Pozostały jedynie p o e t y c k i e n o m i n a l i a. Oparte zazwyczaj na zasadzie antytezy i dysonansu jako cechach głównych baroku<sup>70</sup>.

*Woda* zdaje się potwierdzać to rozpoznanie. Liczne przeanalizowane teksty dowodzą jednak, że w *Haiku-images* Grochowiak mimo wszystko (szczególnie w porównaniu ze swą wcześniejszą twórczością) starał się unikać peryfrastyczny-metaforycznego odchodzenia od konkretności. Przedmiot realny nie ginie, jest znakomicie sensualnie opisany, ale też nierzadko stanowi punkt wyjścia do kulturowych przekroczeń poetyki haiku. Zdarza się, szczególnie w ostatnich spośród omówionych wierszy, że zwierzę, roślina, rzecz obrasta znów w zostawione (na moment) „u progu” haiku sensory symboliczne, oniryczne, metaforyczne. Zawsze jednak wizualny konkret pozostaje widoczny, niejako namacalny.

<sup>70</sup> K. Wyk a, *Barok, groteska i inni poeci*. W: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 188.

W wierszach luźniej związanych z obrazowaniem charakterystycznym dla haiku, opartych na zestawianiu obrazów, pojawia się więcej różnorodnie realizowanych, znaczących odstępstw od orientalnych reguł. W przypadku utworów odwzorowujących japońskie obrazowanie (opisanych tu w podrozdziale „*Maniera japońska*”) odstępstwa pojawiały się przede wszystkim w płaszczyźnie semantyki. Wiersze „imagizujące” przynoszą także duże różnice w samej strukturze tekstów, w zasadniczych wyznacznikach poetyki. To np.: bardzo silna metaforyzacja, anaforyczność, zróżnicowanie sensualnych obrazów (w obrębie jednego utworu), surrealizm, oniryczność, autoteliczność, wreszcie – silne nacechowanie emocjonalne, „egzaltacja” podmiotu lirycznego.

Sam podmiot mówiący, usiłujący niekiedy skryć się za obrazem, zazwyczaj pozostaje widoczny (bardzo wyraźnie – w perspektywie klasycznego haiku; ledwo dostrzegalnie – w perspektywie tradycji poezji europejskiej). Jego obecność zdradzają silna metaforyzacja czy swoiście zagęszczona sensualność, ale też – niemal wszystkie inne wymienione już cechy obce haiku. Przesadą byłoby twierdzenie, iż wspomniane odstępstwa od poetyki orientального gatunku przesądają automatycznie o „europejskości” tomu *Haiku-images*. Kultura Dalekiego Wschodu zna wszak i głęboką metaforyzację, i poetykę oniryczno-surrealizującą, i autotematyzm. Stosowanie przez Grochowiaka wspomnianych środków stylistycznych oraz technik pisarskich dowodzi jednak niemożności – bądź niechęci – całkowitego przejęcia poetyki gatunku silnie zanurzonego w obcym uniwersum kulturowym.

Poszukiwanie punktów wspólnych haiku japońskim i różnorodnym opisanym tu tekstem „imagizującym” nie jest, mimo wszystko, trudne. Ich wskazanie ułatwione zostaje poprzez wciąż wyraźne pokrewieństwo struktur wizualnych omówionych utworów Grochowiaka i klasycznych wierszy haiku. Postaram się tego dowieść w kolejnej komparatystycznej części szkicu, badając tym razem poezję Zachodu.

Pokazywałam dotąd Grochowiakowe wariacje na temat haikowej klarowności obrazowania. Zestawić warto także „imagizujące” haiku polskiego poety z dokonaniem Pounda. W spuściźnie imagisty znaleźć można zaledwie kilka utworów zbliżających się do rygorystycznie traktowanego wzorca japońskiego (myślę o wierszach takich, jak *Alba; Wiersz na wachlarzu dla jej Cesarzowskiego Pana*; w pewnym stopniu *Kobiety przed sklepem; L'Art, 1910; Liu Ch'e*), choć i w nich wskazać można typowo europejskie ustępy. Oto *Wiersz na wachlarzu dla jej Cesarzowskiego Pana*:

O, wachlarzu z białego jedwabiu,  
co lśni jak szron na żdźbłach trawy,  
Więc i ciebie też porzucono <sup>71</sup>.

Miner zarzuca Poundowi japońskość pozorną. W *Wierszu na wachlarzu* [...] pojawia się temat skargi miłosnej – rzecz niesłychana w haiku klasycznym. Brak tu wyraźnego *kigo* (szron występuje tylko w porównaniu), trudno również mówić o uniwersalności znaczeń utworu <sup>72</sup>. Co więcej, tekst Pounda jest wprawdzie obrazowy, nie poprzestaje jednak na plastycznej prezentacji jednego elementu (wa-

<sup>71</sup> Cyt. za: Miner, *Pound, haiku i obraz poetycki*, s. 113.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 115–116.

chlarza). Komplikuje opis, dodając porównanie, i wreszcie wprowadza trzeci plan – zawiedzioną miłość. To tylko pozornie prosta konstrukcja. Okazuje się ona jednak i tak wyjątkowo klarowna w zestawieniu z innymi kompozycjami Pounda uznawanymi za ściśle związane z orientalną poetyką<sup>73</sup>. Oto kilka z nich – utwory wieloplanowe zarówno w płaszczyźnie semantyki, jak i obrazowania (kolejno: *Liu Ch'e*, *Kwiecień*, *Ekspedientka*):

Ustał szelest jedwabiu,  
Kurz się unosi nad dziedzińcem,  
Nie słyhać kroków, liście w poplochu  
Zbijają się w kłębki i nieruchomieją,  
A pod nimi ta, co weseliła serce:

Mokry listek przyłgnięty do progu<sup>74</sup>.

Trzy duchy przyszły do mnie  
I powlokły mnie  
Tam, gdzie gałęzie oliwek  
Odarte leżą na ziemi:  
Błada rzeź pod świetlistą mgłą<sup>75</sup>.

Oparła się o mnie przelotnie  
Niby jaskółka, na wpół zniesiona przez wiatr,  
O mur. A ci mówią o kobietach Swinburne'a,  
O pasterce, że spotkała Gwidona.  
O ladacznicach Baudelaire'a<sup>76</sup>.

Nie miejsce tu na szczegółowe analizy Poundowskich wierszy. Przywołane przykłady dowodzą jednak, iż konstrukcja uznawanych za japonizujące tekstów imagisty znacznie odbiega od struktur obrazowych, stylistycznych i semantycznych klasycznego haiku<sup>77</sup>. Obrazy są zwykle mniej zdyscyplinowane kompozycyjnie, refleksje i odniesienia kulturowe zdają się rozsadzać filigranowe układy. *Haiku-images* Grochowiaka są znacznie bardziej spójne językowo i obrazowo, mimo iż – jak usiłowałam pokazać – na wiele sposobów dialogują z orientalnym wzorcem. Także u Grochowiaka zdarzają się odległe skojarzenia, wyszukane metafory, niełatwe do semantycznej eksplikacji porównania. Niemniej jednak w tekstach polskiego twórcy poszczególne wersy konsekwentnie rysują (czy raczej – zważywszy na barwną sensualność – malują) obrazy, których punktem wyjścia, a niekiedy także punktem dojścia, jest natura. Polskie *Haiku-images* uznać można za bardziej konsekwentne w nawiązywaniu do japońskiego pierwowzoru, jak również w realizacji postulatów samego Pounda – zestawianiu obrazów. Miniatury Grochowiaka to utwory głęboko zakorzenione w kulturze europejskiej i jednocześnie wyraźnie trzymane w ryzach przez przekraczane, ale wciąż zauważalne dalekowschodnie reguły gatunkowe. Analiza przedstawionych w tym podrozdziale te-

<sup>73</sup> Zob. L. Engelking, *Ezra Pound*. W: E. Pound, *Poezje wybrane*. Wybór, przekł., oprac. L. Engelking. Warszawa 1989, s. 14.

<sup>74</sup> Cyt. za: Miner, *Pound, haiku i obraz poetycki*, s. 113.

<sup>75</sup> Cyt. jw., s. 111.

<sup>76</sup> Pound, *op. cit.*

<sup>77</sup> Bliżej do obrazowania haiku niektórym tekstom T. E. Hulme'a (zob. *Poezje imagistów*. Przel. L. Engelking, A. Szuba. „Literatura na Świecie” 1985, z. 1, s. 136) czy A. Lowell (zob. *ibidem*, s. 138–139).

kstów jasno pokazuje, iż Grochowiak był (bardziej nawet „poundowskim” niż Pound) „imagistą z ducha”<sup>78</sup>. Znakomicie zrozumiał lekcję imagizmu i umiał połączyć to, co od kilkudziesięciu lat funkcjonuje w kulturze Zachodu, ze świeżą i twórczą fascynacją haiku japońskim.

### „H a i k u f a b u l a r n e”

Przeciwwagę dla dialogiczności przejawiającej się poprzez obraz stanowi w zbiorze *Haiku-images* fabularność. W wierszach Grochowiaka wyrazista narracyjność, daleka od „momentalności” znanej z klasycznych haiku, znacznie modyfikuje struktury wizualne. W tomie zawarte są różnorakie opowieści: oniryczne (np. *Balon*), fantastyczne (*Kosmetyka*), baśniowe (*Smok*), zanurzone w codzienności (*Zegary*) czy wreszcie – przypowieściowe (*Porządek*). Najczęściej fabularność oddala wiersze od japonizującego obrazowania, zwykle stają się one bardziej tajemnicze, niezrozumiałe, zagadkowe, dalekie od obrazowej prostoty<sup>79</sup>. W istocie teksty zatracają strukturalny związek z orientalnym pierwowzorem, nie dialogują z nim w swej poetyce immanentnej. Rezygnacja z klarowności japonizującego obrazowania rzeczywiście ujawnia (czy wręcz – „uruchamia”) typowe dla wcześniejszej poezji Grochowiaka niejasności, meandryczność metafor, zagadkowość sensów. O tekstach tych wspominam po to przede wszystkim, by pokazać różnice między różnorodnymi „haiku polemicznymi” (za takie uznaję utwory dotąd omówione) i wierszami Grochowiaka bliskimi „niby-haiku”. Oto przykłady tych ostatnich:

#### LISY

Lisy niosą zarazę do wsi  
Zarażeni siadają do stołu wigilijnego  
Przy dzieleniu oplatka najstarszy kąsa pierwszy [G 38]

#### WYPADEK

Archanioł wpadł pierwszy do ścieku  
Dobywano go ostrożnie – narzędziami dentysty  
I sznurem od gwizdka generała policji [G 25]

#### ZEN – CZWARTE

Zen – miasto które zburzyli barbarzyńcy  
Potem zajęli się nim ludzie rokoka  
Mieli za wąskie palce – wzniesli misterne płacze altówek [G 26]

### „H a i k u - e p i g r a m a t y”

Niektóre wiersze z tomu *Haiku-images* łączy z orientalnym gatunkiem jedynie sygnał metatekstowy (tytuł tomu) i trójwersowość. Utwory stają się niekiedy formami pokrewnymi aforyzmom, epigramatom, fraszkom<sup>80</sup>:

<sup>78</sup> Określenie Małuszewskiego (*op. cit.*, s. 144).

<sup>79</sup> Niekiedy pojawiają się tu jednak klarowne, przejmujące obrazy będące częścią składową „rozłożonej w czasie” całości – przykładem ostatni wers utworu *Umarli*:

Umarli mają wysokie czoła i spokój wiedzy  
Potem dzieje się coś okropnego  
Ale osy uwiły sobie gniazda w ciałach moich dziadków [G 18]

<sup>80</sup> Zob. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku*, s. 21–22.

SOKRATES

Świat jest bliski zniszczenia – pytanie  
 Świat jest bliski zniszczenia – odpowiedź  
 A przecież Sokrates mlaskał pijąc cykutę [G 21]

TEATR

Od dawna uważnie patrzymy sobie w oczy  
 Wilk owca i ja  
 Kto poruszy się pierwszy – podniesie żelazną kurtynę [G 36]

LEW

Lew u dzieci natury jest tyle bogiem  
 Ile u mieszczan mosiężną kołatką  
 Och jak ci burzuje lubią potrząsać [G 37]

Wербalne koncepty – nierzadko o wyrazistych konotacjach kulturowych (bliżyny wilk i owca, śmierć Sokratesa) – zatracają klarowność wizualną. Przytoczone teksty mogłyby uchodzić za krótkie formy stworzone bez jakichkolwiek dalekowschodnich inspiracji. W swej strukturze okazują się one bardziej „niby-haiku” niżli „haiku polemicznymi”. Wygląda na to, że bez obrazu czy choćby imagistycznej serii nakładających się obrazów praktycznie nie sposób mówić o faktycznym związku z japońskim pierwowzorem.

Opisane wcielenia haiku w tomie *Haiku-images* nie wyczerpują naturalnie wachlarza zrealizowanych tam możliwości. Dość pokaźną grupę stanowią teksty, które określić można jedynie jako „*varia*” – utwory łączące obrazy i refleksje, metaforyczność i realistyczny konkret. Zdecydowana większość wierszy daje się jednak analizować w zaproponowanych przeze mnie kategoriach obrazowych.

Zachowanie schematów wizualnych typowych dla japońskiego haiku przesądza w znacznej mierze o klarowności odwołań do japońskiego gatunku – znacznie bardziej niżli układ sylab (czy nawet wersów), skupienie na elementach natury, nawiązania *expressis verbis*, niezwykle trudny do zrealizowania postulat jedności podmiotu i przedmiotu. Okazuje się – czego w większości kategoryzacji praktycznie się nie dostrzega – iż swoiste obrazowanie to warunek konieczny klarownych nawiązań do haiku zawartych w immanentnej poetyce tekstów.

### „Haiku-błaga” Brzoskiewicza

Twórczość Dariusza „Brzóska” Brzoskiewicza wzbudza wiele kontrowersji. Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski uznają jego dokonania za „minimalistyczną poezję postlingwistyczną”, „nihilistyczną zabawę w duchu »neo-dada«”<sup>81</sup>. W *Parnasie bis* przeczytać można, że Brzoskiewicz „pisze bardzo krótkie absurdałne haiku albo banalistyczne aforyzmy [...] [i] przywoływany [jest] przez co ambitniejszych krytyków jako symbol upadku »bruLionu«”<sup>82</sup>. Zbigniew Bieńkowski mówi: „Są tomiki, które bardzo łatwo można ochlapać, choćby tomiki Filasa czy

<sup>81</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996). (Pierwsza monografia literatury 30-latków)*. Warszawa 1996, s. 97, 73–74.

<sup>82</sup> K. Varga, P. Dunin-Wąsowicz, *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*. Warszawa 1998, s. 25.

Brzoskiewicza. Głupia moda na haiku. Zainicjował ją kiedyś Grochowiak. Teraz usankcjonował ją Miłosz. Zaulek<sup>83</sup>. Ostatnie lata to jednak czas rosnącego zainteresowania twórczością „Brzóska”, co wiąże się z pewną komercjalizacją działalności poety i powolną zmianą jego strategii twórczej – cotygodniowe *Haiku* „Brzóska”, publikowane na ostatniej, poświęconej satyrze stronie „Przekroju”, cieszą się popularnością u sporej części czytelników smakujących w absurdzie<sup>84</sup>. „Ochłapanie” zbioru *Haiku* z 1992 roku nie byłoby zadaniem trudnym, trudniejszym – odsądzenie od czci i wiary późniejszych wierszy z „Przekroju”. Teksty zawarte w tomie uznać można jednak za coś więcej niż literacką błazenadę, jeśli tylko – jak pisze Grażyna Borkowska, przyrównując poezję autora *Haiku* do wierszy Białoszewskiego – „to wszystko, co napisał, traktować w miarę serio”<sup>85</sup>. Ewa Tomaszewska z kolei uważa Brzoskiewicza, już w roku 2001, „za najoryginalniejszego twórcę haiku młodego pokolenia”<sup>86</sup>.

Prowokacyjna działalność „Brzóska” stanowi przeciwległy – w stosunku do tekstów Grochowiaka – biegun dla prób sprawdzania przydatności i „operacyjności” haiku na polskim gruncie. Brzoskiewicz nie prowadzi spokojnego, ważnego dialogu z tradycją Orientu. To zupełnie inna strategia polemiczności.

Utwory „Brzóska” są w istocie bardzo zwarte. To teksty 3- lub częściej 4-wersowe (w „Przekroju” nawet 5-wersowe), liczące jednak zaledwie od 9 do 24 sylab w tomie i do 32 w „Przekroju”. Rozmiar sylabiczny wierszy bliski jest często objętości klasycznych haiku, natomiast ich język i obrazowość wydają się bardzo odległe od harmonijnych przedstawień znanych z wierszy Bashō czy Busona. Rzecz jest jednak bardziej skomplikowana.

### „Maniera japońska”?

Najbardziej mnie tu interesujący typ obrazowania to, jak w haiku klasycznym, tworzenie jednego, spójnego, dwuelementowego (figura–tło) obrazu, najchętniej – obrazu natury, poprzez wszystkie wersy tekstu. Wśród wierszy Brzoskiewicza znaleźć można czytelne odwołania do takiego właśnie wzorca. Oto przykład:

SZELESZCZĄ ŚWIERSZCZE

Biegną  
Pośród deszczu  
Świerszcze  
I szeleszczą jeszcze [BP 2004, nr 42, s. 100]

Bez wątpienia autor potrafi „podrobić” pewne elementy haikowej poetyki. Wizja biegnących w deszczu świerszczy znakomicie „chwytą” japoński postulat tworzenia prostych, klarownych, „momentalnych” obrazów. Podkreślenie wizualnego trajektora dźwiękiem (szeleszczenie) także świetnie wpisuje się w praktykę

<sup>83</sup> *Nowi poeci ojczyzny*. Rozmowa M. Zaleskiego, Z. Bieńkowskiego i G. Borkowskiej. „Res Publica Nowa” 1993, nr 6, s. 16.

<sup>84</sup> Ostatnim przedsięwzięciem poety jest projekt „Haiku dla Warszawy” zrealizowany w ramach 14 Międzynarodowego Festiwalu Sztuka Ulicy, Warszawa, 23 czerwca – 5 lipca 2006.

<sup>85</sup> *Nowi poeci ojczyzny*, s. 14.

<sup>86</sup> E. Tomaszewska, *Inspiracje japońskie w kulturze i sztuce europejskiej – wprowadzenie do „Antologii polskiego haiku”*. W zb.: *Antologia polskiego haiku*. Oprac., wybór E. Tomaszewskiej. Warszawa 2001, s. 26.

dalekowschodnich twórców. Pojawia się jednak wątpliwość – czy wiersz „Brzóska” to faktycznie haiku czy też podszywający się pod tę formę żart literacki? Nieskomplikowany rym (nieznany klasycznym haiku) oraz, przede wszystkim, niemal całotekstowy brzmieniowy „wygibas” („pośród deszczu świerszcze szeleszczą jeszcze”) każą powątpiewać w czystość intencji poety. Ten czterowiersz wydaje się bardziej warsztatową zabawą niżli dowodem kontemplacyjnej obserwacji natury.

Inny utwór „Brzóska” brzmi:

Ryba oczko puszcza  
Rośliny się chwieją  
Oj popędził Kazik  
Tą motorówką [BH 11]

Ryba pośród rozchwianych trzciny to obraz jakby żywcem wzięty z japońskich haiku. Tutaj jednak antropomorfizowana ryba kolokwialnie, cwaniacko „puszcza oczko”, wyjaśnienie zaś przyczyn zamieszania w przyrodzie okazuje się trywialnie „cywilizacyjne”. Haiku Bashō, Busona czy Issy napisane zostały prostym i jednocześnie przejrzystym stylistycznie językiem, tekst polskiego twórcy kłuje w oczy ludycznością, kolokwialnością (wykrzyknik, zaimek wskazujący, szyk wyrazów) i „przaśną” swojskością (imię bohatera, współczesne realia). Autor „puszcza oczko” do czytelnika – oto nasze, potoczne, wyrosłe z powszedniego doświadczenia polskie „haiku” (cudzysłów jest oczywiście niezbędny). O jedności podmiotu i przedmiotu nie może być mowy. Z haikowej epifanii pozostał przede wszystkim ślad w obrazowaniu, klarownie przedstawiona mikrosценка z codzienności.

Podobnie zaskakujący okazuje się *Łąki łan*:

Łąki łan  
Ułożył ktoś na łące  
Czy było tu dziś UFO?  
Czy pił tu dziś brat Bronki? [BP 2004, nr 37, s. 90]

„Łąki łan ułożony na łące” to prosty, monochromatyczny obraz bliski niektórym kompozycjom znanym z japońskich haiku. Stworzono go jednak w specyficzny z perspektywy językowej (homofonia, aliteracja, poliptoton) i logicznej (tautologia) sposób. Powagę kreacji poetyckiej podważają dwa końcowe wersy, wyjaśniające zjawisko w przyrodzie. Obraz natury staje się pretekstem do zabawy w absurd, wariacji na temat codzienności (i specyficznej swojskości – znów uwagę zwraca imię bohaterki) oraz jej potocznych, nierzadko nieprawdopodobnych, objaśnień. Po raz kolejny obraz przyrody wykorzystany został do tekstowej gry – to jednocześnie gra w dźwięki i (alogiczne) sensy.

Zaskakujący obraz natury przynosi również *Kot*:

Leży kot koło płota  
Znowu ćwiczyleń  
Taki z niego nierób  
Że go nawet gołębie podziobały [BP 2004, nr 20, s. 92]

Kot i gołębie na tle płotu – taka scenka wypełniać mogłaby klasyczne haiku. Obraz znów jednak nie wystarcza, musi zostać swoiście skomentowany. Relacjonujący zdarzenie podmiot liryczny nie operuje bynajmniej „przezroczystym” stylem – używa potocznych słów i wyrażeń, popełnia błędy fleksyjne, moralizuje,



ironizuje. Orientalne haiku staje się tu w pewnej mierze antytetycznym punktem odniesienia. Mimo to dostrzec trzeba, że po raz kolejny udaje się „Brzósce” stworzyć autonomiczny, spójny (językowo i wizualnie) obraz codzienności, w specyficzny sposób uchwycić to, co zupełnie innymi środkami, wydobywając inne sensory, opisywali japońscy autorzy.

Najczęściej w tekstach Brzoskiewicza pojawiają się jednak obrazy rzeczywistości miejskiej. Oto wiersz *Jedzie*:

Jedzie tramwaj po torach  
O wczesnej godzinie  
Wszyscy myślą, że pusty  
A tam cała trzecia B do kina jedzie [BP 2004, nr 7, s. 92]

Twórcy japońskich haiku skupiali uwagę na drobnych wydarzeniach codzienności. Na codzienność poety przełomu XX i XXI stulecia składa się nie tyle obcowanie z naturą, ile życie miejskie – stąd pojawienie się tramwaju we współczesnym „haiku” (nie bez przyczyny używam cudzysłowu) nie musi i nie powinno dziwić<sup>87</sup>. Obraz samotnego tramwaju na torowisku może być, paradoksalnie, kontynuacją dalekowschodniej poetyki. „Brzóska” nie zatrzymuje się jednak na obrazowaniu – druga część tekstu to przewrotne, zaskakujące, niemal purnonsensowe wyjaśnienie sytuacji<sup>88</sup>.

Z ascetycznym obrazowaniem klasycznych haiku wiązać można także 3-wersowy tekst, przenoszący akcję do wnętrza domu:

Coś tam z kranu kapie  
Chyba już  
Rdzy nie ma [BH 29]

Kapiąca woda – nawet woda z kranu – może być podstawą stworzenia haiku zachowującego reguły gatunku. Autor jednak nie zatrzymuje się na samym obrazie, zderza oczekiwania czytelnika (haiku w tytule) z prosto, banalnie (ale przekonująco!) wyrażoną potocznością. Tego rodzaju zderzenie konwencji gatunkowej z konkretną realizacją po raz kolejny okazuje się ludyczne.

Inne wiersze notujące zdarzenia codziennego domowego życia brzmią:

Matka przeżarta	Na podwórku dzieci
Dziecko przekarmione	Biegają jak w szale
Leży	Matka jakby mogła
Na tapczanie [BH 20]	To by je zatłukła [BH 27]

FUJ

Fuj Fuj

Myszka brudna wala się po pokoju  
Nie dość, że brudna

To jeszcze z niej ktoś cały kabelek wyciągnął [BP 2003, nr 47, s. 92]

Teksty zestawiać można z klasycznymi realizacjami haiku prezentującymi

<sup>87</sup> W grupie wierszy, które określiłam jako haiku „wyznawcze”, pojawia się wiele tekstów operujących atrybutami codzienności nowoczesnej cywilizacji.

<sup>88</sup> Inna rzecz, że i w klasycznych haiku sporadycznie zdarzały się podobne niespodzianki, efekt zaskoczenia wiązał się tu jednak raczej z użyciem autoironii:

Mgła – za mgłą księżyc  
a ja wszedłem w kałużę  
zwodne są drogi [Issa, H 92]

kształt – bohatera wiersza na monochromatycznym tle. Tyle tylko, że u japońskich poetów to np. krab na tle trzciny, u Brzosiwicza zaś – przekarmione dziecko na tle tapczanu, myszka (jak się okazuje, komputerowa!) na podłodze, biegające w kółko dzieci na podwórku.

W poezji „Brzosi” niemal nie istnieje także problem kolorystyki. W niektórych tekstach barwy rekonstruować można dzięki odwołaniom do świata przyrody – tego rodzaju utworów pojawia się jednak stosunkowo niewiele. Mówić tu należy raczej o kolorystyce implikowanej przez ogólny nastrój wierszy: świat jest właściwie bezbarwny i bezpostaciowy. To w oczywisty sposób sprzeczne z istotą zapamiętujących barwy natury haiku japońskich.

W cytowanych dotąd wierszach Brzosiwicza mamy do czynienia z konkretną, zwykłą jednorodną, znaną z codziennego doświadczenia przestrzenią. Widzimy tu również struktury obrazowe zbliżone do tych występujących w haiku japońskich – jedną z najważniejszych kwestii jest przy tym sam fakt tworzenia obrazowych, zanurzonych w powszedniości, nieprzegadanych i niekiedy żartobliwych scenek. Dzięki tym łącznikom z orientalną poetyką wyrazistsza staje się polemika z założeniami dalekowschodniego gatunku. Widać ją na kilku płaszczyznach:

– w języku: „nieprzezroczystym”, dosadnym, ocierającym się o wulgarność, niekiedy konceptystycznym brzmieniowo. Potoczność wysłowienia znakomicie współgra tu jednak z dojmującą zwyczajnością ukazanych sytuacji. Wierszowe obrazki są zatem bardzo spójne, lecz taka spójność (języka i semantyki) oddala je od stylistycznej klarowności haiku klasycznych.

– w kreacji świata przedstawionego, gdzie przyroda jest tylko pretekstem do opisu życia ludzi i zabawy językiem. Niemal zawsze pojawia się jakiś „Kazik w motorówce” czy ktoś, kto wiersz o wróblach zamknie stwierdzeniem „te małe skurwielki”. Co więcej, w haiku japońskich drobne zdarzenia były sygnałem porządku świata, pokazywały jego „takość”. Również u „Brzosi” istotna jest „uważność chwili”, dostrzeganie drobnych – choć niekoniecznie zakorzenionych w naturze – zjawisk. Także tutaj podmiot liryczny nie filozofuje, nie interpretuje rzeczywistości *expressis verbis*. Jeśli jednak o klasycznych haiku słusznie pisze się, że to „małe epifanie”<sup>89</sup>, „haiku” Brzosiwicza charakteryzuje specyficzny, dosadny „onicyzm” (choć z pewnej europejskiej perspektywy klasyczne haiku można także uznać za wiersze o niczym, „o głupotach”), celowa potoczność, banalizm.

– w ujęciu kategorii humoru: wiersze „Brzosi” bywają śmieszne, tak jak śmieszny bywa purnonsens, ironiczna konstatacja czy dosadny żart, w klasycznym haiku natomiast humor to raczej pogodne przyglądanie się światu, niekiedy lekka autoironia<sup>90</sup>. Podmiot liryczny polskich „haiku” nie sili się na o r i e n t a l i z u j ą c ą afirmację świata, nie znaczy to jednak, że jego wizję rzeczywistości można uznać za druzgocącą diagnozę stanu zachodniej kultury. To po prostu wizja całkowicie odmienna od haikowej. W tej kulturowej dykcji skupienie na doświadczeniu codzienności wiedzie do zupełnie innych – ludycznych, przerysowanych, czasem wręcz groteskowych – rozwiązań tekstowych.

„Haiku” Brzosiwicza to dość iluzoryczna polemika z poetyką i filozofią haiku klasycznych. Autor wykorzystuje pewne haikowe wskazania, naprawdę dowodzi

<sup>89</sup> Ołędzka-Frybesowa, *op. cit.*, s. 17.

<sup>90</sup> Zob. przypis 88.

jednak, że rzeczywiste porozumienie między odległymi kulturami jest niemożliwe. Tego rodzaju konstatacje rodzić mogą pełną napięć, dramatyczną próbę „barowania się z kulturą”, trudne sprawdzanie możliwości transkulturowych mediacji (Grochowiak) bądź wizję ludyczną („Brzóska”). Brzoskiewicz pozostał w swych „haiku” bardzo europejski, co widać już w tekstach obrazowo nawiązujących do klasycznych haiku. Co zatem przynoszą inne utwory?

### Imagizm „Brzóska”

Niektóre spośród omówionych już wierszy „Brzóska” zdają się realizować założenia imagizmu, mimo iż związek między poszczególnymi częściami układu jest tu bliższy relacji wynikania (*[Ryba oczko puszcza...]*, *Łąki łan, [Coś tam...]*) niżli faktycznemu nakładaniu obrazów. W stosunkowo nielicznych tekstach (szczególnie tych z tomu *Haiku*) zidentyfikować można także technikę *stricte* imagistyczną. W króciutkich wersach zwykle nie udaje się jednak poecie – tak jak udawało się Grochowiakowi – stworzyć kilku osobnych (choć połączonych semantycznie i/lub wizualnie) obrazów w jakikolwiek sposób zbliżonych do przedstawień znanych z haiku japońskich. Struktura językowa jest *de facto* podobna do tej występującej w opisanych wcześniej wierszach, lecz związki z klasycznymi realizacjami gatunku znacznie bardziej się zacierają.

Imagizm Brzoskiewicza to właściwie swoista technika „migawkowa”. W poszczególnych wersach „kamera” przesuwana się w inne miejsce, oświetlony zostaje punkt przestrzeni, o jakim czytelnik dotąd nie wiedział, jakiego się nie spodziewał. Pewne szczegóły są wprawdzie wyłuskane z całkowicie bezpostaciowego tła, brak jednak jakiegokolwiek dokładniejszego opisu. Zasygnalizowano tylko ich istnienie – jakości, barwy, kształty (i samo tło!) zostają pominięte. Wywoływane przed oczyma czytelnika obrazy są wyabstrahowane, poszczególne elementy nie łączą się w harmonijną całość, niewiele wiemy o ich wzajemnych stosunkach. Przestrzeń prezentowana w wierszu wydaje się pocięta, niejasna, wyodrębnione są tylko niektóre punkty – trudno powiedzieć, czy to organiczna całość, czy nie powiązany żadną rozsądną myślą montaż. Gdyby szukać odpowiedników takich tekstów w świecie sztuk plastycznych, oprócz nowoczesnych kolaży wskazać należałoby wstępne, niedbałe szkice, w przypadku których nie wiadomo właściwie, czy rysownik pokazał na karcie fragmenty tego samego obrazu, czy też na jeden karton naniósł elementy z kilku planowanych malarskich przedsięwzięć. Oto przykład literacki:

Synek ręką macha  
Wiesia krowę wiezie  
Krew kapie po stole  
Ojciec już nóż niesie [BH 6]

Tu strukturalnych związków z haiku praktycznie nie widać. U „Brzóska” już teksty „imagizujące” przestają łączyć się w płaszczyźnie poetyki immanentnej z klasycznymi haiku. Pewna polemiczność z haiku zawarta jest w warstwie semantycznej i w swoistej nonszalancji formy, lecz sama kompozycja językowa i obrazowa odcina się od wschodnich inspiracji, nie podejmuje czynnego dialogu z obcym gatunkiem. Jedynym śladem po haiku pozostaje tu skupienie na drobnych wydarzeniach codzienności.

„Haiku” – zabawa w języku

Najciekawsze w „haikowej” twórczości „Brzóska”, szczególnie tej z lat ostatnich, wydają się różnorodne gry z językiem. Znacznie bardziej niż samo obrazowanie i szukanie płaszczyzn mediacji między ascetycznym, zenistycznym haiku klasycznym a tradycją kulturową Europy interesuje Brzoskiewicza eksplorowanie możliwości polszczyzny, dla których rozwijania japońska nazwa gatunkowa jest tylko modnym szyldem, przewrotnie wykorzystanym chwytem reklamowym. Prezentuję tu kilka najciekawszych pomysłów na językowe wypełnienie zwężonej formy poetyckiej. To już bezapelacyjnie „niby-haiku”, nie zaś (jak w podrozdziale „*Maniera japonsica*”?) specyficzne „haiku polemiczne”. Poeta zdaje się nie widzieć możliwości dialogu kultur (a w każdym razie nie jest nim poważnie zainteresowany), ale nie chce z tego powodu rezygnować z różnorodnych zabaw w języku. Często rezygnuje jednak z ostatniego łącznika z haiku – skupienia się na codziennych, zwykłych scenkach z życia; odchodzi w stronę epigramatów, sentencji, krótkich narracji opartych na językowych wieloznacznościach.

„Brzóska” wykorzystuje m.in. zabiegi paronomastyczne – lubuje się w kalamburach, fałszywych etymologiach i aluzjach kulturowych wynikających z podobieństw dźwiękowych:

MISTYK	MINI	KIEROWCA STARA
Jak mi styka to tylko do pierwszego (BP 2005, nr 18, s. 92)	Straszy w mini Starsza pani I udaje Stringa (BP 2005, nr 24, s. 92)	Kierowca się stara Tak jak tylko może Ale star już nie może Taka to historia stara (BP 2004, nr 6, s. 100)

Często poeta wykorzystuje dla podsumowania opowiedzianej przez siebie historii modyfikowane przysłowia, idiomy, terminy, nazwy własne:

DZIADEK	MÓWI OJCIEC DO SYNA
Zbiera dziadek grzyby Muchomory strąca Jeden wpał do torby Był to o jeden grzyb za daleko (BP 2003, nr 44, s. 92)	Na tobie To tak można polegać Że jakby cię Zawisza zobaczył Toby mu się czarno przed oczyma zrobiło (BP 2004, nr 12, s. 92)

Brzoskiewicz tworzy także aforyzmy, które sprawiają wrażenie całkowicie przypadkowych czy absurdalnych (alogiczność, zaskakujące tytuły)<sup>91</sup>:

GRZECHU	
Łokciem Grzechu Nie Wygonisz (BP 2004, nr 43, s. 92)	Chociaż w ciele Zdrowy duch Nogi śmierdzą mu Za dwóch (BP 2004, nr 48, s. 100)

Przywołuję tego rodzaju teksty „Brzóska”, by pokazać, do jak różnorodnych celów wykorzystywana bywa modna nazwa gatunkowa. Tu naturalnie związek z orientalną formą praktycznie nie istnieje.

<sup>91</sup> Zob. też D. Brzoskiewicz, *Złote myśli psa*. Warszawa–Kraków 1994.

## „Haiku” a absurd sytuacyjny

Nierzadko także absurdalność tekstów Brzosińskiego nie ma nic wspólnego z zabawami językowymi. Autor gra purnonsensem, burzy logikę, ośmiesza schematy kulturowe (całkowicie rezygnując z orientalnych filiacji w poetyce).

## PRIMA APRILIS

Roman zrobił żonie na prima aprilis  
Taki dowcip  
Że wrócił do domu o pięć lat wcześniej  
Niż myślała

(BP 2004, nr 14, s. 92)

## JAMES BOND

James Bond  
To twarda sztuka  
Nawet jak miał granat w bucie  
To mu tylko dziurę w skarpecie wyrwało

(BP 2004, nr 40, s. 92)

Można by dalej szczegółowo opisywać różnorakie językowe i fabularne koncepty „Brzosiński”, z perspektywy tego artykułu byłoby to jednak całkowicie bezcelowe. Niektóre pomysły Brzosińskiego przedstawione w dwóch poprzednich podrozdziałach okazują się śmiałe, zabawne, celne, lecz w praktyce w żaden sposób nie wiążą się z formą haiku. Sygnalizuję zatem te kategorie działań poety ze świadomością, że mamy tu do czynienia z polemiką z uniwersum haiku, która odbywa się *de facto* poza dialogiem struktur literackich. Przejęcie nazwy gatunkowej i wypełnienie jej dowolną treścią jest bez wątpienia działaniem polemicznym, to jednak dyskusja tocząca się na zupełnie innym gruncie niżli ta, jaką pokazywał w licznych cechujących się japonsizującą obrazowością tekstach Grochowiak, i ta, o jakiej mówić da się w odniesieniu do klarownych wizualnie „haiku” samego Brzosińskiego. W istocie jakiegokolwiek związku z japońską poetyką identyfikować można jedynie w przypadku tych tekstów, gdzie choćby szczątkowo zachowano japonsizujące obrazowanie. One też pozwalają zaobserwować, jak pod piórem „Brzosiński” haiku przekształcają się w swoiste europejskie „anty-haiku”.

Zaprezentowane w dwóch ostatnich podrozdziałach dokonania twórcy to rezygnacja z poszukiwania jakichkolwiek międzykulturowych paralel. To także odejście od poszukiwań własnego sposobu przedstawiania codziennych doświadczeń. Brzosiński unika „barowania się” z formą literacką, w znikomym tylko stopniu bada, na ile akceptowalne mogą być orientalne reguły gatunkowe. Świetnie natomiast zongluje dotychczasowymi, wywiedzionymi głównie z tradycji awangardy, konwencjami literatury europejskiej. Dosadnie, prosto przekonuje, że:

Zen  
To jedno  
A Zenek  
To drugie

(Zen, BP 2005, nr 12, s. 92)<sup>92</sup>

## Podsumowanie

Artykuł rozpocząłam wyliczeniem cech gatunkowych haiku. Opisywane utwory Grochowiaka i Brzosińskiego naturalnie nie spełniają wszystkich ani nawet większości wspomnianych wyznaczników, nie sposób zatem w ogóle obejmować ich

<sup>92</sup> To *nb.* jedyny znany mi tekst „Brzosiński”, gdzie konstatacje kulturowe (czy interkulturowe) wyrażone zostały wprost.

dalekowschodnią nazwą genologiczną. Teksty Grochowiaka i „Brzóska” dowodzą wszakże, iż jednym z podstawowych wyznaczników gatunkowych haiku – najistotniejszym chyba z perspektywy nawiązań transkulturowych – jest swoisty typ obrazowania. Formuła zwięzłości – jak świadczą przykłady omawianych utworów – pozwala na najróżniejsze wariacje w obrębie (stosunkowo) niedługiej formy. Jedność podmiotu i przedmiotu przedstawienia to warunek, którego spełnienie okazuje się często niemożliwe. Zakorzenie w świecie natury z kolei wcale nie musi być obligatoryjne. Zachowanie któregośkolwiek z innych, poza specyficzną obrazowością, wyznaczników haiku nie przesądza bynajmniej o możliwościach identyfikacji japońskiego wzorca.

Przeglądanie się „haiku polemicznym” przez pryzmat obrazowania pozwala wychwycić kilka istotnych cech charakterystycznych polskich ekstremalnych nawiązań do japońskiego gatunku. Dzięki temu dostrzec można np. twórczy upór Grochowiaka, który nawet w wierszach imagistycznych (bardziej konsekwentnie konstruowanych niżli kompozycje samego Pounda) usiłował realizować założenia japońskich poetów, pozwalając sobie jednak na – zgodne z haikowym postulatem autorskiej szczerości – wplatanie motywów i chwytów stylistycznych całkowicie obcych poetyce Bashō. Widać także, iż w przypadku twórczości obu poetów teksty nie podejmujące haikowego wyzwania obrazowości tracą jakiegokolwiek podobieństwo do swego domniemanego orientального wzorca. Ich polemiczność (czy raczej – literackie *votum separatum*) staje się w pewnej mierze *p o z a a r t y s t y c z n a*, nie chodzi bowiem o jakiegokolwiek badanie możliwości własnego warsztatu i formy poetyckiej o obcym rodowodzie, ale tylko – o tworzenie aforyzmów, epigramatów, wierszy lirycznych, krótkich tekstów purnonsensowych czy konceptystycznych brzmieniowo, do których doczepiono orientálną etykietkę.

Układy zarzucające wizualność klasycznych haiku tracą zatem w znacznej mierze na polemicznej wyrazistości. Okazuje się, że do kategorii „haiku polemicznych”, a więc czynnie podejmujących dyskurs z japońskim wzorcem, zaliczyć można praktycznie te tylko wiersze, w których widać klarowne odniesienia do haikowego obrazowania. Układy wizualne to zatem zasadniczy, choć zwykle nie doceniany, element polskiej polemicznej „gry w haiku”.

#### HAIKU IN POLISH. STEREOTYPES – VISUALIZATIONS – POLEMICS

The article discusses some of the functional aspects of haiku in Polish literature and in Polish critical awareness. The author delineates most important determinants of this literary form, paying special attention to the problems connected with visualizations (uses here cognitive categories and refers to Ezra Pound's imagism). Śniecikowska questions the stereotypes of haiku perception that function in Polish. She distinguishes between three large groups of Polish texts inspired by oriental genre: "polemical haiku", "genre-oriented" haiku, and "quasi-haiku". The perspective of picture schemata allows for a detailed description and a comparison of two utmost different forms of haiku in Polish literature – the last Stanisław Grochowiak's *Haiku images* collection, and Dariusz "Brzóska" Brzoskiewicz's ones (volume *Haiku* and *Haiku "Brzóska"* published in "Przekrój").