

Pamiętnik Literacki 2011, 3, s. 77-111



Haiku? Senryū? Mironū?
Poezja Mirona Białoszewskiego wobec
gatunków orientalnych

Beata Śniecikowska

BEATA ŚNIECIKOWSKA
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

HAIKU? SENRYŪ? MIRONŪ?

POEZJA MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO WOBEC GATUNKÓW ORIENTALNYCH*

W poezji jest tyle za długich utworów. [B-8 143]¹

Zen Białoszewskiego? Poezja zen Białoszewskiego?

Badanie poezji autora *Obrotów rzeczy* w kontekście twórczości zen, a nawet w kontekście poezji haiku nie jest już dziś przedsięwzięciem pionierskim. Bezsadnie wydać się może opisywanie po raz kolejny postawy zen identyfikowanej przez wielu badaczy (nierzadko równocześnie przyjaciół poety) w życiu i spuściźnie literackiej Mirona Białoszewskiego. Niektóre kwestie poruszyć wszakże należy. „Życiopisanie” poety² okazuje się szczególnie istotne w perspektywie poszukiwania „białoszewskich” zbliżeń do haiku. Autentyczność doznań, jedność podmiotu i przedmiotu opisu, wierność przekazu, ciągłe „sprawdzanie sobą” to swoiste wyznaczniki czy wręcz – warunki zaistnienia gatunku na gruncie orientalnym³.

* Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2008–2010 jako projekt badawczy. Pierwsza wersja artykułu omawiana była na zebraniu Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Wszystkim dyskutantom bardzo dziękuję za uwagi i sugestie. Dopełnieniem niniejszego tekstu jest przygotowywany przeze mnie szkic *Koany Mirona?*

¹ Skrótom tym odsyłam do: M. Białoszewski, *Utwory zebrane*. T. 8: *Rozkurz*. Warszawa 1998. Do innych tomów z tego samego wydania odnoszą się następujące skróty: B-7 = T. 7: „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980 (1994); B-10 = T. 10: „*Oho*” i inne wiersze opublikowane po roku 1980 (2000); B-11 = T. 11: *Chamowo* (2009). Prócz tego w szkicu korzystam ze skrótów: B = M. Bashiō, *The Complete Haiku*. Transl., annotated, introd. J. Reichhold. Tokyo–London 2008. – C = T. Cieślak, *Prawie haiku Mirona Białoszewskiego*. W zb.: *O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje*. Łódź 1993. – H = *Haiku*. Przeł. A. Żuławska-Umeda. Pośl. M. Melanowicz. Wrocław 1983. – K = J. Kerouac, *Book of Haikus*. New York 2003. – M = *Miron. Wspomnienia o poecie*. Wybór, oprac. H. Kirchner. Warszawa 1996. – P = *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Red. M. Głowiński, Z. Łapiński. Warszawa 1993. – S = A. Sobolewska, „*Ja – to ktoś znajomy*”. W: *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa 1992. Liczby po skrótach oznaczają stronicę, z wyjątkiem *Utworów zebranych Białoszewskiego*, gdzie pierwsza liczba, po łączniku, wskazuje na numer tomu, następne – na stronicę.

² Od formuły tej i jej literaturoznawczego wykorzystania w przypadku badania twórczości Białoszewskiego próbowano się już dystansować (zob. A. Gleń, „*W tej latarni...*” *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*. Opole 2004, s. 17 n.). Z perspektywy moich dociekań to jednak kwestia istotna.

³ O kategoriach estetycznych i etycznych związanych z haiku (m.in. *aware*, *wabi*, *hosomi*,

W dotychczasowych badaniach nad haiku w Polsce⁴ abstrahowałam zwykle od zagadnień tego rodzaju. W przypadku Białoszewskiego takie konteksty analityczne – czy raczej: takie tło analityczne – narzucają się jednak same.

Na wstępie oddaję zatem głos moim poprzednikom w „białoszewskologii”, by w najtrafniejszych słowach przypomnieć o pewnych cechach autora *Chamowa* i jego dzieła:

Miron Białoszewski proponował – podobnie jak mistrzowie jogi czy zen – bycie transcendentnym świadkiem rzeczywistości własnego „ja”. [...]

Jak mistrzowie zen nauczał trudnej sztuki przytomności umysłu, kontaktu z życiem nie uformowanym przez schematy i przeżywania chwili teraźniejszej⁵.

Sposób patrzenia Mirona Białoszewskiego na świat to właśnie zen. Zen nie jest przecież wyznaniem, ale ponadreligijnym i ponadkulturowym sposobem bycia w świecie, znanym wielu poetom nie z lektury, lecz z doświadczenia wewnętrznego⁶.

rzadko trafia się liryka równie precyzyjnie poświadczona doświadczeniem [mowa o *Obrotach rzeczy* – B. Ś.] I równie osobista: zza każdego wiersza wygląda tu poeta; a także wyraża się sytuacja, wcale – o paradoksie! – nierzadka, wcale nieindywidualna⁷.

Nauczył mnie u w a g i d l a r z e c z y w i s t o ś c i wszelkiej, tej jak najbardziej codziennej, której doświadczamy najczęściej stępieni, jak i dla tej dziwacznej, strasznej, nie do opanowania i nie do zrozumienia⁸.

Mirona cechowała poza dobrocią i mądrością niezwykle rozwinięta empatia. – Myślę teraz tobą – mówił nieraz. Wczuwał się głęboko w drugiego człowieka. I dlatego tak rozumiał⁹.

Miron by się porozumiał z rośliną – mam wrażenie. Mieliby wspólny temat – choćby – o wodzie. Ważna sprawa. I nie do opisania słowami. Ze mną tak się porozumiewał. Z każdym, jeśli chciał¹⁰.

W zenie jest taki sposób na oświecenie – *koan*. A ja jestem przekonana, że w tym, co Miron pisał, były przebłyski czegoś, co można porównać z oświeceniem. [...]

makoto) zob. np. M. Melanowicz, *Literatura japońska*. T. 1. Warszawa 1994, s. 250–259. – L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem*. W zb.: *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne. Materiały z forum dyskusyjnego*. Red., wstęp D. Kalinowski. Słupsk 2000, s. 118. – A. Żuławska-Umeda: *Okolice poetyki Matsuo Bashō*. W zb.: *Haiku*. Wstęp, przeł. ... Bielsko-Biała 2006, s. 229–234; *Poetyka szkoły Matsuo Bashō*. Warszawa 2007, s. 23–26. Na ten temat pisze także B. Kubiak Ho-Chi (*Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*. Kraków 2009, s. 233–297).

⁴ Zob. np. B. Śniecikowska: *Granice wizualności – granice gatunku? Haiku w polskiej poezji międzywojennej*. W zb.: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, A. Dziadek. Warszawa 2010; *Haiku po polsku. Stereotypy – wizualizacje – polemiki*. „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 2.

⁵ A. Sobolewska, „Być sobie jednym”. W: *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1997, s. 16–17.

⁶ A. Sobolewska, *Lepienie widoku z domysłu. Percepcja świata*. W: jw., s. 92–93.

⁷ J. Błoński, *Słowa dodawane do rzeczy*. W: *Zmiana warty*. Warszawa 1961, s. 48.

⁸ H. Zaworska, *Ostatni wieczór z Mironem*. M 349. Zob. też np. J. Fażan, „Ale Ja nie Bóg”. *Kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego*. Kraków 1998, s. 47.

⁹ J. Stańczakowa, *Odmienił moje życie*. M 250.

¹⁰ A. Żurowska, *Ważny jest sam lot*. Rozmawiał T. Sobolewski. M 248. Zob. też H. Zaworska, *Być i nie być*. „Twórczość” 1986, nr 4, s. 106: „w sferze wyobraźni i wrażliwości [Białoszewskiego] istnieje możliwość włączenia się w całkiem inne, odrębne byty nie-ludzkie: w ścianę, [...], w rośliny i drzewa, ptaki i muchy, w gry ciemności i światła, w kapanie kropel z kranu”.

[...] ja uważam, że twórczość Mirona była czymś w rodzaju koanu¹¹.

Jak o dobrodziejstwie opowiadał o stanach nieczucia siebie, tak intensywnego bycia w tym, w czym się jest, że już wszystko stanowiło jedność, własna osobność istniała razem, bezboleśnie. „Niektórzy osiągają coś takiego poprzez medytacje, powtarzają jakieś jedno słowo, ja tego nie robię według żadnego planu, mam swoje metody, raczej sposobiki, trudno je wytłumaczyć, ale nieraz można”¹².

Przyjaciele poety i znawcy jego twórczości mówią jednym głosem: o zachłanym doświadczeniu rzeczywistości, nieustannej ciekawości „dookolnego” świata, fascynacji zwykłością, otwartości na codzienne epifanie. W pracach poświęconych Białoszewskiemu często wprost pisze się o zen. Nauczyciele tego odłamu buddyzmu twierdzą, że zen to rodzaj duchowości, która funkcjonować może pod każdą szerokością geograficzną i na każdym gruncie kulturowym (choć, naturalnie, są podległa mniej i bardziej sprzyjające). Warto jednak zdać sobie sprawę z pewnej powierzchowności tego rodzaju porównań. Praktykowanie zen narzuca codzienną dyscyplinę, jaka nie stała się nigdy udziałem poety. Jak pisze Daisetz Teitaro Suzuki:

wyjatkowość [zen] polega na systematycznym ćwiczeniu umysłu po to, aby dojrzał do stanu *satori*, w którym odsłaniają się wszystkie jego tajemnice. Można nazwać zen mistycyzmem, różni się on jednak od wszystkich innych odmian mistycyzmu metodą, dyscypliną oraz tym, co dzięki nim się osiąga. Mam tu na myśli przede wszystkim ćwiczenie koanu i zazen¹³.

Oświecenie, „wzenwtajemniczenie” może podobno wydarzać się bez udziału zewnętrznej, zrygoryzowanej „otoczki”, same, przypomniane za Suzukim, rygory są jednak w codziennej praktyce niezmiernie istotne. Zen Białoszewskiego był zatem wyjątkowo „osobny”, przykrojony na własną miarę, dla niektórych, oczywiście, dzięki temu prawdziwszy, dla innych – mętny, uproszczony, niepewny. Zauważyć trzeba wszakże, iż powoływanie się na buddyzm zen w studiach nad twórczością autora *Obrotów rzeczy* ma również dodatkowe konsekwencje – daje badaczom asumpt do poszukiwania związków dzieła Białoszewskiego z poezją zen¹⁴. Do kwestii tych jeszcze powrócę. W tym miejscu wskazać chcę natomiast

¹¹ Żurowska, *op. cit.*, s. 238. Na pytanie Sobolewskiego (*ibidem*, s. 243): „Czy on rozwiązał ten swój koan? Jak myślisz?”, Anula (Żurowska) odpowiada: „Rozwiązał, ale nie umiał tam zostać. Nie był »mistrzem«. Myślę, że on nim był. Na zasadzie doskoku. »Doskok« to było jedno z jego ulubionych słów”. W innym miejscu Żurowska wypowiada się o Białoszewskim tak: „Twórczość przegrywała z nim samym. Mimo że on nie mówił tak, jak pisał. Ale poza tym miał całą magię gestów. Ileż on wyrażał półobrotami ręki, małym palcem! Nieraz głową kiwał – jak taktomierz. I to bardzo wiele mówiło. To była magia. Natomiast w słowach było już coś wtórnego” (*ibidem*, s. 240).

¹² Zaworska, *Ostatni wieczór z Mironem*, s. 349. Podkreśl. B. Ś. Zob. też *ibidem*: „Mówił trochę o tych sposobach, na pewno nie wszystko chwyciłam, ale domyślałam się, że owe stany były owocem u w a g i napiętej do granic ludzkich możliwości. Był w tym tak bardzo wyjątkowy, my wszyscy żyjemy przecież tak bardzo nieuważnie, byle jak, stępieni, zmęczeni, nie zatrzymujący się w naszym, miotającym nami, biegu. Miron istniał z zachłanną uwagą, napisał: »Wszystko jest ciekawe«”.

¹³ D. T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu zen*. Przedm. C. G. Jung. Przeł. M. i A. Grabowsy. Poznań 1998, s. 119.

¹⁴ Zob. np. C 113–127. – T. Sobolewski, *Dzieci Mirona*. W: *Dziecko Peerele. Esej-dziennik*. Warszawa 2000, s. 51–52. – P. Soboleczyk, *Od „Karmelickich plot” do wierszy medytacyjnych. Białoszewskiego „obrotu transcendencji”*. W zb.: *Doświadczenie religijne w literaturze XX wieku*. Red. A. Gleń, I. Jokiel. Opole 2006.

dotąd dodatkowe orientalne filiacje filozoficzno-kulturowe (także istotne w perspektywie haiku), o dziwo, właściwie nie podnoszone w refleksji nad Białoszewskim i jego twórczością¹⁵. Myślę o taoizmie¹⁶ z jego fundamentalną zasadą *wu-wei* (działania przez niedziałanie, niewymuszania na sobie i innych niczego, co nie byłoby naturalne i konieczne¹⁷). Do Białoszewskiego znakomicie stosują się słowa:

Taoistyczny pustelnik prezentuje swobodę i wdzięk człowieka prawdziwie wolnego. Jest naprawdę wolny, bowiem jest w pełni Dzieckiem Teraźniejszości. Żyje z momentu na moment, bierze życie, jakim jest, i godzi się z każdym jego przejawem¹⁸.

Można by tutaj snuć dalsze rozważania o powszechności bliskiego wykładni zen i taoizmu doświadczania rzeczywistości. O tym, że sam poeta postrzegany był jako mistrz, nauczyciel oderwany od pewnych, pozornie niezwykłych, aspektów życia, zanurzony natomiast w trudno dostępnych wymiarach codzienności¹⁹. O Białoszewskiego rezygnacji z wartościowania (S 67). Poprzestaną jednak na tym, możliwie najkrótszym przypomnieniu wybranych wątków biograficznych.

Powrócić chcę natomiast do pytania, czy opisywana postawa zen przekładała się w przypadku autora *Obrotów rzeczy* na twórczość zen, a w szczególności – na jej specyficzną, haikową hipostazę²⁰. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że liryka Białoszewskiego jest od tekstów wiązanych z zen bardziej „zacępna”, bardziej autotematyczna, bardziej literacka wreszcie²¹. To jednak nadmierne uogólnienie. Poezja zen to wielki, właściwie nieskodyfikowany, otwarty zbiór różnorodnych utworów²²: kontemplacyjnych, wyciszonych, ale również dialogicznych, łamiących

¹⁵ Zaniechanie to zaskakuje tym bardziej, że do dzieła Białoszewskiego dopisywano już np. konteksty chasydzkie czy dżinizystyczne (zob. np. S t a Ń c z a k o w a, *op. cit.*, s. 252. – F a z a n, *op. cit.*, s. 52), analizowano je w perspektywie filozofii indyjskiej i fenomenologii religii P. Florenskiego (zob. S 45).

¹⁶ Chodzi mi o aspekt filozoficzny, nie zaś magiczny czy religijny. Zob. np. T. Ż b i k o w s k i, *Prawie wszystko o tao*. W zb.: *Taoizm*. Wybór W. J a w o r s k i. Red. M. Dziwisz. Kraków 1988. – P. G l i t a, *Taoizm*. W zb.: *Filozofia Wschodu*. Red. B. Szymańska. Kraków 2001.

¹⁷ Zob. D. T. S u z u k i, Th. M e r t o n, *Mądrość pustki*. „Literatura na Świecie” 1987, nr 1. – F. C a p r a, *Tao fizyki*. Przeł. P. M a c u r a. Kraków 1994, s. 125. – G l i t a, *op. cit.*, s. 337. Taoizm i zen łączy nie tylko pokrewieństwo założeń, ale także – związki historyczne. Niestety, wszelkie (liczne) prozdrowotne aspekty taoizmu były Białoszewskiemu całkowicie obce.

¹⁸ L i n T u n g - C h i, *Umysłowość chińska i jej taoistyczne podłoże*. W zb.: *Taoizm*, s. 12. Zastanawiające, czemu ten kontekst nie stał się interpretacyjnym wątkiem twórczości poety. Być może, właśnie dlatego, że taoizm wyjątkowo trudno (trudniej jeszcze niż pokrewny mu w wielu miejscach zen) zamknąć w jakichkolwiek formułach, podobnie zresztą jak inspirowaną *tao* sztukę. Nie bez przyczyny kluczowe dzieło taoizmu, *Tao-te-king*, rozpoczyna się od słów: „*Tao*, które można wyrazić słowami, nie jest (prawdziwym) niezmiennym *tao*” (L a o T s y, *Tao-te-king, czyli księga drogi i cnoty*. Przeł. T. Ż b i k o w s k i. W zb.: *Taoizm*, s. 49).

¹⁹ Zob. S o b o l e w s k a, *Lepienie widoku z domysłu*, s. 5–36. Warto tu też nadmienić o tekstach wspomnieniowych z książki *Miron* (np. Ż u r o w s k a, *op. cit.*). Nieustanna fascynacja czytelników – i krytyków – twórczością i osobowością poety z Lizbońskiej potwierdza atrakcyjność takiej postaci i takiej literatury.

²⁰ Przyjęcie pewnej postawy w życiu nie musi, naturalnie, świadczyć o akcesji do kręgu literatury z nią związanej (nie musi też dowodzić jakiegokolwiek wiedzy o tej literaturze). O haiku jako poezji zen – zob. np. R. A i t k e n, *A Zen Wave. Bashō's Haiku and Zen*. Foreword W. S. M e r w i n. Washington D. C. 2003. – *The Poetry of Zen*. Transl., ed. S. H a m i l l, J. P. S e a t o n. Boston–London 2007.

²¹ Takie wnioski wysnuć można np. z lektury książki *The Poetry of Zen*. Zob. też Cz. M i ł o s z, *Zen codzienny*. W: *Dalsze okolice*. Kraków 1991.

²² Jeszcze mniej zwarty okazuje się zbiór tekstów taoistycznych (poza kilkoma kanonicznymi

tabu, operujących wulgaryzmami, pisanych w poetyce nonsensu. Nie można apriorycznie odmówić tekstem Białoszewskiego akcesji do tego filozoficzno-literackiego kręgu. W moim szkicu zawężam problem związków twórczości autora *Oho* z poezją zen²³ do relacji z haiku (w innym miejscu konfrontuję ją z koanami²⁴). Jako egzemplifikacje, niekiedy swoiste stopnie porównania służyć mi będą japońskie haiku i *senryū* oraz utwory łączone z kręgiem literatury zen, powstałe w XX w. poza Orientem²⁵. Myślę tu o poezji Jacka Kerouaca, a w szczególności o jego niemal nie znanych w Polsce²⁶ wierszach zebranych w książce *Book of Haikus*²⁷. Filiacje z filozofią i twórczością zen w oczywisty sposób narzuca zarówno biografia, jak i spuścizna literacka autora *Włóczęgów Dharmy*²⁸. Warto, jak sądzę, przyłożyć do wymykającej się genologicznym formułom²⁹ poezji Białoszewskiego sprawdzony zachodni probierz haikowy. Wybierając probierz orientalny, starałam się natomiast możliwie często przywoływać nieznanne w Polsce klasyczne haiku (reprezentatywne dla poetyki gatunku), nierzadko nie pasujące do genologicznego stereotypu, jaki stworzyliśmy na podstawie niepełnych informacji z drugiej ręki.

Oto wypowiedź Hanny Konickiej z r. 1997: „mimo pewnego znużenia genologią dyskusja nad pisarstwem Białoszewskiego krąży zasadniczo wokół zagadnień gatunkowych”³⁰. Ja również poruszam się w obrębie problemów genologicznych. W dociekaniach, jakie prowadzę, krążyć należy jednak nad obszarami nieczęsto

księgami filozofów). Mówić można raczej o inspiracjach taoizmem widocznych w różnych utworach niż o samych taoistycznych wierszach czy poematach.

²³ Żartobliwy wybór tekstów autora *Oho* w artykule *I ty możesz zostać mistykiem. Zestaw ćwiczeń z dodaniem dziewięciu wierszy Mirona Białoszewskiego* T. Woźniaka („Teksty Drugie” 1996, nr 2/3) w żadnej mierze nie odzwierciedla „zeniczności” poezji Białoszewskiego.

²⁴ Chodzi tu o przygotowywany przeze mnie tekst *Koany Mirona*?

²⁵ Wersję angielską wierszy Kerouaca zapisuję w tekście głównym (to oryginał, wyrażony we współczesnej *lingua franca*), przekłady pojawiają się w przypisach. Japońskie haiku cytuję już tylko w polskich tłumaczeniach.

²⁶ Opublikowano dotąd polskie tłumaczenie zaledwie 12 haiku J. Kerouaca (*Haiku*. Przeł. L. Engelking. „Tytuł” 1995, nr 3/4, s. 356–358).

²⁷ Książka zawiera bardzo szeroki, przekrojowy wybór haiku tego autora (napisał ich niemal tysiąc).

²⁸ „Haikupisanie” Kerouaca poprzedziła lektura kilku tomów przekładów haiku autorstwa R. H. Blytha i tekstów o buddyzmie zen pióra D. T. Suzukiego. Zob. R. Weinreich, *Introduction: The Haiku Poetics of Jack Kerouac*. K XII–XIII. – Y. Hakutani, *Jack Kerouac’s Haiku and Beat Poetics*. W: *Haiku and Modernist Poetics*. New York 2009. Na pewne beatnikowskie paralele w życiu Białoszewskiego zwrócił uwagę Sobolewski (*op. cit.*, s. 56–57): „Miron żył w Peerelu jak amerykański beatnik. Kiedy czytam o spotkaniu w Nowym Jorku, w roku 1947, trzech młodych ludzi z wojennego pokolenia – Ginsberga, Kerouaca, Burroughsa – uprawiających swoje życiopisanie »w rytmie życia, w rytmie oddechu«, wbrew regułom, szkołom, hierarchiom, nie mogą nie myśleć o Mironie, o Swenie-Czachorowskim, o Lechu Emfazym Stefańskim. [...] Ta nie opisana dotąd undergroundowa kultura domowa lat pięćdziesiątych wyrastała w krańcowo innych warunkach, ale nie była tak bardzo odległa od tamtej, nowojorskiej”. Nie znalazłam dotąd żadnych tekstów literaturoznawczych dotyczących podobieństw twórczości beatników i Białoszewskiego.

²⁹ Zob. np. M. Głowiński: *Male narracje Mirona Białoszewskiego*. W: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973; *Białoszewskiego gatunki codzienne*. P 145. – J. Sławiński, *Białoszewski: sukces wycofania się*. W: M. Białoszewski, *Wiersze*. Warszawa 1976, s. 8. – S. Barańczak, *Rzeczywistość Białoszewskiego*. P 10. – W. Wantuch, *Miron Białoszewski w poszukiwaniu gatunków lirycznych*. P 162–163.

³⁰ H. Konicka, *Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego*. „Teksty Drugie” 1997, nr 1/2, s. 63.

eksplorowanymi w polskim literaturoznawstwie. W przypadku liryków nie nazwanych haiku (a Białoszewski nigdy w ten sposób swych prac nie kwalifikował) badać trzeba szczególnie wnikliwie, czy domniemane utwory haikowe to sztucznie wyabstrahowana ze spuścizny danego poety grupa wierszy, czy też przeciwnie – spójny, istotnie wyróżniający się w całokształcie dorobku autora korpus tekstów. Chcę zastanowić się nad przyczynami ewentualnych podobieństw poetyk, które na pierwszy rzut oka wydawać się mogą niemal antytetyczne, pokazać, w jaki sposób utwory pochodzące z odległych kultur ujawniać mogą bliskości³¹. To jeden z aspektów interesującego mnie problemu transkulturowości³², która dotyczy nie tylko całych społeczeństw, ale też „mikropoziomu tożsamości indywidualnej”³³. Chcę wreszcie pokazać na przykładzie wierszy z różnych względów zbliżających się do haiku, co i któreś „wyłazi” – jak pewnie powiedziałby sam Białoszewski – poza oszczędną haikową stylistykę.

Pytanie o bliskość poetyce japońskich 17-zgłoskowców zadałam całej spuściznie twórcy (Tomasz Cieślak, który, jak dotąd, najpełniej zrealizował pomysł czytania Białoszewskiego z perspektywy haiku, opierał się wyłącznie na materiale *Rozkurzu*). Nie ograniczyłam się przy tym jedynie do intuicyjnego odbioru poezji. Za wstępne kryteria rekrutacji lirycznych „bohaterów” szkicu przyjął³⁴:

- zwięzłość;
- wycofanie się, „wyciszenie” podmiotu lirycznego;
- skupienie na zmysłowo doświadczanych szczegółach codzienności;
- proste układy sensualne, a zwłaszcza klarowną relację figura–tło (trajektor–landmark³⁵);

³¹ Pamiętać trzeba przy tym, że w XX w. różnorakie dystanse międzykulturowe znacznie zmalały.

³² Nie uznaję za celowe mnożenia terminów i sztucznego cieniowania ich znaczeń. Zdecydowałam się jednak posłużyć nowym na polskim gruncie pojęciem transkulturowości ze względu na jego, sygnalizowaną w różnych studiach, pojemność i różne sposoby modelowania (nie dają tych możliwości „stare” terminy „interkulturowość”, „międzykulturowość”). K. Wilkoszewska (*Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie*. W zb.: *Estetyka transkulturowa*. Red. ... Kraków 2004, s. 14) powołując się na koncepcję W. Welscha, pisze: „Transkulturowość nie zakłada relacji między kulturami pojętymi jako całości, to nie jest spotkanie ani dialog dwóch monolitycznych kultur; transkulturowość całości rozsadza i wszystkie je przenika [...]”.

³³ W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*. Przeł. K. Wilkoszewska. W zb.: jw., s. 34. Warto przywołać obszerniejszy fragment rozważań filozofa: „Dla Japończyków podział obce–swoje, a mówiąc dokładniej, podział ten dokonywany na podstawie kryterium pochodzenia, nie odgrywał żadnej roli. Podstawą ich oceny staje się bliskość. Jeżeli coś wpasowuje się dobrze w kulturę Japonii, to jest japońskie – niezależnie od tego, skąd pochodzi. Tym sposobem przedmioty obce mogą być uznane za swoje. Osobiście podziwiam to nastawienie. Wydaje mi się złotą drogą do szczęścia, szczególnie we współczesnych warunkach” (*ibidem*, s. 42). Można wyobrazić sobie analogiczne rozumowanie dotyczące tożsamości kulturowej pojedynczych twórców. I w tym kontekście przypomnieć rozpoznania Sobolewskiej (S 70): „Osobowość poetycka Białoszewskiego wchłania wszystko. »Zjem wszystko« – śpiewa Kicia Kocia i nie tylko o kartkowe produkty tu chodzi. To, co określano jako franciszkanizm, panteizm czy buddyzm poety, to tylko pojedyncze odpryski jego świata duchowego”.

³⁴ Zob. np. Śniecikowska: *Granice wizualności – granice gatunku; Haiku po polsku. Stereotypy – wizualizacje – polemiki*.

³⁵ Posługuję się tu kategoriami „trajektor” i „landmark” zapożyczonymi z językoznawstwa kognitywnego, używanymi jednak również w tekstach z zakresu badania różnych zjawisk kultury

– oszczędność stylistyczną (konceptyzm językowy nie przytłacza obrazowania)³⁶.

Naturalnie – co oczywiste dla każdego chyba czytelnika Białoszewskiego – nie spotkałam w liryce autora *Rachunku zachciankowego* wielu czystych, „wykapanych” haiku. Odnalazłam jednak sporo tekstów spełniających po kilka ze wskazanych wstępnie kryteriów. Najwięcej utworów podejrzanych o haikowość zidentyfikowałam pośród późnych wierszy Białoszewskiego, powstałych w latach 1976–1983, już po przeprowadzce poety do bloku „mrówkowca” na Lizbońską. To chyba nie przypadek, że pewne uspokojenie wizji i języka cechuje późną spuściznę autora *Oho*³⁷ (mimo rewolucji, jaką była przeprowadzka i „nowe życie” w więzowcu), że na swój, „białoszewski” sposób wpisuje się ona w „tradycję, konwencję »późnych wierszy«”³⁸. O tej części dzieła poety mówi Jacek Brzozowski (przyjmując zblizoną do wskazanej przez mnie cezurę, wyznaczoną przez tom *Odczepić się* z 1978 r.):

Dochodzi [...] [tutaj] do głosu [...] wielki, a zarazem bez patosu i sentymentalizmu rozwijający się dramat oswojenia, uwyzyczajenia i ułożenia się z tym, co nieodwracalne: z losem, z bólem i cierpieniem, chorobą, z myślą o śmierci. Pojawia się głębokie i subtelne uwrażliwienie na metafizyczną i równocześnie pełną codziennych paradoksów problematykę nieskończoności i nieśmiertelności, materii i ducha, czasu i wieczności, bytu i nicości. Odnajduje wreszcie w licznych wierszach swój wyraz wyrozumiała akceptacja dla wszelkich tego świata rzeczy i zjawisk, akceptacja ugruntowana na nieustająco świeżym i młodzieńczym zadziwieniu³⁹.

W prezentowanych w moim szkicu wierszach nie widać jednak (poza nielicznymi wyjątkami) choroby, śmierci, bólu. Widać natomiast akceptację, afirmację życia w jego najróżniejszych przejawach oraz, istotnie, nieustanne zadziwienie światem. Czyżby wybór zbliżającej się ku haiku formy niejako automatycznie rewidował semantykę (wstępne kryteria doboru tekstów nie precyzowały kwestii *stricte* semantycznych)? A może afirmacyjne sensory łatwiej ująć w klarowny i jednocześnie, przypadkiem, nieco orientalizujący schemat? Znaczeniowa specjaliza-

– zob. np. P. Stoczek w II, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*. Przeł. A. Skucińska. Red. nauk. A. Tabakowska. Kraków 2006, s. 22–25.

³⁶ Należy wszakże zrewidować przekonanie o ogromnej prostocie, „przezroczyści” stylistycznej haiku. Szerzej piszę na ten temat w dalszej części tego szkicu.

³⁷ Odrzucam jednak nazbyt uogólniające, moim zdaniem, stwierdzenia, że twórczość Białoszewskiego ewoluowała: od rzeczy, przez słowo, do transcendencji (zob. S. Burkot, *Literatura polska w latach 1929–1999*. Warszawa 2002, s. 155).

³⁸ J. Brzozowski, *Wiersze ostatnie Mirona Białoszewskiego*. P 217 (tekst opublikowany także pt. *Liryki anińskie Mirona Białoszewskiego*. W: *Późne wiersze poetów polskich XX wieku. Dwanaście szkiców i komentarzy*. Łódź 2007). O późnym okresie twórczości autora *Oho* pisze Brzozowski (*Wiersze ostatnie Mirona Białoszewskiego*. P 216): „Zawał przeżyty w 1974 roku, przeprowadzka przez Wisłę-Styky na Saską Kępę w roku następnym, pobyty w szpitalach i sanatoriach, wreszcie liczne podróże. Wszystko to wytrąca i wyrwa poetę z jego kontemplacyjnych »leżeń« w bezpiecznym kosmosie mieszkania, z jego »leceń« po znanych miejscach najbliższego i oswojonego świata i z całą ostrością, na różne sposoby uświadamia przybliżający się moment odejścia”. „Inność” tekstów z tego okresu dostrzega także Sobolewski (*op. cit.*, s. 51): „W późnych wierszach i prozach Białoszewskiego, w króciutkich, jak z poezji zen, paradoksalnych, czasem humorystycznych epigramatach z *Odczepić się*, *Rozkurzu*, *Oho* jest dążenie, by zajrzeć pod spód istnienia, tak jak się zagłada pod spód liścia”. Zob. też Gleń, *op. cit.* – Sobolewicz, *op. cit.*, s. 143–166.

³⁹ Brzozowski, *Wiersze ostatnie Mirona Białoszewskiego*, P 216–217.

cja wyróżnionej grupy utworów to jedna z pierwszych rzucających się w oczy cech „zakwalifikowanych” do dalszej analizy wierszy.

Zastanawia również pewna czasowa zbieżność: powstanie tekstów Białoszewskiego o zbliżonym do haiku konturze przypada na pierwsze lata wzmózonego zainteresowania japońskim gatunkiem w Polsce. Kamieniem milowym okazało się tu wydanie numeru „Poezji” (1975, nr 1) poświęconego haiku, zawierającego międzywojenne i najnowsze tłumaczenia orientalnych 17-zgłoskowców oraz znakomite teksty literaturoznawców japonistów. Drugim istotnym wydarzeniem literackim była publikacja tomu *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka (dwa wydania (!) w 1978 r.), wchodzącego w intrygujący dialog z haiku⁴⁰. Nawiasem mówiąc, książkę Grochowiaka również uznać można za przykład tzw. późnej twórczości⁴¹.

Nie ma sensu upierać się, iż haiku to gatunek niezmiernie ważny dla Białoszewskiego. Cała jego spuścizna (i życie) pokazują, że ten akurat poeta nie potrzebował informacji o japońskich lirycznych miniaturach do nieprzerwanej literackiej kontemplacji rzeczywistości. Być może jednak wiedza o powstałej kilka stuleci wcześniej na drugim końcu świata formie poetyckiej wpłynęła nieco na kształt późnych liryków autora *Oho*. Wiadomo, że pisarz interesował się Orientem (nie bez echa pozostawały zapewne różnorakie wschodnie i ezoteryczne fascynacje wielu bliskich mu osób⁴²). Mimo to nie znalazłam nigdzie – ani w utworach samego Białoszewskiego, ani w tekstach wspomnieniowych czy krytycznych – informacji o haikowych zainteresowaniach autora *Rozkurzu*. Sam fakt zbieżności czasowej publikacji haikowego numeru „Poezji” i wierszy Grochowiaka oraz haikowych (czy haikopodobnych) śladów w liryce Białoszewskiego wart jest jednak odnotowania.

Przed przystąpieniem do analizy przywołać należy głosy badaczy podnoszących już wcześniej kwestie filiacji twórczości poety z japońskimi 17-zgłoskowcami.

Czesław Miłosz pisał:

W japońskich haiku bywają to [tj. epifanie] ledwo błyski, coś, co jest zobaczone nagle i przez bardzo krótki czas, tak jak krajobraz, który znamy, ukazuje się nam inaczej w świetle błyskawicy albo lotniczej rakiety. Na przykład u poety Issa (1763–1827):

Z gałęzi
Płynącej rzeką
Śpiew owadów.

Pokrewne temu są krótkie wiersze-spostrzeżenia Mirona Białoszewskiego, najbardziej może „wschodniego” z polskich poetów, co zresztą łączyło się u niego z pewnym stylem życia, zastanawiającym tych, którzy go znali: niedbałość o własną osobę, stosunek oderwania prawie doskonałego buddyjskiego mnicha⁴³.

⁴⁰ Zob. P. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku. (Ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*. „Akcent” 1993, nr 4. – Śniecikowska, *Haiku po polsku. Stereotypy – wizualizacje – polemiki*.

⁴¹ *Haiku-images* były ostatnim, wydanym pośmiertnie, tomem poety. Inna rzecz, że Grochowiak zmarł mając zaledwie 42 lata.

⁴² Zob. na ten temat Sobolczyk, *op. cit.*, s. 148.

⁴³ Cz. Miłosz, *Przeciw poezji niezrozumiałej*. W: *Życie na wyspach*. Kraków 1997, s. 105. Diagnoza ta w nie zmienionym kształcie powtarzana była przez poetę kilkakrotnie. Zob. Cz. Miłosz: *Przeciw poezji niezrozumiałej*. „Teksty Drugie” 1990, nr 5; *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków 2000, s. 21. Zob. też *O komunistycznym maglu i polskiej szkole poezji. Rozmowa z Czesławem*

Miłosz zatrzymuje się na literaturoznawczej impresji, nie podejmuje analizy pokrewieństw „wierszy-spostrzeżeń” Białoszewskiego z „błyskami” haiku. Inni badacze idą o krok dalej. Piotr Michałowski stara się choćby najogólniej umoty-
wować swoją diagnozę:

Chodzi tu [tj. w haiku] raczej o pokorne podsluchiwanie świata niż jego czynną eksplo-
rację; o abulję, postawę, której najbliższy na polskim gruncie był Miron Białoszewski – akurat
niepiszący haiku. Niepiszący – programowo, lecz ocierający się w wielu wypowiedziach po-
etyckich o ten wzorzec. Jako przykłady można wskazać wiersze: *yoga jarzębinowy*, *Dziki kraj*
przyczyn, a zwłaszcza pewne utwory z tomu *Rozkurz*, zamieszczone w cyklu *Wyrwyki*, albo
wiersz:

pierwszy raz słyszę
dwie cisze
na oba uszy.

Wprawdzie ostatni przykład jest zaledwie deklaracją bierności, gdyż wypowiedź skupia
się [...] na podmiotowej introspekcji, to jednak związek z haiku wydaje się tu najbardziej oczy-
wisty⁴⁴.

Michałowski zostawia czytelników z oczywistościami pozornymi, nie wyja-
śniając, w czym tkwi domniemana haikowość *yogi jarzębinowego* (nie może
chodzić przecież o sam sygnał medytacyjny w tytule, sygnał z niejapońskiego
zresztą uniwersum) i *Dzikiemu krajowi przyczyn*, jak właściwie w kontekście haiku
analizować słyszenie „dwa cisz” (czy kontemplacyjna bierność nie zakłada samo-
świadomości?). Nie tłumaczy także, na czym rzekoma programowość niepisania
haiku miałyby polegać⁴⁵.

Tomasz Cieślak spogląda przez jeszcze inny pryzmat:

Wskazanie na wyraźną obecność struktury haiku w niektórych drobnych tekstach Mirona
Białoszewskiego nie oznacza, że poeta poszedł śladem E. Pounda czy S. Grocho-
wiaka. W pełni satysfakcjonująca jest w tej mierze sugestia [...] Anny Sobolewskiej. Skoro
autor *Rozkurzu* patrzył na świat na sposób zen, doszedł do podobnych efektów poetyckich jak
zwolennicy drogi zen⁴⁶. Z drugiej strony, trudno nie przypomnieć w tym kontekście, co zawie-
rała (w relacji Jadwigi Stańczakowej) jego podręczna biblioteczka na Hożej. Było tam „wiele
jego ulubionych książek z dziedziny parapsychologii, np. *Cudotwórcy Tybetu* [...], *Tybetańska*
księga śmierci” [...]. [C 124]⁴⁷

Rzecz nie jest jednak taka prosta. Artykuł Cieślaka nie dowodzi wcale istnie-
nia wyraźnych zbieżności między strukturą haiku a wierszami Białoszewskiego
(o czym dalej). Badacz zdaje się także nie zauważać, że pójście śladem Pounda

Miłoszem. „NaGłos” 1990, nr 1, s. 29 (tu rzecz o podobieństwie „niektórych krótkich wierszy Bia-
łoszewskiego” do „japońskich poematów zen”). Do rozpoznania Miłosza odwołuje się P. S o m m e r
(*Ucieczka w bok [pytania i odpowiedzi]*. Wrocław 2010, s. 17), stwierdza jednak tylko, że przyznanie
autorowi *Rozkurzu* statusu „haikuisty” nie jest „najtrafniejszym pomysłem”.

⁴⁴ P. M i c h a ł o w s k i, *Haiku wobec epifanii nowoczesnej*. W: *Głosy, formy, światy*. Kraków
2008, s. 140–141.

⁴⁵ Czy idzie wyłącznie o to, że poeta sam nigdy tą nazwą gatunkową się nie posłużył, propo-
nował natomiast wiele neologicznych określeń „gatunków domowych i amatorskich” (wedle formu-
ły Głowińskiego (*Białoszewskiego gatunki codzienne*, s. 145)), jak „ziewanny”, „blokowidła”, „fa-
ramuszkii”, „podfruwaje”, „śnitki” itd.? Zob. też S 59. – W a n t u c h, *op. cit.*, s. 162–163.

⁴⁶ W tekstach Sobolewskiej, na które powołuje się Cieślak, tak dobitne stwierdzenie nie jest
nigdzie formułowane *expressis verbis*.

⁴⁷ Cytat w tekście: J. S t a n c z a k o w a, *Ocalić wszystko*. P 262.

czy Grochowiaka nie wie dzie bynajmniej ku haiku, gdyż haiku-*images* obu twórców w odległy tylko sposób łączyć można z japońskimi 17-zgłoskowcami⁴⁸. Co więcej, *Cudotwórcy Tybetu*⁴⁹ i *Tybetańska księga śmierci*⁵⁰ – lektury Białoszewskiego, jakie za Stańczakową przywołuje Cieślak – w żaden sposób nie uwiarygodniają haikowości ani „zeniczności” poezji autora *Rozkurzu*. To książki związane z buddyzmem tybetańskim, diametralnie różniącym się od zanurzonego w zwykłości, operującego paradoksem, irracjonalnego, wymykającego się kodyfikacjom buddyzmu zen. Nic nie jest zatem oczywiste.

Ostatnia propozycja zestawiania późnej poezji Białoszewskiego (z okresu „blokowego”) z haiku zgłoszona została przez Piotra Sobolczyka:

Jest nawet w *Rozkurzu* cały cykl zatytułowany *Wiersze na błysk*. Ale to tytuł dwuznaczny: może raczej sugerować, że owe wiersze są – by tak rzec – „wypolerowane” i takie też wrażenie najczęściej sprawiają (wierszy, które umożliwiłyby uznanie ich za „błyski”, jest mniej). Z tego względu wydaje mi się, że trafniej jest mówić o tym wycinku poezji Białoszewskiego jako o „wierszach medytacyjnych” niż „haikopodobnych”. Europejska tradycja przyzwyczaja myśleć o „gatunku literackim” jako o zespole cech formalnych, stąd może się wydawać, że o istocie haiku decyduje układ wersów i sylab. Jednakże dużo ważniejsze jest odczucie wewnętrzne, zwane *satori*. Pojawia się ono także w wyniku medytacji i pozytywnego stosunku do wszechbytu, ale ma charakter dużo bardziej momentalny (można by je tłumaczyć jako epifanię). Poza tym wyklucza całkowicie udział intelektu (rozumowania) na rzecz bezpośredniego wglądu w istotę rzeczy [...]⁵¹.

Rozważania „haikologiczne” to tylko drobny fragment literaturoznawczej narracji Sobolczyka. Sygnalizowane przez niego problemy są rzeczywiście istotne, autor nie zajął się jednak nimi dogłębnie, nie zaproponował także szerszego wyboru tekstów „medytacyjnych” Białoszewskiego zbliżających się do haiku (te, które cytuje, są akurat od „haikowości” dość odległe). Artykuł Sobolczyka nie stanowi zatem dla mnie szczególnie istotnego drogowskazu. Może wszakże stać się punktem wyjścia do dalszych rozważań istotnych dla badań nad haiku poza macierzystym gruntem kulturowym (a więc – również nad Białoszewskim).

Sobolczyk proponuje spojrzenie bardziej od strony duchowości niżli surowej „lity genologii”. W istocie, do haiku nie doprowadzi sam układ sylab i wersów (*nb.* identyczny wzorzec wersyfikacyjny realizują satyryczne, ironiczne *senryū!*). „Niemierny” zapis *satori* również nie może stać się wyznacznikiem gatunkowym (nie jest to zresztą postulat Sobolczyka). Bądźmy jednak ostrożni, nie dajmy się uwieść aksjologicznym stereotypom – nie każde klasyczne japońskie haiku to poetycki dowód oświecenia autora. Co więcej, duchowość, iluminacja, przeżycie wewnętrzne nie stoją apriorycznie w sprzeczności z twórczą „robotą intelektu”. Haiku nie musiały być wcale ekspresowymi „zanotami” chwilowych olśnień⁵².

⁴⁸ Zob. Śniecikowska, *Haiku po polsku. Stereotypy – wizualizacje – polemiki*.

⁴⁹ Chodzi najprawdopodobniej o książkę A. David-Néel *Mistycy i cudotwórcy Tybetu* (przeł. M. Jarosławski. Warszawa 1938) – nie zaś, jak pisze Stańczakowa w tekście *Ocalić wszystko*, o pracę D. O’Neila.

⁵⁰ Wydaje się, że idzie raczej o *Tybetańską księgę umarłych* bądź *Tybetańską księgę życia i umierania* S. Rinpoche.

⁵¹ Sobolczyk, *op. cit.*, s. 165–166.

⁵² W *Dzienniku podróży do Sarashina* (w zb.: *Poezja starojapońska*. Wybór, oprac., przeł. A. Żuławska-Umeđa. Warszawa 1984, s. 112) M. Bashō czytamy: „Na noc zatrzymaliśmy się w schronisku górskim, a rano myślałem zabrać się do pracy – w pamięci mając widoki i niedo-

„Wypolerowanie” wierszy nie zawsze przekreśla ich „haikowość” (choć, oczywiście, taka możliwość istnieje).

Niezbędna okazuje się nieco obszerniejsza glosa. Haiku japońskie odbierane są na Zachodzie jako niemal przezroczyste stylistycznie, co stanowi pewne przekłamanie w stosunku do – istotnie trudnej do oddania w przekładzie – poetyki oryginału (niejednoznaczności językowe japońszczyzny, charakterystyczny rytm wiersza, sylaba ucinająca *kireji*, słowa dwuznaczne semantycznie i funkcjonalnie, intertekstualność itd.⁵³). Prostota formy starej, „importowanej”, znanej tylko w tłumaczeniach okazuje się dla czytelników intrygująca, o czym świadczy niesłabnąca popularność (przekładów) wierszy Matsuo Bashō, Yosy Busona, Kobayashiego Issy. Wierne naśladownictwo obcego wzorca – nawet bez świadomości, że został, z konieczności, uproszczony w translacji – wydawać się może jednak mniej interesujące i mniej oryginalne. Liczni artyści dokładnie kopiują znaną z drugiej ręki formę⁵⁴. Tzw. wielcy poeci rzadko jednak tworzą „czyste” haiku, co zwykle nie wynika z niedostatków wiedzy o tym gatunku liryki. Wolno przypuszczać – tu wracam do przypadku Białoszewskiego – że znakomita znajomość poetyki haiku nie musiałaby wcale wpłynąć na haikupodobne wiersze autora z Lizbońskiej.

I wreszcie – rzecz najważniejsza (znów na marginesie spostrzeżeń Sobolczyka): język i epifania. Niewykluczone, że epifanijsność doświadczania świata przekonująco przekazać można na gruncie literatury Zachodu tylko w formie równocześnie „błyskowej” (uchwycenie chwili) i błyskotliwej (w płaszczyźnie wysłownienia). Być może, zapis transparentny językowo (bliski stylistyce większości przekładów haiku) byłby niewystarczający⁵⁵? W przypadku tekstów haikupodob-

kończone strofy *haiku*. Wyjąłem kamień do rozrabiania tuszu i pędzel; wsparłszy głowę na rękach, przymknąłem oczy i cicho wdychałem, męcząc się nad kompozycją”.

⁵³ Oto fragment pracy Ż u ł a w s k i e j - U m e d y (*Okolice poetyki Matsuo Bashō*, s. 231. Podkreśl. B. Ś.): „Do wartości estetycznych, traktowanych w szkole Bashō jako tradycyjne, można zaliczyć figury stylistyczne. Na przykład *t a t o e*, p o r ó w n a n i a l u b a l u z j e oraz podobne do nich *h o n k a d o r i*, s z t u k a c y t o w a n i a. Polega ona na zręcznym wykorzystaniu we własnym utworze frazy pochodzącej z klasycznej poezji, co świadczyło o jej znajomości i pozwalało przywołać tematy, obrazy czy nastroje zawarte w całym utworze, skąd cytaty pochodził. Dalej *m u g o n*, p r z e m i l c z e n i e, o którym, jako o »niezauważonej przez gramatyków żywotnej części mowy«, pisał Norwid [...]. Sens »przemilczenia« w jego ujęciu bardzo odpowiada estetyce »ciszy«, w której konkretyzuje się japońska strofa haiku, lub białej przestrzeni na rysunku tuszem. *K a k e k o t o b a*, »k l a m r a k, którą Robert H. Brower i Earl Miner (*Japanese Court Poetry*, Stanford 1961) nazywają *pivot-word* (słowo-oś), ponieważ, rzeczywiście, słowo staje się osią, wokół której ozywają dwa konteksty znaczeniowe. Np. słowo »*matsu*« odczytać można jako sosna (najczęściej samotna) lub jako czasownik »oczekiwać« (najczęściej osoby ukochanej). A więc jest to słowo spinające [...] swym brzmieniem dwa odległe znaczenia [...]. Dalej *e n g o*, czyli różnorodne słowa lub morfemy, kojarzące się ze sobą podobną treścią w głębszych warstwach znaczeniowych [...]”. Wspomnieć warto także „*m a k u r a k o t o b a*, słowa-atrybuty, nadające następującym po nich wyrażeniom szczególną wartość semantyczną” (Ż u ł a w s k a - U m e d a, *Poetyka szkoły Matsuo Bashō*, s. 25. Podkreśl. B. Ś.). Zob. też A. Ż u ł a w s k a - U m e d a, *O Kireji – „sylabie ucinającej w haiku”*. „Japonica” 1994, nr 2, s. 65 n.

⁵⁴ Zob. B. Ś n i e c i k o w s k a, *Obrazowość jako wyznacznik haiku – na przykładzie polskich kontynuacji i imitacji gatunku*. W zb.: *Między obrazem a tekstem*. Red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz. Łódź 2009.

⁵⁵ Zob. rozważania R. N y c z a o epifanii nowoczesnej w pracy pt. *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* (Kraków 2001, zwłaszcza s. 8–9, 41–43).

nych błysk rzeczywistości nie powinien jednak zostać przesłonięty „międzysłownymi” błyskami tekstu (wówczas bowiem „wypolerowanie” języka przyćmiewa epifanię zmysłowego doświadczenia świata).

Czas na pierwsze podsumowanie. Zreferowany pokrótce stan badań pokazuje, że w przypadku Białoszewskiego haikowe dociekania prowadzić można niemal „na surowym korzeniu”⁵⁶. Opinie naukowców bywają sprzeczne, sądy zaś – intuicyjne, nie zawsze poparte głębszymi studiami. Oddaję zatem głos samym lirycznym „nadzwyczajnosteczkom”⁵⁷ twórcy, wplatanym w meandryczny tok analiz. Białoszewski zadbał, żeby literaturoznawca nie był w stanie pośród jego dzieł wytyczyć prostych genologicznych szlaków. Słabo udeptane orientalizujące ścieżki są jednak bardzo kuszące.

Haiku? *Senryū*? *Mironū*?

Pisze Białoszewski:

Żaba ćwierka
Sama w rowie
Medytatorka
Zresztą Europejka [B-7 237]

Skojarzenia haikowe wydają się nieuniknione. Próżno dziś szukać badacza literatury, który nie znałby słynnego żabiego haiku Bashō (i to co najmniej w kilku przekładach)⁵⁸, popularne są również inne „żabie” wiersze japońskich *haijinów*. Z utworem Białoszewskiego zestawmy wiersz Issy:

⁵⁶ W roku 1997 ukazała się „genologiczna monografia” twórcy *Rozkurzu* (A. Świrerek, *Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego*. Zielona Góra 1997). Jej autorka nie wspomniała jednak o jakichkolwiek filiacjach spuścizny poety z haiku. Przed wypowiedzią Świrerek pojawiało się wiele istotnych, choć także abstrahujących od problematyki haiku, prac na temat gatunków w dziele Białoszewskiego (m.in. przywołane już pozycje Głowińskiego, Sławińskiego, Barańczaka). Do tekstów tych odniosę się jeszcze w dalszych częściach rozważań.

⁵⁷ Jest to formuła M. Białoszewskiego zaczerpnięta z *Szumów, zlepow, ciągów* (w: *Utwory zebrane*. T. 5. Warszawa 1989, s. 51–55).

⁵⁸ Oto najbardziej znane tłumaczenia (zaczepnięte kolejno z prac: Cz. Miłosz, *Haiku*. Kraków 1992, s. 44. – *Wielka literatura powszechna*. T. 5: *Antologia*. Cz. 1. Oprac. J. Bromski [i in.]. Warszawa 1932, s. 27. – H 38):

Stara sadzawka,	Staw zadumany – –	Tu staw wiekowy
Żaba – skok –	Stary. – – Skok małej żabki. – –	skacze żaba – i oto
Plusk.	Woda ożyła!	woda zagrała
(przeł. Cz. Miłosz)	(przeł. B. Richter)	(przeł. A. Żuławska-Umeda)

O tym „żabim” wierszu Bashō pisze się niekiedy (co wcale nieczęste w badaniach nad haiku) jako o literackim zapisie *satori*, oświecenia wyzwolonego przez niespodziewane, drobne zdarzenie (przygotowaniem duchowego „zajścia” był jednak medytacyjny spokój, bezruch). Zob. np. D. Keene, *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*. New York b.r., s. 39–40. – Aitken, *op. cit.*, s. 3–7. Szerzej na temat polskich tłumaczeń haiku – zob. B. Śniecikowska, *Ile mówią najkrótsze wiersze? Wokół XX- i XXI-wiecznych przekładów haiku*. „Rocznik Komparatystyczny” 2010, z. 1.

Liście podbiału
 przysiadła na nich boczkciem
 krzykliwa żaba [H 106]⁵⁹

Oba literackie zapisy zbliżonego doświadczenia wzrokowo-dźwiękowego mieszczą się w typowych dla haiku konwencjach przedstawień (klarowny układ figura–tło, kształt wyeksponowany zostaje równocześnie wizualnie i brzmieniowo). Issa stara się jednak możliwie najdokładniej (na ile tylko pozwala forma 17-zgłoskowca) oddać wygląd sceny: określa rodzaj liści, pisze, w jaki sposób usiadła czy raczej przysiadła na nich żaba. Białoszewski obiera inną strategię. Zamiast wizualnej dokładności wprowadza delikatne semantyczne udziwnienie opisu i swoisty, niejednoznaczny komentarz. Żaba nie kumka, nie rechocze, nie krzyczy nawet, ale – ćwierka. W polskiej poezji (i to przede wszystkim tej adresowanej do dzieci) ćwierkanie było dotąd domeną wróbli. Skąd zatem takie odgłosy u płaża? Być może, szło o najwierniejsze (jak to w haiku) ukazanie obserwowanej sceny, czyli w tym wypadku wierne zanotowanie charakteru dźwięków. Niewykluczone, że „ćwierkanie” wydało się podpatrującemu scenkę bliższe nieartykułowanej „mowie” żaby niżli skonwencjonalizowane onomatopeiczne „kumkanie” czy „rechotanie”. Z dokładnego zapisu potencjalnie „haikurodnego” doświadczenia (hałasująca w rowie samotna żaba, wydawane przez nią dźwięki brzmią jak ćwierkanie) powstał wszakże tekst o odmiennej modalności⁶⁰.

Japoński *haijin* zakończyłby zapewne utwór po frazie „sama w rowie”. U Białoszewskiego podmiot liryczny robi jednak przerwę (światło, pusta linia), wchodzi na inny poziom tekstu i przystępuje do humorystycznego (lekko ironicznego?) komentowania naszkicowanego obrazka. Zmiana dykcji widoczna jest już na płaszczyźnie wersyfikacyjnej i instrumentacyjnej⁶¹. Po dwóch prostych, najbardziej naturalnych w polszczyźnie krótkich wersach trocheicznych pojawiają się dwa wersy dłuższe (mimo iż złożone z mniejszej liczby słów), silnie zaakcentowane brzmieniowo i wizualnie. To linie „ciężkie” fonicznie: zawierają słowa rzadkie w potocznej komunikacji (zapożyczenia, neologizm), okazują się trudne artykularyjnie (instrumentacja wykorzystująca parę głosek „t” i „d” oraz ekspresywną, drżącą głosek „r”); wynikająca z użycia zapożyczeń nadreprezentacja samogłosek w stosunku do standardów potocznej polszczyzny; zaburzony rytm trocheiczny).

Zmiany w stylistyce utworu współgrają ze zmianami w semantyce. Zamiast

⁵⁹ Przywołać warto jeszcze jedno „żabie” haiku I s s y (w zb.: *Haiku* (wyd. 2006), s. 96), także trzymające się klarownego układu figura–tło. To tekst dość zaskakujący dla zachodniego odbiorcy (żabi tyłek na tle... świętej góry Fuji), znakomicie pokazujący jednak typowy dla haiku brak wartościowania elementów rzeczywistości – przy równoczesnym niezwywalnym kontemplacyjnym skupieniu na doświadczanym myślowo wycinku realnego świata:

Wieczór – szczyt Fuji
 tuż obok mały tyłek
 krzykliwej żaby

⁶⁰ Kategorią modalności posługuję się za W. Boleckim (*Modalność. <Literaturoznawstwo i kognitywizm. Rekonosans>*). W zb.: *Sporne i bezsporne problemy wiedzy o literaturze*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2002, s. 433–436).

⁶¹ Bardzo dziękuję pani profesor Aleksandrze Okopień-Sławińskiej za uwagi sformułowane pod adresem tej części moich analiz. Za wnikliwą lekturę wdzięczna jestem także pani doktor Agnieszce Klubie.

buddyjskiego „wczucia” pojawia się dystans, podmiot wypowiedzi nie jedna się bynajmniej z jej przedmiotem. Jak się okazuje, żaba to „medytatorka” (zaskakujący, „kanciasty”, mało liryczny neologizm). To określenie zdaje się dodatkowo uprawomocnić celowość łączenia tekstu z tradycją orientalną (medytacja silnie wiąże się w odbiorze Zachodu z kulturą Orientu). Już nie tylko sam temat i sposób jego obrazowej realizacji przywołują dalekowschodnie filiacje. Ten trop interpretacyjny potwierdzony zostaje przez, niejako antytetyczne, dookreślenie z ostatniej linii: „Zresztą Europejka”.

Siedzi zatem żaba w rowie, rechocze, a raczej – ćwierka. Takie siedzenie to medytacja, żabie *zazen*. Samotna żaba-medytatorka budzi orientalne skojarzenia. A co właściwie dopowiada końcowy wers? Może to po prostu lokalizacja miejsca akcji? Rzecz nie dzieje się na łąkach Nipponu, ale w swojskim środkowoeuropejskim rowie.

Zaskakujące, jak wiele interpretacji jest w stanie sprowokować króciutki utwór. Pozwólmy sobie na zabawę z tym „haiku” (cudzysłów, przynajmniej na razie, obligatoryjny):

1. Interpretacja najprostsza, najbardziej haikowa, nie doszukująca się w wierszu drugiego dna (ale jednocześnie, jak się wydaje, niepełna, ignorująca stylistyczne zróżnicowanie tekstu): najzwyczajsza, europejska żaba siedzi w rowie i wydobywa z siebie dźwięki podobne do ćwierkania. U Białoszewskiego „wszystko jest ciekawe”⁶² – żaba w rowie również.

2. Interpretacja „publicystyczno-kulturowa”: swojska, europejska żaba robi coś wbrew swej płaziej naturze – medytuje. Medytując, nie jest w pełni sobą, nie rechocze już zatem i nie kumka, ale ćwierka jak ptak. Być może, tekst to reakcja na dość powszechne, nierzadko powierzchowne i „gubiące tożsamość” zachłyśnięcie się Orientem na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (to czas powstania utworu i zarazem okres różnorodnych fascynacji Wschodem, opatrywanych ogólnym szyldem *New Age*⁶³).

3. Interpretacja bajkowa (jak się wydaje, najmniej umotywowana w tekście): żaba – bywała w świecie, Europejka, niechybnie trochę snobka – zna języki obce i ćwierka sobie „po wróblemu” (nawet wówczas, gdy jest sama). Dalej mogłoby nastąpić rozwinięcie w duchu Aleksandra Fredry czy Jana Brzechwy (ale – nie następuje).

Odczytania zapewne dałoby się by mnożyć. Wymowny okazuje się jednak sam fakt, że interpretacyjny wywód bardzo szybko przestaje dotyczyć tego, co jest istotą haiku. W króciutkim, zaledwie 8-wyrazowym (!) tekście udaje się poecie zrealizować – być może, nieświadomie – założenia haiku (inicjalny klarowny obraz korzystający z elementów ze świata przyrody) i następnie wyraźnie, choć wcale niejednoznacznie, je przekroczyć. Analizowany tekst na pewno nie jest haiku. To wszakże jeden z tych utworów Białoszewskiego, które niemal automatycznie uruchamiają haikowe operacje komparatystyczne.

Zwróćmy uwagę na jeszcze taką kwestię: „Panuje powszechna zgoda co do tego, że Białoszewski jako poeta umieszcza język na pierwszym planie, czyniąc

⁶² Zaworska, *Ostatni wieczór z Mironem*, s. 349.

⁶³ Zob. A. Sobolewska, *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?* Warszawa 2009, s. 103–118.

go natychmiast i nie całkiem przejrzystym dla znaczenia”⁶⁴. W analizowanym tekście poeta niejako „chowa język”, pokazuje i komentuje sytuację, nie umieszczając wcale sposobu wypowiedzenia na pierwszym planie. Mimo wszystko jednak same odcienie stylistyczne użytych w zamknięciu wiersza słów prowokują do „przenicowania” sensów, obejrzenia utworu z zupełnie odmiennej, bynajmniej nie kontemplacyjnej, perspektywy.

Do ciekawych wniosków prowadzi porównanie tekstu z innym „żabim” wierszem innego zachodniego autora. Jak wspomniałam, w tym wypadku zarówno filiacje z zen, jak i z haiku nie opierają się na domysłach. Oto utwór Kerouaca:

*Little frogs screaming
in the ditch
At nightfall. [K 157]*⁶⁵

Żabki hałasujące w rowie – niemal identyczny obraz poetycki. Możliwości interpretacyjnych jednak zdecydowanie mniej. I już na wstępie – prosta kwalifikacja gatunkowa: to rzeczywiście, po prostu, haiku. Kerouac, podobnie jak japońscy twórcy klasycznych 17-zgłoskowców, zatrzymuje się na obrazie (znów: klarowny układ figura–tło), nie przekształca migawki ze świata natury w nic spoza tegoż świata, nie manipuluje tekstową modalnością. W wierszu amerykańskiego poety pojawia się pewien dramatyzm, wynikający m.in. z operowania przerzutnią. Pierwszy wers, urwany po słowie „*screaming*” (forma angielskiego czasownika „krzyczeć”, używanego jednak, co istotne, zarówno w odniesieniu do ludzi, jak i zwierząt), zdaje się kierować ku konotacjom związanym z bólem, cierpieniem, strachem. Kolejne linie, precyzyjniej opisujące tekstowe tło, uspokajają czytelnika, pokazując, że wszelkie złe przeczucia (wynikłe zapewne z odbiorczych przyzwyczajzeń nabytych przez lata obcowania z zachodnią liryką) były bezpodstawne. Nie dzieje się nic niepokojącego, to naprawdę, po prostu, tylko (?) żabki o zmierzchu.

Kerouac nie podjął dyskusji z gatunkiem, postanowił dodać swoją miniaturę liryczną do licznych haikowych żabich obrazów⁶⁶. Białoszewski natomiast nie narzucił sobie żadnych rygorów gatunkowych. I skrzętnie z tego korzysta.

⁶⁴ K o n i c k a, *op. cit.*, s. 66.

⁶⁵ Oto przekład polski:

Małe żabki krzyczą
w rowie
O zmierzchu.

⁶⁶ Sygnały przekraczania granic gatunkowych są w zdecydowanej większości haiku Kerouaca bardzo delikatne (wbrew niektórym enuncjacjom badaczy, takich np. jak We i n r e i c h (*op. cit.*, s. XXX–XXXI); zob. też H a k u t a n i, *op. cit.* – B. U n g a r, *Haiku in English*. Stanford, California 1978, s. 28–32), zazwyczaj mieszczą się w dopuszczalnym w ramach gatunku umetaforycznieniu tekstów i ich pewnej (na macierzystym gruncie wynikającej m.in. ze specyfiki języka) niejednoznaczności. Podobnie jak cytowany utwór o żabkach w rowie odczytywać można inne „żabie” haiku K e r o u a c a:

*Wet frog
shining
In lamplit leaves [K 124]*

Mokra żaba
świeci
Na oświetlonych lampą liściach

*Frogs don't care
just sit there
Brooding on the moon [K 174]*

Żabom wszystko jedno
po prostu siedzą
rozmyślając o księżycu

This July evening,

Tego lipcowego wieczoru

W tym miejscu warto przypomnieć także o mało znanym w Polsce ludycznym bliźniaku haiku – *senryū*. Ten popularny gatunek „komiczny i satyryczny”⁶⁷ był o wiele mniej obwarowany formalnie: 17-zgłoskowce *senryū* abstrahowały od *kigo* (słów związanych z porami roku) i *kireji* (sylaby bądź słowa ucinającego, wyznaczającego istotną cezurę wersyfikacyjno-semantyczną), nie stawiano przed nimi szczególnych wymagań etycznych ani stylistycznych (brak dbałości o charakteryzujące haiku: elegancję wysłowienia, klarowność, wyszukaną prostotę; luźniejsza kompozycja, dopuszczalne wulgaryzmy⁶⁸), nie koncentrowały się na świecie natury. Ich epifanijność wydaje się zdecydowanie mniejsza i po prostu inna⁶⁹. Mniejsza jest także wyrazistość obrazowania (abstrahowanie od typowego dla większości haiku układu figura–tło). O *senryū* zachodni czytelnicy wiedzą mniej niż o haiku. Przyczyna jest paradoksalna: satyryczne 17-zgłoskowce okazują się znacznie bardziej swojskie, bliskie poetyce fraszki, aforyzmu, krótkiego wiersza satyrycznego⁷⁰. Jako mniej niezwykle, mniej „uduchownione”, nie pasują do formuły orientalnych iluminacji, mniej także frapują tłumaczy i propagatorów japońskiej kultury⁷¹.

*A large frog
On my doorsill [K 18]*

Wielka żaba
Na moim progu

Także sygnały nowoczesności w świecie przedstawionym nie są żadną haikową barierą (haiku miało być wszak zanurzone w codzienności, a ta, wraz z rozwojem cywilizacji, w oczywisty sposób ulega zmianom). Oto ciekawy przykład unowocześnienia sztafażu haiku i swoistego, bliskiego peryfrazom haiku, mówienia o śmierci:

*Run over by my lawnmower,
waiting for me to leave,
The frog [K 33]*

Przejechana przez moją kosiarkę
czeka, bym odszedł
Żaba

⁶⁷ M. Melanowicz, *Senryū*. Hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 689. Zob. też *Senryū. Japanese Satirical Verses*. Transl., expl. R. H. Blyth. Tokyo 1949. – *Light Verse from the Floating World. An Anthology of Premodern Japanese Senryū*. Compil., transl., introd. M. Ueda. New York 1999. Rozróżnienie genologiczne haiku i *senryū* jest na gruncie orientalnym stosunkowo klarowne, problemy pojawiają się w analizach zachodnich odniesień do haiku, które zaskakująco przypominają *senryū*. Zob. też przypis 71.

⁶⁸ Wulgaryzmy funkcjonowały również w haiku, były jednak znacznie rzadsze i zdecydowanie bardziej umotywowane stylistycznie.

⁶⁹ Oto przykłady typowych dla *senryū* zadziwień codziennością (cytuje je kolejno za M. Melanowiczem ⟨*Senryū*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1972, z. 1, s. 158) i T. Screamem ⟨*Erotyczne obrazy japońskie 1700–1820. Przestrzeń przepływającego świata*. Przeł. B. Romanowicz, W. Laskowska, J. Wojska-Lenarczyk. Kraków 2006, s. 51)⟩:

Zabłakane dziecko
nagle się rozplakało
spotykając matkę [Ayamaru]

Parawany
W łazni damskiej
Dziurawe jak sito [autor nieznany]

⁷⁰ *Senryū* pisali często ludzie słabo wykształceni, nie była to sztuka szczególnie wysmakowana. Odmocną rolę odgrywali tu redaktorzy (i „selekcjonerzy”) tej spontanicznej twórczości (takim redaktorem był właśnie Karai Senryū (1718–1790), którego nazwisko dało nazwę gatunkowi; sami autorzy często pozostawali anonimowi). Zob. W. J. Higginson, P. Harter, *Beyond Haiku*. W: *The Haiku Handbook. How to Write, Share, and Teach Haiku*. Tokyo – New York – London 1989, s. 227–228.

⁷¹ Na Zachodzie fascynacja haiku połączona z nieświadomością istnienia *senryū* wiedzie nieraz do powstania form łączących poetykę obu gatunków. Co ciekawe, w niektórych współczesnych antologiach haiku i *senryū* drukowane są razem, redaktorzy nie wyodrębniają ich jako osobnych gatunków (zob. np. C. Van den Heuvel, *The Haiku Anthology. Haiku and Senryū in English*. New York – London 2000). O różnicach między haiku a *senryū* także na gruncie zachodnim zob. J. Reich-

Senryū wywodzi się z *maekuzuke* („jedna z form ćwiczeń prowadzących do opanowania sztuki wiązania strofy następującej z gotową poprzednią”⁷²). Oto wczesny przykład takiego tekstu:

przypomina Hitomaro
recytującego pieśni!

poniżej żywoplotu
w potoku
śpiewająca żaba⁷³

Dla zrozumienia utworu niezbędny jest komentarz: wers przełożony jako „poniżej żywoplotu” brzmi po japońsku: „*kaki no moto o*”⁷⁴. To dla Japończyków oczywisty kalambur⁷⁵, nazwisko słynnego poety Hitomaro brzmiało wszak... Kakinomoto. Druga strofa (*tsukeku*) zasadniczo przypomina jednak o wiele późniejsze „żabie” wiersze haiku oraz powstałe całkowicie niezależnie od XIII-wiecznego japońskiego tekstu pierwsze 2 wersy cytowanego utworu Białoszewskiego. Klarowny obraz kumkającej żaby w obu przypadkach nie służy jednak kontemplacji natury. „Pozażabie” odwołania w *maeku* (pierwsza strofa *maekuzuke*) znów zaskakująco przywodzą na myśl wiersz polskiego poety. Żaba podglądana jest z dystansu, z jakichś powodów przypomina człowieka i – paradoksalnie – odwraca uwagę od samego świata natury.

Jestem jak najdalej od twierdzenia, iż autor *Rozkurzu* wzorował się na japońskich *senryū*, pokazać chcę natomiast, że odwołania do orientalnych form literackich nie powinny być powierzchowne. W pierwszej chwili uznać można, iż miniatura Białoszewskiego to europejskie haiku. Znajomość najślawniejszego haiku świata (wiersz Bashō o skaczącej do stawu żabie) zdaje się diagnozę tę potwierdzać. Gdyby jednak odbiorca równie dobrze jak „żabie” haiku Bashō czy Issy znał *senryū*, być może wcale nie łączyłby wiersza autora *Oho* z haikową epifanią. Zasadnicza modalność utworu jest wszak odmienna.

Rozpoczęłam od prezentacji tekstu pozornie bardzo bliskiego haiku, a faktycznie odsyłającego w całkowicie pozakontemplacyjne rewiry. Sprawdźmy kolejne tekstowe przypadki. Oto inny utwór Białoszewskiego – podejrzewana przez Cieślaka o haikowość „ziewanna”:

Zacieki
a to góry
widziane z góry
księżycy [B-8 209]

Istotnie, jak zauważa Cieślak, dochodzi tu do „wytrącenia z ustalonych kolein”, „zmiany punktu odniesienia, zmiany perspektywy” (C 116). Deautomatyzacja nie

hold, *Writing and Enjoying Haiku. A Hands-on Guide*. Tokyo – New York – London 2002, s. 39–41. O trudnościach rozgraniczenia gatunków piszą Higginson i Harter (*op. cit.*, s. 228–231).

⁷² Melanowicz, *Senryū* (hasło), s. 689. Zob. też J. Milner-Davies, *Understanding Humor in Japan*. Detroit 2006, s. 156–159.

⁷³ Tekst Tamesuke z pierwszej antologii poezji *renga* pt. *Tsukubashū* (1356) pod redakcją N. Yoshimoto podają za: Higginson, Harter, *op. cit.*, s. 224.

⁷⁴ Wyjaśnienia za: Higginson, Harter, *ibidem*.

⁷⁵ Kalambury pojawiały się również w haiku, nie wiodły jednak do podobnego wytrącenia czytelnika z kontemplacji natury. Zob. np. A. Żuławska-Umeda, *Od thumacza*. H 9, 13–14.

polega jednak wyłącznie na prostej zmianie perspektywy oglądu. Motyw odwrócenia, patrzenie na coś „do góry nogami” znany był klasycznym haiku. Udziwnienie u Białoszewskiego idzie wszakże znacznie dalej. Jest także mniej jednoznaczne. Porównajmy *Zacieki...* z dwoma haiku: XIX-wiecznym japońskim wierszem Issy i zachodnią „inkarnacją” gatunku – tekstem Kerouaca⁷⁶:

Cisza głęboka
na dnie jeziora Biwa
zwaliste chmury [H 174]

*Reflected upsidedown,
in the sunset lake, pines
Pointing to infinity* [K 101]⁷⁷

Przywołane haiku delikatnie tylko utrudniają odbiór widzialnej rzeczywistości, niedaleko odchodząc od prostej reprezentacji doświadczanego zmysłowo świata. „Księżycowy” obraz wykreowany przez Białoszewskiego funkcjonuje na zupełnie innych zasadach. W pierwszej chwili wydaje się, że istotę tekstu stanowi typowe dla haiku skupienie się na sensualnie odbieranym szczególe. Dezuatomatyzacja percepcji posunięta jest wszakże znacznie dalej niż w lirykach realizujących wzorzec gatunkowy. Same zacieki okazują się jednocześnie podejrzone... ontologicznie (!). Jak interpretować frapujący czterowiersz? Zwykły zaciek o ciekawym, dla niektórych, konturze przypomina zarys masywu górskiego. Obserwowanego, rzecz jasna, z dużej odległości. Stąd już tylko krok do konstatacji, że ziemskie łańcuchy górskie widziane z góry (np. – zapewne przez odpowiednią lunetę – z powierzchni księżyca) wyglądają po prostu... jak zacieki.

Czy wierszowy zaciek to w ogóle konkretna plama na rzeczywistej powierzchni? Czy tylko „dociek”, konceptystyczny obraz możliwy („gdybanie” o percepcji ziemskich gór oglądanych z kosmosu)? Nie sposób jednoznacznie odpowiedzieć. Zdaje się, że koncentracja na codzienności (trudno uciec od przekonania, iż przyczyną wiersza był realny zaciek) staje się wykraczającą poza praktykę haiku kreacją. Wyobrażenia zaczyna przesłaniać rzeczywistość.

Stąd blisko już do humorystycznego i zupełnie ahaikowego:

ćśśś
Siedzimy w tej ścianie.
Jesteśmy Marsjanie. [B-7 248]

Popatrzmy na inną „księżycową” miniaturę poety:

Czas wieczoroo
Ciało niebieskie w pełni.
Kolor nieba pnie się, pnie się
i opada.
Gregoriański. [B-7 88]

⁷⁶ Zob. analizę w książce *H a k u t a n i e g o* (*op. cit.*, s. 94).

⁷⁷ Oto przekład polski:

Odbite do góry nogami
W jeziorze o zachodzie słońca sosny
Wskazują w nieskończoność.

Podstawowa różnica między oboma „księżycowymi” tekstami jest oczywista – w *Zaciekach...* księżyc był zmyśleniem, tu natomiast istotnie widzimy dostępny codziennemu doświadczeniu landszaft: księżyc w pełni i niebo zmieniające barwę (w czasie: wraz z narastaniem zmroku, lub w przestrzeni: w różnych miejscach nieboskłonu). Trudno o banalniejszy obrazek, Białoszewskiemu świetnie udaje się jednak uciec od frazesu. Pomysł słownego przedstawienia widoku zasadza się na intrygującej synestezji. Kolor „pnie się” i opada (jasny tuż po zachodzie słońca, a następnie coraz ciemniejszy?) niczym... chorał gregoriański. Pierwszy sygnał tekstowego uduchowienia, znakomicie tłumaczący się w perspektywie późniejszego zespolenia barwy i dźwięku, stanowi już tytuł dający się interpretować jako wizualne (podwojenie „o”) i dźwiękowe odwzorowanie „wznoszenia się” barwy wieczornego nieba. Drugą nieoczywistością (bardzo jednak łatwą do wyjaśnienia), delikatnym uduchowieniem tkanki wiersza jest użycie peryfrazy „Ciało niebieskie [...]”. Tak opisany księżyc poprzez swą „niebieskość” i samą „dawność” wysłowienia ciekawie koresponduje z kościelnym chorałem.

Zastanawiać się można, jeśli pamiętać się o nadrzędnym haikowym kontekście rozważań, czy wiersz bardziej odsyła do doświadczanego zmysłowo świata, czy – do samego siebie? Wydaje się, że proporcje zostały tu znakomicie wyważone. W tym miejscu za Jarosławem Fazanem powtórzyć można, iż „epifaniczność”⁷⁸ Białoszewskiego jest wynikiem długoletniego medytacyjnego patrzenia na świat i zarazem „staje się zasadą organizacji tekstu literackiego poprzez szczególne nastawienie do języka. Jest on bowiem, podobnie jak świat, który opisuje, źródłem wielu niespodziewanych znaczeń”⁷⁹. Omawiany utwór poety z Lizbońskiej okazuje się zatem jednocześnie lingwistyczny, konceptystyczny i silnie sensualny. Niezwykajny sposób przedstawienia banalnego widoczku sprawia, że zdeautomatyzowany landszaft zaczyna istotnie żyć w oczach (i uszach?) odbiorców. Pozbawiony niezwykłości wysłowienia – mógłby wydać się nazbyt płaski, nieciekawym, niewart wczucia się.

Co ciekawe, wcale nie odchodzimy szczególnie daleko od klasycznych japońskich haiku z ich (zwykle gubioną w przekładzie) niejednoznacznością językową, z nierzadkimi (znowu traconymi w drodze na Zachód) oddźwiękami intertekstualnymi. I wreszcie – ze swoistą synestezyjnością, wyrażaną głównie w łączeniu wrażeń wzrokowych i słuchowych⁸⁰. Dowodem tekst Bashō:

gdy klaszczę w dłonie
na echo wstaje świt
letni księżyc⁸¹

Oto jeszcze jeden „księżycowy” utwór poety z Lizbońskiej:

⁷⁸ Fazan odwołuje się do kanonicznego już tekstu R. Nycza „*Szare eminencje zachwyty*”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego* (P).

⁷⁹ Fazan, *op. cit.*, s. 47.

⁸⁰ Powstało na ten temat znakomite studium N. Dzierżawskiej *Synestezja w poezji Matsuo Bashō* (Warszawa 2008. Praca magisterska wykonana pod kier. M. Melanowicza w Zakładzie Japonistyki i Koreanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, na prawach maszynopisu). Zob. też M. Ueda, *Zeami, Bashō, Yeats, Pound. A Study in Japanese and English Poetics*. London – The Hague – Paris 1965, s. 57–59.

⁸¹ Dzierżawska, *op. cit.*, s. 55. Przekłady angielskie tego haiku: T. Saito, W. R. Nelson, *1020 Haiku in Translation*. North Charleston, South Carolina 2006, s. 89. – B 176.

WYGLĄDANIE
PRZEZ PRĘTYebo
ężyć [B-7 85]

To już przede wszystkim językowo-graficzny koncept. Cała zawartość wiersza, poza wyjaśniającym enigmatyczną treść tytułem, to dwa ucięte słowa, które „zioną powyłamywanymi głoskami [...]” (S 43). Ucięte – przez pręt wchodzący obserwatorowi „w kadr”. Anna Sobolewska pisze:

Blok na Chamowie zaistniał dopiero w rusztowaniach, które go przesłoniły, „księżyc” obcięty o kilka liter bardziej zwraca na siebie uwagę – on po prostu bardziej j e s t. [S 44]

Może istotnie bardziej zwraca uwagę. Ale czy faktycznie na siebie? Z wiersza niczego więcej o księżycu się nie dowiadujemy, na wczucie się w przedstawiany świat nie zostawiono miejsca. Powiedzieć tu trzeba rzecz trudną do wyobrażenia – jak na haiku, to... za mało słów. Wystarczy ich na świetny tekstowy koncept (zaskakująco bliski poezji konkretnej), ale na kontemplacyjną sensualność – już nie. Konstatacja ta stanie się czytelniejsza dzięki porównaniu *Wyglądania przez pręty* z inną poetycką miniaturą autora *Oho*:

Dalekie grzmoty.
Niebo w papiloty. [B-10 61]

To jeden z najbliższych haiku wierszy Białoszewskiego. Przesądza o tym klarowny, synestezyczny, świetnie, choć w minimalnej liczbie słów, nakreślony układ figura (grzmoty) – tło (niebo). Utwór jest króciutki, sensualnie, niemal namacalnie rejestruje jednak migawkę z rzeczywistości. Język poetycki nie zdominował obrotu, mimo że mamy do czynienia i ze znakomitą, świeżą, czerpiącą z codzienności przenośnią, i z dokładnym rymem. Tekst okazuje się przy tym również łagodnie, po haikowemu (ale też niezmiernie „białoszewsko”) humorystyczny, burza opisywana „podomową” metaforą „niebo w papiloty” traci całą grozę, rozśmiesza.

A oto inny dźwiękowo-wizualny landszaft:

Świta zatokowo
na wysokim niebie.

Niskie zbite z chmur
wisi,
pod nim
jak pod morzem
szczekają
z wsi. [B-7 175]

Obraz jest bardziej rozbudowany, ale zasadniczo mieści się w – nieco poszerzonych – haikowych granicach. W haiku zwykle oglądamy szczegół na płaszczyźnie⁸².

⁸² Oto przykłady:

Na skraju kłębu
dymu przeciw komarom
słyszę bzykanie...
(Shirao)

Pies ze wsi biegnie
po pustym zimą polu
i za czymś węszy...
(Onitsura)

kukułka
głos jej ciągnący
ponad wodami
(Bashō)

Zdarza się jednak, podobnie jak w wierszu Białoszewskiego, bardziej złożona, trójstopniowa zależność obrazów⁸³. W polskim wierszu widzimy/słyszymy: świtanie „na w y s o k i m niebie”, poniżej – skłębione chmury („N i s k i e zbite z chmur / wisi [...]”), jeszcze niżej – szczekanie. Uwagę zwraca porównanie płaszczyny chmur do morza, nie niwelujące jednak klarowności i mimetyczności prezentowanej sceny. Dodajmy, że wbrew powszechnym przekonaniom haiku nie jest wcale tamą dla wyobraźni, że tylko – jak dowodzą następujące wiersze Bashō – trzyma imaginację w ryzach:

chmury mgły
starają się prędko odegrać
sto scen [B 76]

pędzące chmury
jak pies szczekający w biegu
rozsiane zimowe deszcze [B 42]

Sensualny obraz natury pozostaje w wierszu polskiego poety czytelny i spójny (spójność ta potwierdzana jest poprzez spinający całość układ paronomastyczny: rym „wisi” – „z wsi”, znajdujący, wstecznie, oddźwięk w inicjalnym „świta”). Odwzorowanie doznawanego epifanijnie wycinka świata pozostaje klarowne.

W tym kontekście przywołać trzeba po wielokroć komentowany, „buddyjski” wiersz Białoszewskiego:

Okno na deszcz

Szarzeje.
Ja się kleję
Do szyby.
Rozwodzę ze sobą. [B-8 248]

Cieślak słusznie uważa ten utwór za literacki obraz zlania się podmiotu i przedmiotu, utraty odrębności doświadczającego, rozplynięcia się w doznaniu (C 117). Wydaje się, że to istotnie zapis głębokiego, medytacyjnego doświadczenia⁸⁴. Inaczej niż Cieślak – nie traktuję jednak *Okna na deszcz...* jako wiersza szczególnie bliskiego haiku. Silnie konceptystyczne, lingwistyczne „rozwodzenie [się] ze sobą” oddala utwór od prostej „haikowości”. Zasadniczą przeszkodą w gatunkowej

Pierwsze dwa tłumaczenia (autorstwa W. K o t a ń s k i e g o) za: W. K o t a ń s k i, *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*. „Poezja” 1975, nr 1, s. 20, 19. Przekład trzeci (A. J a n t a) pochodzi z artykułu *Z polskich tłumaczeń haiku* (jw., s. 26. Przedruk z: A. J a n t a, *Godzina dzikiej kaczki. Mała antologia poezji japońskiej*. Essex 1966).

⁸³ Zobaczyć to możemy w następujących trzech haiku, które pochodzą kolejno z: K o t a ń s k i, *op. cit.*, s. 18. – H 236. – M i ł o s z, *Haiku*, s. 46.

Rośnie krzyk klucza
gęsi, co zapadł w trzciny...
Czuję chłód nocy...
(Kyoriku)

Czyżby ten świetlik
po ziemi biegł w ucieczce
przed jesienną szarugą.
(Issa)

Niekiedy jest to zależność niejako „protoimagistyczna”:

Kwitające irysy
U moich stóp –
Sandały sznurowane niebiesko.
(Bashō)

⁸⁴ Podobny, jak się zdaje, stan umysłu opisuje M. B i a ł o s z e w s k i (*To, w czym się jest*. Z M. Białoszewskim w dniu 2 II 1983 rozmawiała A. T r z n a d e l - S z c z e p a n e k. „Twórczość” 1983, nr 9, s. 31) następująco: „I w końcu, jak się zapatrzył w taki punkt na ścianie, to człowiek przestaje siebie czuć, rozlatuje się i przestaje zajmować miejsce i przestrzeń”.

identyfikacji okazuje się jednak, paradoksalnie, sam podmiot. Głównym tematem wiersza nie jest wszak widziana rzeczywistość, ale... niezwykle wewnętrzne doświadczenia człowieka doznającego „stanu wczucia”.

Porzućmy podniebną, zaokienną perspektywę, pozostając jednak w kręgu wrażeń wzrokowych. W innym wierszu czytamy:

„Barwny ich strój”

amaranty
pod szarym
to kot je
róże [B-8 185–186]

To również utwór sytuowany w haikowym kontekście. Cieślak zestawia go z dwoma konceptystycznymi haiku japońskimi (C 123):

Strączek papryki –
przydasz mu tylko skrzydła:
czerwona łąka

(Bashō)⁸⁵

Widzę jak wraca
na gałąź kwiat opadły...
Żal, że to motyl...

(Moritake)⁸⁶

Przywołane utwory istotnie w pewien sposób korespondują z wizualno-słowną zagadką Białoszewskiego (aż chciałoby się dokonać trawestacji, na wzór dziecięcych zgadywanek: „Co to jest: »amaranty pod szarym«?”, „Co to jest: »strączek papryki« ze skrzydłami?”). Trzeba jednak podkreślić – a nie czyni tego Cieślak – że konceptystyczne teksty-zagadki o zaskakującym rozwiązaniu to w tradycji klasycznego haiku duża rzadkość. Zauważmy wreszcie, iż wiersz Białoszewskiego ma także wymiar intertekstualny. Klasyczne haiku bywały intertekstualne (co trudno wychwycić zachodnim odbiorcom)⁸⁷, tu wszakże sygnały międzytekstowe są wyjątkowo silne (pojawia się nawet cudzysłów) i przewrotne. Utwór odwołuje się równocześnie do dwóch piosenek żołnierskich. Początek wiersza wiązać trzeba ze słowami *Wizji sztyldwacha* „Barwny ich strój, amaranty zapięte pod szyją”⁸⁸. Pojawiającą się dalej szarość tłumaczy z kolei (m.in., naturalnie) treść innej pieśni: „Nie noszą lampasów, lecz szary ich strój [...]”⁸⁹. „Amaranty pod szarym”. Czy to barwna żołnierska koszula bądź chusta pod szarym mundurem? Oczywiście – nie! Szary w utworze jest kot, barwne – róże. Na czym polega związek z piosenkami? Czy łączy je z wierszem coś więcej poza alogicznymi „skojarzeniami-błyskami”? Znow, podobnie jak w przypadku otwierającego analizy utworu o żabie-medytatorce, oddalamy się od haiku. Sensualna wrażliwość bliska jest haikowej estetyce. Konceptyzm i, z drugiej strony, przewrotna intertekstualna niejasność oddalają od tej poetyki.

Do odmiennych wniosków wiedzie natomiast odczytanie kolejnego „amarantowego” wiersza:

⁸⁵ K o t a ń s k i, *op. cit.*, s. 16–17. Zob. też komentarz (*ibidem*).

⁸⁶ *Ibidem*, s. 18.

⁸⁷ Zob. w tym szkicu przypis 53.

⁸⁸ *Do niebieskich powal. Pieśni znane i lubiane*. Wybór i oprac. M. A. F a b e r. Warszawa 1995, s. 106.

⁸⁹ *Piechota (Maszerują strzelcy, maszerują...)*. W: Z. A d r j a ń s k i, *Złota księga pieśni polskich. Pieśni, gawędy, opowieści*. Warszawa 1997, s. 237.

NASTRÓJ Z DODATKIEM

Zielsko i amaranty
kwiatowe
Płyty.
Pusto.
Kwiany. [B-7 68]

Inaczej niż w poprzednim wierszu w tekście brak konceptystycznej anegdoty, na którą miałyby naprowadzać opis. Białoszewski proponuje klarowny obraz: zielisko (naturalnie – zielone) i amarantowe kwiaty. Wiersz jest maksymalnie statyczny, ułożony z wyodrębnionych graficznie rzeczowników, przymiotnika i przysłówka. Już dwa pierwsze wersy mogłyby uchodzić za ascetyczne, nader ubogie stylistycznie, haiku. Poeta rozbudowuje jednak obraz, pozostając mimo to w kręgu wizualnej ascezy („pusto”!). Zastanawiają pojawiające się tu „płyty” (aliteracyjnie łączące się z „pusto”) – czy chodzi o płyty chodnikowe, o wielką płytę blokowiska, czy też może o płyty z muzyką? Nie wiadomo. Semantyczna niejasność nie psuje wszakże spokojnego, choć agresywnego kolorystycznie, obrazu. Uwagę przykuwają wreszcie neologiczne „Kwiany” z ostatniego wersu, tworzące parę rymową z „amarantami” (klamra tekstu) i równocześnie kojarzące się z muzycznymi kwintami (czyżby zatem płyty zawierały jednak nagrania?). To jakby końcowe mrugnięcie okiem, uśmiech w pustym amarantowo-zielonym pejzażu. Klasyczne haiku charakteryzuje swoisty, spokojny, afirmacyjny humor (nie realizowany wprawdzie za pomocą neologizacji, to jednak kwestia drugorzędna)⁹⁰. Humor przejawia się i w tym ascetycznym, choć znakomicie wyczelowanym stylistycznie tekście. Białoszewski, jak widać, wcale nie chce „schować języka”. Udaje mu się zarejestrować i haikowo obrobić pewne kadry z rzeczywistości, a zarazem nie rezygnować z wyrazistych akcentów lingwistycznych. Jeśli porównać *Nastrój z dodatkiem* z analizowanym na początku wierszem o żabie-Europejce, można jasno dostrzec różnicę w modalności utworów.

A oto jeszcze inna przyrodnicza migawka – *W Ameryce jak gdzie indziej*:

Z trawy strony
czerwony klon
na małym niebie
niebieskim
świeci
to on
kl
atka przeżycia
klap!
już po niej
ten śmietnik świata
czasem piękny jest [B-10 249]

Tekst zaczyna się *par excellence* haikowo: klon na tle nieba. Widzimy poje-

⁹⁰ Zob. Milner-Davies, *op. cit., passim*. – Żuła wska-Umeda, *Poetyka szkoły Matsuo Bashō*, s. 25. – B. Śniecikowska, „In the Beginning Was... Laughter” – Humour in the Japanese and Polish Haiku Poetry. W zb.: *Humor: Teorie, praktyka, zastosowania / Humour. Theories, Applications, Practices*. T. 2/2: *Making Sense of Humour*. Ed. S. Dżereń-Głowacka, A. Kwiatkowska. Piotrków Trybunalski 2009.

dynczy element zaczerpnięty ze świata natury, klarownie wyeksponowany na monochromatycznej płaszczyźnie. Wyrazistość wydaje się jednak nieco podejrzana – czerwony klon aż świeci na małym (czyżby pocztówkowym, trochę nieprawdziwym?) niebie. W tej części utworu wersy grzecznie trzymają się lewego marginesu. Potem wiersz zaskakująco ożywa – typograficznie, językowo, konceptystycznie. Białoszewski nie zamyka tekstu na haikupodobnej obserwacji. W drugiej części utworu wprowadza efektowne, choć proste, zabiegi graficzno-brzmieniowe, interesująco grające z semantyką. Zapisana w pewnej odległości od lewego marginesu, stanowiąca jedyną treść wersu, grupa spółgłosek „kl” łączy się zarówno z poprzedzającą ją frazą „to on” („to on klon”), jak i z późniejszym, wyzwalającym proces wstecznej rekonstrukcji słów, „okaleczonym” wyrażeniem „atka przeżycia”. „Kl” powtórzone zostaje także w kolejnym – znów wciętym, wydrukowanym dokładnie pod „kl” – wersie: „klap!”.

O tym tekście pisze Sobolewska:

Fragmentaryczne spojrzenie Białoszewskiego utrwała wcale nie ułamki, okruchy rzeczywistości, ale pulsującą całość. Każda „klatka przeżycia” jest całością, pełnią⁹¹.

Ja bliższa byłabym stwierdzeniu, iż poeta w konceptystyczny sposób pokazuje, że piękny obrazek to tylko zaskakująco „czysta” klatka wycięta (może przy użyciu aparatu fotograficznego? – stąd „klatka”, „klap!” i tytułowa sytuacja podróży) z poplątanych, nieklarownych obrazów rzeczywistości („śmietnika świata”). Pulsująca całość – tak, choć wcale nie całość w pełni harmonijna i „spełniona”. Niemniej: jedyna całość, jaka istnieje i na którą podmiot po prostu się zgadza.

Wróćmy do podstawowego pytania. Haiku to czy nie haiku? Konceptystyczna zabawa wyraźnie przenosząca wierszowy środek ciężkości z kontemplacji na przewrotną konceptualizację, nadmierne „wylizanie” inicjalnego obrazka i zapisany na końcu „morał” nie pozwalają na proste genologiczne utożsamienie. Bliskość haikowej estetyce jest jednak niezaprzeczalna⁹².

Zmieńmy nieco dykcję. Oto kolejna miniatura:

szara noc
czarna noc
idzie się
siwieje [B-10 189]

To zupełnie inny, mniej dosłowny, „ściągnięty w czasie” zapis rzeczywistości. Przemijanie, niewyraźność, metafizyka i – przejrzysty, sensualny układ: figura-tło (ciemna noc, na jej tle jaśniejący / siwiejący punkcik). Tekst to znakomity, klarowny obraz poetycki malowany przez zdystansowany podmiot liryczny. Obraz ten jest bez wątpienia metaforyczny, a jednocześnie wydaje się zapisem konkretnej chwili, konkretnej drogi⁹³. Podobnie u Bashō czytamy:

⁹¹ Sobolewska, „Być sobie jednym”, s. 22.

⁹² Tym bardziej że, jak wspominałam, klasyczne haiku nie stroniły wcale od pewnych konceptystycznych, niekiedy kalamburowych zabiegów, których nie sposób oddać w przekładach. Zob. też w tym artykule przypis 53.

⁹³ Porównać można go z innym lirycznym drobiazgiem Białoszewskiego:

A można się i zobaczyć we mgle
w samym tle
po sobie. [B-7 68]

tej jesieni
dlaczego się starzeję?
ptak między chmurami⁹⁴

znużony podróżą
ile to jeszcze dni?
jesienny wiatr [B 119]

Granica między typową dla haiku sensualnością a konceptystyczną gnomizacją jest wszakże niezmiernie cienka. Jak pokazywałam, konceptyzm nie musi kłócić się z haikową sensualnością. Konceptyzm docierający do granic gnomizacji czy aforystyczności zaczyna jednak haikowość wykluczać. „Zeniczne” haiku unieważnia wiele dualizmów, ale ten (sensualność–gnomiczność) pozostaje w mocy. Jako dowód posłużyć mogą, już niehaikowe, miniatury Białoszewskiego:

Z wysoka
wyglądam
ogólnie ogólnie [B-10 14]

bez ludzi
tylko ja
pole do przepisu [B-10 189]

Nadmiar wrażeń sensualnych również niweluje haikopodobną estetykę:

ja do okna
trawa w wodzie
woda w błysku
błysk na mnie

szum
co? co?

wszystko zgasło [B-8 217]

W perspektywie klasycznych haiku przywołany „wiersz na błysk” okazuje się nazbyt przeładowany akcją, proste doświadczenie zmysłowe niejako rozszerza się, ewoluuje, zmienia (mimo że to zapis jednej epifanii – coś błysnęło i zgasło!). Niby nie dzieje się nic szczególnego, a to już za wiele dla tej formy literackiej⁹⁵.

Tu z kolei mamy pozorny paradoks (na myśl przychodzi jedna klaszcząca dłoń z koanu Hakuina). W bardzo gęstej mgłę można zapewne, odwracając się błyskawicznie (niemal jak u Berkeleya!), zobaczyć „puste miejsce” po swoim cieple sprzed chwili.

⁹⁴ Cyt. za: Dzierzawska, *op. cit.*, s. 26.

⁹⁵ Omawiając ten „wiersz na błysk”, słusznie pisze Cieślak o momentalności, sile doznania, zatraceniu się w świetle (zob. też Sobolewska, „*Być sobie jednym*”, s. 21). Trudno wszakże zgodzić się z następującymi stwierdzeniami mającymi dowodzić bliskości utworu klasycznym haiku: „Ważne, że »ja« czuje swe zagubienie poprzez chwilowe uniezależnienie od dotychczasowego układu odniesienia i zwykłego porządku, czuje niepokój o to, gdzie naprawdę jest i co się z nim dzieje. To doznanie szybko mija, lecz owo chwilowe uniezależnienie może prowadzić aż do pytań ogólnie-egzystencjalnych, do pytań o miejsce człowieka w świecie i jego relacje ze światem. Znow – tylko do pytań, jedynie do postawienia kwestii. Błahe, banalne zdarzenie w codziennej scenarii: deszcz, okno, trawa za oknem” (C 116). Błędem byłoby twierdzenie, że w haiku pytań „ogólnieegzystencjalnych” się nie stawia. Czy jednak dlatego właśnie omawiany wiersz miałby być „białoszewską” wersją haiku? Czy idzie o to, że banalne wydarzenie otwiera bramy do rozważań intelektualnych (ale też pytanie „co? co?” to wątpliwy sygnał *stricte* intelektualnego zaangażowania)?

Skonfrontujmy głos Cieślaka z innym, „heideggeryzującym”, odczytaniem: „Opis ten przypomina na połę mistyczne doświadczenie osiągnięcia jedności człowieka i świata. Jednak nie do końca; tym, co rozbija i nie dopuszcza do pozytywnego rezultatu [...], jest sam żywioł racjonalistyczny, któremu (mimowolnie?) poddaje się podmiot (reprezentowany tutaj przez pytanie o przedmiot: »co? co?«); innymi słowy – »drzenie« [termin zapożyczony od Greimasa – B. Ś.], któremu ulega podmiot, wywołane przez momentalność świecenia, ulega destrukcji w pragnieniu racjonalnego rozpoznania natury bycia. Największym wyzwaniem przeto dla gruntującego Bycie człowieka jest wytrwanie, utrzymywanie się (*das Halten*) »w jawno-byciu« jako »staniek, który przysługuje – urze-

Wymowne okazuje się zestawienie tego tekstu z prostszym, mniej „błyskowym” wierszem Kerouaca:

*Looking up to see
the airplane
I only saw the TV aerial* [K 65]⁹⁶

U Białoszewskiego bywa jednak i tak:

urwane
niosłem
czułem
cielska zielsk [B-7 253]

Jak widać, sensualność podejrzanych o „haikowość” wierszy autora *Ohō* nie ogranicza się do wzrokowości i audialności. W zacytowanym tekście najistotniejsze są cielesność, namacalność, ciężar, materialność⁹⁷. A przy tym – niejako *in absentia* (choć i takie konotacje niesie czasownik „czułem”) – zapach. Nieoczekiwane rymy („niosłem”, „czułem”) i odpowiedniości paronomastyczne („cielska zielsk”) nie przysyłają klarownej, wyrazistej, „mocnej” sensualności. Sam mówiący podmiot przyciskający do siebie wielki bukiet ziela (w codziennym odbiorze: zwykłych chwastów) staje się sensualną płaszczyzną prezentacji wiązki roślin i jednocześnie – jej zmysłowego odbioru.

Różnie czytać wolno przywołany utwór. Oto propozycja Wiesławy Wantuch:

Wiersz bierze początek w sytuacji pozaliterackiej „sprawdzonej sobą”: zerwania i niesienia naręcza zielska. Ale to z pozoru banalne zdarzenie niepokoi na skutek współbrzmienia ostatnich słów. Obrazek mężczyzny z pękiem chwastów traci urok scenki rodzajowej. Cielesność przypisana roślinom powoduje, że zrywanie urasta do wymiaru zbrodni, uświadomionej sobie, być może, poniewczasie. Dlatego „cielska zielsk” ciąży nie tylko w sensie dosłownym. Krótka opowieść o tym fakcie rozbita aż na cztery wersy zaczyna przypominać nieskładne, „urywane” zeznanie⁹⁸.

Można i tak. Ja jednak pozostaję przy prostym haikowym odczytaniu. Sądzę, że jest ono tutaj w pełni prawomocne. Podobny zapis kontaktu z rzeczywistością znajdujemy u Bashō i Issy:

bez kapelusza
zimowy deszcz pada na mnie
to co [B 82]

zdjąłem kapelusza
i oto mnie wypełnia
brzęczenie muszek [H 168]⁹⁹

czonemu i powołanemu przez Bycie (*Sein*) do podjęcia ryzyka rozumienia tegoż Bycia – człowiekowi” (A. G l e Ń, *Nie-przedstawianie. O ograniczaniu podmiotowości w późnej twórczości poetyckiej Mirona Białoszewskiego i Czesława Miłosza*. W zb.: *Dwudziestowieczność*. Red. M. Dąbrowski, T. Wójcik. Warszawa 2004, s. 446). Tę interpretację uznaję za chybioną, bardzo odległą od liryku, którego ma być egzegezą.

⁹⁶ Przekład polski:

Patrząc w górę, by zobaczyć
samolot
Zobaczyłem tylko antenę telewizyjną.

⁹⁷ To jeden z tych tekstów, do którego znakomicie przystają uwagi M. S t a l i (*Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?* P 107 n.) o Białoszewskiego: „głęboko odczutej materialności świata”, „połączeniu istnienia z materialnością”.

⁹⁸ W a n t u c h, *op. cit.*, s. 162–163. Są to rozważania prowadzone w kontekście objaśniania tytułu cyklu: *Awanturki*.

⁹⁹ Zob. też późniejszy przekład Ż u ł a w s k i e j - U m e d y (w zb.: *Haiku* (wyd. 2006), s. 132):

Dla kontrastu – inna „cielesna” miniatura liryczna Białoszewskiego:

zawijaże wkolo szyi
samo
się
i łyk
i dech
i i
i [B-7 79]

Uchwycenie chwili, maksymalna zwięzłość, asceza stylistyczna, doznania sensualne, abstrahowanie od mnogości szczegółów. Czy to haiku? Nie. Wyraźnie brakuje tła (wizualnego, audytywnego, taktylnego itp.), na którym dałoby się umieścić przedstawione zdarzenie. Sam tekstowy trajektor również właściwie nie zostaje opisany, ale tylko (aż) – odwzorowany w „zacinającym się”, „dławiącym” języku. Jest zatem wyłącznie niemożność zacerpnienia oddechu i – właśnie język. Błyskotliwe wysłowienie i dramatyzm fizycznego odczuwania dzieją się jednocześnie. W haiku zapis doświadczenia zawsze ujęty zostaje w pewne ramy formalne i obrazowe. Nawet to, co pozornie zupełnie nieestetyczne, fizjologiczne, naturalistyczne, nieobrazowe wykorzystać wolno do zbudowania wiersza¹⁰⁰. Pod warunkiem jednak, że element taki dopełnia się sensualnym tłem. Przywołuję tu kilka – być może, zaskakujących dla zachodnich czytelników – wierszy haiku, które mimo swej naturalistyczności, „niepoetyczności” dobrze mieszczą się w ramach gatunku:

kac	letnia szata	łykanie leków
to nic takiego póki	jeszcze nie skończyłem	nieprzyjemne
kwitną wiśnie [B 55] ¹⁰¹	usuwać wszy [B 87]	jak szron na poduszce [B 101]

Bardziej haikowe niżli utwór *zawijaże wkolo szyi...* okazują się nieco podobne zapisy doświadczeń, tym razem fonicznych:

– chych	NIEZGRABNOŚĆ CZASU ZAKRĘCONEGO
chyachocho	
choł choł cha!...	kropla kłap
noc staroświecka psia [B-8 199]	kropla kłap [B-8 213]

Trzy inicjalne wersy pierwszego tekstu to znów niejako naturalistyczny – mniej jednak lingwistyczny i mniej konceptystyczny – zapis doświadczenia. Onomatopetje właściwe (obce, *nb.*, klasycznym haiku) konstytuują zasadniczą tekstową figurę, foniczny trajektor utworu. Fraza z czwartego wersu to wyjaśnienie sytuacji lirycznej i jednocześnie – tło dla odbioru wyrazistych wrażeń słuchowych. „Noc”,

Zdjąłem kapelus –
w głowie, w uszach, nad głową
brzęczenie much

¹⁰⁰ Stąd m.in. wynikać mogą trudności w rozróżnieniu haiku i *senryū* na Zachodzie.

¹⁰¹ Dla porównania – *senryū* (M i l n e r - D a v i s, *op. cit.*, s. 168) o podobnej tematyce, odległe jednak od haikowych schematów sensualnych:

Kac
Próbuję sobie przypomnieć
Gdzie piłem

a w szczególności „noc staroświecka”, konotuje wszak znaczenia takie jak ciemność i cisza.

W drugim, silnie aliteracyjnym (głoska „k”, niejako metatetyczne grupy głoskowe „pla” i „lap”) i onomatopeicznym tekście klarownie wyeksponowano trajektor – kroplę. Mamy tu również do czynienia z landmarkiem wykreowanym przez przeplatające się w wierszu dźwięki i pauzy (wymuszane askładniowym zestawieniem zbliżonych artykulacyjnie rzeczowników). To rozciągnięta w czasie cisza, w której wyraźnie dźwięczą niezgrabne „klapnięcia”¹⁰². Zaskakujący tytuł pozwala doprecyzować interpretację i dookreślić miejsce mało spektakularnej (?) akcji – to zapewne mieszkanie, gdzie woda kapie z zakręconego, ale nieszczelnego kranu.

Przeanalizujmy jeszcze jeden „dźwiękowy” tekst:

Kapało
przejechał ...mochód
przestało

nikt nie jedzie

to ono znów [B-10 163]

Interesująco nakładają się tutaj dwa wrażenia słuchowe. Miarowe kapanie, przewrotnie animizowane przez poetę, stanowi foniczne tło dla audialnego i wizualnego trajektora – przejeżdżającego auta. Z „samochodu” został jedynie „...mochód” – auto nie tylko narobiło hałasu (zagłuszyło kapanie), ale też zapewne przejechało z dużą prędkością (już – dosłownie – nie widać przodu). Znakomite, klarowne, „białoszewskie” zapętlenie sensualne nie wyklucza, jak widać, bliskości poetyce haiku.

Haiku nierzadko prezentuje tylko jedną, z jakichś względów intrygującą, sensualną płaszczyznę:

Popatrz jak pięknie rozjaśniła się w słońcu powierzchnia śniegu (Taigi (H 248))	<i>Dusk – The blizzard hides everything, Even the night (Kerouac (K 38))¹⁰³</i>
--	--

Podobnie bywa u Białoszewskiego. Przykładem obraz uniezwykły znakomitą, wizualno-dotykową metaforą:

lato
obwisłe
koci się i koci
chmurami [B-8 186]

¹⁰² Nieco zbliżony układ sensualny odnajdujemy w wierszu:

szum, szumek
pora nieobrotna
mucha się wzięła [B-8 224]

¹⁰³ Oto przekład polski:

Zmierzch – Śnieżycą
wszystko ukrywa
Nawet noc

Zob. też komentarz H a k u t a n i (*op. cit.*, s. 95).

Często jednolitość wrażeń zmysłowych przestaje wszakże wystarczać:

szyja wyciąga się do okna
tam
ostrość śniegu
rozdziawiona
może ciachnąć! [B-10 84]¹⁰⁴

W cytowanym tekście poeta intrygująco przekształca opis, poprzez elipsy prowadzi ku groteskowym zmianom sensów – i sensualności. „Ostrość śniegu” odnosi się do intensywności bieli, „ostrość” sama w sobie jest jednak istotnie groźna, kaleczy. „Rozdziawiona” – niczym gęba – rozpościera się za oknem. Może ugryźć, „może ciachnąć” (jest przecież ostra!) wyciągniętą ku sobie szyję (jak... gilotyna). Metamorfozy sensów zacierają mimetyzm obrazu. Haikowa epifania świata zmienia się w epifanię mowy.

W kontekście swoistej monochromatyczności i prób jej niwelowania zacytować warto także znany, wielokrotnie komentowany, również w kontekście haiku (C 115), wiersz:

pierwszy raz słyszę
dwie cisze
na oba uszy [B-8 201]

Słyszenie cisz(y), pewien sensualny monochromatyzm (i jednocześnie zaskakująca stereofonia!) zbliża się do haikowego odbierania i zapisywania doznań. Sensualność doświadczenia ciszy nie podkreślonego żadnym zmysłowym konkretem wydaje się jednak, mimo wszystko, dość abstrakcyjna, niejako pusta. Słyszenie „niczego” na „oba uszy” jest i zmysłowe (epifanijne „pierwszy raz słyszę!”), i konceptualne. Różnice sensualnego odbioru widać dobrze w zestawieniu z innym wierszem o... ciszy:

cisza szumi
a umie
nagle mruga
w uchu
a to ta druga:
mucha [B-10 181]

Tekst znakomicie balansuje między dezautomatyzacją wrażeń, podkreślaną dodatkowo poprzez niezwykły układ graficzny i nieregularne oddźwięki rymowe, a sensualną klarownością. Tutaj też spotykają się dwie cisze, opisane są wszakże *par excellence* zmysłowo: pierwsza (landmark), „szumi” jednostajnie (w płaszczyż-

¹⁰⁴ Zacytowany tekst to osobna całośćka dłuższego utworu składającego się z dwóch wyodrębnionych graficznie, ponumerowanych, w znacznej mierze autonomicznych fragmentów. Częstka poprzedzająca przytoczone wersy również interesująco koresponduje z poruszonymi przeze mnie problemami:

Ucho do śniegu
jak do muszli
u w a ż a ć!
Przylipnie [B-10 84]

nie fonostylistyki paronimiczne: „szumi” – „umie”), druga (trajektor) nagle syntezyjnie „mruga”. To w istocie intrygująca, lingwistyczna wersja haiku.

Pośród późnych wierszy Białoszewskiego wskazać można także sporą grupę miniatur skupionych na szczegółach codzienności, konsekwentnie unikających wartościowania, pełnych „charakterystycznej dla Białoszewskiego błyskotliwej i zarazem przyjaznej ironii”¹⁰⁵, różniących się jednak od wcześniej opisanych tekstów haikupodobnych:

pociąg lata na boki, staje
– **Komombo!**
muchy wsiadły [B-8 294]

LUDZIE JAK MUCHY W BLOKU
Każdy w bunkrze
Na swoim cukrze [B-8 247]

Czy to znów wiersze o muchach? Niezupełnie. Tekst *cisza szumi...* opisywał konkretne audialne spotkanie z konkretnym brzęczącym w ciszy owadem. Tutaj natomiast muchy odgrywają zupełnie inne role. Przede wszystkim zauważyć trzeba, że sensualność nie jest już tak wyrazista, tak dojmująca jak w tekstach bliskich haiku. Nawet jeśli prezentowana jest figura na tle – jak w wierszu *Ludzie jak muchy w bloku* – mamy do czynienia nie tyle z epifanią zmysłowego doświadczenia, co ze znakomitym, semantyczno-wizualnym konceptem służącym błyskotliwemu „zanotowi” obserwacji socjologicznej. Także świetna miniatura, w której mowa o muchach wsiadających do pociągu w „zabitym deskami” (choć zabytkowym) Komombo, nie informuje o doświadczeniu spotkania z naturą, o głębokiej kontemplacji rzeczywistości (reprezentowanej choćby przez pospolite owady). Nie o przyglądanie się konkretnym muchom tu chodzi (tak jak o konkretne, znane z obserwacji żaby chodziło w klasycznych haiku), lecz o dowcipne, fraszkowe sportretowanie egzotycznej podróży i sennej prowincji w zamorskim kraju. Ciekawe, że tego rodzaju utwory oddalają się zwykle od świata natury. Jeśli zaś natura się tu pojawia (w postaci much np.) – wykorzystana zostaje do wierszowych konceptów, paradoksów, fraszek. Jeśli przymierzy się do przytoczonych tekstów interesujące mnie kategorie orientalne, stwierdzić można, że wiersze te zostały niejako zawieszane między haiku a *senryū*. Takie zawieszenie jest jeszcze wyraźniejsze w utworach mniej epigramatycznych czy aforystycznych:

ROZKLAD JAZDY
Na paluchach
oczy
Po rozćmuchach. [B-7 239]

BLIŹNIE
Jechały w tramwaju
ostrożnie jak jajo
dwie
ociemniała z przewodniczką [B-7 262]

Jak pisałam, *senryū* to gatunek mniej wykrystalizowany, mniej swoisty, wreszcie – gatunek o mniejszym zasięgu oddziaływania. Odwołania do satyrycznych 17-zgłoskowców pojawiają się w moim szkicu przede wszystkim w celu pokazania „komparatystycznej nieczystości form”, braku prostego przełożenia między odległymi kulturowo realizacjami. Porównanie takie po raz kolejny uzmysławia jednak, w jak dużej mierze oddalenie od haiku zasadza się na odejściu od swoistej sensualności.

¹⁰⁵ Brzozowski, *op. cit.*, s. 224.

Przeprowadzona analiza daleka jest od linearnego wywodu, klarownie rozwijającego przyjętą tezę. Przywoływane teksty oscylują wciąż między poetyką bliską haiku a jej rozmaitymi przekroczeniami, nadwyrężeniami czy wręcz – zaprzeczeniami. Świetnie widać przy tym, mimo łączących wiersze cech wspólnych, „białoszewska” poetycką różnorodność. Różnorodność tę podkreślają dodatkowo zestawienia z haiku Kerouaca. O beatniku pisze się, że eksperymentował z japońskim gatunkiem¹⁰⁶, badał jego granice. W porównaniu z działaniami Białoszewskiego (ale też, z innej strony, Grochowiaka¹⁰⁷) haiku Kerouaca to „grzeczne”, modelowe realizacje gatunku. Lektura obszernej *Book of Haikus* jest zresztą nieco nużąca – to dobre teksty, po odczytaniu kilkunastu znakomicie już jednak wiadomo, czego spodziewać się na kolejnych kartach książki. Białoszewski natomiast – także w swym późnym „wcieleniu” – nieustannie zaskakuje, nie trzyma się żadnych szablonów¹⁰⁸.

Powróćmy do problemów gatunkowych liryki autora *Rachunku zachciankowego*. Wielokrotnie diagnozowano genologiczne kłopoty z tą twórczością. W przedmowie do wyboru wierszy Białoszewskiego z 1976 r. stwierdzał Janusz Sławiński (analizowane przeze mnie teksty jeszcze wówczas nie istniały):

rozdzielenia gatunkowe dotyczą w twórczości Białoszewskiego jej poziomu – by tak rzec – powierzchniowego. Być może, mają głównie sens instrumentalny: pozwalają mianowicie przyporządkować inicjatywy pisarskie zastanym kategoriom kultury literackiej, ułatwiają więc obieg tekstów wśród publiczności – po torach uznawanych za naturalne. Faktycznie zaś owe teksty (niezależnie od ich przydziału lirycznego, epickiego czy dramatycznego) reprezentują trudną do nazwania kategorię poezjopróż czy prozopoezji, niewiele mającą wspólnego z kwalifikacjami genologicznymi, do których przywykliśmy¹⁰⁹.

W roku 1993 Michał Głowiński pisał (kontynuując swą myśl z *Małych narracji Białoszewskiego*) o „jednym wielkim kryptodzienniku intymnym” autora *Rozkurzu*¹¹⁰. Stanisław Barańczak mówił natomiast:

Mam na myśli ów trójkąt bermudzki, jaki [w tekstach Białoszewskiego] tworzy przestrzeń gatunkowa umiejscowiona dokładnie pomiędzy krzyżującymi się granicami trzech rodzajów literackich i odpowiadających im trzech form podawczych: narracji, monologu lirycznego i dramatycznego dialogu¹¹¹.

¹⁰⁶ Zob. w tym artykule przypis 66.

¹⁰⁷ Zob. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku. (Ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*. – Śniecikowska, *Haiku po polsku. Stereotypy – wizualizacje – polemiki*.

¹⁰⁸ Stwierdzenie to odnosi się przede wszystkim do poezji twórcy *Oho*.

¹⁰⁹ Sławiński, *op. cit.*, s. 8.

¹¹⁰ Głowiński, *Białoszewskiego gatunki codzienne*. P 146. Badzacz zauważa wszakże: „To prawda, pojawiają się tu gatunki klasyczne, otwarcie przez poetę respektowane, zaznaczone w tytułach utworów [od nich *nb.* rozpoczyna swe genologiczne analizy Świrek w książce *Z gatunkiem czy bez...* – B. Ś.]; myślę, oczywiście, o balladzie i pamiętniku. Z pewnością można wskazać na inne gatunki, wyraźnie się krystalizujące, choć nie uhonorowane umieszczeniem w tytule (podróż). Chodzi jednak o coś innego, o gatunki, które nie uległy petryfikacji, choć są czymś więcej niż jednorazowymi wypadkami z mowy, o owe różnorako nazwane odmiany mówienia, których jest tutaj tak dużo [wymienione zostają m.in. zapawy, toki, docieki, frywole, ziewanny, śnitki, awanturki, podfruwaje, faramuski itd., łączone, za K. Rutkowskim, z gatunkami mowy – B. Ś.]” (*ibidem*, s. 144. Podkreśl. B. Ś.).

¹¹¹ Barańczak, *op. cit.*, P 10.

Wciąż zatem pozostajemy blisko rozpoznania Sławińskiego sprzed 30 z górą lat. W roku 1997 ukazała się genologiczna monografia twórczości Białoszewskiego¹¹². Jej autorka, Anna Świrek, zajęła się jednak głównie tradycyjnymi – z perspektywy poetyki europejskiej – gatunkami, na jakie często już w tytułach tekstów powoływał się sam autor *Rozkurzu* (ballada, oda, pieśń, relacja z podróży, itp.). Wielkie przestrzenie nieetykietowanej przez poetę genologicznie liryki nie zostały bliżej opisane.

W tym miejscu należy zatem zadać pytanie o specyfikę form badanych w moim szkicu. Uznaję, że – mimo prezentowanych różnic – mamy do czynienia z dość wyrazistą i spójną grupą utworów (poza jej nawias wyrzucam jedynie stosunkowo nieliczne teksty, które w analizie okazują się najbardziej odległe od haikowej modalności). Interesujące mnie późne wiersze oddalają się od głównego nurtu poezjopróż, znajdują się na l i r y c z n y m marginesie „wielkiego dziennika intymnego”.

Inna rzecz, że spostrzeżenie o charakteryzującej dorobek Białoszewskiego jedni poezji i prozy w pewnej mierze pozostaje w mocy także w odniesieniu do form późnego okresu twórczości¹¹³. Struktury haikupodobne odnaleźć można również w prozie „blokowej”. Ciekawe, że są one nieraz oddzielone graficznie lub kompozycyjnie od reszty tekstu: poprzez podwojone interlinie, zapis „niby-wersowy”, usytuowanie na końcu lub na początku całostek kompozycyjnych. Na tle całego utworu fragmenty te okazują się też mniej nasycone potoczizmami, bardziej zróżnicowane składniowo (zdania długie i bardzo krótkie), jakby – „uroczystsze”. Oto kilka reprezentatywnych przykładów z *Chamowa*:

Niebo zgranatowało.
Pierwszy księżyc w oknie. [B-11 33]

Wszystkie dalsze światła mrugają. Od falowania powietrza. [B-11 39]

Na Chamowie księżyc za rurami rusztowań. I moje zmęczenie. Potem dobrze. [B-11 159]

Wieczorem wleciał do Warszawy lodowaty wiatr.
Dziś słońce, biało i strasznie zimno. [B-11 384]

Upały. Całe Chamowo w mszycach. Jasności.
Niedziela leżana. Wspólnota głośnikowa. Powietrze wisi. Dno roi się od dzieci.

Śniło mi się znów, że palę papierosy.
Chce mi się stąd wyprowadzić. Z tych mrówek. [B-11 386]

Powróćmy do późnych wierszy Białoszewskiego. W niemal wszystkich cytowanych lirykach (naturalnie, poza wierszami, którym przedstawione analizy zdecydowanie odmówiły „haikowości”) uchwycone zostało to, co w haiku najistotniejsze: doznawana zmysłowo i swoiście „kadrowana” rzeczywistość, kontempla-

¹¹² Zob. Ś w i r e k, *op. cit.*

¹¹³ W *haibun* M. B a s h ō (*Dziennik podróży do Sarashina*. W: *Z podróźnej sakwy z dodaniem „Dziennika podróży do Sarashina”*. Wstęp, przeł. A. Ż u ł a w s k a - U m e d a. Warszawa 1994, s. 57, 59) – zapiskach łączących prozę i haiku – zdarzają się liryczne, „haikupodobne” fragmenty prozatorskie. Dodać warto, że wskazywano także podobieństwa między haiku Kerouaca a jego *Włóczęgami Dharmy* (zob. W e i n r e i c h, *op. cit.*, s. XIV–XXVII).

cyjne zadziwienie światem przy jednoczesnym braku wartościowania. Klarowną i klarownie zanotowaną sensualność oraz wycofanie podmiotu lirycznego uznaję, po zbadaniu konkretnych utworów, za najważniejsze „haikemy”. Ciekawe, iż zdecydowana większość analizowanych wierszy ukazywała, podobnie jak japońskie haiku, sferę natury. Daleka jestem od stwierdzenia, że Białoszewski pisał haiku – zbyt wiele napotykały tu niekonsekwencji, odstępstw, „wariacji”, co doskonale widać w zestawieniach z tekstami Kerouaca i, z drugiej strony, z *senryū*¹¹⁴. To jednak utwory pokrewne haikowym kreacjom (i re-kreacjom) świata, utwory o haikowej modalności czy – mówiąc innym językiem – utwory, w których pomieszkują *hai-i*, duch haiku¹¹⁵. Częstokroć zbliżenia pozostają wyraźne nawet wtedy, gdy haikowa epifanijność tłumiona jest przez językowy konceptyzm, „rozbuchaną” (w perspektywie haiku) wyobraźnię, zaburzoną klarowność obrazowania.

Inna rzecz, że, jak kilkakrotnie podkreślałam, na gruncie literatury Zachodu epifanijność doświadczenia nie poparta epifanią wysłowienia mogłaby okazać się nieprzekonująca. I zdecydowanie mniej interesująca niżli oscylowanie wokół poetyki prototypowego haiku, rozmaite do niej „doskoki” i oddalenia. Raz jeszcze powołać się warto na zestawienie wierszy Białoszewskiego i dobrych, ale w dużej mierze przewidywalnych haiku Kerouaca. Świeższe, bardziej ożywcze literacko, a zarazem otwierające na codzienne olśnienia wydają się właśnie niesztampowe, różnorodne, zaskakujące teksty autora *Oho*.

Jeszcze jedna glosa. W moich analizach śledziłam najrozmaitsze zabiegi (forno)stylistyczne poety z Lizbońskiej. Większość z nich zakotwiczona jest głęboko w językowym nowatorstwie awangardy, przede wszystkim zaś w działaniach futurystów i zwrotniczan¹¹⁶. To również rzecz niebagatelna. Białoszewski nie przebiera na siłę swej liryki w orientalne szatki, pozostaje w kręgu własnej tradycji (nawet jeśli to tradycja stosunkowo nowa) i własnej kultury. A zarazem wyraźnie zbliża się do formy, która ukonstytuowała się kilka wieków wcześniej w kraju odległym o wiele tysięcy kilometrów. Niepodrabialny literacki „stop” w poezji Białoszewskiego dowodzi intrygujących zbliżeń między liryką modernistyczną¹¹⁷ a tradycją orientalnych haiku. Istotne okazują się tutaj: zmiany koncepcji podmiotu lirycznego¹¹⁸, otwarcie na jednostkowe doświadczenie zmysłowe, redukcja

¹¹⁴ Nie twierdzę także, że autor *Oho* tworzył *senryū*. Pokrewieństwa z tym mniej ustabilizowanym, mniej ekspansywnym i wreszcie – mniej swoistym gatunkiem wydają się mimo wszystko kwestią drugorzędną.

¹¹⁵ Zob. T. Izutsu, *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne*. Przeł. A. J. Nowak. W zb.: *Estetyka japońska. Antologia*. T. 1: *Wymiary przestrzeni*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2001, s. 140–142.

¹¹⁶ Zob. np. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wrocław 2008, s. 545–546.

¹¹⁷ Posługuję się terminem „modernizm” w szerokim rozumieniu. Zob. np. W. Bolecki: *Postmodernizowanie modernizmu*. W: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. Kraków 1999; *Modernizm w literaturze polskiej XX w.* „Teksty Drugie” 2002, nr 4. – R. Nycz: *Słowo wstępne*. W zb.: *Odkrywanie modernizmu*. Wstęp, red. ... Kraków 1998; *Język modernizmu*. Wrocław 2002; *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*. „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

¹¹⁸ Naturalnie – kwestia ta winna być szerzej omówiona. Przypadek Białoszewskiego dowodzi jednak ciekawej transkulturowej „mediacji” między pozornie sprzecznymi koncepcjami podmiotu lirycznego.

rozmiaru i stylistycznego „rozbuchania” wiersza, otwartość filozoficzna i światopoglądowa przy równoczesnej wierności własnej tradycji kulturowej¹¹⁹.

Wróćmy jednak do samych późnych miniatur poetyckich Białoszewskiego. Można by postulować dołączenie do serii stworzonych przez poetę formuł paratunkowych – do rozlicznych podfruwajów, zanotów, szumów, zlepów – gatunku pokrewnego haiku, ale mniej zrygoryzowanego: *mironū* (eponim na wzór *senryū*). Byłaby to forma o znacznie wyrazistszym konturze niżli dość „dowolnościowe” – niezmiennie jednak fascynujące literaturoznawców – ziewanny, farmuszki czy frywole. Epifanijne *mironū* charakteryzuje się (podaję uwzględniając hierarchię ważności):

- zwięzłością,
- wyrazistą, często synestezyjną zmysłowością notowaną zwykle w postaci klarownych układów sensualnych,
- wycofaniem podmiotu lirycznego,
- zakotwiczeniem w codzienności, często – w świecie natury,
- postawą afirmacyjną¹²⁰,
- intrygującym, lingwistycznym i/lub graficznym uduźwieniem języka, gdzie konceptyzm nie przesłania jednak sensualnego obrazu¹²¹.

Pomysł nazwania interesujących mnie form *mironū* jest, naturalnie, literaturoznawczym żartem. Samo ich wskazanie traktuję jednak już całkowicie serio.

Ostatnie słowo pozostawić należy Mistrzowi Mironowi. Jego twórczość mimo wszystko uparcie wymyka się kategoryzacjom, „po zenicznemu” pokazuje niedostatki pojęć, rozbraja powagę akademickich ustaleń. Oto dwa sąsiadujące – i dialogujące – ze sobą teksty. Pierwszy to niejako skondensowany zaczyn haiku. Nie wyrasta zeń jednak epifania pokrewna tym zanotowanym przez Bashō, Issę, Busona. Krokiem dalej jest kolejna miniatura – „białoszewsko” (i w duchu zen!) deprecjonująca pierwsze, „kielkujące” olśnienie:

Dnieje
Jestem. [B-7 224]

ALE TAM!

Jestem zanika.
Zasuwa się jak kurze oko.
Głupieje. [B-7 225]

¹¹⁹ Problem ten wymaga znacznie szerszego opisu (opis taki przedstawię w przygotowywanej książce *Haiku w Polsce*). Próbą – uznaję, że po części tylko udaną – diagnozy zjawiska na gruncie literatury anglojęzycznej jest książka *Haiku and Modernist Poetics*.

¹²⁰ Wbrew uogólniającym enunciacjom *Brzozowski* (*op. cit.*) odnoszącym się do późnej liryki autora *Chamowa*.

¹²¹ Szczególnej aktualności nabiera w tym kontekście stwierdzenie *S. Barańca* (*Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław 1974, s. 124), sformułowane w odniesieniu do wcześniejszej poezji Białoszewskiego, o „prymacie rzeczywistości nad kreacją artystyczną”. W przypadku interesujących mnie wierszy prymat ten jest zdecydowanie silniejszy niż w liryce „przed-blokowej”.

Abstract

BEATA ŚNIECIKOWSKA

(Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw)

HAIKU? SENRYŪ? MIRONŪ?
MIRON BIAŁOSZEWSKI'S POETRY AND ORIENTAL GENRES

The article analyses Miron Białoszewski's late poetry (1976–1983) in the context of Oriental genres: lyrical haiku and satirical *senryū*. The author begins with the problems of zen poetry, then proceeds to discuss numerous but largely unfounded proposals to link Białoszewski's poetic output with haiku. Scrutinizing Białoszewski's miniatures, Beata Śniecikowska takes into considerations the lucid sensual arrangements, the attitude of the lyrical "I," irony, gnomicity, and linguistic, graphic, and instrumental conceptualism. The points of reference of the analyses are Japanese haiku and *senryū* as well as haiku by Jack Kerouac – a figure also connected with Zen Buddhism. Śniecikowska concludes that in Białoszewski's late literary creativity one finds a set of poems of close-to-haiku modality, however less rigorous and perceptibly deriving from avant-garde tradition. The researcher facetiously refers to them as "*mironū*."

