

MAŁGORZATA
WIELGOSZ*

„Smutek rzeczy” czy melancholijny uśmiech. O odczytywaniu nastrojów i walorów estetycznych w dalekowschodnich utworach poetyckich oraz ich współczesnych imitacjach

153

„SMUTEK RZECZY” CZY MELANCHOLIJNY UŚMIECH...

Wiersze haiku są niczym rzut kamieniem w wodę: plusk trwa krótko, zaledwie siedemnaście sylab, ale kręgi rozchodzą się w nieskończoność, docierając do serca i umysłu czytelnika.

Soshitu Sen¹

Co sprawia, że haiku przemawiają do czytelnika, czy to dalekowschodniego, czy europejskiego, docierają do jego serca i umysłu? Na Zachodzie poezja ta zrobiła bowiem niemałą karierę. Skąd wzięło się zainteresowanie tym egzotycznym gatunkiem, często określanym przez europejskich badaczy jako trudny? Polscy haikuiści twierdzą, że korzystanie z japońskiej miniatury, która opiera się na oryginalnym sposobie obrazowania, chroni ich od popadnięcia w manieryczność, a rygor kompozycyjny zmusza do zwięzłości i prostoty w wyrażaniu myśli. Niektórzy nawet w haiku starają się zawrzeć filozofię życiową. Omawiany gatunek nie zawsze tworzą jednak profesjonalni twórcy. Poezja ta bowiem, zgodnie z założeniami Matsuo Bashō, nie zawiera erudycyjnego, przeintelektualizowanego słownictwa. On sam i wielu innych japońskich poetów pisze haiku, posługując się najprostszą japońszczyzną. Bashō dał w ten sposób możliwość tworzenia ich szerokiemu gronu ludzi, a nie tylko wykształconej części społeczeństwa. W takiej prostej pod względem leksykalnym postaci japońska miniatura trafiła do literatury polskiej, znajdując całą rzeszę miłośników i imitatorów. W Kraju Kwitnącej Wiśni początkowo tworzenie tego gatunku uznawano jednakże za rozrywkę. Dopiero z czasem został on włączony w poczet wyrafinowanej sztuki literackiej. Haiku wyraża

* Dzielnicowy Dom Kultury SM „Czechów” w Lublinie.

¹ S. Sen, *Smak herbaty, smak zen*, przeł. M. Godyń, Łódź 1997, s. 79.

iluminację, olśnienie twórcy i chyba to najbardziej urzekło europejskich autorów. Na wzór japoński zaczęli oni ukazywać świat odbierany poprzez intuicyjne wejrzenie, zapisywać w miniaturowych utworach nagle przebłyśki, przelotne wrażenia, pojedyncze chwile. Wgląd w istotę rzeczy trwa bowiem tylko moment, który poeci starali się rejestrować w siedemnastu sylabach wiersza. Istotą tych miniaturowych utworów jest przekazywanie doświadczenia kontemplacyjnego, podczas niego dochodzi do epifanii – odkrycia w mikrokosmosie makrokosmosu – zarówno przez twórcę, jak i odbiorcę. Czytelnik ma bowiem za sprawą zawartych w haiku niedomówień i aluzji otrzymać impuls, który sprawi, że dokończy i doprowadzi dzieło do doskonałości w swoich myślach lub pozostawi je niedopełnione i będzie kontemplował w takiej postaci. Wiele zatem zależy od odbiorcy, medytującego nad trzywersowym przesłaniem.

Beata Szymańska stawia pytanie: czy może stać się zrozumiała kultura inna niż własna i w jaki sposób do tego dochodzi:

Teżą ostatnio dość często spotykaną jest stwierdzenie, iż podobnie jak niemożliwy jest wierny przekład z jednego języka na drugi, nie da się również zrozumieć ani „przełożyć” jednej kultury na drugą. To, co obce, zawsze pozostanie obce. [...] Obok kilku innych terminów wywodzących się z estetyki japońskiej, takich jak *sabi*, *wabi*, *yūgen*, termin *iki* uchodzi za całkowicie nieprzekładalny, a co więcej niezrozumiały dla nikogo, kto nie urodził się i wychował w kulturze japońskiej².

Przywoływany przez Szymańską Yumiko Matsuzaki dochodzi do wniosku, że *iki* pozostaje czymś charakterystycznym tylko dla kultury japońskiej i nie da się go oddać jakimś innym terminem ani precyzyjnie opisać. „*Iki* jako zjawisko nie posiada odpowiednika w żadnej innej kulturze, podobnie jak pojęcie *iki* nie ma odpowiednika w innym języku”³. A jednak europejscy poeci podejmują próby imitacji nastrojów, kategorii estetycznych charakterystycznych dla Japończyków. Popularne współcześnie i tworzone w różnych kulturach haiku, dzięki *kigo*, stanowią formę wypowiedzi poetyckiej bardzo często zawierającą nastrój wywołany przez obserwację natury. Wiążą się z tym pojęcia estetyczne, takie jak *wabi*-nie trwałości, niedoskonałości czy *sabi*-osamotnienia. *Mono-no-aware* zarezerwowane jest dla utworów *waka* (trzydziestojednosylabowych), prawie dwukrotnie dłuższych od haiku. Jednak wszystkie te pojęcia wyrastają z buddyzmu, charakterystycznego dla tej religii przekonania o nietrwałości rzeczy. Polscy twórcy, konstruując haiku na wzór japoński, kształtują swój odbiór świata często zgodnie z kategoriami dalekowschodniej estetyki. Stan nostalgii wyrażają w podobny sposób, choć włączając w to niejednokrotnie polskie realia. Haiku nie zawsze mają melancholijny odcień, jednak w tych kontemplacyjnych wierszach nastrój pełni niejednokrotnie ważną

² B. Szymańska, *Kultury i porównania*, Kraków 2003, s. 9, 10.

³ Y. Matsuzaki, *Gra w iki. Analiza fenomenu Iki. Na podstawie prac Shuzo Kuki*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2, s. 24.

rolę w refleksji nad światem. Zresztą dla dalekowschodniej estetyki bardzo charakterystyczny jest związek między pięknem a nietrwałością. W naszej kulturze nie jest on tak silny. Dla Japończyków miłe przeżycie, polegające na dostrzeganiu urody otoczenia, łączy się często z goryczą, zdaniem sobie sprawy z ulotnego charakteru tego, co składa się na materię świata. Dalekowschodni poeta, mając do dyspozycji wielość kategorii estetycznych, rzadko mówi wprost, że coś jest piękne. Częściej określa uczucia, których doznaje na widok obiektu charakterystycznego dla danej pory roku, gdyż japońskie utwory haiku zawierają wspomniane *kigo* (odniesienie do pory roku). Wrażenie powstałe na skutek dostrzeżenia związku między urodą a smutkiem wszelkiego istnienia to *mono-no-aware* („patos rzeczy, smutek rzeczy”). Odczuwać ten nastrój to uświadamiać sobie istotę bytu w procesie doświadczania bolesnego piękna. W doznawanie go mocno angażuje się umysł, którego właściwością jest zachowywanie w pamięci minionych wydarzeń. Człowiek bowiem często ulega nastrojowi *mono-no-aware*, gdy wspomina pod wpływem uroku świata. Zdaje sobie sprawę, że to, czego już doświadczył w minionej porze roku, nie powróci wraz z ponownym jej nastaniem, a odejdzie jeszcze bardziej w przeszłość. Zatem jest to bolesne i silne odczucie o dość intensywnym zabarwieniu emocjonalnym. Osoba go doznająca uświadamia sobie nieustanną zmienność świata nierozzerwalnie związaną z odchodzeniem rzeczy. Ulotność świata oraz poznającego go podmiotu silnie odczuwa się zarówno w utworach haiku, jak i w waka, jednak *mono-no-aware* dotyczy przede wszystkim waka, powstających w duchu *ushin* („z umysłem”), w proces tworzenia tego typu utworów mocno zaangażowany jest umysł, który wspomina. W haiku zostaje to wyrażone w nieco inny sposób. Obrazowanie w tych filigranowych wierszach zawiera z kolei wartość *mushin* („bez umysłu, poza umysłem”). Twórca tego typu utworu musi opisywać świat, wyzbywając się dualistycznego myślenia, logiki i opierać się tylko na wejrzeniu intuicyjnym. Jednak charakterystyczne dla obydwu gatunków wrażenie ciągłej zmienności otoczenia i ulotności chwili ma korzenie w buddyjskim przekonaniu o nietrwałości rzeczy, które przyczyniło się do ukształtowania specyficznego rodzaju percepcji, doznawania piękna wraz z bólem. Z buddyzmu zaczerpnięto termin *mujōkan* i zaczęto go stosować na określenie emocjonalnego odbioru rzeczywistości, przeżywania świata. Wyraża on odczucie zdania sobie sprawy z przemijania ludzi i rzeczy. Japończycy jeszcze bardziej rozbudowali to doznanie, dodając do świadomości nietrwałości odczucie bolesnego piękna. Artykuł ma na celu ukazanie jak te nastroje i kategorie piękna są imitowane w haiku europejskich i na jakiej płaszczyźnie jest możliwe zestawienie ich z tekstami japońskimi.

Spośród wszystkich pór roku jesień najsilniej kojarzona jest przez twórców japońskich (ale nie tylko) z przemijaniem, nietrwałością zjawisk i ludzkiego życia. Najlepiej oddaje poddawanie się upływowi czasu. Nostalgia jesienna, zwłaszcza w poezji waka i opowieściach z okresu Heian (794–1184), często koegzystuje z niestałością w uczuciach, znudzeniem partnerem bądź jego odejściem. Patrick Colm Hogan podkreśla, że miłość jest nie miłością osoby, ale idei osoby, która częściowo oparta jest na rzeczywistej osobowości, intelekcie, aspiracjach,

lecz jest to również obiekt w umyśle zbudowany z różnych prototypów. Tak więc, możemy kochać lub nie kochać ludzi do pewnego stopnia na podstawie społecznych idei⁴. Świat miłosnej symboliki literatury powstałej w tym czasie tworzony jest głównie za sprawą elementów zaczerpniętych ze świata przyrody będącego w ścisłej koegzystencji z ludzkimi emocjami, np. kukułka oznacza smutek miłosny. Kojarzona jest z rozstaniem, a nawet śmiercią. Jej śpiew symbolizuje najczęściej nieszczęśliwą, niezaspokojoną miłość, wynikającą często z niewierności partnera, jak w utworze Ki-no Tsurayuki:

Jeżeli bywasz
u tego, co stąd odszedł,
smutna kukułko,
powiedz mu, że go głośno
i z serca oplakuję...
(Ki-no Tsurayuki)⁵

Dlatego niełatwo jest skojarzyć kukułkę z wolnością w haiku nietypowych, bowiem o charakterze politycznym:

Cóż to, nie kuka?!
Łeb jej zaraz ukręcić,
takiej kukułce!

Więc nie chcesz kukać?
To cię kukać zmusimy...
Słyszysz, kukułko?!

Więc jak? Nie kukasz?
Ale jeszcze zakukasz...
Prawda, kukułko?!
(Shoka)⁶

Przywołane utwory pokazują, że niekiedy trudno rozszyfrować zawarte w haiku ostrze satyryczne. Niektóre tego typu wiersze o rodowodzie japońskim nie będą zrozumiałe bez wiedzy o dawnych realiach, sposobach rządzenia krajem przez poszczególnych władców. Świadczą o tym przytoczone satyryczne haiku z XVI wieku przypisywane poecie Shoka. Jest w nich mowa o trzech kolejnych wielkorządcach Japonii – Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi i Tokugawa Ieyasu. Przedstawiając symbolicznie, jak każdy z nich ustosunkowałby się do tego, że kukułka nie chce kukać, autor charakteryzuje sposób rządzenia krajem przez poszczególnych władców⁷. Nie sprzyja prawidłowej interpretacji przytoczonych wierszy to, że kukułka

⁴ Por. P.C. Hogan, *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge 2003, s. 245.

⁵ A. Żuławska-Umeda, *Poezja starojapońska. Pieśni*, przeł. W. Kotański, Warszawa 1984, s. 86.

⁶ W. Kotański, *Z czego śmieje się Japończyk?*, „Przegląd Orientalistyczny” 1952, nr 4, s. 125.

⁷ Zob. tamże.

nie uchodzi w kulturze europejskiej za symbol wolności. Jednak również w literaturze dalekowschodniej kojarzona jest raczej z rozłąką, spowodowaną niewiernością lub śmiercią. W haiku częściej jednak zdarza się, że pod zwierzęcą figurą ukrywa się konkretna postać, która zostaje ośmieszona czy potraktowana ironicznie, np.:

Żaba
Patrzy na mnie –
Ale z kwaśną miną.
(Kobayashi Issa)⁸

Ależ ulewa!
Nawet mała tęskni
za płaszczem.
(Matsuo Bashō)⁹

Opierając się rękami o ziemię
Żaba recytuje uroczyście
Swoją poemat.
(Yamazaki Sokan)¹⁰

Wiersze te, degradując jakąś postać (w ostatnim haiku arystokratę w stroju o mocno rozszerzonych rękawach¹¹), mają posmak ironii. Nie zawsze jednak jest to obniżenie ważności osoby, niekiedy autorzy umniejszają powagę kojarzącego się z *sacrum* przedmiotu, np. poprzez czynność, którą się nim wykonuje:

Modląc się
Przeganiać różańcem
Komary.
(Kobayashi Issa)¹²

Powagę sytuacji rozbija dopiero pojawiające się na końcu dopełnienie. Okazuje się bowiem, że różańcem i modlitwą nie przegania się złych mocy – tylko komary. Przekształcenia mogą dotyczyć stałych związków wyrazowych:

Na widok bociana
Uciekły żaby
Po rozum do wody.
(Antoni Regulski)¹³

⁸ Cz. Miłosz, *Haiku*, Kraków 1992, s. 86.

⁹ M. Bashō, *Haiku*, przeł. A. Krajewski-Bola, „Poezja” 1975, nr 1, s. 35.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Haiku...*, s. 12.

¹¹ Zob. tamże.

¹² Cz. Miłosz, *Haiku...*, s. 80.

¹³ A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni*, Poznań 2002, s. 58.

Spodziewany przez czytelnika człon „do głowy” został zastąpiony przez wyrażenie przyimkowe „do wody”. Nie zawsze jednak te przekształcenia dotyczą stałych związków wyrazowych. O tym świadczą przykłady:

wiosenny spacer
długa rozmowa w parku
z pyskatym wróblem
(Urszula Zyburą)¹⁴

Znów wiosna
W powietrzu rześki zapach
pierwszych pieniędzy
(Andrzej Wojciech Guzek)¹⁵

Pojawienie się, zamiast spodziewanego przez odbiorcę pyskatego przechodnia, po prostu wróbla czy w miejsce zazwyczaj znamionującej wiosnę woni kwiatów – zapachu pierwszych pieniędzy – niewątpliwie czyni te utwory oryginalnymi i atrakcyjnymi dla czytelnika. Niekiedy wymianie może ulec tylko jeden z członów złożenia i to już pozwala uzyskać efektowny żart, np. zamiast wyrazu „długopis” powstaje „krótkopis”, jak w haiku:

Dusza zużywa się
Dlatego konieczny jest nowy wkład,
do krótkopisu.
(Andrzej Wojciech Guzek)¹⁶

„Krótkopis” podkreśla jednocześnie ulotność naszego ziemskiego żywota. Kiedy indziej jedno słowo w miniaturowym utworze może zostać zastąpione innym – zabawnym i zwyczajowo nie stosowanym w tym kontekście, np. określenie jako szczudeł długich i cienkich nóg ptaka:

Czapla.
Fale omywają szczudła.
Dal wilgocia śpiewa.
(Irena Grabowiecka)¹⁷

Kiedy indziej sytuacja jest logiczna na samym początku, a w wersach kolejnych autor rozpoczyna zabawę wieloznacznym słowem:

Łuk nowego księżycy
Nie ma cięciwy
Dzikie gęsi krzyczą
(Ikenishi Gonsui)¹⁸

¹⁴ E. Tomaszewska, *Antologia polskiego haiku*, Warszawa 2001, s. 188.

¹⁵ A. W. Guzek, *Akupunktura – haiku*, Białystok 2002, s. 16.

¹⁶ Tamże, s. 19.

¹⁷ I. Grabowiecka, *Tylko noc milczy...*, Białystok 1998, s. 22.

¹⁸ Cz. Miłosz, *Haiku...*, s. 53.

Europejscy badacze wielokrotnie mylili ze sobą określenia. Formę wiersza haikai Johan Huizinga definiuje bardzo nieprecyzyjnie:

jest to mały wiersz z trzech linijek, zawierających zawsze pięć, siedem i pięć sylab, przekazujący przeważnie czułą impresję z życia roślin, zwierząt, przyrody czy też człowieka, niekiedy z przymieszką lirycznej rzewności lub nostalgii, niekiedy z aluzją, pełną najsztelniejszego humoru. [...] Hai-kai musiało pierwotnie być także zabawą w łańcuszkowe rymy, które ktoś rozpoczynał, inny zaś musiał kontynuować¹⁹.

Badacz nie wprowadza tutaj rozróżnienia na haikai i haiku. Można mówić o stylu haikai. Haiku to rzeczywiście siedemnastosylabowy wiersz o rozmiarach metrycznych poszczególnych wersów podanych przez Huizingę. Jednak termin „haikai” odnosi się już do wierszy długich, powstających na skutek wiązania z sobą kilkunastosylabowych partii tekstu. Podobieństwo w nazwach obydwu gatunków wynika z tego, że haiku stanowiło zwrotkę wywodzącą się z haikai, które rzeczywiście polegało na kompozycji zespołowej strof łączonych. Jednak Huizinga podaje za przykład takich wierszy typowe haiku. W tym wypadku nasuwają się wątpliwości, czy miniaturowy wiersz tworzyła większa liczba osób niż jedna. Taka opinia mogła zrodzić się wskutek tego, że utwór składa się z dwóch obrazów, często zestawionych na zasadzie swoistego kontrastu. Wybitny twórca haiku, Matsuo Bashō określił to w następujący sposób: „Haiku to kwestia nakładania się obrazów. Człowiek, który potrafi w udany sposób zestawić dwa elementy, jest sprawnym poetą”²⁰. Dzieje się tak w polskich imitacjach haiku:

Wschodzące słońce
Odbite w twoich oczach
Dwie pomarańcze.
(Marcin Kozłowski)²¹

Zachód słońca –
Szkłane jabłko
Czerwienieje.
(Jim Handlin)²²

Odbiorca zastanawia się, czy to w oczach odbija się obraz wyglądający jak dwie pomarańcze, czy też w całości wyglądają one jak te owoce. Tego typu zestawienia, rzadko stosowane w potocznym języku, wydobywają rzeczywiste podobieństwa dwóch elementów. Zrozumienie żartu (haiku etymologicznie oznacza „żart”) wymaga odkrycia podstawy, na której

¹⁹ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 178.

²⁰ K. Satō, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? (Japońskie haiku i ruch haiku na Zachodzie)*, przeł. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 214.

²¹ M. Kozłowski, *Haiku*, Kielce 1998, s. 36.

²² Cz. Miłosz, *Haiku...*, s. 126.

opiera się w utworze porównanie czy metafora. Skojarzone z sobą mogą zostać nawet tak dalekie pojęcia, jak kosmos i gniazdo os bądź łupina kasztana i dłoń:

Kula ziemską
Buczące we wszechświecie
gniazdo os.
(Andrzej Wojciech Guzek)²³

Jesień odchodzi
już łupina kasztana
rozwiera małą dłoń.
(Matsuo Bashō)²⁴

Pierwsze z przytoczonych haiku uświadamia, jak mali jesteśmy my i nasz świat wobec ogromu wszechświata. Natura ulega z kolei antropomorfizacji w utworach:

upału pora
motyl skrzydełka złożył
chyba się modli
(Norbertt Skupniewicz)²⁵

Melon
Jak dobrze
Dba o siebie.
(Hattori Ransetsu)²⁶

za oknem
deszcz
czesze siwe włosy
(Danuta Wawiłow)²⁷

Noc w rytmie bluesa
a księżyc stepuje
między chmurami.
(Władysław Kłępka)²⁸

Czasami haiku mogą również stanowić humorystyczne odwołania literackie, np.:

²³ A. W. Guzek, *Akupunktura-haiku...*, s. 13.

²⁴ A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, Wrocław 1983, s. 210.

²⁵ E. Tomaszewska, *Antologia polskiego haiku...*, s. 206.

²⁶ Cz. Miłosz, *Haiku...*, s. 54.

²⁷ E. Tomaszewska, *Antologia polskiego haiku...*, s. 125.

²⁸ W. Kłępka, *Haiku*, „Akant” 2002, nr 5, s. 42.

Wychodzę
Teraz sobie poczekasz
Godocie.
(Antoni Regulski)²⁹

Wiersz ten w zabawny sposób nawiązuje do tytułu dramatu Samuela Becketta *Czekając na Godota*³⁰. Inne haiku poprzez zasugerowanie, że jest noc i chrapia prostytutki, kojarzy się z domem „śpiących piękności” z utworu pod takim tytułem Kawabaty Yasunari³¹:

Malowany światłem księżycą
Kwitnący krzak – sza, w sąsiednim pokoju
Chrapia prostytutki.
(Matsuo Bashō)³²

Powstaje piramida interpretacyjna, skonstruowana z odwołań do różnych tekstów, każąca odczytywać teksty literackie przez pryzmat innych utworów.

Jednakże, ukonkretniając, na współkompozycji, o jakiej pisze Huizinga, opierał się poemat łańcuchowy – renga, z której wywodzi się poezja haikai, a następnie haiku. Matsunaga Teitoku określa nawet charakteryzujące się dowcipem i niedomówieniem haikai jako rengę z wkomponowanymi wyrażeniami zabawnymi i żartobliwymi³³. Podczas jej tworzenia obowiązywały zasady gry towarzyskiej. Mający pierwszeństwo gość tworzył początkową strofę, zwaną hokku, powinna ona mówić o chwili teraźniejszej. Drugą z kolei – wakiku (boczną) – dorzucał gospodarz. Jako mistrz improwizacji zasłynął Ihara Saikaku, który potrafił w ciągu jednego przyjęcia skomponować nawet 1600 strof. Zdaniem Włodzimierza Paźniewskiego i Stanisława Piskora, renga należy do najdziwniejszych gatunków literackich. Badacze zwracają uwagę na liczbę jej strof, która może sięgać dziesięciu tysięcy, i na niejednorodność treści, wynikającą z tego, że tematycznie wiążą się tylko sąsiadujące z sobą zwrotki³⁴. Renga obejmuje krótką i długą pieśń wiążaną, stąd jej nazwa – pieśń łączona. Krótka – tan renga – wywodzi się z poetyckiego dialogu, w którym ktoś tworzył jedną strofę, a kolejna osoba dorzucała następną. Starano się przy tym, by odpowiedź na wyzwanie rzucone przez wypowiadającego poprzednią strofę była dowcipna. Chō-renga (pieśń długa) powstawała na skutek przedłużania takiego dialogu. Jak zostało już wspomniane liczba strof renga, zależna od humoru i chęci zabawy biesiadników, może sięgać dziesięciu tysięcy. Za najbardziej jednak cenioną i wzorcową uchodzi pieśń o stu strofach. Zdarzało się, że jej tworzeniem zajęła się tylko

²⁹ A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni...*, s. 34.

³⁰ S. Beckett, *Czekając na Godota*, przeł. A. Libera, Warszawa 1994.

³¹ Y. Kawabata, *Tysiąc żurawi. Śpiące piękności*, przeł. M. Melanowicz, Warszawa 1987.

³² Cz. Miłosz, *Haiku...*, s. 26.

³³ M. Melanowicz, *Haikai* (hasło: *Materiały do Słownika Rodzajów Literackich*), „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1972, t. XV, z. 2, s. 151.

³⁴ S. Piskor, W. Paźniewski, *W poszukiwaniu siebie. Haiku, czyli poemat trzech linijek*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 39.

jedna osoba, jednakże zazwyczaj w komponowaniu brało udział kilka osób, jak w utworach:

Despite some snow
the base of hills spreads with haze
the twilight scene
(Sōgi)

Mimo śniegu
podnóża wzgórz rozpościerają się we mgle
zmierzch
(Sōgi)

where the waters flow afar
the village glows sweet with plums
(Shōhaku)

gdzie wody płyną
wioska rumieni się dojrzałymi śliwkami
(Shōhaku)

In the river wind
a single stand of willow trees
shows spring color
(Sōchō)

Wijąca się rzeka
samotnie stoją wierzby
barwy wiosny
(Sōchō)

daybreak comes on distinctly
with sounds of a punted boat
(Sōgi)

brzask nadchodzi
z odgłosami łódki
(Sōgi)

Does not the moon
of a fog – enveloped night
stay yet in the sky
(Shōhaku)

To nie księżyc
spowity nocą we mgle
jeszcze na niebie?
(Shōhaku)

as wide fields settle with frost
autumn has approached its end
(Sōchō)

pola pokryte szronem
jesień nadeszła
(Sōchō)

The insects cry out
but without regard for such desires
the grasses wither
(Sōgi)

Owady hałasują
nie zważając na ich zakusy
trawa usycha
(Sōgi)

as I come to the fence in visit
the once covered path is clear
(Shōhaku)³⁵

dochodzę do płotu
przedtem zakryta ścieżka już widoczna
(Shōhaku)

Dokonany przeze mnie przekład można określić jako filologiczny (wierny pod względem treści, bez zachowania walorów formalnych). Jest on tym mniej dokładny, że tekst został przetłumaczony z języka angielskiego, a nie japońskiego. Jednak na usprawiedliwienie można przytoczyć

³⁵ E. R. Miner, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton – New Jersey 1990, s. 167–168.

słowa Czesława Miłosza (który również tłumaczył haiku, opierając się na angielskich wersjach), przekonującego, że zalety przekładu niekoniecznie idą w parze ze znajomością języka oryginału³⁶.

Hokku (pierwszą zwrotkę rengi) uważano za reprezentatywną część pieśni, która narzucała całemu utworowi tonację. Intonował ją zazwyczaj członek grupy cieszący się jako poeta największym autorytetem. Od dobrze poddanego tematu mogła bowiem zależeć jakość całego łańcuskowego poematu. Dlatego ćwiczone komponowanie hokku, a najlepsi twórcy pisali jego wzory na różne okazje. Tworzona z taką pieczołowitością strofa z czasem zmieniła się w osobny gatunek poetycki – haiku, które stanowi formę wypowiedzi poetyckiej bardzo często zawierającą nastrój wywołany przez obserwację natury. Wiąże się z tym wiele pojęć estetycznych. Jedno z nich, *yūgen*, oznaczające piękno duchowe – ukryte, odległe, głębokie i tajemnicze – łączy się ze stanem emocjonalnym podmiotu, wywołanym poprzez to, co głęboko skryte, jedynie zasugerowane. Może je wywołać na przykład element natury widziany z daleka bądź zasłaniany przez mgłę, chmurę. Powstaje wtedy obraz przyrody zamglony, nieostry. Pojęcie to wyraża odczucie tajemniczości świata bądź tylko chwili. Wiąże się z doznaniem, iż dostępna zmysłowej obserwacji rzeczywistość przeniknięta jest jakimś sekretem. Niekiedy poeci obrazują *yūgen* za pomocą nie do końca rozkwitłego kwiatu³⁷. Jego istotę oddaje bowiem to, co jest zakryte, niedopowiedziane, stanowi tajemną głębię:

Nie widzę drzewa
Nie wiem jakie to kwiaty
– czy tylko zapach.
(Matsuo Bashō)³⁸

Piękno *yūgen* polscy poeci wyrażają poprzez ukazanie przestrzeni przesłoniętej przez mgłę bądź oglądanej z daleka:

olszyny brzozy
biały żagiel czy kwiaty
na tamtym brzegu
(Janusz Stanisław Pasierb)³⁹

sfrunął śpiew ptaka
z gałęzi ukrytej w gąszczu
ślad tajemnicy
(Andrzej Tchórzewski)⁴⁰

³⁶ Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, [w:] tenże, *Haiku*, Kraków 1992, s. 17.

³⁷ K. Wilkoszewska, *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, Kraków 2001, s. 10.

³⁸ A. Żuławska-Umeda, *Haiku...*, s. 30.

³⁹ J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, Pelplin 2003, s. 10.

⁴⁰ A. Tchórzewski, *Haiku*, Warszawa 1999, s. 16.

przędziorek mgielny
w jedwabny wmotął obłok
wiosenny rogal
(Norbertt Skupniewicz)⁴¹

góry cały czas
za parawanem
przymierzają nowe mgły
(Krzysztof Lisowski)⁴²

Poeci tworzący w duchu *yūgen* rezygnują z ukazywania tego, co dopełnione i skończone. Wolą przedstawiać zjawiska w fazie początku bądź zanikania. Najlepiej gdy to, co jeszcze nieobecne, zostanie jedynie zasugerowane. Donald Keene twierdzi, że:

Doskonałość, jak jakaś nienaruszalna sfera jest odpychająca dla wyobraźni, bo nie pozostawia miejsca na jej przeniknięcie⁴³.

Unikanie regularności i doskonałego wykończenia umożliwia wniknięcie wyobraźni odbiorcy w dzieło. Jak dowodzi Krystyna Wilkoszewska:

Podstawą japońskiego pojęcia piękna jest nie skończona doskonałość, lecz nietrwałość manifestująca się fazami wzrostu i fazami zanikania, z których każda ma charakter niedopełnienia⁴⁴.

Podobne zdanie na ten temat ma Brigitte Kity, która uważa, że to, co niewyrażone, porusza umysł i zmysły, dążąc do doskonałości poprzez dopełnienie w myślach⁴⁵.

Z wyrażaniem wrażliwości na świat łączy się z kolei wspomniane określenie *mono-no-aware*, tłumaczone jako „patos rzeczy” czy „smutek rzeczy”, najdotkliwiej odczuwany w momencie, gdy człowiek uświadamia sobie, że świat jest piękny, ale nietrwały. Zawsze jednak jest to piękno smutne i bolesne, któremu towarzyszy świadomość nietrwałości bytu. Wyrasta ono z przekonania o potrzebie harmonijnego współistnienia z naturą, gdyż człowiek z niej się rodzi i do niej powraca. Ten stan umysłu określa się niekiedy jako delikatność i pokorę. W waka rzadko ten cykliczny bieg czasu i powtarzalność zmian w przyrodzie stanowią źródło pocieszenia. Przypominają raczej o przelotnym charakterze wszelkich zjawisk, w tym także ludzkich uczuć. Skazany na przemijanie jest bowiem również ten, który obserwuje nietrwały charakter tego, co istnieje. Ulotność zewnętrznego świata oraz poznającego go podmiotu silnie odczuwa się zarówno w haiku, jak i w waka. Smutny nastrój może się w nich

⁴¹ E. Tomaszewska, *Antologia polskiego haiku...*, s. 203.

⁴² K. Lisowski, *99 haiku. Inne wiersze*, Kraków 1993, s. 20.

⁴³ D. Keene, *Estetyka japońska*, przeł. K. Guczalski, [w:] *Estetyka japońska. Antologia...*, s. 54.

⁴⁴ K. Wilkoszewska, *Estetyka japońska. Wprowadzenie...*, s. 10.

⁴⁵ B. Kita, *Chadō. Herbata i zen*, przeł. M. Gawlik, Łódź 1995, s. 58.

pojawić, zgodnie z *aware*, na przykład na skutek usłyszanego przez poetę melancholijnego wołania ptaków, niekoniecznie dookreślonych gatunkowo:

Tafla jeziora
Zradlona śladami płetw
Krzyk ptaków boli.
(Irena Grabowiecka)⁴⁶

Kiedy indziej, gdy nazwa jest dookreślona gatunkowo, poeta bawi się nią.

początek wiosny
wierzba pierwsza
budzi się
do płaczu
(Agata Tuszyńska)⁴⁷

Niekiedy w polskich haiku może wydawać się, że utrzymany jest smutny nastrój, jednak po dokładniejszej analizie okazuje się to tylko pozorne. W tym utworze autorka bawi się nazwą „wierzba płacząca”; tym bardziej że tytuł wiersza konotuje pogodne emocje związane z wiosną, ożywienie w świecie przyrody. Haiku jednak bardzo rzadko posiada tytuł, jak w tym wypadku. Na podobnej zasadzie zbudowany jest japoński siedemnastozgłoskowiec:

Biała peonia
choć tak się nazywa
jest różowawa
(Takahama Kyoshi)⁴⁸

Japoński poeta żartobliwie traktuje tu określenie kwiatu – biała peonia – zwiastująca wiosnę, w dalekowschodniej poezji uchodzi za symbol bogactwa i dostojeństwa. Dostrzega bowiem sprzeczność między barwą rośliny zasugerowaną przez jej nazwę gatunkową a rzeczywistość. Kwiat jest jednak nie różowy, a różowawy, delikatnie zabarwiony w tym ciepłym odcieniu, zgodnie z kategorią *shibui*, w której preferuje się malowanie pejzażu za pomocą kolorów delikatnych, wypłowiałych, wyblakłych.

Z kolei nastrajające pesymistycznie pojęcie *aware* oznacza poddanie się nastrojowi melancholii i smutku wywołanego poprzez uświadomienie sobie (np. podczas wspomniania) nieuchronności przemijania, tego, że czas upływa i już nie powraca:

⁴⁶ I. Grabowiecka, *Tylko noc milczy...*, 1998, s. 8.

⁴⁷ A. Tuszyńska, *Miejsce przy oknie*, Białystok 2003, s. 80.

⁴⁸ M. Melanowicz, *Haiku XX wieku. Pieśń kwiatów i ptaków: Takahama Kyoshi...*, s. 51.

w świecie zmysłowym, przyrodniczym ujawnia się w ruchu, w zmianach i przekształceniach [...] aware to także uświadomienie sobie ustawicznej zmienności życia⁴⁹.

Alan Watts określa je jako: „nostalgiczne uczucie smutku związane z jesienią i stopniowym zanikaniem świata”⁵⁰, jak w haiku:

Jesienny wicher
zmiata z drzew resztki liści –
sprząta po lecie.
(Janusz Marian Kwiek)⁵¹

Beata Szymańska zestawia z sobą *aware* i *yūgen*, twierdząc, że o ile:

aware to raczej doznanie smutku wobec przemijania świata, *yūgen* jest doznaniem, jakie powstaje po przekroczeniu świata zmiany i nietrwałości i jest dostrzeżeniem, że coś się za nim kryje⁵².

Japończycy mają wiele świąt, w czasie których podziwiają przyrodę, księżyc w pełni, kwiaty wiśni czy – traktowany jako rodzaj flory – śnieg (uznawany w Kraju Kwitnącej Wiśni za rodzaj ozdoby kwiatowej). Do tego podejścia do zimy i elementów jej aury nawiązują polscy twórcy haiku:

Pada śnieg
Drzewa kwitną
Nawet w zimie
(Antoni Regulski)⁵³

nadeszła wiosna
na drzewach nadal leży
biały śnieg
kwiatów?
(Wojciech Kokoszka)⁵⁴

Czytając przytoczone haiku Wojciecha Kokoszki, odbiorca początkowo zastanawia się, czy aby wiosna się nie spóźnia. Ostatni z wyrazów dopiero wyjaśnia, że chodzi tu o metaforę obsypanego kwieciami drzewa.

Wyrażanie w haiku pojęć konotujących nostalgię, smutek nie zawsze musi wiązać się z nadawaniem utworom poważnego tonu. Poeci stosują te same zabiegi, które wykorzystywali przy pisaniu wierszy o znacznie bardziej żartobliwym charakterze. Uzyskują efekt komiczny, na przykład

⁴⁹ M. Melanowicz, *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003, s. 176.

⁵⁰ A. Watts, *Droga zen*, przeł. S. Musielak, Poznań 2003, s. 220.

⁵¹ J. M. Kwiek, *Na łódce poezji*, Warszawa 2004, s. 89.

⁵² B. Szymańska, *Haiku i literatura polska przełomu XIX i XX wieku. O estetycznej wartości nastroju*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2, s. 59.

⁵³ A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni...*, s. 104.

⁵⁴ W. Kokoszka, *Haiku*, Siedlce 2000, s. 31.

poprzez posługiwanie się wyrazami wieloznacznymi czy wprowadzanie niecodziennych porównań. Ten filigranowy utwór pozwala wyrażać poważne, refleksyjne myśli w zabawny, a niekiedy przewrotny sposób. Nietrwałość tego, co estetycznie wartościowe, zamyślenie do wyrażenia wiążących się z porami roku, pozwalają odczuć tymczasowość charakterystyczną dla japońskiej koncepcji przestrzeni. Przenikające się pory roku ukazują jedność wszystkich form życia, a zarazem ich przemijalność, zmienność:

co za drzewo!
połowa w złocie
druga wciąż w lecie
(Lidia Rozmus)⁵⁵

Ogród bez kwiatów
Zapis przemijania
Cumowanie zimy.
(Antoni Regulski)⁵⁶

Rzadko ten cykliczny bieg czasu i powtarzalność zmian w przyrodzie stanowią źródło pocieszenia. Przypominają raczej o przelotnym charakterze wszelkich zjawisk, w tym także ludzkich uczuć. Skazany na przemijanie jest bowiem również ten, który obserwuje nietrwałość tego, co istnieje. W utworach haiku, podobnie jak w waka, jesień najsilniej jest kojarzona z upływem czasu, przemijaniem ludzkiego życia. Poezja waka współcześnie rzadko jednak znajduje naśladowców. Dlatego przedmiotem mojej analizy są przede wszystkim utwory haiku, mające wielu imitatorów w Europie, a niektóre z nich ponad sto różnych wersji tłumaczeń, na przykład:

Stara sadzawka
Żaba – skok –
Plusk⁵⁷.
(Matsuo Bashō)⁵⁸

Inne haiku Bashō zostało przetłumaczone przez Agnieszkę Żuławską-Umedę w następujący sposób:

Już zmierzch jesieni
na suchej gałęzi drzewa
posępny siedzi kruk.
(Matsuo Bashō)⁵⁹

⁵⁵ E. Tomaszewska, *Antologia polskiego haiku...*, s. 210.

⁵⁶ A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni...*, s. 48.

⁵⁷ Utwór został podany w tłumaczeniu Czesława Miłosza. Istnieje jednakże ponad sto wersji przekładu tego haiku.

⁵⁸ Cz. Miłosz, *Haiku...*, s. 44.

⁵⁹ A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda..., s. 208.

W przekładzie Aleksandra Janty jest jeszcze posępniejsze:

Umarła gałąź
Usiadł kruk
Wieczór jesienią.
(Matsuo Bashō)⁶⁰

Jeszcze inne, w których jesień występuje również często, nie nastrojają pozytywnie:

droga na której
po mnie nie przejdzie już nikt
wieczór jesienny
(Matsuo Bashō)⁶¹

W haiku autorstwa Takahama Kyoshi wprawdzie ta pora roku nie jest wymieniona, lecz miesiącem chryzantem określa się w Japonii wrzesień. Uwiędła chryzantema wystarcza, by zasugerować, że nastąpił schyłek tego miesiąca:

Czy na uwiędłej
chryzantemie jeszcze coś
może się zatrzymać?
(Takahama Kyoshi)⁶²

Skąd taki typ obrazowania, oddawanie charakteru pory roku za sprawą pojedynczego obiektu zgodnie z *kigo*? Dla japońskiej poezji typowy jest wybór jednego elementu symbolizującego daną porę roku. Zofia Alberowa podkreśla, że w dalekowschodniej estetyce:

mały wycinek natury – liść, kwiat, pokryte rosą źdźbło trawy – równie dobrze w ich [Japończyków – M.W.] mniemaniu oddawał atmosferę wiosny niż cały sad kwitnących drzew, większy bowiem margines pozostawał dla wyobraźni i poetyckiej wrażliwości patrzącego⁶³.

Polscy poeci, znacznie częściej od japońskich, wykorzystują do przedstawienia melancholii, oprócz jesieni, inne pory roku. Stan nostalgii, ich zdaniem, mogą równie dobrze oddać odpowiednio nacechowane elementy związane z zimą czy nawet wiosną i latem:

pierwszy dzień zimy
po niebie krzyk się błąka
żał szarogęsi
(Norbertt Skupniewicz)⁶⁴

⁶⁰ A. Żuławska-Umeda, *Poezja starojapońska. Pieśni*, przeł. A. Janta..., s. 117.

⁶¹ Tamże, przeł. A. Janta, s. 117.

⁶² M. Melanowicz, *Haiku XX wieku. Piewca kwiatów i ptaków: Takahama Kyoshi*, „Japonica” 1995, nr 5, s. 52.

⁶³ Z. Alberowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983, s. 153.

⁶⁴ E. Tomaszewska, *Antologia polskiego haiku...*, s. 206.

Zima haftuje
wzory na firanach drzew.
Świat posiwiał.
(Irena Grabowiecka)⁶⁵

Wiosenne drzewo
Ten sam kształt co jesienią
I także nagie.
(Piotr Szczepański)⁶⁶

Pszenica w słońcu
maki i chabry zgasły
dzbanek wciąż tęskni.
(Jadwiga Stańczakowa)⁶⁷

Zazwyczaj poeci, przywołując jesienną aurę, ukazują chwile smutne i bolesne, którym towarzyszy świadomość nietrwałości bytu, jednak ten sam obiekt może wywoływać różne uczucia w zależności od aktualnej pory roku bądź nastroju poety:

za oknem
deszcz
czesze siwe włosy
(Danuta Wawiłow)⁶⁸

Deszcz zmywa szyby
Niebo szare bez słońca
A dusza płacze.
(Józef Tylus)⁶⁹

I znacznie pogodniejszy w treści:

pierwsza kropla
w moją głowę
puka deszcz
(Barbara Gruszka-Zych)⁷⁰

Pada deszcz
Mój parasol
Cały w skowronkach.
(Antoni Regulski)⁷¹

⁶⁵ I. Grabowiecka, *Tylko noc milczy...*, s. 18.

⁶⁶ E. Tomaszewska, *Antologia polskiego haiku*, s. 111.

⁶⁷ Tamże, s. 92.

⁶⁸ Tamże, s. 125.

⁶⁹ J. Tylus, *Haiku*, Kalisz 2004, s. 27.

⁷⁰ E. Tomaszewska, *Antologia polskiego haiku...*, s. 160.

⁷¹ A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni...*, s. 26.

W ostatnim z przytoczonych utworów może chodzić nie o wzór zainspirowany fauną czy też o skowronki w sensie dosłownym, ale o wesoły, pogodny kolor. Chociaż Japończycy, jeśli chodzi o kolorystykę przestrzeni w utworach o zabarwieniu melancholijnym, tworzą ją niezwykle delikatną, rozmytą. Jak dowodzi Krystyna Wilkoszewska, w japońskiej koncepcji „Warunkiem piękna jest nie jego uwiecznienie, a raczej zasugerowanie jego kruchości i przemijania”⁷². Dotyczy to nie tylko materiałów budujących strukturę wszelkiej rzeczy, ale również jej barwy i zapachu. Dlatego Japończycy przedkładają delikatną woń śliwy nad intensywną lilii. Za jej pomocą poeci wyrażają nastrój *shibui* i *sabi*, na przykład:

wyblakłe ściany
czyżby schyłek marzenia
zamajaczył
(Danuta Fluder-Konarska)⁷³

liliowym makom
śnią się w białe popołudnie
białe motyle
(Janusz Stanisław Pasierb)⁷⁴

Haiku wyrażające nastroje *shibui* i *sabi* są podobne do haiku pisanych w duchu *yūgen* pod względem wykorzystywanej do tworzenia obrazu kolorystyki. Barwy, za których pomocą poeta buduje pejzaż wywołujący *shibui*, są więc przygaszone, przytłumione, niekiedy spłowiałe i wyblakłe. Przygaszona kolorystyka, podobnie jak subtelny zapach, generalnie jest aprobowana w japońskiej estetyce. Tego typu barwy woli również od jaskrawych zwolennik *sabi*, wzruszający się, ale nie rozpaczający na widok zamierającej, jesiennej przyrody, odnajdujący w niej spokój. *Shibui* posiada wartość zwaną w języku chińskim *chi*, oznaczającą stan całkowitego wyciszenia, jak w utworze:

Krzyk dzikiej gęsi
Nie drgnęły trzciny
Nie poruszył się staw.
(Maria Krystyna)⁷⁵

Shibui łączy więc w sobie spokój, niedopowiedzenie z wyciszeniem osiąganym poprzez niekompletność jakiejś przestrzeni:

Mgła.
Siedzieć tu
Bez gór.
(Gary Hotham)⁷⁶

⁷² K. Wilkoszewska, *Estetyka japońska. Wprowadzenie...*, s. 10.

⁷³ E. Tomaszewska, *Antologia polskiego haiku...*, s. 66.

⁷⁴ J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie...*, s. 34.

⁷⁵ E. Tomaszewska, *Antologia polskiego haiku...*, s. 68.

⁷⁶ Cz. Miłosz, *Haiku...*, s. 130

Niepełność obrazu obserwowanego obiektu może być źródłem ogromnego zachwytu, zwłaszcza gdy patrzy się na obiekt uczuć. W powstającej w duchu *ushin* literaturze okresu Heian, w którym waka cieszyła się popularnością, bohater często stwarzał sobie w wyobraźni wyidealizowany wizerunek kobiety, widząc ją z daleka. Kontemplował obraz ukochanej podczas ukradkowego podpatrywania – *kaimami*:

Wieczorem zakradał się pod jej dom i w cieniu księżycy – ukryty za ogrodzeniem – obserwował ją z daleka. [...] *kaimami*, w dosłownym tłumaczeniu [to – M.W.] „podglądanie przez szpary w ogrodzeniu”⁷⁷.

Obiekt uczuć widziany był niedokładnie. Wyobrażenia, intuicyjny odbiór wywoływały w mężczyźnie zachwyt i pożądanie. Świat miłosnej symboliki literatury okresu Heian tworzony jest głównie za sprawą elementów zaczerpniętych ze świata przyrody pozostającego w ścisłej koegzystencji z ludzkimi emocjami. Dzięki stwarzaniu niepełnej przestrzeni w wierszu zostaje miejsce dla działania wyobraźni odbiorcy. Wartościowany pozytywnie stan niedoskonałości i niedokończenia prowadzi z kolei do estetycznej waloryzacji ubóstwa i braku, które znalazły swój wyraz w pojęciach *wabi* i *sabi*. *Wabi*, definiowane przez Mikołaja Melanowicza jako „przykre samopoczucie”⁷⁸ wywołane brakiem bliskiej osoby czy niepomysłnym biegiem spraw, z czasem zaczęło oznaczać odnajdywanie przyjemności w skromnym, samotnym życiu. Jak podaje badacz, jest ono:

kategorią estetyczno-moralną, oznaczającą radowanie się spokojnym, swobodnym życiem, w którym cnotę stanowi prostota i ubóstwo materialne⁷⁹.

Jako przykład takiej postawy warto przytoczyć haiku Kobayashi Issy. Poeta napisał je, żyjąc w biedzie:

Trusting the Buddha, good and bad,
I bid farewell
To the departing year.
(Kobayashi Issa)⁸⁰

Ufając Buddzie, dobry i zły
Usiłuję żegnać
Koniec roku.
(Kobayashi Issa)

Ten stan umysłu opisywany jest także jako umiar i pokora, a nawet swego rodzaju wiejskość, którą świetnie imituje haiku polskiego poety:

Folk – haiku

majowe święte zaślubiny
na pastwiskach i drózkach
wyblakłe echo lasów
(Felix Szuta)⁸¹

⁷⁷ I. Kordzińska-Nawrocka, *Japońska miłość dworska*, Warszawa 2005, s. 115.

⁷⁸ M. Melanowicz, *Formy w literaturze japońskiej...*, s. 182.

⁷⁹ Tamże, s. 183.

⁸⁰ D. T. Suzuki, *Issa and Eckhart*, [w:] tenże, *Buddha of Infinite Light*, Boston 1997, s. 65.

⁸¹ E. Tomaszewska, *Antologia polskiego haiku...*, s. 124.

Masakatsu Yoshida definiuje *wabi* jako: „piękno, skromność, pokorę, bogate serce przepełnione spokojem; polne kwiaty i ceramika codziennego użytku”, stanowiące tu „przedmioty zachwytu i doznań estetycznych”⁸². Mające miejsce pod koniec ceremonii herbaty podziwianie czarki, z której pito, jest charakterystyczne dla kultury japońskiej. Symptomatyczne, że ten element często pojawia się zarówno w haiku dalekowschodnich, jak i polskich:

czarka do herbaty
 czułość dobrego serca
 pies szczeka
 (Janusz Kopeć)⁸³

Jednakże czarka uznawana za piękną inaczej wygląda w kulturze europejskiej i dalekowschodniej. Praktyki medytacji i oczyszczania umysłu sprawiły, że aprobowane zasady w estetyce japońskiej odbiegają od logicznych, regularnych, geometrycznych schematów. Upodobanie do niekształconych elementów dotyczy również wyboru ceramiki codziennego użytku, gdyż te porcelanowe przedmioty są na Dalekim Wschodzie źródłem ogromnego zachwytu. Naczynia o geometrycznym kształcie, doskonale uformowane, wydają się nudne, mało atrakcyjne dla Japończyka, bo nie ma na nich śladów indywidualności garncarza. Miejsce perfekcji zajmuje tu naturalność często o znamionach deformacji, rozumiana bowiem jako wynik działania bez intencji czystego umysłu oraz zaniku dystansu między obiektem, dziełem a twórcą.

Odczucie *sabi* dosłownie oznacza smutek, rdzę, patynę. Może jednak również zostać wyrażone poprzez ukazanie w utworze codziennych przedmiotów, sytuacji, powszechnie występujących elementów flory i fauny:

W tych kwiatach śliwy
 nawet krowa zanuci
 pierwszy wiosenny śpiew.
 (Matsuo Bashō)⁸⁴

Znów tego roku
 śliwy widzę i wiśnie
 wistarię, barwne klony.
 (Ihara Saikaku)⁸⁵

Podobnie polscy twórcy, budując ten nastrój, odwołują się do typowych, często spotykanych gatunków roślin i zwierząt:

⁸² M. Yoshida, *Słowniczek niektórych terminów japońskich*, [w:] S. Sen, *Smak herbaty, smak zen*, przeł. M. Gawlik, Łódź 1997, s. 84.

⁸³ J. Kopeć, *Haiku*, Kraków 2004, s. 122.

⁸⁴ A. Żuławska-Umeda, *Haiku...*, s. 28.

⁸⁵ Tamże, s. 18.

Na łące dwa
nastroszone dmuchawce
czekają na wiatr.
(Andrzej Wojciech Guzek)⁸⁶

W wiosennej trawie
chrząkające, różowe prosię
Żywa skarbonka.
(Andrzej Wojciech Guzek)⁸⁷

Sabi zostało wyrażone poprzez ukazanie codziennych, prozaicznych zdarzeń, jak w następujących haiku:

Podeszwy moich butów
mokre
od chodzenia po deszczu.
(Jacek Kerouac)⁸⁸

śnieg ledwie stał
łysy facet
sadzi cebulę
(Leroy Gorman)⁸⁹

Pacnąłem w muchę,
A uderzyłem
W kwitnącą gałąź.
(Kobayashi Issa)⁹⁰

To, co zwyczajne, proste, codzienne, prowadzi więc z powrotem do natury, tworząc prawdziwe *sabi* – oznaczające „starzenie się, osamotnienie, smutek”⁹¹. Jest to piękno spokojne, stonowane, widziane w opuszczeniu przez innych ludzi. Zarówno *wabi*, jak i *sabi* odnoszą się do samotności, „przebywania poza kręgiem towarzyskim”⁹², ale także do prostoty i „estetycznego ascetyzmu”⁹³. *Sabi* to odnajdywanie walorów estetycznych w chłodzie, starości zarówno ludzi, jak i przedmiotów, elementów natury, w obiektach stanowiących przeciwieństwo wobec tego, co kojarzy się na przykład z wiosną (ciepło, jasność, ożywienie). Za przykład można podać sposób przedstawienia przyrody w haiku czeskiego poety Petera Mikeša świetnie imitującego tę kategorię:

⁸⁶ A. W. Guzek, *Akupunktura haiku...*, s. 10.

⁸⁷ Tamże, s. 6.

⁸⁸ J. Kerouac i in., *Haiku*, przeł. L. Engelking, „Tytuł” 1995, nr 3/4b, s. 357.

⁸⁹ Tamże, s. 353.

⁹⁰ Cz. Miłosz, *Haiku...*, s. 94.

⁹¹ M. Melanowicz, *Formy w literaturze japońskiej...*, s. 183.

⁹² D. T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Princeton 1973, s. 285.

⁹³ Tamże.

Na uschlým drzewie
całkiem sam we mgle porannej
ptak śpiewa pieśń.
(Peter Mikeš)⁹⁴

Uśnnięte drzewo
Nagimi gałęziami
Drapie obłoki.
(Janusz Marian Kwiek)⁹⁵

Ostre wierzchołki drzewa, sprawiające wrażenie jakby dotykały czy nawet przebijały obłoki, mogą stanowić, według Longina Majdeckiego, symbol ducha⁹⁶. Należy więc szukać również sensów metaforycznych i nie pozostawać przy dosłownym odczytaniu podczas interpretacji takich utworów jak ostatni z przytoczonych. *Sabi* wyrażają również następujące haiku poprzez ukazanie odpowiednio nacechowanych elementów natury i przedmiotów:

Ostatni striptiz.
Ze stracha na wróble pozostał
Tylko drewniany krzyż.
(Andrzej Wojciech Guzek)⁹⁷

już jesień
zardzewiały płot
obok agrestu
(Janusz Kopeć)⁹⁸

krzak bzu pod płotem
kołysze liście kwiatów
płot się rozpada
(Jadwiga Stańczakowa)⁹⁹

przy schodach
kłujący oset
dziurawe buty
(Janusz Kopeć)¹⁰⁰

Stary, ulegający zniszczeniu może być również w haiku taki element natury, jak księżyc czy wieczór:

⁹⁴ Peter Mikeš, *Haiku – wybór*, przeł. L. Engelking, „Tytuł” 1995, nr 3/4b, s. 359.

⁹⁵ J. M. Kwiek, *Na łódce poezji...*, s. 91.

⁹⁶ L. Majdecki, *Sztuka japońskich ogrodów*, Wrocław 1986, s. 13.

⁹⁷ A. W. Guzek, *Akupunktura-haiku...*, s. 23.

⁹⁸ J. Kopeć, *Haiku...*, s. 47.

⁹⁹ E. Tomaszewska, *Antologia polskiego haiku...*, s. 90.

¹⁰⁰ J. Kopeć, *Haiku...*, s. 99.

księżyc w pełni
na złotej tacy
bezzębny starzec
(Janusz Kopec)¹⁰¹

zardzewiał wieczór
księżyc idzie obok nas
milczący garbus
(Janusz Stanisław Pasierb)¹⁰²

Pojawiła się nawet propozycja przyjęcia, iż *wabi* odnosi się do drogi duchowej, natomiast *sabi* do przedmiotów materialnych¹⁰³ czy – jak w ujęciu Suzukiego – *wabi* określa postawę człowieka wobec życia, w której akceptuje się prostotę i ubóstwo, podczas gdy w *sabi* estetyczne walory przedmiotów¹⁰⁴. Znaczeniowe oddzielenie od siebie tych terminów nie jest jednak łatwe, dlatego też często pojawia się pojęciowa zbitka *wabi-sabi*.

Niekiedy nastrój melancholii budowany jest poprzez kontrast, zestawienie elementu trwałego z nietrwałym.

Oto samotność
wśród ukwieconych wiśni
drzewo cyprysu.
(Matsuo Bashō)¹⁰⁵

Trwałość w tym wypadku to cecha cyprysu, nietrwała jest *sakura*. Jak precyzuje Agnieszka Żuławska-Umeda:

Jednoczy się tutaj Bashō z poważnym i surowym drzewem w jego samotności wśród kwitnących wiśni. Równocześnie jakby podzielał dumę cyprysu z powodu jego trwałości i współczuł szybko mającym przeminąć delikatnym kwiatom. Bashō odtwarza w tej scenie cudowną harmonię istnienia – świeżość i wdzięk w zestawieniu z czasem¹⁰⁶.

Potęę drzewa wyraża także haiku polskiego poety:

Cyprys
Strzeliste drzewo
Rośnie ponad chmurami
Antyk na skale.
(Tadeusz Józef Maryniak)¹⁰⁷

¹⁰¹ Tamże, s. 54.

¹⁰² J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie...*, s. 51.

¹⁰³ L. Koren, *Wabi-sabi. For Artists. Designers Poets and Philosophers*, Berkley 1994.

¹⁰⁴ D. T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture...*, s. 285.

¹⁰⁵ A. Żuławska-Umeda, *Poezja starojapońska. Pieśni*, przeł. A. Żuławska-Umeda..., s. 9.

¹⁰⁶ Tamże, s. 9–10.

¹⁰⁷ T. J. Maryniak, *Liście na kałuży. Haiku*, Warszawa 2001, s. 33.

Część symboli funkcjonuje więc podobnie w obydwu kulturach, mimo że w wielu przypadkach istnieją zasadnicze różnice. Przywołane polskie haiku wyraża do tego pojęcie *miyabi*. Mikołaj Melanowicz definiuje je jako „dworskie piękno, dworskość, elegancja, wyrafinowana wrażliwość”¹⁰⁸. Przedmiotem opisu zwolenników *miyabi* były elementy przyrody w odległych od ich ojczyzny miejscach, których poeci często nigdy nie widzieli, które wyobrażali sobie z rozrzewnieniem bądź przedstawiali z nutą tęsknoty.

Przytoczone utwory, imitujące dalekowschodnie kategorie estetyczne, to jednak zaledwie próby ujęcia tych powstałych na japońskim gruncie (odnoszonych nie tylko do literatury) pojęć, gdyż w istocie można je odczuć jedynie intuicyjnie. Słowa stanowią tylko przybliżoną wersję tych stanów umysłu. W niektórych haiku europejskich udało się jednak je znakomicie oddać. Dla bezpieczeństwa niektórzy imitatorzy haiku nadają stworzonym przez siebie miniaturom takie nazwy jak: „polskie haiku” (np. Stanisław Cichowicz), „prawie haiku” (np. Ryszard Krynicki) bądź „niby haiku” (Krzysztof Jeżewski). Mentalność dalekowschodnia rzeczywiście bardzo różni się od europejskiej. Haiku, zarówno oryginalne, japońskie, jak i europejskie bardzo często zawierają nastrój wywołany przez obserwację natury. Obok motywów orientalnych pojawiają się tutaj komponenty charakterystyczne dla krajobrazu europejskiego, choć niektóre z nich są zbieżne w przypadku obydwu krain geograficznych. Jednakże w wierszach polskich poetów bardzo widoczne są religia, obyczaj i mentalność Zachodu. Stanisław Cichowicz określa pisane przez siebie haiku jako polskie. Trzyma się bowiem w nich japońskich reguł tworzenia gatunku, a „jednocześnie ma na oku polską rzeczywistość”¹⁰⁹. Ponadto niektórzy polscy poeci odchodzą od odwoływania się w tym orientальnym gatunku do buddyzmu, tworzą utwory biblijne, zawierające motywy chrześcijańskie (np. *Jaspisowy diadem* Krzysztofa Agamsa z 1994 roku czy *Haiku* Emila Bieli z 2000 roku). Piotr Michałowski twierdzi, że dla nas „czysty model [haiku] jest nieosiągalny – zwłaszcza gdy chodzi o formę tak rygorystyczną”¹¹⁰. Potwierdza to większość badaczy. Japońska miniatura przyjęła się więc na polskim gruncie, lecz w postaci dostosowanej do systemu językowego i znaczenia symboli w tym rejonie. Kultura dalekowschodnia niewątpliwie jest dla Europejczyków oryginalna, choć Japończycy nie lubią określenia „egzotyczny” w odniesieniu do swojego kraju¹¹¹. Dla nich egzotyczna może wydawać się nasza cywilizacja. Nazwa „haiku”, jak już pisałam, etymologicznie oznacza żart, humorystyczny utwór (od „haikai” – „zabawne, żartobliwe, śmieszne”). To, co jest zabawne w jednej kulturze, może jednak nie wydawać się takie w drugiej. Są to pojęcia względne. Haiku przeniesione na inny grunt musiało ulec modyfikacjom. Piotr Michałowski pisze o *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka¹¹²:

¹⁰⁸ M. Melanowicz, *Formy w literaturze japońskiej...*, s. 179.

¹⁰⁹ S. Cichowicz, *Pozostaną same pale*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 6, s. 233.

¹¹⁰ P. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku. (ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*, „Akcent” 1993, nr 4, s. 9.

¹¹¹ L. Sosnowski, *Erotyka w sztuce japońskiej. Wywiad z Beatą Romanowicz*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3, s. 171.

¹¹² S. Grochowiak, *Haiku-images*, Warszawa 1978.

pojawiają się [tu] motywy swojskie obok orientalnych; polska wieś, łąka i bocian – obok eukaliptusów, tygrysów i pagód¹¹³.

Przekładanie utworów wymaga również przełożenia „kultury na kulturę”¹¹⁴, nie tylko więc symboliki, sytuacji, elementów komicznych, ale także realiów. Na płaszczyźnie języka różnice dotyczą typów zastosowanych środków artystycznych. Wyraża się to w stosowanej przez Japończyków grze słów, zwanej kakekotobą – analogicznej do kalamburu. Jednak ukazujący za jej pomocą dysonans obrazowy Europejczyk skojarzy nie z żartem, lecz ze zbudowaną z odległych elementów metaforą¹¹⁵. Ten środek artystyczny stanowi bowiem słowo o podwójnym znaczeniu i funkcji, np.:

matsu może być rzeczownikiem i znaczyć sosna oraz czasownikiem oznaczającym czekać; dla jednej frazy jest wtedy orzeczeniem, a dla kolejnej – podmiotem¹¹⁶.

Wiesław Kotański jest zdania, że kakekotobę można by naśladować:

jedynie w miarę posiadania w języku polskim odpowiednich homofonów, w które język japoński obfituje, podczas gdy polszczyzna jest w nie raczej uboga. Ale nawet gdyby homofony się znalazły, efekt artystyczny takiej gry słów byłby w polszczyźnie co najmniej dziwaczny¹¹⁷.

Dlatego też europejscy twórcy haiku nie byli w stanie posługiwać się tym środkiem ze względu na brak wyrazów o podwójnym znaczeniu i funkcji w swoim systemie językowym. Przy czym europejskiego odbiorcę często śmieszą zabawne, rymowane wierszyki. Sylaby w języku japońskim kończą się zawsze samogłoskami. Dlatego też rymy, zdaniem Japończyków, zamiast urozmaicać utwór – wprowadzają monotonię. Cenieni dalekowschodni poeci nie korzystają z tego środka artystycznego. Różnic na płaszczyźnie języka jest więcej. Piotr Michałowski zastanawiał się jeszcze w publikacji z 1999 roku¹¹⁸ czy haiku będzie ewaluowało ku zabawie słownej i popisowi skojarzeń, jak było u narodzin gatunku. Poezja ta nie powróciła jednakże do swoich rozrywkowych korzeni, ani też do kanonu tzw. lekkiej literatury. Wśród powstających obecnie utworów – zgodnie z przesłaniem Matsuo Bashō, by nie traktować ich tworzenia tylko jako zabawy – przeważają teksty o tematyce filozoficznej a często o melancholijnym zabarwieniu. Na terenie Japonii jednak w momencie, gdy gatunek ten przestawał być modny, na jego podwalinach wykształcił się zupełnie nowy, zwany *senryū*. Ten rodzaj twórczości, zawierający zabawną i uszczypliwą uwagę poety, wykształcił się w opozycji wobec haiku coraz bar-

¹¹³ P. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku...*, s. 12.

¹¹⁴ A. Tchórzewski, *Miedzy pierwszym a drugim Poundem*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 54.

¹¹⁵ P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999, s. 70.

¹¹⁶ Przykład podany za: M. Melanowicz, *Od pieśni japońskich do haiku*, [w:] A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, Wrocław 1983, s. 268.

¹¹⁷ W. Kotański, *Kilka uwag o środkach zdobniczych w starożytnej poezji japońskiej*, „Przegląd Orientalistyczny” 1961, nr 2, s. 137.

¹¹⁸ P. Michałowski, *Miniatura poetycka...*, s. 114.

dziej poważnego w treści. Poprzez parodiowanie kontemplacyjnych wierszy stanowi punkt zwrotny w ich ewolucji, poetycką odpowiedź na transformację, jakie przeszły te miniaturowe utwory. Niekiedy jednak granica między *senryū* i haiku jest bardzo cienka, zwłaszcza jeśli mamy do czynienia z haiku Dariusza Brzóska-Brzósiewicz¹¹⁹ (mimo iż ten autor starannie selekcjonuje swoje utwory, dlatego też przez 18 lat ukazało się około trzystu dwudziestu jego haiku¹²⁰), ale uwaga ta może dotyczyć również japońskich twórców:

Cieżarna,
Tego miesiąca urodzi,
Ale układa sadzonki ryżu.
(Kyoroku)¹²¹

Zdaniem Teresy Kowalskiej, przytoczony wiersz nie jest bowiem tylko zabawną i uszczypliwą obserwacją poety. Nawiązując do ironicznego powiedzenia o kobiecie w ostatnim miesiącu ciąży pracującej jeszcze w polu, odzwierciedla stosunek do płci pięknej w Starej Japonii. Badaczka twierdzi, że gdyby jednak temat utworu nie wykraczał poza sferę obyczaju, stanowiłby *senryū*. Jednak Kowalska zwraca uwagę na występującą w wierszu paralelę między płodnością człowieka i całej natury, symbolicznie przedstawionej jako pole ryżowe¹²². Taka interpretacja pozwoliłaby zaliczyć wiersz do haiku. Już te przykłady ukazują, jak wiele zależy od czytelnika. Poprzez jego interpretację dokonuje się również klasyfikacja gatunkowa.

W celu wyrwania haiku z kryzysu i w obronie przed zalewem *senryū* zaczęto wprowadzać różne innowacje¹²³. Krąg tematyczny miniaturowych wierszy powiększył się nawet o elementy zaczerpnięte z krajobrazu miejskiego¹²⁴. Dlatego też nie można się zgodzić z Aleksandrą Olędzką-Frybesową co do tego, że haiku amerykańskie, europejskie różnią się od dalekowschodnich występowaniem w nich atrybutów cywilizacji¹²⁵. Ewentualnie należałoby uściślić, że te powstałe w Japonii przed XX wiekiem zawierają głównie pejzaże, elementy przyrody. Popularność haiku osłabiła dodatkowo wprowadzona od pierwszego stycznia 1983 roku zmiana kalendarza księżycowego na sło-

¹¹⁹ D. Brzóska-Brzósiewicz, *Wiersze*, [w:] *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku – wypisy*, red. P. Dunin-Wąsowicz i in., Warszawa 1996, s. 24. Haiku Dariusza Brzóska-Brzósiewicz były również od marca 2003 r. zamieszczane w rubryce *Rozmaitości* tygodnika „Przekrój”, a od 2013 r. w wakacyjnym cyklu *Haiku na co dzień* w Programie Pierwszym Polskiego Radia do warstwy dźwiękowej w wykonaniu Stanisława Soyki. Pierwsza seria *Haiku klasik poety* została wyemitowana przez Program Trzeci Polskiego Radia w cyklu: *Na wakacyjne haiku zaprasza Dariusz Brzóska-Brzósiewicz* w 2002 r. Następnie seria została powtórzona w 2006 r. przez Polskie Radio BIS. W 2008 r. Polskie Radio Program Trzeci zaprezentował nową serię haiku pt. *Wakacyjne Haiku przedstawia Dariusz Brzósiewicz i Stanisław Soyka*, którą można było usłyszeć codziennie rano przez dwa miesiące wakacji.

¹²⁰ Dane pochodzą z 2005 r. – podał je D. Brzóska-Brzósiewicz w wywiadzie z A. Muchą w programie *Trendyzator* w Radiu Bis, 8 marca 2005 r.

¹²¹ T. Kowalska, *Haiku ze szkoły Matsuo Bashō*, „Akant” 2001, nr 9, s. 15.

¹²² Tamże.

¹²³ Na czym polegały i jacy twórcy je wprowadzali pisze M. Melanowicz, *Literatura japońska. Poezja XX w. Teatr XX w.*, Warszawa 1996, s. 79–105.

¹²⁴ Przykłady takich haiku: tamże, s. 92–101.

¹²⁵ A. Olędzka-Frybesowa, *Przeciw czemu protestują haiku*, „Teksty Drugie” 1991, nr 2, s. 113.

neczny, co burzyło stare skojarzenia. Słowa wyrażające *kigo* – symbolizujące porę roku – uległy dezaktualizacji.

Patrick Colm Hogan¹²⁶ porusza zagadnienia dotyczące uniwersalizmu i kulturowych badań ważnych dla interpretacyjnego kontekstu haiku. Uniwersalizm jest, jak dowodzi, głęboko zakorzeniony kulturowo. Badacz podkreśla rolę wiedzy kulturowej i historycznej w wyróżnieniu uniwersalnych wzorców, a jednocześnie wskazuje na wykorzystaną w celu zrozumienia kulturowej odrębności znajomość tła wspólnotowości. Partykularystyczne badania i interpretacje okazały się dla autora niezwykle cenne. Badanie odrębności kulturowych i historycznych stanowią dla siebie nawzajem elementy niezbędne. Podobnie jak prawa natury, uniwersalia kultury są różnie uszczegółowione w określonych okolicznościach. Badacz dowodzi, że istnieją głębokie, rozległe i zaskakujące uniwersalia w literaturze, które wiążą się z uniwersaliami w zakresie emocji. Uważa, iż debaty nad kulturową specyfiką emocji czynione były nieprawidłowo, ponieważ w dużej mierze ignorowano ogromny zbiór danych dotyczących napotykanych bezpośrednio na drodze analizy różnych kulturowych wyobrażeń, uczuć wyrażanych poprzez literaturę. Hogan omawia uniwersalia narracyjne. Twierdzi, że historie ludzi, które możemy podziwiać w różnych kulturach, wiążą się ze śledzeniem ograniczonej liczby wzorców określonych przez międzykulturowe koncepcje emocji. Formułując argumentację, Hogan, na podstawie swojej obszernej wiedzy czerpanej z czytania literatury światowej, badań eksperymentalnych emocji, pojęć i zasad metodologicznych ze współczesnego językoznawstwa, filozofii i innych nauk, wnioskuje o potrzebie podjęcia dyskusji na temat relacji między narracją, koncepcjami emocji, środowiska biologicznego i społecznego. Podążając za takimi teoretykami języka jak Noam Chomsky, Hogan rozpoczyna od wyjaśnienia, co stanowi uniwersalne, a co literackie zasady metodologiczne, które pozwalają na rygorystyczne badania literackich uniwersaliów. Przechodzi do omówienia relacji literatury w stosunku do emocji, opierając się na szerokim zakresie wspomnianych badań eksperymentalnych. Stanowi to centralny argument w jego książce. Przywołując główne kano-niczne dzieła z Europy, Bliskiego Wschodu, Azji Południowej i Wschodniej, Afryki i obu Ameryk, Hogan twierdzi, że istnieją trzy narracyjne struktury, które powtarzają się z zadziwiającą częstotliwością we wszystkich lub prawie wszystkich tradycjach literackich – romantyczna, bohaterańska i ofiarna tragikomedia. Każda literatura posiada cechy charakterystyczne, swoistości kulturowe i historyczne. Zdaniem badacza, wszystkie prace komparatystyczne powinny uwzględniać ideologiczne, kulturowe i instytucjonalne konteksty. Przedstawiane historie w każdej kulturze zarówno obrazują, jak i wzbudzają emocje. Dokonane przez autora analizy mają na celu zainicjować proces opisu i szczegółowego wyjaśnienia międzykulturowych, powszechnych, przeplatających się wzorców emocji, naszych, jak i utrwalonych w tradycji, wyobrażeń na ich temat. To prowadzi nas do poziomu kulturowej odrębności (w przeciwieństwie do powszechnej społecznej specyfikacji), uszczegółowionej w różny sposób w odmiennych kulturach. Niemniej jednak

¹²⁶ P.C. Hogan, *The Mind and Its Stories...*

stanowi to uwarunkowaną kulturowo wersję tego uniwersalnego, z różnymi kulturowo konsekwencjami. Okazuje się, że społeczne dane są uniwersalne, ale jednocześnie kulturowo względne. Autor dochodzi do wniosku, że specyfikacje te są częściowo charakterystyczne dla poszczególnych kultur. Zdaniem Hogana, odnosi się to do kultury w ogóle, w tym szerokich dziedzin kultury, które nie są ustalone i proste z punktu widzenia biologicznego, ale stanowią wynik życia społecznego. Kształtowanie emocji dotyczy już wczesnego dzieciństwa. Na przykład, Steven Pinker zwraca uwagę, że „niemowlęta dzielą świat na początku życia na do animowania i obojętny”¹²⁷. Pinker wprowadza rozróżnienie na „emocje o rzeczach” i „emocje o ludziach”¹²⁸. Zakorzenione kulturowo uniwersalia są uszczegółowione w określonych okolicznościach, ale wpływają na nie prawa natury, prawa kulturowe i historyczne. Na podstawie ważnych kanonicznych dzieł we wszystkich głównych tradycjach pisemnych – europejskiej, Bliskiego Wschodu, Azji Południowej, chińskiej i japońskiej – Hogan wysuwa wnioski. Według niego, istnieje wiele rodzajów uniwersaliów – absolutne, statystyczne, implikacyjne, typologiczne itd. Są też, jego zdaniem, dobrze zdefiniowane kryteria ustalania uniwersalności. Według tych założeń, nie wydaje się, aby istniało wiele literackich uniwersaliów¹²⁹. Zdaniem Hogana, jednym z najbardziej oczywistych wyjątków, jeśli chodzi o wzorce uniwersalne, jest japońskie haiku, siedemnastosylabowy wiersz podzielony na sekwencje pięciu, siedmiu i pięciu sylab¹³⁰. Zazwyczaj wyobrażamy to sobie jako trzy linie wiersza. Jednym ze sposobów na pogodzenie haiku z uniwersalną strukturą byłoby wyobrażenie wiersza w jednej linii z jedną cezurą. To doskonale pasuje, uzyskując około sześć do dziewięciu słów, zawierających ciche uderzenia, podobne do muzycznych spoczynków. Byłoby to zgodne z niektórymi aspektami japońskiej teorii estetycznej. Ponadto ogólne zjawisko może znaleźć potwierdzenie, które łatwo usłyszeć, starając się recytować wiersz. Zdaniem Hogana w pozornie „czystej” poezji przyrody znajduje zastosowanie romantyczna narracja. Konotacje poematu są niezrozumiałe poza jego kontekstem literackim, posiada on bowiem złożone, precyzyjnie zdefiniowane wzorce tematu i obrazowania, w tym gatunku dookreślone ścisłymi regułami. Badacz stawia wniosek, że japońscy autorzy w wielu utworach spośród pozornie „czystej” poezji przyrody zakładają niewypowiedzianie romantyczną relację. Za przykład podaje być może najbardziej znane haiku Bashō:

furu ike ya
kawazu tobikomu
mizu no oto
(Matsuo Bashō)¹³¹

¹²⁷ S. Pinker, *How the Mind Works*, New York 1997, s. 322.

¹²⁸ Tamże, s. 374.

¹²⁹ P.C. Hogan, *The Mind and Its Stories...*, s. 44.

¹³⁰ Tamże, s. 40.

¹³¹ H. Shirane, *The Poetry of Matsuo Bashō. In Eastern Canons: Approaches to the Asian Classics*, przeł. M. A. Conway, Cambridge 1990, s. 322.

Stara sadzawka
Żaba – skok –
Plusk.
(Matsuo Bashō)¹³²

Tu staw wiekowy
skacze żaba – i oto
woda zagrała
(Matsuo Bashō)¹³³

Autorem pierwszego tłumaczenia jest Czesław Miłosz, a drugiego Agnieszka Żuławska-Umeda. „Poetycka esencja” wyrazu „*kawazu*” (pol. „żaba”) była rozumiana jako „głos pięknej”. Typowy wiersz o „*kawazu*” nawiązywałby do „żałosnego głosu podczas śpiewu żab w kaskady nawołujących kochanka”. Zatem w kontekście wiersza Bashō obserwowaną konwencją literackiej tradycji jest rozstanie z ukochanym. Głos *kawazu* jest piękny. Otaczają go kwiaty. Do tej scenerii dochodzi ruch wody w klarownym strumieniu, oznaczający postęp, a przynajmniej ruch w kierunku jakiejś przyszłości. W przeciwieństwie do przytoczonej konwencji poemat Bashō jest niemalże przygnębiający. Zamiast poruszającej się wody i skierowania ku przyszłości, poeta wskazuje na nieruchomy, wiekowy staw. To nie musi być obraz odwołujący do rozpacz. Takie stawy mogą być piękne i spokojne, ale ten zbiornik wodny nie jest wypełniony przez lotosy (a przynajmniej nie ma o tym mowy). Piękne kwiaty, oczekiwane ze względu na konwencję, nie zawierają się w tym obrazie. Ten brak i bezruch kojarzą się nie z życiem i wigorem, a ze starością. Stara może być żaba, bo nie śpiewa do ukochanej bądź ukochanego. W tym kontekście wydaje się, że separacja stała się beznadziejna. Nie ma szmeru ruchomego strumienia, jest tylko pojedynczy dźwięk żaby stojącej dotąd w nieruchomej wodzie. Na początku wydaje się to prosty, nieskomplikowany wiersz dotyczący natury, oddający czyste naturalne doświadczenie, całkowicie oddzielone od jakiegokolwiek narracji – moment, uchwycony z historii, ale po dokładnej analizie okazuje się on ściśle osadzony w romantycznej fabule. Wiele spośród wierszy Bashō jest właśnie takich. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę, że autor tego haiku formułował wyraźną poetykę opartą na koncepcji *sabi*, samotności. W pewnym sensie cała estetyka poezji Bashō jest zorientowana na kochanka w okresie odosobnienia w romantycznej tragikomedii.

Prototypowa liryka nie jest zatem, jak można sobie wyobrazić, niezależna od narracji. W rzeczywistości jest regularnie związana z narracją w zakresie tworzenia, znaczenia i oddziaływania. Dokładniej, wiersze liryczne są najczęściej w opracowaniach emocjonalnie związane z charakterystycznymi składnikami, romantyczną lub heroiczną tragikomedią. Komponenty te pełnią przede wszystkim rolę wyrównywania połączeń narracyjnych z ich szczególnymi emocjami. Jednak ингредиенты te mogą również kształtować

¹³² Cz. Miłosz, *Haiku...*, s. 44.

¹³³ A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1983.

emocjonalnie wtórne cechy charakteru i naturalnych obrazów związanych z takimi momentami jak wtedy, gdy obrazowanie wiosny jest związane z łączeniem kochanków. Przyroda w wywoływaniu u czytelnika konkretnych emocji pełni więc rolę nie do oszacowania.

Keith Opdahl przedstawia z kolei nowy model funkcjonowania umysłu poprzez odkrywcze rozumienie emocji¹³⁴. Śledząc tłumaczenia językowe, pokazuje, że umysł stanowi wyobrażony świat za sprawą nie tylko zawartych w nim obrazów i idei, ale również emocji. Analizuje rolę tych elementów w budowie tekstów literackich. Opdahl pokazuje, że krytyka emocji jest praktyczna, efektywna i pouczająca. W publikacji *Emotion as Meaning. The Literary Case for How We Imagine* autor zawiera badanie literatury pod względem zawartych w niej emocji i reprezentacji mentalnej przedstawionych w kontekście rozważanego problemu. Istnieje wspólny czytelnikom kod. Podczas ewokowania emocji dajemy wyraz nie tylko naszym uczuciom, ale ten komunikat oznacza coś więcej niż on sam, jest wyrazisty i służy skutecznemu sposobowi myślenia. W celu lepszego zrozumienia tego faktu konieczna jest zmiana obecnie przyjętego modelu umysłu, odbieranego podobnie zarówno przez krytyków estetycznych, jak i naukowców. Ważne jest, by wnieść istotny wkład humanistyczny do naszego rozumienia procesów myślowych. Działania badacza zmierzają do tego, by omówić rolę emocjonalnej reakcji literackiej podczas czytania i odkrywania drogi do dalszych badań. Niewielu spośród badaczy literatury do tej pory poświęcało uczuciom czytelników jakąkolwiek uwagę, te aspekty były w dużej mierze pomijane, nieuwzględniane w nowych dyscyplinach poetyki kognitywnej. Opdahl, poruszający te zagadnienia, należy do nielicznych badaczy zajmujących się tą tematyką. Współczesne teorie dotyczące poznania emocji oraz zwiększenia wiedzy na temat funkcjonowania ludzkiego umysłu zapewniają możliwości bardziej systemowego podejścia do roli uczuć w literaturze. Charakterystyczne cechy literackich wypowiedzi niewątpliwie są zależne od emocji. Autor analizuje, jak to się dzieje, że uczucia bohaterów w narracji i poezji traktujemy jako prawdziwe, mimo że wiemy, iż w wielu przypadkach zarówno postaci, jak i ich doznania, stanowią tylko fikcję literacką. Czytelnik poszukuje i czerpie przyjemność z doświadczania nawet negatywnych emocji, jak w tragicznym dramacie. Jak czytanie literatury wpływa na człowieka? co to znaczy przeżyć literaturę zamiast ją interpretować? czy czytanie literatury ma charakter twórczy? czy literatura spełnia rolę w tworzeniu nowych uczuć, a jeśli tak, jakie są ich konsekwencje? Taką problematykę podejmuje Opdahl. Jakie to ma znaczenie dla haiku?

Podkreśla się fakt, iż, podobnie jak ujmujemy świat poprzez własny język, potrafimy odbierać rzeczywistość tylko w kategoriach kultury, w jakiej wzrastaliśmy i jaka ukształtowała nasz sposób myślenia (a także rozumienia). Powoduje to, iż jesteśmy niejako uwięzieni w określonych schematach poznawczych i nigdy nie potrafimy widzieć świata poprzez schematy właściwe innym kulturom¹³⁵.

¹³⁴ K.M. Opdahl, *Emotion as Meaning. The Literary Case for How We Imagine*, London 2002.

¹³⁵ B. Szymańska, *Kultury i porównania...*, s. 10.

Beata Szymańska odwołuje się do takich opinii dotyczących badania wielości kultur, ale poddaje w wątpliwość, czy tak jednak jest rzeczywiście¹³⁶, chociaż wiele spośród różnic międzykulturowych ma znaczny wpływ na kształtowanie się literatury. Wybitny japoński poeta Matsuo Munefusa przybrał pseudonim Bashō, co w jego ojczystym języku oznacza „banan”. Czy jednak w Japonii taki przydomek miał śmieszyć czytelnika, infantylizować nadawcę komunikatu? Na pewno nie. W buddyjskiej poezji banan stanowi symbol nietrwałości, bowiem jego kruche liście łatwo łamią się nawet na wietrze. Takie delikatne, zaznaczone za pomocą kilku kresek są wiersze haiku, oddające ulotne, szybko przemijające chwile, które jednak dzięki utrwaleniu w kilku słowach na długo zapadają w pamięć czytelnika.

LITERATURA PODMIOTOWA

- K. Agams, *Jaspisowy diadem*, Lublin 1994.
 M. Bashō, *Haiku*, przeł. A. Krajewski-Bola, „Poezja” 1975, nr 1.
 S. Beckett, *Czekając na Godota*, przeł. A. Libera, Warszawa 1994.
 E. Biela, *Haiku*, Warszawa 2000.
 D. Brzóska-Brzósiewicz, *Wiersze*, [w:] *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku – wypisy*, red. P. Dunin-Wąsowicz i in., Warszawa 1996.
 I. Grabowiecka, *Tylko noc milczy...*, Białystok 1998.
 S. Grochowiak, *Haiku-images*, Warszawa 1978.
 A. W. Guzek, *Akupunktura-haiku*, Białystok 2002.
 Y. Kawabata, *Tysiąc żurawi. Śpiące piękności*, przeł. M. Melanowicz, Warszawa 1987.
 J. Kerouc i in., *Haiku*, przeł. L. Engelking, „Tytuł” 1995, nr 3/4b.
 W. Klępka, *Haiku*, „Akant” 2002, nr 5.
 W. Kokoszka, *Haiku*, Siedlce 2000.
 J. Kopeć, *Haiku*, Kraków 2004.
 M. Kozłowski, *Haiku*, Kielce 1998.
 J. M. Kwiek, *Na łódce poezji*, Warszawa 2004.
 K. Lisowski, *99 haiku. Inne wiersze*, Kraków 1993.
 L. Majdecki, *Sztuka japońskich ogrodów*, Wrocław 1986.
 T. J. Maryniak, *Liście na kałuży. Haiku*, Warszawa 2001.
 P. Mikeš, *Haiku – wybór*, przeł. L. Engelking, „Tytuł” 1995, nr 3/4b.
 Cz. Miłosz, *Haiku*, Kraków 1992.
 J. S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, Pelplin 2003.
 A. Reguński, *Haiku, czyli zaśpiewy wyobraźni*, Poznań 2002.
 A. Tchórzewski, *Haiku*, Warszawa 1999.
 E. Tomaszewska, *Antologia polskiego haiku*, Warszawa 2001.
 A. Tuszyńska, *Miejsce przy oknie*, Warszawa 2003.
 J. Tylus, *Haiku*, Kalisz 2004.
 A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, Warszawa 1983.
 A. Żuławska-Umeda, *Poezja starojapońska. Pieśni*, Warszawa 1984.

¹³⁶ Tamże.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

- Z. Alberowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983.
- S. Cichowicz, *Pozostaną same pale*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 6.
- P.C. Hogan, *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge 2003.
- J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.
- B. Kita, *Chadō. Herbata i zen*, przeł. M. Gawlik, Łódź 1995.
- I. Kordzińska-Nawrocka, *Japońska miłość dworska*, Warszawa 2005.
- L. Koren, *Wabi-sabi. For Artists. Designers Poets and Philosophers*, Berkley 1994.
- W. Kotański, *Kilka uwag o środkach zdobniczych w starożytnej poezji japońskiej*, „Przegląd Orientalistyczny” 1961, nr 2.
- W. Kotański, *Z czego śmieje się Japończyk?*, „Przegląd Orientalistyczny” 1952, nr 4.
- T. Kowalska, *Haiku ze szkoły Matsuo Bashō*, „Akant” 2001, nr 9.
- L. Majdecki, *Sztuka japońskich ogrodów*, Wrocław 1986.
- M. Melanowicz, *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003.
- M. Melanowicz, *Haiku XX wieku. Piewca kwiatów i ptaków: Takahama Kyoshi*, „Japonica” 1995.
- M. Melanowicz, *Haikai*, (hasło: *Materiały do Słownika Rodzajów Literackich*), „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1972, t. XV, z. 2.
- M. Melanowicz, *Literatura japońska. Poezja XX w. Teatr XX w.*, Warszawa 1996.
- P. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku (ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*, „Akcent” 1993, nr 4.
- P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999.
- E. R. Miner, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton-New Jersey 1990.
- A. Olędzka-Frybesowa, *Przeciw czemu protestują haiku*, „Teksty Drugie” 1991, nr 2.
- K.M. Opdahl, *Emotion as Meaning. The Literary Case for How We Imagine*, London 2002.
- S. Pinker, *How the Mind Works*, New York 1997.
- S. Piskor, W. Paźniewski, *W poszukiwaniu siebie. Haiku, czyli poemat trzech linijek*, „Poezja” 1975, nr 1.
- K. Satō, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? Japońskie haiku i ruch haiku na Zachodzie*, przeł. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1.
- S. Sen, *Smak herbaty, smak zen*, przeł. M. Godyń, Łódź 1997.
- H. Shirane, *The Poetry of Matsuo Bashō. In Eastern Canons: Approaches to the Asian Classics*, przeł. M. A. Conway, Cambridge 1990.
- L. Sosnowski, *Erotyka w sztuce japońskiej. Wywiad z Beatą Romanowicz*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3.
- D.T. Suzuki, *Buddha of Infinite Light*, Boston 1997.
- D.T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Princeton 1973.
- B. Szymańska, *Haiku i literatura polska przełomu XIX i XX wieku. O estetycznej wartości nastroju*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2.
- B. Szymańska, *Kultury i porównania*, Kraków 2003.
- A. Tchórzewski, *Mędzy pierwszym a drugim Poundem*, „Poezja” 1975, nr 1.
- A. Watts, *Droga zen*, przeł. S. Musielak, Poznań 2003.

Estetyka japońska. Antologia, red. K. Wilkoszewska, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, Kraków 2001.

M. Zienkiewicz, *Haiku – cały świat, minimum słów*, 2010, <http://www.ariari.org/dopobrania/DUNIYA-4-LIPIEC-i-SIERPIE-2010.pdf> [dostęp: 04.07.2013].

SUMMARY

Małgorzata Wielgosz

"The sadness of things" or melancholy smile. On reading aesthetic moods and qualities in the poetry of the Far East and its modern imitations

The article aims to describe how reading aesthetic qualities and artist's moods in the Far East poetry looks from the perspective of a Western scholar, how they are imitated in European works. The publication concerns the analysis of these aspects in haiku and waka. For works of such type the characteristic trait is the sense of melancholy, arising from awareness that the world and the subject that is learning it are both elusive. The impression of constantly changing environment and the transience of time characteristic of haiku and waka has its roots in the Buddhist belief in the impermanence of things that contributed to the formation of a specific type of perception: experiencing beauty with pain. It is from the Buddhism that the term *mujōkan* derives from, later used to describe the emotional perception of reality. The Japanese expanded this experience even more, adding to the awareness of impermanence the feeling of painful beauty. The author argues that the inhabitants of the Land of the Rising Sun understand the concept of beauty completely differently from us, that they have different aesthetic categories, and yet European artists attempt to imitate them.