

Agnieszka Adamczyk

HAIKU: JAPOŃSKA POEZJA I SZTUKA

OPUSCULA IAPONICA & SLAVICA (Warszawa) vol. I, 2014

Wstęp

Przyjmuje się, że japońska miniatura poetycka – *haiku* – po raz pierwszy zawitała w Polsce jeszcze przed wybuchem II wojny światowej, za sprawą Leopolda Staffa. Wybitny polski poeta, tłumacz i eseista w 1922 r. doczekał się publikacji *Fletni chińskiej*, zbioru poezji, który stanowił przekład wierszy z języka francuskiego, wśród nich także *haiku*. Nie spowodowało to jednak szczególnego wzrostu zainteresowania tą formą poetycką, aż do połowy lat siedemdziesiątych, kiedy w Polsce rozpoczęła się moda na Orient. Fascynację kulturą Wschodu jako pierwszy zdecydował się wykorzystać miesięcznik „Poezja”, publikując na początku 1975 r. garść tekstów teoretycznoliterackich oraz przekładów poświęconych *haiku*. W latach osiemdziesiątych w dalszym ciągu z zacięciem śledzono literackie poczynania poetów i autorów Dalekiego Wschodu, jednak w dużej mierze zapal ten dotyczył członków kręgów specjalistycznych, nie zaś przeciętnych czytelników. Co ciekawe, *haiku* napływały z Zachodu, najsilniej ze Stanów Zjednoczonych, nie zaś wprost z Japonii. W późnych latach osiemdziesiątych coraz śmielej cytowano i tłumaczono klasykę *haiku*. Szczególną rolę odegrały tu książki opracowane przez Agnieszkę Żuławską-Umedę, takie jak *Haiku* (zbiór klasycznych pozycji z tego gatunku) czy *Poezja starojapońska*. Prawdziwy wybuch zainteresowania japońską miniaturą poetycką nastąpił wraz z nastaniem lat dziewięćdziesiątych. Na rynku zaczynają pojawiać się dzieła opatrzone nazwiskami literackich autorytetów, manifestujących swoją sympatię dla japońskich form poetyckich. Wśród nich znalazł się Czesław Miłosz, prezentujący opatrzony ciekawą szatą graficzną przekład *haiku* z języka angielskiego, a także Leszek Engelking ze swoim zbiorem *Haiku własne i cudze*. W tym okresie pisma literackie w Polsce prześcigały się w drukowaniu *haiku*. Pojawiły się również rodzime pomysły na adaptację gatunku za sprawą wprowadzenia zmian w formie, mającej na celu oderwanie utworów od tkwienia w klasycznej, orientalnej tradycji.

Haiku, również w Polsce, znalazło zarówno zwolenników, jak i przeciwników swojej charakterystycznej, zwięzłej formy. Ci drudzy, w krytycznych wypowiedziach pod adresem japońskiej trzywersówki, określają ją mianem mielizny intelektualnej, zarzucają pójście na łatwiznę, bylejąkość i wyczerpanie żywotności. Europejczycy często nie zdają sobie sprawy z tego, że *haiku* wykracza poza samą tylko poetykę, stając się faktem psychosocjologicznym, który doczekał się wydania dziesiątek czasopism mu poświęconych na Zachodzie oraz setek pism pojawiających się w Japonii (Kalinowski 2006).

Poezja *haiku* nie gościła zbyt często na łamach periodyków wydawanych w Polsce. Z czasem publikacją poezji japońskiej zaczęły interesować się czasopisma bardziej środowiskowe, poszukujące odbiorców i promujące więcej nowinek z zagranicy. Od lat dziewięćdziesiątych szczególną rolę przypisać można tu „Czasowi Kultury”, w którym odnajdujemy sporą liczbę literatury związanej z tradycjami orientalnymi, w tym z dziedzictwem kulturowym Japonii. Prawdziwą nobilitacją dla japońskiej formy literackiej jest powstanie w latach dziewięćdziesiątych specjalistycznego pisma o *haiku*. Od listopada 1994 do listopada 1995 r. wydano w Warszawie aż pięć numerów czasopisma „Haiku” pod redakcją poety Piotra Szybiaka (Tomaszewska 2001).

Na początku XXI w. pojawił się wreszcie w kraju pierwszy narodowy zbiór poezji *haiku*, zatytułowany *Antologia polskiego haiku*, powstały pod redakcją Ewy Toma-

szewskiej. To opracowanie, które zawiera również przedmowę dotyczącą japońskich wpływów na kulturę i sztukę europejską, jest nieocenionym źródłem informacji na temat historii *haiku* w Polsce oraz kondycji polskiego *haiku* w owym czasie. Wybór prezentuje ponad 600 *haiku* i wierszy pokrewnych blisko osiemdziesięciu polskich autorów, szkicując 96-letnią historię polskiego *haiku* (od 1995 do 2001 r.).

W ostatnich latach liczba poetów *haiku* w Polsce nadal rośnie. Istnieje obecnie kilka, raczej nieformalnych, grup poetyckich tworzących miniaturę poetycką. Tą, która pojawiła się najwcześniej, jest grupa poetów ze Śląska, a jej liderem jest Felix Szuta, poeta i propagator *haiku* w naszym kraju. Szuta jest także redaktorem naczelnym „Pileusa”, literackiego dodatku do „Gazety Chojnowskiej”, w którym jest publikowanych wiele *haiku* lokalnych autorów. W 2001 r. członkowie tej grupy założyli Stowarzyszenie Polskich Twórców Haiku w Legnicy. To prawdopodobnie jedyne takie formalne stowarzyszenie w naszym kraju (Tomaszewska 2001).

1. Wprowadzenie do *haiku*

1.1. Etymologia

Renga

Termin *haiku*, przywołany zarówno w Japonii, jak i w innych rejonach świata, niemal od razu stawia nam przed oczami postać Matsuo Bashō, powszechnie uznanego za najznakomitszego przedstawiciela tego gatunku poetyckiego, a także jego twórcę. Jednakże prawda o powstaniu *haiku* sięga nieco dalej w przeszłość – dokładniej przeszło pięćset lat przed rozpoczęciem kultywowania tej miniatury poetyckiej przez Bashō. Pierwotnie siedemnaście sylab stanowiących dzisiaj kompletny utwór literacki funkcjonowało jako wers początkowy – *hokku*, określający tematykę i nastrój dłuższej kompozycji zwanej *renga*.

Renga („pieśń łączona”) powstała w toku zabawy i stanowiła popularną formę rozrywki, zwłaszcza wśród samurajów. Improwizowane wiersze nie musiały odpowiadać klasycznym regułom ówczesnej sztuki poetyckiej, a co za tym idzie – były bliżej życia uczestników zabawy aniżeli klasycznych wzorców (Melanowicz 2003). Pieśni łączone tworzone i odczytywano na specjalnych spotkaniach towarzyskich, na których poeci jeden po drugim dokładali swoje wersy do tych stworzonych przez poprzedników. Każdy kolejny nawiązywał przynajmniej w jakimś stopniu do tematu poruszonego w poprzednim wersie, a cały proces tworzenia mógł trwać całą noc, co sprawiało, że niektóre wiersze osiągały długość setek wersów. Przy jednoczesnej zabawie oraz beztroskim popijaniu sake często zdarzało się, że kolejne linijki tekstu nie były już tak błyskotliwe jak na początku spotkania i nie brzmiały zbyt dobrze odczytywane następnego dnia (Banting).

Nazwa *renga* obejmuje „krótką pieśń wiążaną” (*tanrenga*) oraz długą pieśń wiążaną (*chōrenga*), inaczej zwaną „łańcuchową pieśnią wiążaną” (*kusari renga*). *Tanrenga* wywodzi się z dialogu poetyckiego, w którym jedna osoba do tak zwanej „strofy górnej” (5 + 7 + 5 sylab) dodaje „strofę dolną” (7 + 7 sylab) lub odwrotnie. Ponieważ dialog taki miał charakter zabawowy, dbano bardzo o dowcip i celność

odpowiedzi na wyzwanie rzucone przez wypowiadającego strofę. *Chōrenga* natomiast jest rezultatem przedłużenia takiego dialogu. Do pierwszej strofy, zwanej *hokku* („strofa rozpoczynająca”), dodawano drugą, zwaną *wakiku* („boczna strofa”), a następnie trzecią, czyli *daisanku* („strofa trzecia”), do której doczepiano czwartą itd. Z czasem ustaliły się kanony liczbowe strof „pieśni wiązanej”, gdzie najbardziej cenioną i wzorcową stała się renga posiadająca sto strof (Melanowicz 2003).

Najważniejszą, a zarazem najbardziej interesującą właściwością *renga* jest sposób powiązania strofy następującej – *tsukeku*¹ ze strofą poprzedzającą – *maeku*, tym bardziej że granica połączeń przesuwała się nieustannie, niczym ogniwa łańcucha, co w praktyce oznaczało, że, przykładowo, czwarta strofa łączyła się z trzecią i piątą, ale już traciła powiązanie ze strofami drugą i szóstą². Dołączanie kolejnych strof odbywało się na zasadzie analogii (np. czerwień – czerwień), antytezy (np. ranek – wieczór) i opozycji (np. światło – ciemność). W ramach poszczególnych kategorii łącznikiem mógł być czas, przestrzeń, dany zmysł, jak również pewne figury retoryczne (Melanowicz 2003).

W XVII w., za sprawą Matsuo Bashō, nastąpił przełom w rozwoju *renga*, gdyż wypracował on charakterystyczny styl jej komponowania. Od tej pory podczas tworzenia duży nacisk kładziono na posługiwanie się obrazami przyrody, dzięki czemu poezja ta stała się bogatym w metafory medium. Bashō promował także korzystanie z łączenia emocjonalnego strof (*nioi-zuke*) kosztem innych rodzajów łączenia (materialnego – *mono-zuke* oraz za pomocą znaczenia – *imi-zuke*). Dzięki zastosowaniu tego typu kategorii estetycznych forma nabierała bardziej aluzyjnego charakteru³.

Ciekawym przykładem *renga*, w którym zastosowano reguły stworzone przez Bashō, a dopracowane przez jego uczniów, jest *kasen renga*, czyli modyfikacja gatunku *haikai-no renga*⁴. W skład grupy współautorów *kasen renga* (*renju*) wchodzi od trzech do kilkunastu osób. Sam proces pisania jest koordynowany przez „przewodniczącego” (*sabaki*), który zatwierdza poszczególne strofy proponowane przez uczestników. Jeżeli *sabaki* jest cenionym i doświadczonym poetą (co jest najbardziej pożądaną sytuacją), określa się go honorowym tytułem *sōshō* („mistrz”). Funkcje poszczególnych uczestników zgromadzenia znajdują odbicie w strukturze powstającego utworu, składającego się z trzydziestu sześciu strof (*ku*). Napisanie pierwszej strofy (*hokku*)⁵ według tradycji należało do honorowego gościa zgromadzenia. Strofa ta nadaje ton i nastrój całemu utworowi, a także pełni funkcję powitania i zachęty dla uczestników (Carley 2010). Napisanie drugiej strofy, *wakiku*, tradycyjnie przysługiwało gospodarzowi zgromadzenia, który użyczał miejsca i organizował spotkanie. Funkcja *wakiku* polegała na wsparciu i rozwinięciu pierwszych siedemnastu sylab. Strofa ta również z reguły przejmowała tematykę pory roku zaproponowaną w *hokku*, być może w celu stworzenia

¹ Dosł. „strofa dołączona”.

² Wg wzoru: (A + B)(B + C)(C + D)(E + F) itd.

³ W miarę rozwoju tej formy pojawiły się też osobliwości, do których z pewnością zaliczyć można *renga* jednoosobową – *doku-gin renga*.

⁴ *Haikai-no renga* („żartobliwe wiersze łączone”) jest modyfikacją jeszcze wcześniej „poważanej” *renga*, w której (w odróżnieniu od *haikai-no renga*) wolno było używać tylko specjalnego, podniesłego języka poetyckiego (*utakotoba*).

⁵ Z uwagi na istotność tego elementu *renga* dla powstania późniejszego *haiku*, *hokku* zostanie podane dokładniejszej analizie w dalszej części artykułu.

dla niej odpowiedniego tła, w którym została osadzona akcja, lub z zamiarem skupienia uwagi na określonym detalu poprzedniej sceny, by następnie zapewnić jej odpowiedni ton i namacalność. Niedopuszczalne jest stworzenie *wakiku*, które stanowiłoby opozycję bądź wykazywały antagonizm w stosunku do tematyki i nastroju *hokku*. Te dwie strofy winny być zawsze ściśle powiązane oraz wzajemnie się uzupełniające (Carley 2004).

Trzecia strofa, *daisanku*, może być tłumaczona jako „strofa odrywająca”⁶, gdyż – w odróżnieniu od, stanowiących jedność, strof pierwszej i drugiej – wraz z pojawieniem się *daisanku* utwór zaczyna nabierać więcej swobody oraz rozpędu. Uczestnik spotkania, któremu przyjdzie się zmierzyć z „doczepieniem” strofy do *wakiku*, powinien pamiętać, aby pozostawiała ona przestrzeń kolejnej osobie do wymyślenia dalszego ciągu, jak również nie implikowała końca utworu. Trzecia strofa jest pierwszą, w której w pełni uwidaczniają się zasady łączenia dalszych strof (*hiraku*⁷) z *maeku* („strofa poprzedzająca”) oraz zasady odcinania od powstałych wcześniej *uchikoshi* („strofa poprzedzająca *maeku*”) (Jonsson 2006).

Całość *haikai-no renga* kończy i podsumowuje ostatnia strofa, zwana *ageku* („strofa rozstrzygająca”⁸), która wskazuje nie tyle na fizyczne zakończenie utworu, co na oczekiwane niecierpliwie przez wszystkich „dokonanie się” nowego dzieła, swoisty finał wieńczący wspólny wysiłek jego twórców. Z tego właśnie powodu, podobnie jak w wypadku pierwszej i drugiej strofy, zaszczyt napisania *ageku* powierzano osobie powszechnie uważanej za biegłą w sztuce poezji. W ostatniej strofie można spodziewać się nawiązania do wiosny (częściej niż do innych pór roku), odniesienia do aspektu poruszonego w *hokku* i/lub prozodii samego *hokku* w celu nadania wrażenia synchronizacji czy powrotu do punktu wyjścia (w sensie „wędrowki” po złożonym z ogniw okręgu, gdzie punktem startowym jest „wers wyjściowy”, ogniwami następujące po sobie strofy, a zakończeniem – łączący się z *hokku* „wers rozstrzygający”). Tworzenie sugestii czy dopasowania jest mocno krytykowane w nawiązaniu do strofy innej niż *hokku* (Carley 2004).

Istnieje wiele innych reguł, których należy przestrzegać podczas tworzenia *renga*, jak np.: dwa razy w ciągu utworu musi być wspomniany kwiat, trzy razy księżyc, natomiast dokuczliwe owady mogą się pojawić tylko raz. Zbiór zasad *renga*, uzupełniony później m.in. o reguły zaproponowane przez Bashō, nosi nazwę *shikimoku*⁹ i wyszedł spod pióra Nijō Yoshimoto ok. 1372 r., silnie oddziałując na rozwój tego gatunku poetyckiego (Earl Roy Miner 1988).

⁶ Tłum. własne.

⁷ Tłum. własne: „strofy proste”.

⁸ Tłum. własne.

⁹ Zasady *renga* ujęte zostały w książce Nijō Yoshimoto *Ōan Shinshiki* (tłum. z ang.: „Nowe wademekum ery Ōan”) (Earl Roy Miner 1988).

Haikai i hokku

Słowo *haikai* często używane jest w odniesieniu do ogółu literatury pokrewnej z *haiku*¹⁰: *haiku* lub *hokku*, *haikai-no renga* i *haibun*¹¹. Termin ten niemal w każdym wypadku tłumaczony jest jako „humorystyczna pieśń łączona”¹² wywodząca się z *renga*. Postępujące z czasem zmiany w formie i naturze „pieśni łączonych” doprowadziły do dzisiejszego ich podziału, dzięki któremu, w zależności od długości utworu czy zastosowanych w nim środków, z jednego wiersza wyodrębnić możemy kilka – obecnie już funkcjonujących jako samodzielne – stylów literackich (m.in. styl *haiku* wygenerowany ze stylu *renga*) (Qiu 2005).

Wszystkie gatunki literackie, które mieszczą się w kategoriach *haikai*, urywczywniają to, co Bashō określał mianem „ducha *haikai*” (*haii*¹³). „Zapał” ten przede wszystkim implikował wzajemne oddziaływanie zróżnicowanego języka i subkultur, zwłaszcza między kulturą powszechną a tradycją poetycką oraz między poczuciem humoru a ciekawością, wynikającymi z socjolingwistycznych różnic bądź z braku związku zachodzących między nimi. „Duch *haikai*” niósł ze sobą czerpanie przyjemności z rekontekstualizacji, czyli z możliwości przekształcenia kontekstu postrzegania danej idei lub sytuacji, tak aby w rezultacie prowadziło ono do zmiany pierwotnego znaczenia w oczach sztuki. Przełamana została tym samym ustalona tematyka poetycka, ewoluował język i kultura. „Duch *haikai*” odznaczał się nieustającą pogonią za nowatorstwem i dostrzeganiem wciąż nowych perspektyw. Wreszcie, *haikai* tworzone w duchu *haii* pozostawiało wyobraźni wolne pole do popisu, jeżeli chodzi o stosowanie żartobliwego, wartkiego dialogu produkowanego przez sztukę kolaboracyjną¹⁴ (Shirane 2008).

Utwór *haikai* swoją budową niczym nie różnił się od struktury *renga*: była to sekwencja postępujących po sobie zwrotek złożonych z wersów liczących po 5-7-5 oraz 7-7 sylab. Zmiany w formie odczuwalne były wyłącznie od strony merytorycznej – w zniesienie restrykcji w wyborze tematyki, doborze słownictwa i utrzymaniu podniosłości utworu. Wkrótce jednak uznano, że nadmiar swobody, jakim można było się rozkoszować, tworząc *haikai*, w zbyt wielkim stopniu uderza w kanony dobrego tonu poezji *renga*. Zdecydowano się na sformalizowanie norm, określających odtań, czy dany utwór został napisany w „duchu *haikai*”, czy też jest po prostu humorystycznym, zrytmizowanym wierszykiem. W rezultacie otwarto wiele szkół poświęconych tego rodzaju twórczości literackiej, a każda z nich odznaczała się promowaniem odmiennego stylu kompozycyjnego „humorystycznej pieśni łączonej”. Najważniejszymi spośród wszystkich szkół były Teimon (*Teimon-ha*) i Danrin (*Danrin-ha*) (Deal 2006).

Założycielem **szkoły Teimon** był Teitoku Matsunaga (1571-1653), który tworzył poezję *waka* i *renga*. W swojej szkole Matsunaga nauczał czytania, pisania, sztuki kaligrafii, a także zasad kompozycji *renga*, *waka* i *haikai*. Jego wytyczne dotyczące

¹⁰ Termin *haikai* swoim znaczeniem nie obejmuje takich stylów literackich, jak *renga* czy *waka*.

¹¹ Termin *haibun* po raz pierwszy został użyty w XVII w. przez Matsuo Bashō, oznacza dosłownie „prozę *haiku*”.

¹² Tłum. własne z ang. *comic, unorthodox*.

¹³ Właściwie termin *haii* został zarejestrowany w zapiskach Bashō zaledwie dwukrotnie – oba przypadki użyte zostały przy okazji opatrywania komentarzem utworu napisanego przez Fukyoku (1648-1697) (Kerkham 2000); w tekstach japońskich częściej zastępuje się go wyrażeniem *haikai-no kokoro*.

¹⁴ Tłum. własne z ang. *communal art*.