

LEE GURGA

OD BASHÔ DO BARTHESA

ESTETYKA AMERYKAŃSKICH HAIKU

The haiku masters!—let us mingle our eyebrows with theirs.

Robert Spiess, Speculation for December 31

Wstęp

Większość¹ ludzi, poetów i nie tylko, zdaje się sądzić, iż poezja haiku tożsama jest z formą haiku, i że wszystko ujęte w formie siedemnastu sylab mieszczących się w trzech liniijkach jest automatycznie haiku. Czyż haiku to jedynie pojemnik, do którego można wsypać zawartość? Dla mnie samego oraz tysięcy poetów piszących haiku na całym świecie haiku to znacznie więcej. Japoński badacz Shigehisa Kuriyama (83) potwierdza, iż “Forma 5-7-5-sylabowa sama w sobie nie stanowi haiku”.

Co w takim razie składa się na wiersz haiku? Aby pomóc zrozumieć w jaki sposób haiku różni się od innych form poetyckich, Amerykańskie Stowarzyszenie Haiku (the Haiku Society of America) od późnych lat 60-tych pracuje nad stworzeniem definicji haiku dla tych, którzy próbują pisać wiersze haiku w języku angielskim. Oto część definicji, jaką udało im się ustalić do tej pory (HSA, 1):

Haiku: Wiersz wyrażający esencję jakiegoś dobitnie odczuwanego momentu, w którym natura jest ściśle powiązana z naturą ludzką. Haiku w języku angielskim składają się zwykle z trzech nierymowanych liniijek i maksymalnie siedemnastu sylab.

Definicja Stowarzyszenia wskazuje na kilka charakterystycznych elementów. Po pierwsze, haiku to wiersz krótki. Po drugie, łączy on poetę z poza-ludzką naturą. Po trzecie, szczególny rodzaj postrzegania, “esencja jakiegoś dobitnie odczuwanego momentu” to, co czyni haiku wyjątkowym. Pierwszą i trzecią cechę podkreśla poeta i redaktor, Cor van den Heuvel (33): “to co wyróżnia haiku, to zwięzłość, sposób postrzegania oraz świadomość – a nie określona liczba sylab”.

Amerykański redaktor i twórca haiku oraz zdobywca prestiżowej nagrody Shiki, Robert Spiess, tak podkreślił w swojej definicji wewnętrzną dynamiczną zależność elementów w haiku: “haiku to wiersz o długości jednego oddechu, w którym dwa, z rzadka trzy elementy przeciwstawione są sobie w nagłym, chwilowym przeblysku ośnienia (świadomości) tak, że każdy z nich wzmagą podziw dla drugiego i wspólnie pozwalają na wgląd w istotę rzeczy,

¹ Artykuł został wygłoszony na sesji Międzynarodowej Konferencji Haiku, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 4 października 2003.

przenikanie rzeczy do głębi, oraz intuicyjne dostrzeganie takości rzeczy”. Profesor D.T. Suzuki nieco prościej stwierdził, iż haiku “nie wyrażają myśli, ale prezentują obrazy, które odzwierciedlają intuicję” (240).

Cechy japońskich haiku oraz ich właściwości estetycznych nie są historycznie przypadkowe, ale stanowią ważną część doświadczenia haiku. Poeci, którzy przez ostatnich pięćdziesiąt lat zajmowali się tworzeniem haiku w języku angielskim, wyodrębnili kilka charakterystycznych elementów japońskich haiku, które, jak sądzą, pozwoliły na przeniesienie esencji haiku z japońskiego obszaru kulturowo-językowego na nasz i, miejmy nadzieję, Wasz. Najważniejsze cechy charakterystyczne haiku to zwięzłość, użycie słów związanych z porami roku, przeciwstawienie obrazów, oraz tak zwany “moment haiku”. Zrozumienie tych elementów umożliwia współczesnym poetom tworzenie szczególnego rodzaju haiku, mianowicie takiego, który używa “obrazów odzwierciedlających intuicję” po to, aby przedstawić znaczenie pojedynczego momentu w życiu.

Estetyka klasycznych haiku

Forma, pora roku, moment, wewnętrzne porównanie obrazów—wszystko to można uznać za elementy formalnie definiujące haiku. Jednak co z estetyką? Czy istnieje jakaś wybrana estetyka, w ramach której funkcjonują haiku, czy jest to forma na tyle elastyczna, że można ją podporządkować systemom wartości dowolnych kultur?

Jeszcze przed okresem twórczości Bashô, haiku stanowiły rodzaj lekkiego wiersza, którego powodzenie w znacznym stopniu zasadało się na dowcipie, koncepcie oraz grze słownej. Najślynniejszy wiersz z tamtego okresu przypisuje się oczywiście Moritake:

rakka eda ni kaeru to mireba kochô kana

Spadający kwiat
Powraca na gałąź?
To przecież motyl!

Mimo, iż wierszowi temu nie można odmówić pewnych zalet, jego efekt wywodzi się bardziej z konceptu, aniżeli przenikliwości poetyckiej. Najbardziej nowatorskim osiągnięciem Bashô było pokazanie, że poezja dużej głębi i rozgłosu możliwa jest do zrealizowania w ramach lapidarnej formy haiku. Proszę porównać wiersz Moritake z wierszem Bashô:

hiyahiya to kabe wo fumaete hirune kana

chłodniej chłodniej
stąpam po murze –
południowy sen

Jest to wiersz o czystych doznaniach, pozwalający nam poczuć gorąco lata i prawdziwą radość poety, wynikającą ze zwykłych przyjemności dnia codziennego. Dla niektórych *hokku* Moritake brzmi bardziej “poetycko”, niż Bashô, jednak Moritake stworzył wiersz głowy, podczas gdy Bashô wiersz serca – i stóp! Porównując te dwa dzieła, aforyzm Moritake zdaje się być nieco wymuszony.

Do początku siedemnastego wieku literatura japońska napelniona została mnóstwem

wyznaczników estetycznych, których zastosowanie do haiku stanowiło istotny aspekt Rewolucji Bashô, powodującej, iż forma ta po dziś dzień stanowi żywotną formę literacką. Wśród nich znajdowały się pojęcia związane ze sztuką zen, jak np. *wabi* – czyli estetyczna pochwała samotności, ubóstwa i prostoty oraz *sabi* – pochwała wyciszonej elegancji starych, zużytych przedmiotów.

Kolejnym ważnym wyznacznikiem, związanym z klasyczną formą haiku jest *hosomi* (“obmowa”). Obmowa pozwala poecie nakreślić daną scenę, a następnie ulotnić się. *Shibumi* (“cierpkość”) nadaje haiku ich typowo kąśliwy aspekt – cierpki posmak śliwy daktylowej zamiast delikatnego smaku brzoskwini. Profesor Uniwersytetu Columbia, Haruo Shirane (*Traces of Dreams*, Stanford University Press, 1998), wskazuje na inne wyznaczniki estetyczne, leżące w sercu poetyki Bashô: *kôgo kizoku* (“zbudzenie się do wyżyn, powrót do nizin”), *fûga no makoto* (“prawda poetycka”), *zôka zuijun* (“podążanie za kreatywnością), *butsuga ichinyo* (“przedmiot i własne ja to jedno”), *fueki ryûkô* (“niezmiennność i zmienność”) oraz *karumi* (“lekkość”). Z liryki japońskiej haiku zapożyczyły estetyczny wyznacznik *mono no aware* (uczucie głębokiego współczucia wobec rzeczy), a także *yugen* (wdzięczne piękno wypełnione niewysłowioną tajemnicą).

Sabi (pochwała wyciszonej elegancji starych, zużytych przedmiotów), *wabi* (pochwała samotności, ubóstwa i prostoty), *hosomi* (obmowa) i *karumi* (lekkość) to prawdopodobnie najważniejsze elementy, które spowodowały, że haiku osiągnęły formę, która jawi nam się obecnie. Ideał samotności i ubóstwa, życia z dala od tłumu oraz pochwała tego, co niedocenione i nadgryzione zębem czasu przyczyniły się do tego, iż haiku zaczęło być postrzegane przez niektórych jako swoiste duchowe poszukiwanie drogi życiowej—tak zwana Droga Haiku. *Hosomi* (obmowa) i *karumi* (lekkość) pomogły przekształcić haiku w gatunek poetycki zdolny osiągnąć niezwykłą głębię, jednocześnie nie pozwalając mu przekroczyć granicy zbytnej natarczywości w stosunku do czytelnika. Jak zauważa Shirane, *hosomi* (obmowa) dotyczy myśli, jak również ich przekazu. Pomaga poecie opisać przedmiot w sposób subtelny, pozwalający na wzajemną penetrację poety i przedmiotu, która umożliwi poznanie jego istoty. Czyste postrzeganie, połączone z powściągliwością wypowiedzi, to ideały, na których zasadzają się haiku.

Od czasów Bashô poezja haiku przeżywała swoje wznoszenia i upadki. Prawdopodobnie najbardziej nieszczęśliwym okresem była połowa XIX wieku, kiedy to zaczęto wielbić Bashô niczym boga, przez co naśladowcy skupili się bardziej na formie aniżeli duchowym wyrazie jego twórczości. Shiki pomógł przywrócić haiku do dawnej świetności, krytycznie komentując poezję Bashô, co wzburzyło ówczesne środowisko poetyckie. Krytyka Shiki, wzbogacona teoriami estetyki Zachodu, jak również zachodnim ideałem indywidualizmu, w znacznym stopniu poszerzyła ramy nowoczesnego haiku japońskiego. Jednocześnie jednak odciągnęła współczesne haiku japońskie od estetycznej głębi osiągniętej przez Bashô. W dzisiejszych czasach koncept bywa na nowo przedkładany ponad “wgląd do głębi rzeczy”, co grozi wyparciem haiku przez tzw. pseudo-haiku, bądź przez *zappai* – lekki wiersz w formie haiku. Współczesny japoński mistrz haiku, Akito Arima, podziela obawę, iż w obecnych czasach żyjemy “w wieku *zappai*”. W Ameryce doświadczamy tego samego problemu: *zappai* uchodzi za “haiku” w większości masowych publikacji, poczynając od “haiku na co dzień”, czyli siedemnastosylabowych aforyzmów magazynu *USA Today*, a kończąc na *honku*, a więc siedemnastosylabowych wierszyków na temat samochodowego trąbienia (od *honk* = “trąbić”), zamieszczanych w piśmie *The New Yorker*.

Od hałasu ulicznego po zen – oto obszar wypełniony dziś przez krzykliwe haiku tłumu. R.H. Blyth, którego książki przybliżyły haiku całemu pokoleniu Amerykanów, począwszy od

poetów “Beat Generation”, takich jak Gary Snyder, Allen Ginsberg, czy Jack Kerouac, twierdzi, iż zen to haiku, a haiku zen. Blyth rozumiał, że haiku najwyższych lotów to coś więcej niż tylko forma, i że wymagają one szczególnej dyscypliny artystycznej, niezbędnej do ich właściwego zrozumienia i uprawiania. Bez względu na pozycję haiku na polu literackim, wymagają one szczególnego stanu ducha. Nie chodzi tutaj koniecznie o stan nagłego przebudzenia, jakim jest zen satori, ale o otwartość, która wzywa poetę do wyjścia poza siebie samego po to, aby uzyskać zrozumienie “takości”, czy inaczej – istoty rzeczy.

Blyth wyróżnia trzynaście wartości, które składają się na stan ducha, niezbędny do zrozumienia i tworzenia typowego dla Bashō haiku zen. Cechy te to: brak egoizmu, samotność, wdzięczna akceptacja, zarzucenie przyjemności, anty-intelektualizm, zdolność do przeciwstawienia się, poczucie humoru, wolność, odrzucenie tradycyjnych zasad moralności, prostota, materialność, miłość i odwaga. Myślę, że warto byłoby zastanowić się nad tymi cechami dla dobra nas samych i naszych haiku.

Japońscy poeci i badacze często bywają zaskoczeni amerykańską praktyką utożsamiania haiku z zen. Shirane, na przykład, znany jest ze swych prac, odrzucających tego typu praktykę i proponujących w zamian kulturowo zorientowaną interpretację klasycznych haiku. Podobnie, z resztą, niektórzy anglojęzyczni poeci sprzeciwiają się ciągłemu kojarzeniu haiku z zen. Wielu z nich uważa, że nie istnieje między nimi żaden związek – zen to zen, a haiku to haiku. Prawdą jest, iż zarówno w Japonii, jak i coraz częściej na Zachodzie haiku uznawane są za jedną a form literatury, nie natomiast sposób na duchowe wyzwolenie, rozpowszechnione przez Blytha. Jednak to właśnie przez pochwałę wzniosłych stanów ducha haiku oferuje nam coś, czego nie znajdziemy w żadnej innej sferze naszej kultury. Estetycznych wyznaczników haiku nie należy dopatrywać się jedynie w zen; ich elementy można znaleźć w prawie każdej duchowej tradycji. Haiku proponują ludzkości alternatywę do postmodernistycznej antropocentrycznej i narcystycznej kultury naszych czasów. W tym miejscu należałoby przypomnieć słowa krytyka Jamesa Johnson Sweeneya, który twierdzi, iż “jedynym autentycznym osiągnięciem sztuki jakiegokolwiek epoki, jest stworzenie tego, czego danej epoce brakuje”. Haiku są w stanie taki cel osiągnąć.

Shiki: Trzy etapy w rozwoju poety uprawiającego haiku

“illumine phenomena from within and transfigure their ‘factuality’ into value”

Robert Spiess *Speculation* #281

Przeszło wiek temu Shiki zalecił, aby stosunek do tworzenia nowicjusza różnił się od stosunku dojrzałego poety. Według badacza Makoto Ueda (*Modern Japanese Poets*, Stanford, 1983), Shiki sugeruje, że w rozwoju poety uprawiającego haiku istnieją trzy okresy, o których nie powinniśmy zapominać podczas naszej własnej przygody z haiku. Owe trzy etapy określić można jako “szkicowanie z życia”, “realizm wybiórczy” i “prawdomówność”.

Szkicowanie z życia

Będąc poezją postrzegania, haiku wymaga, aby jego twórcy nauczyli się kierować swą uwagę na zewnątrz, raczej niż do wewnątrz. W okresie *shasei*, czyli “szkicowania z życia”, poeta zwyczajnie uczy się spisywać to co sam widzi, słyszy i czuje zmysłami powonienia, smaku, dotyku. Chodzi tutaj o rozwinięcie zdolności percepcji, umiejętności wstrzymywania myśli i

uczuć przed wtargnięciem w postrzegany obraz oraz wykształcenie warsztatu , pozwalającego przełożyć obserwacje na język. Oto interesujący “szkic z życia”, stworzony przez Charlesa Dicksona:

górski potok
błękitne skrzydła ważki
ponad kamieniem

W tym utworze chodzi o coś więcej niż o zwykle piękno dwóch obrazów – strumyka i połysku skrzydeł ważki – oraz o porównanie ich zewnętrznych cech. *Shasei*, czyli szkicowanie z życia, wymaga wyzbycia się pompatyczności i chęci uzyskania efektu, na rzecz próby rozwinięcia zdolności postrzegania i przekazywania obrazów. W tym pierwszym okresie nie każde haiku okaże się perełką, jednak warto jest czerpać przyjemność z doświadczeń, korzystając z tego, co mają do zaoferowania, aniżeli z tego, czym chcielibyśmy je sami uczynić. Podobnie jak w zen – dopóki świadome próby działania nie zamienią się w otwartość i akceptację, nie będziemy w stanie stworzyć wartościowych haiku.

Realizm selektywny

Poeta, któremu udało się osiągnąć wystarczającą zdolność percepcji, może zacząć ogarniać istotę danego doświadczenia, jego “takość”. Shiki sugeruje, iż w momencie, gdy poeta osiągnął już wymaganą głębię zrozumienia, może on rozpocząć kolejny etap, a więc okres, który Ueda nazywa “realizmem selektywnym”. Na tym etapie, poeta próbuje dokonać selekcji istotnych elementów danego doświadczenia. W pewnym momencie obrazy same zaczynają do niego przemawiać, udzielając mu wskazówek dotyczących ich ważności, dzięki czemu poeta może dostrzec, wybrać i przekazać prawdziwą istotę rzeczy. Bazując na wystarczającym doświadczeniu, poeta jest w stanie osiągnąć moment przełomowy, pozwalający mu wybrać i ustawić obrazy w kolejności, która wyrazi prawdę (w sensie ontologicznym), a jednocześnie stworzy wiersz (dzieło sztuki w formie słów). Oto przykład haiku, znakomicie stosującego zasadę realizmu selektywnego:

rzucając kamienie
w ocean –
puste zimowe niebo
(Stanford M. Forrester)

Prawdomówność

Shiki sugeruje dalej, iż istnieje jeszcze jeden etap, następujący po realizmie selektywnym. Jest to etap, w którym poeta zdolny jest wyrazić swój wewnętrzny stan ducha, posługując się elementami świata zewnętrznego. Shiki nazywa ten etap *makoto*, czyli “prawdomówność”. Mistrz haiku, Yatsuka Ishihira, określa ów duchowy stan wewnętrzny mianem “krajobrazu serca”. Świat zewnętrzny i wewnętrzny połączone są tutaj niewidoczną nicią spajającą wszystko w jedną rzeczywistość. Znany twórca haiku początku XX wieku, Arô Usuda, tłumaczy *makoto* jako “prawdę, którą tworzymy, żyjąc pełnią energii, w ciągłym poszukiwaniu”. Być może ma on na myśli rzecz następującą:

letni wieczór
światło które dotknęło księżyc
dotyka mnie
(Michael Ketchek)

Shiki napisał swoje własne wiersze, zaliczane do okresu *makoto*, w ostatnich latach życia, staczając nierówną walkę z gruźlicą kręgosłupa. Prawdopodobnie te właśnie utwory są prawdziwym wyrazem *makoto*, co sugerowałoby, iż do stworzenia dzieł tej klasy niezbędne było bezwzględne doświadczenie nieubłaganej śmierci.

Jest w tym wszystkim zarazem mądrość i przestroga. Uważni słuchacze zdążyli się już zorientować, że zatoczyliśmy koło w naszych rozważaniach: na początku zabroniliśmy wstępu wszystkiemu co subiektywne, intelektualne i egoistyczne po to tylko, aby teraz powoływać się na geniusz Shiki, wykorzystującego materialne elementy świata zewnętrznego w celu ukazania krajobrazów wewnętrznych. To jest właśnie mądrość Shiki, w której poeta sugeruje, iż możliwość przejścia do etapu “prawdomówności” przysługuje jedynie temu poecie, który w pełni posiadał umiejętności warsztatowe i zrozumiał istotę podobnych doświadczeń.

Wiersze wyrażające prawdomówność w ten właśnie sposób często wykraczają poza ramy zwykłej reprezentacji postrzeganych przedmiotów, koncentrując się na reprezentacji postrzegania samej percepcji. Tak też czyni Jahn Stevenson w następującym haiku:

głęboki wąwóz...
część tej ciszy
to ja

W mniemaniu niektórych, haiku najwyższych lotów wyrażają prawdę o tej “takości” (istocie) rzeczy, jaką jest zen. Czy takosć owa jest ontologiczna, to znaczy, faktycznie odnosząca się do istoty rzeczywistości? Czy prawdą jest, jak sugerują niektóre odłamy Buddyzmu, że prawda ontologiczna jako taka nie istnieje, i że wszelka prawda zdeterminowana jest granicą naszej zdolności poznania? Jeśli tak jest, haiku takie jak te we właściwy sobie sposób ukazały nam prawdę dotyczącą owych granic, podobnie jak, ze zwodniczą prostotą, czyni to następujący utwór:

deszcz
potem słońce
ten sam pokój
(John Martone)

W innych przypadkach, haiku *makoto* (etapu prawdomówności) są zwodniczo proste i wykazują charakterystyczne cechy zen:

gęsie odchody
na wiosennej trawie
całe w wiosennej trawie

(D. Claire Gallagher)

Pomiędzy wiosenną trawą a gęsiami odchodami dostrzec można zasadniczą jedność. Dostrzeżenie takiej zależności skłania nas do rozmyślań na temat nieprawdziwości naszych arbitralnych

kategorii językowych.

Barthes: Znajdując fałdy w jedwabiu życia

“A haiku is a poem of zero pretence”

Robert Spiess *Speculation* #118

Jako forma literacka, haiku doświadczają swoistych problemów “komunikacyjno-personalnych” ze strony Zachodu – nikt nie zdaje się traktować ich tam poważnie. Jak zdążyliśmy się przekonać, częściowym powodem jest tutaj brak zrozumienia na temat tego, czym w istocie są haiku. Gdyby sądzić, że jakikolwiek koncept zawarty w siedemnastu sylabach to haiku, na pewno sporo trudu sprawi nam dostrzeżenie w haiku czegoś więcej niż humoru małolatów.

Jednak przynajmniej jeden znany myśliciel dostrzegł w haiku zadatki na postmodernistyczny gatunek literacki. W roku 1970 francuski semiotyk i krytyk literacki, Roland Barthes, opublikował *L'Empire des signes*, następnie przetłumaczone na język angielski jako *Empire of Signs (Imperium znaków)*. W pracy tej analizuje Barthes kilka aspektów kultury japońskiej, które, jak sam twierdzi, zapewniły mu “sytuację pisania”. Trzy z rozdziałów książki poświęcone są haiku. Według teorii Edmunda White'a, zamieszczonej w jego artykule dla *New York Times Book Review*, “gdyby Japonia nie istniała, Barthes musiałby ją wymyślić”. Podążając tym tropem można stwierdzić, że gdyby nie istniał Barthes, twórcy haiku musieliby go sami wymyślić.

Jak zwykle prowokatorski, Barthes rozpoczyna swą analizę od wyszydzenia cikliwych haiku “ptaków i motyli”. Jednocześnie jednak dostrzega w gatunku jego charakterystyczną formę wyrazu, znakomicie odnoszącą się do kwestii używania i nadużywania języka, nurtujących autora jako semiotyka. Barthes skupia się na buddyjskim ideale milczenia, traktując go jako okno otwierające się na ten rodzaj percepcji języka, którym on sam jest zainteresowany. Znajduje swoisty moment w haiku, moment, w którym język znika i zostaje... no co właściwie? To, co pozostaje, kiedy znikają słowa jest taką samą niewiadomą dla Barthesa, co dla Buddystów. Barthes domaga się haiku, które nie noszą na sobie piętna tajemnicy, ani przepastnej głębi.

W haiku pociąga Barthesa między innymi fakt, iż gatunek unika figur stylistycznych. Znakomita jest jego krytyka metafory i sylogizmu. Mimo, iż twórcy haiku prawdopodobnie nie zawsze zgodzą się z opinią Barthesa, krytyk potwierdza wyjątkowość gatunku, obecną przez cały okres jego istnienia, którą zamazały uprzedzenia Zachodu. W swej analizie Barthes pisze: “to, co wydaje się dla nas mieć rację bytu jako malarstwo, jako miniaturowy obraz ... staje się lub jest jedynie rodzajem kategoriycznego akcentu ... marną plisną, za pomocą której, niecierpliwym gestem, zmięta zostaje strona życia, jedwab języka ” (77–78). Jak można oprzeć się pragnieniu poczucia dotyku owego jedwabiu na własnym policzku? Znaczenie w haiku to tylko “błysk, smuga światła ... to flesz fotografii, robionej niezwykle uważnie ... jednak zapomniawszy o włożeniu filmu do aparatu” (83). Tak jak w tym oto haiku, które przedzie dźwięk i znaczenie w taki sposób, że nie orientujemy się, gdzie jedno się kończy, a drugie zaczyna:

kra
kra
lub echo
(Don Eulert)

Albo ta tańcząca równoczesność pory roku, słońca i cienia:

letni zachód słońca –
dziecko znajduje swój cień
na ścianie kuchennej

Rozważania Barthesa dotyczące istoty języka, a oparte na haiku, mają kilka wspólnych cech z buddyjską krytyką języka, zapisaną w *Mûlamadhyamikakârikâ* Nâgârjuna z III wieku. Spekulacje zarówno Barthesa, jak i Nâgârjuna dowodzą, iż język służyć może jako narzędzie korumpujące lub wyzwalające, i że badanie założeń języka może być użyte w celu wyzwolenia nas spod tyranii ograniczeń, narzucanych poprzez nieświadomą akceptację kategorii językowych. Krytyka buddyjska, doszukująca się uzasadnienia nie tylko dla społecznych ale i soteriologicznych implikacji, odnosi się do znacznie szerszych zagadnień. Podczas gdy Barthes patrzy z góry na współczesną kulturę, krytyka buddyjska oferuje wgląd w to, jak wyjątkowe rozumienie języka (rozumienie możliwe do osiągnięcia przy pomocy haiku) ułatwia osiągnięcie ostatecznego celu w Buddyzmie – zrozumienia świata takim, jaki jest – przy pomocy samego języka, w celu obalenia tyranii kategorii językowych.

Od szkicu natury do wiersza bez słów

“The sometimes seeming conflict between innovation and tradition in haiku is actually salutary: it can be a creative tension, a system of checks and balances in which tradition keeps innovation from riding off in all directions at once, and innovation keeps haiku from becoming petrified”

Robert Spiess *Speculation for September 10*

Uniwersalna wymowa haiku

Od lat inspirująca twórców poezja wynikająca z bezpośredniego doświadczenia i dosłownych obrazów przyczyniła się do przekształcenia haiku w gatunek jakim znamy go obecnie. Dla współczesnych poetów, chcących uprawiać haiku, warunkiem jest zrozumienie w jaki sposób zastosowanie estetycznych wyznaczników haiku wpływa na wymowę oraz treść wiersza. W świecie współczesnym, haiku nie powinny być jedynie imitacją japońskiego modelu. Jednak sposób, w jaki różnią się one od modelu klasycznego powinien opierać się na zrozumieniu, nie natomiast na zwykłej ignorancji.

Na tym etapie mojego wykładu powinno już być jasne, że postuluję szczególne podejście do haiku, podejście, które Alan Watts określił mianem “wiersza bez słów”. Haiku zbudowane jest z dwóch składników: wydarzenia, czy też doświadczenia, oraz serca poety wyrażonego za pomocą języka. Są to właśnie te dwa elementy, które czynią z haiku wydarzenie godne podzielenia się nim z innymi. Tworzenie haiku wymaga w związku z tym dwóch umiejętności – rozwijania naszych zdolności percepcji oraz przygotowania “ducha haiku” – które umożliwią

nam spisanie naszych doświadczeń w formie wiersza.

Pomimo, a może właśnie ze względu na szeroki rozgłos haiku, gatunek ten posiada swoisty status amatorskiej literatury. Pisarz i twórca haiku, William J. Higginson, określił haiku jako “gatunek literacki, napisany przez autorów wywodzących się ze wszelkich możliwych środowisk z myślą o zwykłym odbiorcy” (Higginson, 9). Słowa te potwierdzają się także w Ameryce. Częściowo ze względu na szeroki rozgłos haiku, częściowo natomiast z racji tego, iż włożone zostało bardzo niewiele wysiłku w zrozumienie istoty gatunku, haiku spychane jest na dalszy plan i traktowane z góry. W świadomości wielu napisanie tak krótkiego utworu nie przedstawia żadnego wyzwania. Haiku może wydawać się naiwne w swej prostocie, jednak jest to świadoma naiwność i zamierzona prostota, nie natomiast niekontrolowana łatwowierność i brak krytycyzmu.

Najwięcej do zaoferowania czytelnikowi ma poezja haiku, łącząca w sobie świat zewnętrzny ze światem wewnętrznym. Jednak każdy poeta musi odpowiedzieć sobie na pytanie, czy haiku to utwór, przedstawiający wgląd w istotę rzeczy, a więc w “obrazy odzwierciedlające intuicje”, czy raczej forma, zawierająca jakiś koncept. Połączenie tych dwóch jest prawie niemożliwe. Różnica między obrazami odzwierciedlającymi doznania wewnętrzne a obrazami zaprogramowanymi na efekt musi być dostrzeżona zarówno przez autora jak i czytelnika. Innym sposobem wyrażenia owej różnicy jest pytanie: czy chęć stworzenia wiersza jako *obiekta pochwał* góruje nad prawdziwością zawartych w nim *treści*? Czy cele te da się połączyć? Oto kluczowe pytania, na które muszą sobie odpowiedzieć poeci, chcący uprawiać haiku. W miarę zdobywania umiejętności warsztatowych, istotnym warunkiem jest nie uleganie pokusie przykładania większej wagi do wywołania zaplanowanego wrażenia aniżeli do wyrażania prawdy o życiu.

Istnieje jeszcze jeden aspekt, oddzielający haiku od reszty współczesnej poezji. W przypadku haiku najważniejsze jest to, co wyraża sam wiersz, a nie kto go napisał. Dlatego też haiku jest naturalnym antidotum na “kult jednostki”, panoszący się we współczesnym społeczeństwie. Zwracając szczególną uwagę na wiersz sam w sobie, a także na twórczy proces czytania i pisania, czasopisma poświęcone haiku publikują *wiersze*, a nie ich *twórców*. Być może jest to kolejna przyczyna popularności haiku.

Nie trudno jest zauważyć, iż pewne powody, dla których się pisze przynoszą więcej korzyści aniżeli inne. Sztuka pisania haiku tradycyjnie związana była z estetyką zen, jednak sytuacja ta nie musi wcale taką pozostać. Na Zachodzie wiersze haiku są wynikiem różnorodnych tradycji duchowych, tradycji humanistycznej, zen, i innych form Buddyzmu. Wynikająca z haiku koncepcja bezpośredniego wpływu doświadczenia oraz prostoty wypowiedzi może mieć istotne znaczenie dla każdego, kto para się tworzeniem również innych form poetyckich.

Osoba zajmująca się tworzeniem sztuki niekoniecznie odkrywa wszelkie potencjały duszy ludzkiej. W zależności od rodzaju sztuki jaką stworzymy, odkrywamy specyficzny rodzaj naszej duszy. Jak pisze nieżyjący już profesor Uniwersytetu Chicago, Allan Bloom, “w chwili obecnej studenci posiadają jasne wyobrażenie tego, jak powinna wyglądać doskonała figura, do którego to ideału nieustannie dążą. Ale pozbawieni wzorca literackiego, nie są w stanie przedstawić sobie doskonałego obrazu duszy ludzkiej i dlatego nie zależy im na niej. Nie zastanawiają się nawet, czy coś podobnego istnieje”. Haiku potrafi pomóc nam wyobrazić sobie doskonałą duszę i, być może, pomóc również ją osiągnąć. Potrafi ono zastąpić *ennui* (znużenie), panoszące się w kulturze Zachodu, “zamierzoną naiwnością”, która nie jest aż tak prostoduszna, jak wyobrażają to sobie niektórzy.

Rzut oka w przyszłość

Na początku XXI wieku rzec można, iż świat haiku zakończył już okres dziecięstwa i wszedł w okres młodzieńczy. Wciąż jednak nie ma zgody co do wielu, czasem nawet podstawowych wyznaczników haiku. Jednocześnie pojawiają się nowe wyzwania. Ostatnio nawet podważona została zasada nawiązywania w haiku do pór roku. Zważywszy na to, iż większość ludzi żyje obecnie w miastach i ma niewielki kontakt z naturą, uznano ową zasadę za mało istotną. W zamian za zwrot nawiązujący do pór roku, proponuje się więc słowo-klucz, odnoszące się do współczesnej sytuacji kulturowej. Postulat ten, propagujący przeniesienie wrażliwości haiku ze sfery relacji człowieka z naturą w sferę ograniczającą się do spraw typowo ludzkich, wydaje się nam dość wątpliwy. W żaden sposób nie wróży on możliwości rozwoju gatunku, lecz jedynie jego wstrzymanie.

Kolejnym wyzwaniem dla haiku jest pojawienie się tzw. poezji lingwistycznej, rozwijającej się kosztem poezji opartej na zdolności obserwacji. O ile kwestia postrzegania ma swoje miejsce w poezji lingwistycznej, przybiera ona charakter dużo bardziej intelektualny aniżeli rodzaj eksperymentatorski, zalecany przez tradycyjne haiku. Dla społeczeństwa, które coraz częściej zdaje się żyć na wyścigi, haiku może stanowić pewne odprężenie. Dlatego poeci uprawiający haiku powinni wystrzegać się pokusy traktowania poezji lingwistycznej jako równorzędnego rodzaju estetyki.

Według krytyka literackiego, Geralda Graffa, współczesny człowiek wykształcony boryka się z następującym dylematem: jak wyzbyć się wszelkich przesądów i uprzedzeń, tak aby móc funkcjonować jako szanowany członek współczesnego świata (modernizmu, a nawet postmodernizmu), jednocześnie zachowując taką ich dawkę, która pomoże przebrnąć przez życie. Haiku jest na tyle elastyczne i pojemne, że może być zastosowane do każdej sytuacji życiowej. Dowodem na to jest zaskakująco duża liczba haiku, napisanych przez ostatnie pół wieku.

Jak powiada Bashô, powinniśmy “od sosny uczyć się o sośnie”. Shiki śledzi ewolucję poetycką twórców haiku od szkiców z natury, poprzez selektywny realizm, aż po prawdę poetycką. Barthes wpatruje się w haiku, dostrzega zen i, w momencie, gdy język się kończy, próbuje wyjść poza zwykłe doświadczenie oświecenia:

Bashô odkrył ... nie, ma się rozumieć, motyw “iluminacji” symbolicznej, ale raczej koniec języka: istnieje taki moment, w którym język przestaje istnieć, i jest to właśnie ten bezgłośny pomost, ustanawiający jednocześnie prawdę zen oraz krótką i pustą formę haiku (Barthes, 74).

Czy haiku na Zachodzie przeistoczą się z haiku rozumianych jako sztuka zen w postmodernistyczne haiku prześcigające język? W jakimkolwiek nie udałyby się kierunku, osoby rozpoczynające swą przygodę z haiku we własnym języku ojczystym powinny pamiętać, że, jak pisze profesor Kirby Record,

kwestia konwencji haiku jest istotna dla angielskiego ruchu haiku, jeśli gatunek ten miałby jeszcze jakiś czas przetrwać jako żywotna forma poetycka. Jest oczywistym, że angielskie haiku muszą rozwinąć swoją własną formę oraz zbiór zasad, ale muszą one opierać się na zrozumieniu klasycznej formy haiku i być wzorowane na estetycznej funkcji tradycyjnych utworów prototypowych (Record, 255).

Słowa Recorda słyhać również w wypowiedzi “ojca chrzestnego” amerykańskich haiku, Harolda Hendersona:

To, jakim gatunkiem haiku okaże się ostatecznie zależy przede wszystkim od samych ich twórców. Oczywistym wydaje się, iż nie będzie to gatunek dokładnie taki, jak jego japoński pierwowzór – chociażby ze względu na różnice językowe. Jednocześnie jednak niemożliwe jest aby utwory różniły się *za* bardzo i wciąż pretendowały do miana haiku. (28)

Zadaniem poetów XXI wieku, budujących tradycje haiku Zachodu będzie zastosowanie japońskiej estetyki do wymogów naszych współczesnych kultur. Mam nadzieję, że dołączycie do nas i wniesiecie swój własny wkład do tej wyjątkowej literatury. Przed nami niezwykle interesująca przyszłość.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R. *Empire of Signs* R. Howard (trans.) New York: Hill and Wang 1982.
- Bloom A. *The Closing of the American Mind* New York: Simon & Schuster, 1988.
- Blyth R.H. *Haiku* 4 vols Tokyo: Hokuseido Press, 1949–52.
- Haiku Society of America. “Draft Definitions Submitted for Member Comment January 1994” n.p.: Haiku Society of America 1994.
- Henderson H. G. *Haiku in English* Rutland Vt. and Tokyo: Charles E. Tuttle Co. 1967.
- Higginson W. J. *The Haiku Seasons: Poetry of the Natural World* Tokyo, New York and London: Kodansha, 1996.
- Kuriyama S. “Haiku” *Kodansha Encyclopedia of Japan* Tokyo, Kodansha 1983 Vol. 3.
- Record K. “Universal Aesthetic Principles of Haiku Form” *Tankang Review* 18:1–4 (1988).
- Shirane H. *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory and the Poetry of Bashō* Stanford University Press, 1998.
- Suzuki D.T. *Zen and Japanese Culture* Princeton N.J. Princeton University Press 1959.
- Ueda M. *Modern Japanese Poets* Stanford University Press 1983.
- Heuvel C. van den “Concision, Perception, Awareness – Haiku” *Modern Haiku* 18:3 (1987).

(przełożyli z języka angielskiego Agnieszka Prokop i Krzysztof Włodarczyk)
(przekład przejrzał Andrzej Warmiński)