

BEATA ŚNIECIKOWSKA
Instytut Badań Literackich PAN

Polskie haiku intertekstualne

1. Haiku w Japonii, haiku na Zachodzie (stylistyka, związki intertekstualne)

Fraza „haiku intertekstualne” zdaje się w pierwszej chwili literaturoznawczym oksymoronem. Haiku postrzegane jest powszechnie jako najprostsza poezja świata, błyskawiczny, niejako aintelektualny zapis chwili. Być może zatem tytułową intertekstualność tłumaczy przeszczerpienie gatunku na obcy grunt kulturowy? – w pozaorientalnym uniwersum prościutkie wiersze mogą potrzebować dodatkowych „wzmocnień”, można zresztą uznać, że są intertekstualne już przez sam fakt adaptacji obcego wzorca genologicznego.

Problem okazuje się bardziej złożony – już na poziomie samych pretekstów interesujących mnie polskich miniatur. Klasyczne haiku¹ nie były tak nieskomplikowane i transparentne, jak mogłoby się wydawać – dość wspomnieć pojawiające się u mistrzów gatunku figury stylistyczne²: *tatoe* (porównania lub aluzje), *honkadori* (cytaty, aluzje intertekstualne), *mugon* (przemilczenia), *kakekotoba* (słowa wieloznaczne lub homonimy), *engo* („słowa lub morfemy, kojarzące się ze sobą podobną treścią w głębszych warstwach

¹ Wobec złożonej historii gatunku klasyczność, niejako wzorcowość jednych i marginalność innych tekstów, autorów, szkół może wydać się problematyczna. W moich badaniach skupiam się na zasadniczym nurcie haiku (najistotniejszym w perspektywie ewolucji gatunku w Japonii i na Zachodzie): twórczości Matsuo Bashō i jego szkoły oraz poezji późniejszych mistrzów uznawanych za kontynuatorów linii Bashō (m.in. Yosy Busona, Kobayashiego Issy, reformatora gatunku Masaoki Shikiego).

² Podaję za: A. Żuławska-Umeda, *Okolice poetyki Matsuo Bashō*, w: *Haiku*, wstęp i przeł. A. Żuławska-Umeda, Wyd. ELAY, Bielsko-Biała 2006, s. 231; teźże, *Poetyka szkoły Matsuo Bashō (lata 1684–1694)*, Wyd. Neriton, Warszawa 2007, s. 25.

znaczeniowych”³), *makurakotoba* („słowa-atrybuty, nadające następującym po nich wyrażeniom szczególną wartość semantyczną”⁴). Stare japońskie haiku bywały także intertekstualne, nawiązywały aluzyjny dialog z poezją chińską lub średniowieczną liryką japońską, bywały wreszcie ekfrastyczne⁵. Klasyczne haiku nie były natomiast – czego uparcie nie dostrzega część zachodnich literaturoznawców i haikuistów – pozbawione metaforyki, odarte z wieloznaczności, pozbawione (mówiąc po Ingardenowsku) intrygujących miejsc niedopowiedzenia. Przekłady, nawet najlepsze, nie mogą oddać wszystkich wewnętrznych napięć orientalnych miniatur⁶.

Bardzo istotne w perspektywie transkulturowych⁷ badań nad haiku są także modernistyczne przemiany w poetyce tej formy. Przez Japonię przetoczyła się wielka (u nas dotąd niedostrzeżona) metaliteracka i poetycka dyskusja nad założeniami haiku, zainicjowana w latach 90. XIX wieku przez odnowiciela gatunku, Masaokę Shikiego⁸. Co więcej – i co może w perspektywie moich dociekań istotniejsze – także na Zachodzie (we Francji, Anglii, Hiszpanii, Niemczech, Stanach Zjednoczonych, Ameryce Łacińskiej) ekspery-

³ Żuławska-Umeda, *Okolice poetyki...*, s. 231.

⁴ Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły...*, s. 25.

⁵ Zdecydowana większość zachodnich czytelników nie ma szansy samodzielnego dostrzeżenia tego rodzaju uwikłań japońskich miniatur – skazani jesteśmy na lekturę erudycyjnych komentarzy tłumaczy i badaczy; nie zawsze jednak towarzyszą one publikacjom przekładów haiku.

⁶ Zob. np. B. Śniecikowska, *Ile mówią najkrótsze wiersze? Wokół XX- i XXI-wiecznych tłumaczeń haiku*, „Rocznik Komparatystyczny” 2010, nr 1, s. 85–103.

⁷ Odwołuję się do koncepcji transkulturowości Wolfganga Welscha, uznając, że w ten sposób profilowana komparatystyka kulturowa pozwala lepiej określić istotę badanych przeze mnie zjawisk. W opisie związków między Orientem a Polską nie interesuje mnie postrzeganie kultur jako izolowanych monolitów. Chcę w miarę możliwości unikać ostrego, zafalszowanego faktyczny obraz, dualizmu Wschód – Zachód. Zob. np. W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, przeł. B. Susła, J. Wieteki, w: R. Kubicki, red., *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 2, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 1998; K. Wilkoszewska, red., *Estetyka transkulturowa*, Wyd. Universitas, Kraków 2004 (m.in. teksty W. Welscha, K. Wilkoszewskiej, T. Kostyrko); E. Rewers, *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-ponowoczesnej*, w: W. Kalaga, red., *Dylematy wielokulturowości*, Wyd. Universitas, Kraków 2007.

⁸ XX-wieczne japońskie haiku pisane bywały wierszem wolnym, przechodziły m.in. lekcje symbolizmu i surrealizmu, rezygnowały ze wskazującego porę roku słowa *kigo*, na pierwszym planie stawały odczuwający podmiot, nie zaś przedmiot percepcji, bywały wreszcie erotyczne bądź zaangażowane politycznie (zob. np. *Modern Japanese Haiku. An Anthology*, wstęp i przeł. M. Ueda, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo 1976, s. 3 i nast.). Nigdy nie wygasł także nurt haiku bliskiego klasycznym wzorcom.

mentowano z gatunkiem już w pierwszych dekadach XX wieku⁹ – dość wymienić haikową i inspirowaną haiku twórczość takich poetów, jak: Giuseppe Ungaretti, Julien Vocance, Paul Éluard, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Guillermo de Torre, José Juan Tablada, Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Juan José Domenchina, w latach późniejszych m.in. Jorge Luis Borges, Octavio Paz, amerykańscy beatnicy. Wiele z tych tekstów sytuuje się blisko zachodniego prototypu gatunku czy, precyzyjniej, prototyp ten tworzy. W haikową dykcję włączają różne, wyraźnie okcydentalne akcenty (na poziomie poetyki i, naturalnie, ukształtowania świata przedstawionego), przede wszystkim czerpiąc jednak z daleko-wschodnich wzorców. Haiku wspomnianych autorów są jednak w Polsce mało znane – przekładów jest stosunkowo niewiele, do sporej części z nich trudno dotrzeć¹⁰. Nie sposób mimo to oczekiwać, że współcześni polscy poeci pisać będą wyłącznie w oparciu o XVII-wieczne receptury, na rodzimym gruncie uznane przez wielu za przestarzałe. Autorzy świadomi swego warsztatu i poetyk swoich czasów nie mogą poprzestawać na two-

⁹ Zagadnienia modernizmu i awangardyzmu haiku są ostatnio bardzo intensywnie eksplorowane w pracach anglojęzycznych – zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lexington Books, Lanham – Boulder – New York – Toronto – Plymouth 2011; Y. Hakutani, *Haiku and Modernist Poetics*, Palgrave Macmillan, New York 2009; J.W. Hokenson, *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism*, w: A. Eysteinson, V. Liska, red., *Modernism*, t. 2, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2007; T. Lynch, *Intersecting Influences in American Haiku*, w: Y. Hakutani, red., *Modernity in East-West Literary Criticism. New Readings*, Associated University Presses, Cranbury (New York) 2001. Zob. też K. Satō, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? (Japońskie haiku i ruch haiku na Zachodzie)*, przeł. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 210–217.

¹⁰ Niezbyt liczne przekłady Leszka Engelkinga oraz (jeszcze słabiej reprezentowane) tłumaczenia Andrzeja Szuby i Krystyny Rodowskiej rozrzucone są po kartach różnych pism literackich (zob. np. *Haiku – wybór*, przeł. L. Engelking, „Tytuł” 1995, nr 3/4 b, s. 348–360; *Haiku poetów Stanów Zjednoczonych i Kanady*, przeł. L. Engelking, A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 218–253; *Haiku poetów Meksyku*, przeł. L. Engelking, K. Rodowska, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 254–267; O. Paz, *Południe, Później*, przeł. K. Rodowska, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 6, s. 7; O. Paz, *Wiersze*, przeł. L. Engelking, „Kresy” 1994, nr 17, s. 79–80). Mamy jeszcze antologię Miłoszowych przekładów współczesnych anglojęzycznych haiku sąsiadujących z japońską klasyką (*Haiku*, przeł. C. Miłosz, Wyd. M, Kraków 1992), *Antologię haiku kanadyjskiego* (przeł. E. Tomaszewska, Wyd. Miniatura, Kraków 1993) oraz niewielki tomik Leszka Engelkinga *Haiku własne i cudze* (Wyd. Miniatura, Kraków 1991) zestawiający oryginalne miniatury polskiego poety z przekładami klasycznych haiku japońskich i haiku poetów Zachodu (A. Lowell, R. Wrighta, J.L. Borgesa). Nie jest to wybór imponujący ani też – co istotniejsze – nie prezentuje wierszy szczególnie intensywnie eksplorujących rubież haiku.

rzeniu „klonów” dawnych orientalnych wierszy czy wręcz – „klonów” ich tłumaczeń¹¹.

Będę starała się pokazywać pewne paralele między współczesnymi wierszami polskimi i miniaturami powstałymi w Europie Zachodniej i Ameryce Łacińskiej w pierwszych dekadach XX wieku. Zestawienia takie mogą szokować, uświadomić trzeba sobie jednak, że w pewnej mierze polscy autorzy piszący w latach 80. czy 90. znajdowali się w podobnej sytuacji jak twórcy francuscy, angielscy, hiszpańscy lat 20. ubiegłego stulecia¹². Poważniejsze zainteresowanie haiku w Polsce obserwować można od połowy lat 70.¹³, pierwsza krytyczna antologia klasycznych haiku opublikowana została w roku 1983¹⁴. Przez z górą 50 lat zmieniło się bardzo wiele, wciąż żywy pozostaje jednak duch modernizmu¹⁵.

Wyjaśnienia domaga się jeszcze pojawiający się w moim szkicu termin „zachodni prototyp haiku”¹⁶. Wyraźnie rozdzielam niekonkretne, wyrosłe z niewiedzy i stereotypów¹⁷ „wizje” haiku (różnorodnie, niespójnie opisywanej krótkiej formy poetyckiej) oraz prototyp haiku na Zachodzie dający się wypreparować z bardzo licznych pozaorientalnych wierszy powstałych w XX wieku. Pewne wyznaczniki gatunkowe w oczywisty sposób nie przystają do kulturowych i językowych realiów Okcydentu¹⁸. Za cechy kluczowe, tworzące

¹¹ Inna rzecz, że takich tekstów jest również całe mrowie.

¹² W roku 1920 (1 IX) ukazał się numer „La Nouvelle Revue Française” poświęcony haiku – za jego polski odpowiednik uznać można zeszyt „Poezji” wydany 55 lat później („Poezja” 1975, nr 1).

¹³ Monograficzny numer „Poezji” (1975, nr 1) oraz zeszyt „Literatury na Świecie” 1976, nr 10 częściowo poświęcony literaturze japońskiej (zawierający m.in. przekłady haiku Busona pióra Żuławskiej-Umedy), tomy: Stanisława Grochowiaka (*Haiku-images*, Wyd. PIW, Warszawa 1978) i Leszka Engelkinga (*Autobus do hotelu Cytera*, Warszawski Klub Młodych Pisarzy, Warszawa 1979).

¹⁴ *Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Wyd. Ossolineum, Wrocław 1983.

¹⁵ Pośród polskich haiku bardzo niewiele znaleźć można tekstów z ducha postmodernistycznych (wyjątki to np. wiersze D. Brzóska-Brzósiewicz czy haiki-bajki z *Hasa rapasa* R. Nowakowskiego).

¹⁶ Szerzej na ten temat: B. Śniecikowska, *Oryginały czy imitacje? Wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*, „Pamiętnik Literacki” (w druku).

¹⁷ Zob. np. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku. Stereotypy – wizualizacje – polemiki*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 2, s. 159–160.

¹⁸ Zachodni haikowy prototyp abstrahuje m.in. od konieczności użycia informujących o porze roku słów *kigo*, operowania sylabą/słowem ucinającym *kireji*, konkretnych wymogów wersyfikacyjnych (naturalnych w japońszczyźnie, niezakorzenionych natomiast np. w wersyfikacji

haikowy wzorzec (prototyp) w literaturze Zachodu, uznają jednak: zwięzłość (niekoniecznie ograniczoną schematem sylabicznym 5–7–5 i wymogiem trójwersowości); silną, często polisensoryczną sensualność obrazowania (realizowaną zazwyczaj w prostych jukstapozycyjnych układach figura-tło¹⁹); rezygnację z emocjonalnego „ekshibicjonizmu” podmiotu lirycznego; rejestrację drobnego wycinka rzeczywistości; oszczędność stylistyczną (ale nie skrajną ascezę); swoisty humor (pogodne, tkliwe patrzenie na świat, delikatną autoironię). Liczne utwory opatrywane paratekstualną etykietą „haiku” realizują wybrane tylko spośród centralnych cech gatunku (a i te w różnym stopniu). Do opisu tego szerokiego korpusu wierszy przydatny okazuje się właśnie model prototypowy²⁰. Bezcelowe zdaje się zestawianie zachodnich haiku z (przekładami) haiku klasycznych jako najwyższą, najdoskonalszą emanacją tej formy. Rzecz jest tym wyrazistsza, że przytłaczająca większość zachodnich *haijinów* nigdy nie czytała klasycznych haiku w oryginale.

Uznają, że haikowy prototyp kształtował i utrwał się w Polsce w latach 80. i 90. XX wieku. Część omawianych tu wierszy dowodzi właśnie tego procesu „stawania się haiku”, który – w przypadku najciekawszych realizacji poetyckich – wiązał się także z eksplorowaniem wszelkich okołohaikowych pograniczy. Za zasadniczy cel moich dociekań uznają zarówno samą eksplorację dość szerokiego spektrum poezji polskiej ostatnich dziesięcioleci (elementy przyswojone z obcego wzorca i same sposoby transponowania odległych form wiele mówią o kulturze docelowej), jak i transkulturowe poszukiwanie nieoczywistych punktów wspólnych pozornie krańcowo odległych estetyk i literatur. Ciekawym polem dla tak profilowanych badań okazują się praktyki intertekstualne.

literatur europejskich). Wyznacznikiem okcydentalnych haiku nie może być także np. zachowanie typowo japońskich kategorii estetycznych i etycznych.

¹⁹ Zob. B. Śniecikowska, *Figure/Ground Sensory Segregation in Japanese and non-Oriental Haiku*, w: A. Kwiatkowska, red., *Texts and Minds. Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*, Peter Lang, Frankfurt 2012, s. 139–154; teŝe, *Układy sensualne haiku*, <http://sensualnosc.ibl.waw.pl> [w druku].

²⁰ Zob. B. Witosz, *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, w: D. Ostaszewska, R. Cudak, red., *Polska genologia literacka*, Wyd. PWN, Warszawa 2007, s. 233–251; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy* w: tegoŝ, *Tekstomy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 68–71; D. de Geest, H. van Gorp, *Literary Genres from a Systemic-Functionalist Perspective*, „European Journal of English Studies” 1999, Vol. 3, No 1, s. 33–50.

Nie znaczy to jednak, że w badaniach nad okcydentalnymi haiku nie ma miejsca dla wzorca gatunkowego jako inwariantu. Zob. B. Śniecikowska, *Oryginały czy imitacje?...*; D. de Geest, H. van Gorp, *Literary Genres...*, s. 50.

2. Intertekstualność haiku

Japońskie haiku bywały intertekstualne. Haiku Zachodu można traktować jako intertekstualne²¹ już przez sam fakt odwołania do orientalnego wzorca²² i, pośrednio, do stojącego za nim konglomeratu utworów uznawanych za klasyczne realizacje gatunku. W tym miejscu interesują mnie jednak przede wszystkim odwołania mniej oczywiste – odesłania do różnorodnych tekstów kultury zawarte immanentnie w polskich wierszach. Problem wymaga bliższego oglądu, różnorodność działań polskich *haijinów* zmusza do szczegółowych analiz.

a. Odwołania do haiku japońskich (parafrazy-naturalizacje, aluzje literackie)

Rozpocznijmy od konkretnego wierszowego przypadku. Leszek Engelking, autor pierwszych polskich „prawdziwych” haiku²³, proponuje niekiedy dość szokujące działania intertekstualne²⁴. Szczególnie intryguje sytuacja, gdy poeta bezpośrednio zderza swój wiersz i jego orientalny pre-tekst:

chlód mnie przeniknął
w sypialni nastąpiłem
na grzebień zmarłej
Buson (przel. L. Engelking)²⁵

Wdowiec wieczorem
znajduje na tapczanie
zimne lustro
L. Engelking²⁶

²¹ Posługuję się terminem *intertekstualność* w szerokim znaczeniu, idąc m.in. tropem studium Stanisława Balbusa: „(...) intertekstualność rozumiem szeroko – jako wszelkie zaświadczone w strukturze utworu (hipertekstu), na którymkolwiek z jego poziomów z architekstualnym włącznie, jawne (stwierdzalne) odniesienia do literackiego kontekstu, czyli do sfery hipotekstów rozumianej szeroko, a więc do innych tekstów, ich klas, form, stylów, które na ogół przez konkretne teksty są w przestrzeni intertekstualnej reprezentowane” (tegoż, *Między stylami*, Wyd. Universitas, Kraków 1993, s. 104; zob. też: tamże, s. 101–104). Używając terminologii Gérarda Genette’a, mówić należałoby raczej o architekstualności (to rozumienie wydaje się jednak nazbyt wąskie dla poruszanej przeze mnie problematyki) i hipertekstualności. Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przel. A. Milecki, w: H. Markiewicz, red., *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, Wyd. Literackie, Kraków 1996, s. 317–366.

²² O problemie intertekstualności związków między tekstami a gatunkami – zob. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy...*, s. 91–94.

²³ Mowa o tomie *Autobus do hotelu Cytera* wydanym zaledwie rok po *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka, u początków polskiej fascynacji orientalną formą (zob. przypis 13). Haiku Engelkinga to pierwsze polskie wiersze wiernie odwzorowujące założenia genologiczne japońskich siedemnastozgłoskowców.

²⁴ W *Autobusie...* Engelking twórczo balansuje między pastiszem, trawestacją a przekładem, jednocześnie zestawiając wiersze o różnokulturowym podglebiu w dialogujące pary. W tomie *Haiku własne i cudze* zaskakuje niekiedy już samo sąsiedztwo przekładów haiku japońskich i miniatur Engelkinga.

²⁵ L. Engelking, *Haiku własne i cudze...*, s. 26.

²⁶ Tamże.

Na pierwszy rzut oka wiersz Engelkinga zdaje się parafrazą zaskakująco bliską plagiatu²⁷. Nieznaczne semantyczne i stylistyczne różnice między utworami dają się jednak ciekawie interpretować – pod warunkiem, że czytelnik zgodzi się na drobiazgową mikrolekturę²⁸ miniatur. W obu wypadkach mężczyzna niespodziewanie znajduje drobny, „kobięcy” przedmiot należący do bliskiej zmarłej. U Busona to grzebień – świetnie pasujący do zachodnich wyobrażeń o pięknej, długowłosej Japonce (ewentualne dodatkowe konteksty symboliczne są nam właściwie niedostępne), u Engelkinga – lustro leżące na najzupełniej współczesnym tapczanie (mebel nieznaną w dawnej Japonii). Lustro, zauważmy, aktywizuje zarówno konteksty symboliczne, jak i sensualne. Jest zimne – to konstatacja dotycząca zwykłej temperatury szklanej tafli, dająca się również czytać w perspektywie „chłodnego”, smutnego wdowieństwa. Chłód lustra interpretować można także jako daleki oddźwięk incipitu kompozycji Busona. Dojmujące odczucie chłodu przenikającego mężczyznę z japońskiego wiersza u Engelkinga materializuje się znacznie subtelniej. Wrażeniom taktylnym towarzyszą doznania wzrokowe (obrazowo przedstawiona sytuacja liryczna; samo pojawienie się lustra). Polski wiersz jest przy tym dosłownie wyciszony – nie słychać żadnych dźwięków (gdy tymczasem przy lekturze haiku Busona niemal słyszemy odgłos nadeptywania grzebienia). Swoistemu wyciszeniu zdaje się także sprzyjać trzecioosobowy opis – w miejsce emocjonalnego, pierwszoosobowego wyznania z orientalnego tekstu. Paradoksalnie, to zachodni wiersz okazuje się odleglejszy od bieguna emocjonalnego „ekshibicjonizmu”. Bezpośrednie, bliskie nawiązania do japońskich wierszy mogą zatem, jak widać, prowadzić do powstania interesującej, wzbogacanej o nowe konteksty aktywnej kontynuacji orientalnego dzieła²⁹.

²⁷ Podobieństwa są jeszcze wyrazistsze, jeśli porównać wiersz Engelkinga z haiku Busona w przekładzie Żuławskiej-Umedy: „Chłód mnie przenika / **żona** umarła – w sypialni / nadepnałem grzebień” (*Haiku*, [2006], s. 180; podkreśl. – B.Ś.). Bardzo ciekawie podobny przypadek – zamierzoną bliskość kompozycji Busona i Shikiego – opisuje Donald Keene: *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*, Grove Press, New York 1955, s. 15–16. Zob. też analizy haiku Amy Lowell parafrazujących wiersze japońskich *haijinów* – J. Johnson, *Haiku Poetics...*, s. 63–67.

²⁸ Mikrolektury uznaję za „lektury drobiazgowy, a jednocześnie lektury rzeczy drobnych (nie chodzi bynajmniej o drobne utwory literackie, choć i takie mogą stać się jej przedmiotem), z pozoru mało ważnych. (...) Mikrolektury zwracają uwagę na szczegół i opierają się przede wszystkim na nim” (A. Dziadek, *Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes’a*, w: A. Nawarecki, red., *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, s. 30–45, s. 31). Zob. też A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, w: tegoż, red., *Miniatura i mikrologia...*, s. 9–29.

²⁹ Zob. S. Balbus, *Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historycznoliterackim*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 145.

Tego rodzaju utwory określam jako parafrazy-naturalizacje: próby przelożenia obcych tekstów na rodzime realia kulturowe, geograficzne, przyrodnicze oraz, co równie istotne, osobiste, podmiotowe. Te przekłady-nieprzekłady od „klasycznych” parafraz odróżnia bardzo silne (zazwyczaj) pokrewieństwo z „oryginałem”. Nie sposób jednak określić ich jako pastisze (nie wyostrzają poetyki klasycznych haiku) czy trawestacje (zwykle nie widać nawet cienia intencji parodystycznych).

Parafraz-naturalizacji konkretnych japońskich haiku jest we współczesnej polskiej liryce zaskakująco dużo. Identyfikacja orientalnej podstawy „przekładu” nie nastęcza rodzimym orientofilom większych trudności. Zestawienia z japońskimi haiku nie są jednak zwykle tak oczywiste i tak automatyczne jak w przypadku haiku Engelkinga (dokonuje ich zresztą już sam czytelnik, nie zaś autor, a pokrewieństwa semantyczne bywają mniej wyraziste). Naturalizacyjne praktyki poetów dają różnorakie efekty artystyczne. Różny bywa także ich transkulturowy wydźwięk.

Oto dwa kolejne przykłady polskich wierszy bliskich orientalnemu pretekstom:

sześcian powietrza
świerszcz nawierca cierpliwie
okruchy dzwonią
H.S. Kreis³⁰

Dziś kroję pigwy.
Odgarniam siwy kosmyk
– co za aromat!
E. Ledóchowicz³²

dokoła cisza
i nagle głos cykad
świdruje skałę
Bashō³¹

Lepi ciasteczka
uniosła rękę by kosmyk
odgarnąć z czoła
Bashō³³

Wydobycie stylistycznych i semantycznych drobin różniących kompozycje pozwala na ciekawą, otwierającą nowe konteksty interpretacyjne mikrolekturę. Po raz kolejny intryguje sytuacja, gdy obraz znany z innego kulturowego uniwersum zachodni autor tłumaczy na po części paralelne, ale nietożsame doświadczenie zmysłowe. Kreis zamienił cykadę na rodzimego świerszcza cierpliwie i ekspresyjnie (aliteracja oparta na głosce „r”) nawiercającego już nie skałę, ale niejako antynomiczny wobec niej „sześcian powietrza” (ewokowanie wzrokowych „wrażen niemożliwych”). Wiersz Ledóchowicz jesz-

³⁰ H.S. Kreis, *Strumień żółtego piasku*, Wyd. Tyniec, Kraków 2002, s. 38.

³¹ L. Engelking, *Haiku własne i cudze...*, s. 10.

³² J. Brzozowski, E. Ledóchowicz, *Łódka z papieru. Haiku*, Wyd. Miniatura, Kraków 1996, s. 5.

³³ *Haiku*, [2006], s. 126.

cze silniej – semantycznie i sensorycznie – dialoguje z japońskim hipotekstem. Utwór Bashō to jedno z niewielu klasycznych haiku, w których tropić można konteksty erotyczne³⁴. Ledóchowicz proponuje miniaturę o zupełnie innej modalności. Cierpkie pigwy uruchamiają odmienne konotacje niżli ciasteczka przygotowywane przez Japonkę z wiersza Bashō. Siwizna delikatnie osłabia erotyczny kontekst gestu (obnażając przy okazji stereotypy związane z wiekiem i seksualnością), aromat wprowadza wreszcie dodatkowy, pozawzrokowy bodziec (prócz wzroku mamy zatem węch i pośrednio, poprzez samą nazwę stosunkowo rzadkiego owocu, smak). Paradoksalnie, to wiersz-monolog starszej kobiety okazuje się bardziej dynamiczny (semantyka, użycie wykrzyknika, parataksa³⁵), pozornie analogiczna sytuacja liryczna uruchamia inne zmysły i generuje inną interpretację.

Naturalizacje nie zawsze okazują się udane artystycznie. Dość często polscy poeci usiłują „przekładać” nieliczne (ale znakomicie rozpropagowane) japońskie haiku konceptystyczne³⁶. Przykładowo, Andrzej Tchórzewski następująco „polonizuje” słynny wiersz Bashō:

Dzielny żuk-gnojak
Wysmukłał, kupił lotnię –
Niebieska ważka.
A. Tchórzewski³⁷

Strączek papryki –
przydasz mu tylko skrzydła:
czerwona łątka!
Bashō³⁸

Bashō uskrzydlił strąk papryki, przemieniając go w ważkę (podobno w odpowiedzi na odwrotny zabieg swego ucznia³⁹). Tchórzewski rozpoczyna przemiany od rodzimego żuka budzącego skatologiczne skojarzenia, którego następnie w serii metamorfoz – dalekich od prostego skojarzenia

³⁴ Samo odgarnianie opadających na czoło włosów może być, naturalnie, interpretowane jako gest delikatnie erotyczny. Aby dostrzec dodatkowe konotacje sceny, trzeba poznać więcej szczegółów obyczajowych. Ubrana w tradycyjny strój Japonka, unosząc rękę, obnażyć może fragment nagiego ciała. Otwarte, niezszyte po bokach kimono odsłonić może wówczas nie tylko ramię, ale także fragment piersi. (Powołuję się na interpretację A. Żuławskiej-Umedy przedstawioną w trakcie warsztatów haiku w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, w maju 2011.)

³⁵ Naturalnie w tym miejscu porównujemy polski wiersz z przekładem oryginału (gdzie użyto hipotaksy).

³⁶ Zob. np. B. Śniecikowska, *Oryginały czy imitacje?*...

³⁷ A. Tchórzewski, *Haiku*, Polska Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1999, s. 20.

³⁸ W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 7 (przeł. W. Kotański).

³⁹ Zob. tamże.

z japońskiego wiersza – przerabia w ważkę. W rezultacie otrzymujemy niezbyt udaną podróbkę japońskiego wiersza. Brak tu jakiegokolwiek głębszego dialogu z orientalnym tekstem – może poza supozycją, że u nas wszystko powinno być „grubiej ciosane”⁴⁰.

Oto kolejne zestawienie:

motyl
to płatek róży
lejący do nieba
J. Porajska⁴¹

Widzę jak wraca
na gałąź kwiat opadły...
Żal, że to motyl...
Moritake⁴²

Odwracając kompozycję japońskiego wiersza, Porajska gubi suspens konceptu Moritake. Wyraźnie blaknie także sensualny konkret (czy wciąż mowa o percepcyjnym przewidzeniu?). Autorka dodatkowo „przesładza” obraz („płatek róży lejący do nieba”), nie dodając żadnych bardziej oryginalnych – czy po prostu rodzimych – ingrediencji. Nie może chyba oczekiwać, że czytelnicy nie skonfrontują jej tekstu ze świetnie znanym dalekowschodnim pierwowzorem, a zestawienie takie nie może być dla wtórnego polskiego wiersza korzystne. Naturalizacja doskonale znanego haiku jest niewątpliwie trudna, ale – możliwa. Meksykański poeta awangardowy, José Juan Tablada, napisał:

Powraca na nagą gałąź
nocny motyl
suche liście ma za skrzydła⁴³

U Tablady czytelne pozostają aluzje do Bashō (kruk na nagiej gałęzi⁴⁴) i do siedemnastozgłoskowca Moritake. Poeta dodatkowo uniezwykła przekaz, przydając mu sensualności wedle własnych już receptur – i własnych doświadczeń zmysłowych. Skrzydła – suche liście znakomicie oddają wygląd i fakturę skrzydeł ciem (intrygująca polisensoryczność, lot owada-liścia widać i słyhać), a przy tym – doskonale wpasowują się w stary, ale błyskotliwie odświeżony koncept.

⁴⁰ Przypomnieć warto *Haiku-image* Grochowiaka: „Ważka w opisanu ucznia Bashō / Jest skrzydlatym strąkiem papryki / U nas oczyma ogromnymi jak żarna rzucone w trzciny” (S. Grochowiak, *Haiku-images...*, s. 35; analiza: B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, s. 164–165).

⁴¹ „Haiku” 1995, nr 2 (3), s. 25.

⁴² W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec...*, s. 18 (przeł. W. Kotański).

⁴³ Cyt. za: J. Johnson, *Haiku Poetics...*, s. 160; [przeł. – B.Ś].

⁴⁴ „Jesienny zmierzch / na suchej gałęzi drzewa / pośepny usiadł kruk” (*Haiku*, [2006], s. 188; inna wersja tekstu – tamże).

Nielatwo dokonać udanej naturalizacji tak znanych – i tak ascetycznych – utworów. Znacznie szersze jest jednak pole aluzji literackich. I tak na przykład liczne polskie haiku opisują pomyłki postrzegania delikatnie przypominające zdarzenie z wiersza Moritake. Aluzje do starojapońskiego konceptu są subtelne, zatarte, być może wcale nie są intencjonalne. Twórcy opisują różnorakie percepcyjne złudzenia dotyczące m.in. kwiatów, liści, ptaków i, co ciekawe, często także śniegu:

mglisty poranek liść na gałęzi rozwija skrzydła J. Małysz ⁴⁵	w płatkach jaśminu – motyl to jeszcze czy już kwiat? M. Banaszek ⁴⁶	Rudy listek spadł i pokicał po ziemi rudzik mały ptak W. Frackiewicz ⁴⁷
Zimową nocą tańczą liście na drzewach – czarne gawrony. W. Frackiewicz ⁴⁸	Pada śnieg Drzewa kwitną Nawet w zimie A. Regulski ⁴⁹	Czy to śnieg wrócił czy jabłoń bielą kwiatów okryła ogród? M. Białas ⁵⁰

Tych dalekich kuzynów haiku Moritake uznaję za teksty ciekawie, twórczo, może nawet epifanijnie, chwytające zmysłowo odbieraną rzeczywistość. Przyjemności obcowania z wierszami z pewnością nie zakłóci tutaj wrażenie wtórności wobec starych orientalnych konceptów.

b. W dialogu z Okcydentem

Rozwinać należy także drugi wątek czy też – drugie skrzydło polskiej haikowej intertekstualności: problem odwołań do tekstów kultury zachodniej⁵¹. Rozpocznijmy, ponownie, od twórczości Engelkinga:

Chmurny dzień dzisiaj
nawet na stacji metra
mroczno i szaro⁵²

⁴⁵ http://jemallski.blogspot.com/2008_06_01_archive.html [dostęp: 05.06.2012].

⁴⁶ <http://haikuwiosenne.blogspot.com/search?updated-max=2011-02-01T16:58:00%2B01:00&max-results=50> [dostęp: 4.06.2012].

⁴⁷ <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/KS.htm> [dostęp: 27.07.2011].

⁴⁸ Cyt. za: *Antologia polskiego haiku*, wybór i oprac. E. Tomaszewska, Wyd. Nozomi, Warszawa 2001, s. 222.

⁴⁹ A. Regulski, *Haiku, czyli zaśpieny wyobraźni*, Wyd. Hlondianum, Poznań 2002, s. 104.

⁵⁰ „Haiku” 1995, nr 2, s. 12.

⁵¹ Zob. np. J. Johnson, *Haiku Poetics...*; T. Lynch, *Intersecting Influences...*

⁵² L. Engelking, *I inne wiersze (utwory wybrane i nowe)*, Wyd. Miniatura, Kraków 2000, s. 91.

Japończycy odwoływali się w swych haiku do klasycznej poezji chińskiej i rodzimej. Polski poeta, w pełni aprobując orientalny wzorzec genologiczny, konsekwentnie poszukuje bliższych sobie kulturowo punktów zaczepienia. Odwołuje się jednocześnie do tradycji japońskiej i zachodniej. Delikatna, ale bardzo wyraźna dla czytelników świadomych historii haiku na Zachodzie, jest aluzja do najsłynniejszego „hokku” Ezry Pounda, zafascynowanego literaturą Orientu twórcy *haiku-image*. Tekst Pounda (w tłumaczeniu Engelkinga!) brzmi:

Na stacji metra
Te twarze widmowe w tłumie;
Płatki na wilgotnej, czarnej gałęzi.⁵³

Polski poeta przewrotnie, być może nieco ironicznie, nawiązał do słynnego dwuwiersu i jednocześnie do sensualnych założeń haiku. Pound pisał o epifanijności doświadczenia zapisanego w słynnym dwuwierszu⁵⁴. W metrze Engelkinga brak jakichkolwiek ekwiwalentów „sensualnych błysków”, jakimi były dla amerykańskiego twórcy zjawiskowe twarze pośród tłumy. Wszystko jest mroczne i szare, nawet (słowo znaczące w perspektywie intertekstualnych odwołań) na stacji metra⁵⁵. Engelking zwykle odwzorowuje w swych haiku typowe dla tego gatunku obrazowanie figura-tło. W tym wierszu rezygnuje z niego na rzecz dialogującej z Poundowską kompozycją monochromatyczności, która *notabene* nie była również obca japońskim siedemnastozgłoskowcom⁵⁶. Temu tekstowi istotnie bliżej do haiku niżli dość niespójnemu obrazowo „hokku” Pounda⁵⁷.

Podskórna interkulturowa dyskusja jest tutaj właściwie niesłyszalna dla odbiorców nieświadomych haikowej *Vorgeschichte* na Zachodzie, toczy się bowiem wyłącznie za pośrednictwem delikatnych działań w płaszczyźnie

⁵³ Cyt. za: E. Miner, *Pound, haiku i obraz poetycki*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 105.

⁵⁴ Zob. E. Pound, *Wortycyzm (fragment)*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 181–184. Nieco inny przekład w: E. Miner, *Pound, haiku...*, s. 105.

⁵⁵ W kontekście haikowej *Vorgeschichte* przypomnieć warto o odbywającym się rokrocznie (od roku 2008) konkursie „Wiersze w metrze”, którego część stanowi konkurs na haiku. Zob. <http://www.wierszewmetrze.eu> [dostęp: 10.11.2012]

⁵⁶ Zob. np. B. Śniecikowska, *Figure/Ground Sensory Segregation...*

⁵⁷ Zob. np. K. Yasuda, *The Japanese Haiku. Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples*, Charles E. Tuttle Company: Publishers, Rutland, Vermont & Tokyo 1957, s. xviii.

stylistyki. Praktyka Engelkinga nie jest odosobniona na tle twórczości innych zachodnich poetów, jest jednak w szczególny sposób subtelna. Oto kilkadziesiąt lat wcześniejszy wiersz Guillerma de Torre łączący czytelne aluzje do znanego haiku Bashō⁵⁸ i cytowanego „hokku” Pounda:

Noc dzwoni liśćmi
to nie dzwon z Ueno
to dyszenie metra⁵⁹

W porównaniu z silnie jukstapozycyjnym, nieoczywistym semantycznie utworem de Torre haiku Engelkinga pozostaje, po haikowemu właśnie, wyciszone i klarownie, mimetycznie sensualne⁶⁰.

Całkowicie odmienne interteksty wprowadza Robert Szybiak. Tom *Haiku krymskie*⁶¹ odwołuje się do cyklu *Sonetów krymskich* Mickiewicza (topika, barbaryzmy, sam tytuł). Dalekowschodnia forma gatunkowa służy utrwaleniu wrażeń z orientalnej podróży (inna rzecz, że to dwa zupełnie inne Orienty: Krym i Japonia). Przypomnijmy, że klasyczne haiku, włączane w poetycko-prozatorskie *haibun*, także stawały się częścią itinerariów.

Na kartach tomu znajdujemy takie m.in. wiersze:

cicho tak cicho	chudy ptak w deszczu	zaszczekaj Aju
nanizalem na palce	kołysze Derekojką	nim się całkiem rozsiąpi
szmer Subotchanu ⁶²	stadko chryzantem ⁶³	wąwóz przede mną ⁶⁴

To, moim zdaniem, najciekawsze teksty tomu, istotnie dobrze mieszczące się w poetyce haiku (wierne nawet wytycznym wersyfikacyjnym), silnie, mimetycznie sensualne, wreszcie – metaforyczne, synestezyjne („nanizalem na palce szmer”), semantycznie i obrazowo nieoczywiste (co właściwie „kołysze

⁵⁸ „chmura kwiatów / czy ten dzwon to z Ueno / czy z Asakusy?” (przeł. N. Dzierżawska, cyt. za: N. Dzierżawska, *Synestezja w poezji Matsuo Bashō*, Warszawa 2008, s. 28 (na prawach maszynopisu)).

⁵⁹ Cyt. za: J. Johnson, *Haiku Poetics...*, s. 145; [przeł. – B.Ś.].

⁶⁰ O mimetyzmie sensualnym haiku – zob. B. Śniecikowska, *Oryginały czy imitacje?...*; tejsze, *Mimetyzm sensualny haiku*, <http://sensualnosc.ibl.waw.pl> [w druku].

⁶¹ R. Szybiak, *Haiku krymskie*, Wyd. ARIA, Warszawa 1993.

⁶² Tamże, s. 22. Subotchan – potok na Demerdzi-Jajle (wyjaśnienie za: tamże). Obce nazwy własne wyjaśniane są przez autora w przypisach, w zacytowanych wierszach sam kontekst w pewnej mierze odsłania sensy nieznanym brzmiającym słów.

⁶³ Tamże, s. 25. „Derekojka – rzeczka w Jalcie, dosł.: osada w wąwozie” (za: tamże).

⁶⁴ Tamże, s. 23. „Aju – tu: imię psa z Symferpola” (za: tamże).

Derekojką”?). Zdarza się jednak, że intertekstualność wypiera z wierszy Szybiaka sensualny konkret:

Lubię poglądać
jadąc na Ajudahu
wypięty zadek⁶⁵

Utwór wyraźnie (ironicznie?) dialoguje z Mickiewiczowskim *Ajudabem* – incipity obu wierszy są równobrzmiące. „Wypięty zadek” okazuje się bardziej obrazoburczy niżli obrazowy: przede wszystkim kontrastować ma z semantyką i stylistyką romantycznego sonetu. Zdaje się także równocześnie podkopywać *decorum* haiku. To wrażenie nieco mylne – pośród klasycznych realizacji gatunku jest i taki wiersz Issy (znów – z uświęconą tradycją górą w tle):

Wieczór – szczyt Fuji
tuż obok mały tylek
krzykliwej żaby
Issa⁶⁶

U Issy mamy jednak wyraziste, *par excellence* zmysłowe konkrety (obraz, dźwięk, samo zaskakujące zestawienie), u Szybiaka – wyłącznie dialogujące z Mickiewiczem oznajmienie.

O tym, że świetnie łączyć można w haiku zapis bogatych doświadczeń zmysłowych z zanurzoną w rodzimej kulturze intertekstualnością, przekonuje jednak Stanisław Cichowicz:

w podmuchach płonie
bukowy liść na grobie
wśród dziennej ciszy⁶⁷

Tekst odwołuje się do starej polskiej kolędy *Wśród nocnej ciszy*, prezentując jednocześnie sytuację krańcowo odmienną od sceny Narodzenia. Obok antynomii śmierć – narodziny uruchamiana jest inna, *à rebours*: dzień – noc. Wiersz Cichowicza „pracuje” jak klasyczne haiku – uruchamia kontekst intertekstualny głęboko zakorzeniony w rodzimej kulturze i jednocześnie

⁶⁵ Tamże, s. 25.

⁶⁶ *Haiku*, [2006], s. 96.

⁶⁷ S. Cichowicz, *Czy można przesadzić kwiat rżepaku? 67 haiku*, il. Koji Kamoji, Galeria Rzeźby Stołecznego BWA, Warszawa 1997, s. 29.

tworzy ekspresyjny, wyrazisty układ sensualny. Zamiast znicza na grobie widać, synestezyjnie płonący (jaskrawoczerwony?), liść. Rzecz dzieje się w ciszy (dźwięk) i w podmuchach wiatru (wrażenia taktylne).

Aluzje intertekstualne bywają jednak jeszcze subtelniejsze niż w przypadku „haiku w metrze” Engelkinga. Cichowicz pisze:

cóż po jabłoni
gdy wiatr gdy grad kwiat zerwą
falom strumienia⁶⁸

W wywiadzie udzielonym „Literaturze na Świecie” poeta wyjaśnia, że „za pierwszym wersem nic innego nie stoi jak słynne Hölderlinowskie *Wozu Dichter...*”⁶⁹. Bez autorskiego komentarza czytelnik niechybnie przegapiłby tę wcale nie wyrazistą aluzję w zanurzonej w naturze, zapętlonym składowo tekście.

Niekiedy aluzyjność objawia się jedynie (?) na poziomie delikatnych sygnałów zapożyczenia cudzej poetyki:

Tańczyła samą siebie
– cmentarnica
w koronie gawronów
J. Gawroński⁷⁰

Leśmianowski z ducha neologizm, dziwny ontologiczny taniec, zasygnalizowana cmentarna sceneria znakomicie zespalają krańcowo odległe, jak mogłoby się wydawać, zjawiska literackie: haiku i „zaświat przedstawiony” Leśmiana.

I wreszcie przykład mniej udanego nawiązania:

behradny szczeniak
czeka na swego pana
który nie żyje
U. Zybura⁷¹

⁶⁸ *Pozostaną same pale. Rozmowa ze Stanisławem Cichowiczem*, „Literatura na Świecie” 1991, z. 6, s. 234.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ J. Gawroński, *Haiku*, Wyd. Miniatura, Kraków 2004, s. 76.

⁷¹ U. Zybura, *Haiku*, Wyd. Kropka, Kalisz 1998, s. 80.

Utwór narzuca skojarzenia z *Kotem w pustym mieszkaniu* Wisławy Szymborskiej. Zamiast kota mamy jednak psa, w miejsce rozbudowanego, intrygującego opisu zachowania zwierzęcia – dwie zdawkowe informacje: pies jest młody i bezradny. Wiersz Zybury wypada na tle swego domniemanego hipotekstu bardzo blado. Autorka nie wykorzystuje okazji do odświeżenia haiku, powiedzenia czegoś nowego czy choćby – na nowo. Rezygnuje nawet z wyrazistej sensualności, co bardzo oddala utwór od haikowego prototypu.

Wtórność (pomysł kompozycyjny *Wody* Szymborskiej) i ahaikową niekonkretność (intelektualna refleksja całkowicie zdominowała doświadczenie sensualne) zarzucić można także wierszowi Krzysztofa Lisowskiego:

woda pita przez ciebie w skwarne popołudnie
w ilu strumykach mieszkała
łzach obłokach tchnieniach⁷²

Zauważmy na koniec, że polscy haikuiści (inaczej niż japońscy *haijinowie*) bardzo rzadko wypowiadają się w ekfrazach⁷³. Inna rzecz, że w niektórych polskich miniaturach ekfrastyczności możemy się domyślać. Czy np. nie widzimy w wierszu Engelkinga słynnego Manetowskiego *Baru w Folies-Bergère*⁷⁴?

lustro wciąż zimne
choć odbija tylek
ślicznej kelnerki⁷⁵

⁷² K. Lisowski, *99 haiku. Inne wiersze*, Oficyna Literacka, Kraków 1993, s. 6.

⁷³ Oto jeden z nielicznych „czystych” przykładów:

gospodyni Vermeera
nalewa mleko z dzbana
w nieskończoność

(M. Pyziak, *Cisza pęka ze śmiechu*, Stowarzyszenie Literackie im. K.K. Baczyńskiego, Łódź 1999, s. 40).

Częściej świat natury porównywany jest do dzieł sztuki:

kościół w Tymawie	winorośl w oknie
przez drzwi widać traw i zbóż	ruchomy witraż lata
flamandzki arras	świeci zielono

(J.S. Pasierb, *Haiku żarnowieckie*, wybór i oprac. M. Wilczek, Wyd. Bernardinum, Pelplin 2003, s. 32, 33.)

⁷⁴ Czytelnik szczególnie wyczulony na międzytekstowe dialogi usłyszeć może także nawiązanie do opisu Różewiczowskiej kelnerki z „zadkiem sklepionym piękniej niż kopuła (...) słynnej katedry” z wiersza *Płytko przedzej*.

⁷⁵ Cyt. za: „Tytuł” 1995, nr 3/4b (19/20b), s. 347.

* * *

Polskie haiku bliskie zachodniemu prototypowi gatunku bywają intertekstualne. Ich dialogiczność z innymi tekstami kultury, łączność z wcześniejszymi utworami literackimi i plastycznymi jest – jeśli spojrzeć czysto statystycznie (liczba wierszy intertekstualnych pośród wszystkich polskich haiku) – stosunkowo niewielka. Warto jednak dostrzec fakt zaistnienia różnorodnych układów intertekstualnych w miniaturach powszechnie uważanych za maksymalnie ascetyczne, bez reszty skupione na transparentnym stylistycznie, mimetycznym opisie natury. Najciekawsze wydaje się tutaj twórcze przetwarzanie dawnych pomysłów kompozycyjnych, łączenie tego, co intertekstualne i intelektualne z tym, co silnie sensualne.

Okazuje się, że polscy twórcy podążają podobnymi drogami, co zachodni *haijinowie* pierwszych dekad XX wieku, włączając w haikową dykcję to, co okcydentalne na poziomie kulturowym, przyrodniczym, geograficznym, wpisując w (z pozoru) bardzo hermetyczną kulturowo formę własne doświadczenia zmysłowe i emocjonalne. Możliwość dokonywania tego rodzaju fuzji artystycznych dowodzi istnienia faktycznych transkulturowych zbliżeń między tradycyjną estetyką Japonii a estetyką europejskiego modernizmu.

Intertekstualność współczesnych polskich haiku uznać można także za – być może w znacznej mierze nieuświadomiony – powrót do tego, co w klasycznych haiku obecne od wieków: wielkiej gotowości do dialogu.

Bibliografia (wybór)

- Balbus S., *Między stylami*, Wyd. Universitas, Kraków 1993.
- De Geest D., Van Gorp H., *Literary Genres from a Systemic-Functional Perspective*, „European Journal of English Studies” 1999, Vol. 3, No 1, s. 33–50.
- Dziadek A., *Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes’a*, w: Nawarecki A., red., *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, Wyd. UŚ, Katowice 2000.
- Wilkoszewska K., red., *Estetyka transkulturowa*, Wyd. Universitas, Kraków 2004.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: Markiewicz H., red., *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, Wyd. Literackie, Kraków 1996.
- Hakutani Y., *Haiku and Modernist Poetics*, Palgrave Macmillan, New York 2009.
- Hokenson J.W., *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism*, w: Eysteinnsson A., Liska V., red., *Modernism*, t. 2, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2007.
- Johnson J., *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lexington Books, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth 2011.
- Kotański W., *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 3–21.

- Miner E., *Pound, haiku i obraz poetycki*, przeł. L. Engelking. „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 98–123.
- Nawarecki A., *Mikrologia, genologia, miniatura*, w: tegoż, red., *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, Wyd. UŚ, Katowice 2000.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: tegoż, *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wyd. IBL PAN, Warszawa 1993.
- Rewers E., *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-ponowoczesnej*, w: Kalaga W., red., *Dylematy wielokulturowości*, Wyd. Universitas, Kraków 2007.
- Satō K., *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? (Japońskie haiku i ruch haiku na Zachodzie)*, przeł. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 210–217.
- Śniecikowska B., *Figure/Ground Sensory Segregation in Japanese and non-Oriental Haiku*, w: Kwiatkowska A., red., *Texts and Minds. Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*, Peter Lang, Frankfurt 2012.
- Śniecikowska B., *Ile mówią najkrótsze wiersze? Wokół XX- i XXI-wiecznych tłumaczeń haiku*, „Rocznik Komparatystyczny” 2010, nr 1, s. 85–103.
- Śniecikowska B., *Oryginały czy imitacje? Wokół „najprawdźwimszych” polskich haiku*, „Pamiętnik Literacki” (w druku).
- Śniecikowska B., *Mimetyzm sensualny haiku*, <http://sensualnosc.ibl.waw.pl> [w druku].
- Śniecikowska B., *Układy sensualne haiku*, <http://sensualnosc.ibl.waw.pl> [w druku].
- Welsch W., *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, przeł. B. Susła, J. Wieteki, w: Kubicki R., red., *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 2, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 1998.
- Witosz B., *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, w: Ostaszewska D., Cudak R., red., *Polska genologia literacka*, Wyd. PWN, Warszawa 2007.
- Żuławska-Umeda A., *Okolice poetyki Matsuo Bashō*, w: *Haiku*, wstęp i przeł. A. Żuławska-Umeda, Wyd. ELAY, Bielsko-Biała 2006.
- Żuławska-Umeda A., *Poetyka szkoły Matsuo Bashō (lata 1684–1694)*, Wyd. Neriton, Warszawa 2007.

Polish intercultural haiku

The paper discusses complex problems of intertextuality of the Polish contemporary haiku. The first part of the text is devoted to the stylistics and intertextuality of the classical Japanese haiku and haiku of Western poets of the first decades of the 20th century, some of which have become important intertexts for contemporary Polish *haijins'* works. The main part of the article presents analyses of the Polish haiku entering into textual dialogues with certain Oriental ones (paraphrases-naturalizations, allusions) and with different Western cultural texts. The most intriguing works renew old compositional concepts, join the intellectual and the intertextual with the record of intensive, clear, personal sensual experiences.

Keywords: Western haiku, intertextuality, paraphrase-naturalization, allusion, transculturality