

ANNA KRAWCZYK
Uniwersytet Śląski
Katowice

„Widzialny porządek” czy „ukryty wymiar”? *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka

Niemożliwe

Przypuszczam, że istnieje grono badaczy, którzy nierozważnie, uwiedzeni przez tekst, zaczynają zajmować się *haiku*, a których w pewnym momencie dopada bezbrzeżny smutek. Na drodze zrozumienia i interpretacji leżą bowiem przeszkody nie do ominięcia. Są to między innymi: fakt kulturowej odległości, podkreślane na każdym kroku różnice między Wschodem i Zachodem (do których będę wracać w niniejszym tekście) oraz problem przekładu z języka japońskiego na polski. W natłoku pomysłów, jak z tego impasu wyjść, nasuwa się rozwiązanie najprostsze: sięgnąć po zapis doświadczeń kogoś starszego, mądrzejszego, mistrza. Badacz bierze więc do ręki notatki z podróży do Japonii samego Rolanda Barthesa, ponieważ kto jak kto, ale on na sensie się zna. Jednak w miarę, jak zagłębialiśmy się w lekturę *Imperium znaków*, mina nam rzędzie, mistrz ma te same problemy, co uczeń, w końcu natrafiamy na okrutne zdanie: „[*haiku*] uniemożliwia najpowszechniejszą praktykę naszej mowy, jaką jest komentarz” (Barthes 1999, 143). Skoro mówienie o *haiku de facto* nie ma sensu, to może należy omówić wszystko, co znajduje się dookoła? Najbliżej gatunku znajduje się, choć i tu zdania badaczy są podzielone¹, Zen. Niestety, zamiast cokolwiek rozjaśniać,

¹ Już w numerze „Poezji” z 1975 roku (nr 1), poświęconym w całości *haiku* (będącym jednym z pierwszych opracowań na ten temat na gruncie polskim) jedni badacze, tak jak S. Fagerberg, S. Piskor, W. Paźniewski, uznają powinowactwo tych zjawisk za oczywiste,

znów jesteśmy skazani na milczenie, ponieważ „starzy mistrzowie Zen mówią, że nie da się go wyrazić słowami. Im lepiej rozumie się Zen, tym bardziej staje się jasne, że słowa nie wystarczają, lub – jak mówi przysłowie – ten, kto mówi, nie wie, ten kto wie, nie mówi” (Fagerberg 1975, 29). W przywołanym właśnie artykule, Sven Fagerberg przytacza historię badacza, który poprosił o recenzję swojej książki o Zen przełożonego japońskiego klasztoru. Mistrz stwierdził, że wykonana przez naukowca praca jest dobra, ale „przypomina on artystę, który próbując przedstawić tygrysa narysował kota” (Fagerberg 1975, 29). „Ale zaraz, zaraz!” – pomyśli czytelnik niniejszego tekstu – „przecież tu miało być o Grochowiaku!” Słuszna uwaga. W tym właśnie momencie badaczowi wypada porzucić smutek i uświadomić sobie, że zajmować się będzie przecież nie tygrysem (oryginalnym japońskim *haiku*), ale właśnie owym swojskim kotem (*haiku-images* po polsku, które jednak pokazują od czasu do czasu pazury). Istnieje więc szansa, że uda się ostatni tom Stanisława Grochowiaka skomentować i odnaleźć ścieżkę, która rozpoczynając się w niejasnej dla nas tradycji wschodniej, biegnie przez kilka miejsc nam bliskich, otwierając się w końcu na szersze interpretacyjne perspektywy.

Haiku / Nie-haiku

Tom, którym będę się zajmować, dodajmy – ostatni tom, wydany już po śmierci poety – wydaje się narażać na szwank nasze czytelnicze przyzwyczajenia dotyczące Grochowiaka. W recenzjach i opracowaniach badacze podkreślają odmienność *Haiku-images* na tle wcześniejszych dokonań poety. Jacek Łukasiewicz wskazuje na zlagodnienie środków wyrazu, zaniechanie stylizacji oraz rezygnację z ludycznej zabawowości (Łukasiewicz 1978, 125). Józef Gielo, przytaczając fragment telewizyjnego wywiadu z autorem, wskazuje na fakt, że sięgnięcie po nieznaną w Polsce i orientalny gatunek miało być dla Grochowiaka sposobem na uniknięcie manieryczności i odświeżenie swojego poetyckiego głosu (Gielo 1979, 84). Chyba odosobnione okazuje się w tej dyskusji zdanie Agnieszki Dworniczak, która pisze, że ostatni tom

natomiast W. Kotański jest bardzo ostrożny i uważa, że takie ujmowanie tego zagadnienia to „przesadne uproszczenie”. W źródłach, których autorami są japończycy (np. T. Izutsu, D.T. Suzuki) połączenie Zen i haiku jest bezsprzeczne. Warto również wspomnieć, że Matsuo Basho, twórca *haiku* w jego najbardziej rozpowszechnionej formie, pobierał nauki Zen.

poety „w porównaniu z wcześniejszymi dokonaniem poetyckimi (...) nie wydaje się ciekawy”. W toku wywodu możemy się zorientować, że to niefortunne sformułowanie miało być swojego rodzaju wyzwaniem, ponieważ ostatecznie autorka przyznaje tym krótkim utworom rolę rozrachunku z dotychczasową twórczością (Dworniczak 2000, 146–157). Najbardziej przekonująco wypada chyba artykuł Piotra Michałowskiego, napisany po piętnastu latach od wydania samego tomu, a więc posiadający cenny dystans. Autor zwraca w nim uwagę na zaskoczenie, jakie wywołały *haiku* Grochowiaka wśród krytyki, jednak sam dopatruje się powinowactwa *haiku-images* z wcześniejszą twórczością poety, zwracając uwagę, że „wyciszenie” sygnalizują już *Agresty*, a japoński gatunek można powiązać z poezją barokową (Michałowski 1993). Nietrudno więc zorientować się, że *Haiku-images* nie wystarczy po prostu przeczytać, polknąć – w sposób, w jaki percypujemy wiele tekstów. Musimy przygotować się na liczne niespodzianki i pułapki, jakie zastawia na nas autor.

Jak już wspomniałam na początku, opór wywołuje gatunek, po który sięga poeta. Żeby zacząć przygodę interpretacyjną, sięgamy więc po najprostsze, najoczywistsze źródło. Według *Słownika gatunków literackich*, *haiku* to siedemnastozgłoskowy epigramat, strofa wywodząca się z *haikai* (*haikai* w wąskim sensie to właśnie *haiku*, i pod tym pierwszym hasłem należy szukać pożądanых informacji; Biernacki, Pawlus 2005). Idąc tym tropem, poszerzając swoją wiedzę o informacje zawarte w innych publikacjach, dowiadujemy się, że *haiku* powstało właśnie z wyodrębnienia się z pieśni wiązanych, czyli *renga*, początkowych 17 sylab w układzie 5 + 7 + 5 (w języku japońskim zapisywanych w jednej linii). Piotr Michałowski we wspomnianym omówieniu *Haiku-images* Grochowiaka, posiłkując się bogatą literaturą przedmiotu, formułuje ogólne, zhierarchizowane wyznaczniki *haiku*. Według niego są to:

jedność podmiotu i przedmiotu spostrzeżenia, subiektywizm iluminacji (*satori*), tematyka poznawcza, uniwersalna, zderzona z obserwacją detalu, dominacja motywów przyrodniczych, kompozycja obrazowo-refleksyjna, synekdochiczna, dysonansowa, oszczędność słowa, skrótowość, eliptyczność, strofa: 5 + 7 + 5, ewentualnie inna trzywersowa, gatunkowy tytuł cyklu lub utworu oraz sygnały obcości, motywy orientalne (Michałowski 1993, 9).

To zestawienie okazuje się niezwykle pomocne przy rozważaniu zjawiska powstawania tzw. „haikuistów”.

Na stronie internetowej „Haiku po polsku” (HP 2006) znajduje się mnóstwo utworów nazwanych przez ich twórców właśnie *haiku*. Każdy użytkownik może taki utwór napisać, a następnie zamieścić go pod wspomnianym adresem. Na tej witrynie organizowany jest również konkurs na najlepsze *haiku*. Pod zakładką „Wskazówki” odnajdujemy wytyczne: trzy wersy, w ramach schematu sylabowego 5–7–5. Oczywiście, gdybyśmy zatrzymali się na tym poziomie, możemy z całą pewnością stwierdzić, że nie każdy z tak wyglądających utworów to *haiku*, ponieważ ulubione w popularnej recepcji kryterium trzywersowej strofy 5–7–5, w hierarchii Michałowskiego zajmuje przedostatnią pozycję, a w oryginale trójwersowość nie istnieje. Trzeba jednak oddać sprawiedliwość internautom, ponieważ do strony dołączone jest forum, na którym toczą się zacięte dyskusje na temat tego, kiedy utwór *haiku* jest, a kiedy nie. Nie piszę o tym wszystkim, aby deprecjonować hobbystyczne zainteresowanie tym gatunkiem, ale aby zwrócić uwagę na komplikacje powstające w momencie zetknięcia się z nim polskiego czytelnika lub twórcy.

Zanim jednak wrócimy do Grochowiaka, zatrzymajmy się jeszcze na chwilę. Po wskazaniu wyznaczników gatunku „spreparowanych” przez polskiego badacza, warto spojrzeć na *haiku* niejako „od wewnątrz”. Pomocny w tym okazuje się tekst Toshihiko Izutsu *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne*, który zagadnieniem gatunku zajmuje się od strony raczej filozoficznej niż formalnej. Oczywiście, znajdują się tam ciekawe wskazówki, dotyczące m.in. słowa *kigo* identyfikującego porę roku, bez którego nie można mówić o *haiku*, jednak uwaga badacza skupia się głównie na rozróżnieniach między pierwszą strofą *waka* oraz *haiku* właśnie, które na pierwszy rzut oka, niewiele się od siebie różnią. Prawdziwe *haiku* nie istnieje jednak bez *hai-i*, czyli „ducha haiku” (termin bardzo złożony, składają się na niego: *fueki* – niezmiennosc, *ryūkō* – ulotność oraz *fūga-no-makoto* – autentyczność twórczości estetycznej) (Izutsu 2001). Do podłoża filozoficznego wróćę w dalszej części tekstu, natomiast w tym momencie, zbierając wszystko, co dotychczas przywołałam, należy podkreślić, że z formalnego punktu widzenia, utwory Grochowiaka na pewno nie są klasycznymi *haiku*. Badacze zauważają, że odchodzi on od klasycznego układu 5–7–5, zaburza jedność czasu i miejsca, wprowadza zwroty do adresata oraz retrospekcje, daleko mu również do sugerowanej oszczędności i eliptyczności (Dworniczak 2000, 146–157). Poza tym już nazwa tomu sugeruje, że mamy do czynienia z „filtracją” gatunku japońskiego przez tradycję anglosaską – ale o tym później. Na użytek niniejszego tekstu przyjmuję, że nazwa gatunkowa utworów znajdujących się w tomie to *haiku-images* – termin ukuty przez Ezrę Pounda.

Choć w świetle dotychczasowych wniosków tom Grochowiaka zaczyna odsłaniać przed nami swoje tajemnice, warto zadać sobie porządkujące pytanie o to, jakie elementy polski poeta zbiera z poszczególnych tradycji oraz jak wygląda ta swoista mieszanka. W tym rozważaniu pomocna może być dla nas metafora przywołana częściowo w tytule niniejszej pracy. Jest to parafraza fragmentu pracy Jeana Baudrillarda *Precesja symulaków*. U francuskiego badacza czytamy: „My potrafimy już tylko całą naszą wiedzę zastosować do reparacji mumii, to znaczy do przywrócenia *widzialnego* porządku, tymczasem balsamowanie było działalnością mityczną mającą na celu unieśmiertelnienie *ukrytego* wymiaru” (Baudrillard 1997, 180). Czy *haiku-images* Grochowiaka są zbudowane jedynie na teoretycznej wiedzy: wyciągają z przechowalni form i odkurzają pewne wyznaczniki, posługują się nimi, układając się w pewien widzialny i rozpoznawalny dla nas kształt, czy też odwołując się do filozoficznego podłoża gatunku: korzystają z pewnego rytuału, pełniąc głębszą funkcję, są unieśmiertelnianiem „ukrytego wymiaru”? Postaram się popatrzeć na ostatni tom Grochowiaka przez pryzmat kilku tradycji, nie do końca po to, żeby odpowiedzieć na postawione pytanie, ale aby postarać się o czytelniczą uczciwość wobec obcości gatunkowej i zaskoczenia, jakie sprawia miłośnikom poety jego ostatni tom.

Imagizm, imaginizm i inne nieporozumienia

Kiedy komitet redakcyjny „Poezji” składał w 1975 roku numer poświęcony *haiku*, miał z pewnością dość twardy orzech do zgryzienia. Przeglądając zamieszczone w nim artykuły, widzimy, że badacze mieli do dyspozycji niewiele źródeł, a niektóre teksty rażą wręcz ideowością i lękiem o to, aby nie zostać posądzonym o zachwyt nad „rozleniwiającą, marzycielską” doktryną „seky Zen”. Oczywiście, to wszystko nie sprzyja ujednoczeniu terminologii. Prawie we wszystkich tekstach znajdujących się w wymienionym numerze o nurcie literatury amerykańskiej, przyznającym wiodącą rolę obrazowi poetyckiemu (oczywiście, stosuję tutaj wielkie uproszczenie), pisze się: „imażynizm” lub „imaginizm”. Błąd ten, polegający na pomieszanii wspomnianego amerykańskiego nurtu, który nazywa się imażyzm lub imagizm, z rosyjskim – imażynizmem lub imaginizmem, powtarzany jest, niestety, przez recenzentów tomu Grochowiaka, co wiąże się z powierzchownym potraktowaniem tej tradycji w starszych omówieniach. W *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich*

XX wieku mamy do czynienia już z jednoznacznym rozdzieleniem tych terminów (Gazda 2009), co również ma odbicie w późniejszym, wspomnianym już artykule Piotra Michałowskiego, który do określenia anglosaskiej tradycji, z której czerpał Grochowiak używa terminu *imagizm*.

Włączam ten, wydawałoby się, zbędny wstęp, nie po to, aby zdeprecjonować zdania pierwszych recenzentów, ale podkreślić, że tradycja, za pomocą której Grochowiak zapoznawał się z *haiku*, była tradycją anglosaską. W zasadzie cały niniejszy tekst powinien zacząć się od wyjaśnienia, że poeta zainteresował się *haiku*, właśnie biorąc udział w pracach redakcyjnych przy wspomnianym już kilkakrotnie numerze „Poezji” z 1975 roku. Przeglądając zawarte w nim artykuły, nietrudno zauważyć, że badacze przywołują w tekstach właśnie Ezzę Pounda, a nie Siergieja Jesienina (np. Tchórzewski 1975, 48–54). Jednak z pewnych względów dość niewygodny dla piszących musiał być fakt, że interesujący ich gatunek zainspirował właśnie Amerykanów, a nie, wydawałoby się bliższych Japonii – Rosjan. Natomiast we wspomnianym *Słowniku europejskich kierunków*... czytamy:

Program ros. imażyzmu – ze względu na nazwę i powierzchowne podobieństwa – bywa często wiązany z ang. imażyzmem. Mówi się nawet o „wpływie” na Rosjan E. Pounda i jego grupy. (...) Bliżsi prawdy są jednak ci, którzy genezy tego kierunku poszukują zarówno w dorewolucyjnej działalności kubofuturystów (...), jak i innych ówczesnych nastawieniach poetyckich, w których na plan pierwszy wysuwano samoistne wartości literatury, rzemiosło słowa, konieczność odnowy i wzbogacenia środków wyrazu, niezależność od politycznej rzeczywistości i doraźnych potrzeb państwa (Gazda 2009, 213–214).

Chociaż założenia grupowe imażynistów zgodne są częściowo z poetyką realizowaną w ostatnim tomie Grochowiaka – zwłaszcza w kwestii poszukiwania nowego języka poezji, to na gatunek z pewnością poetę naprowadza tradycja amerykańska.

Miejsce wspólnych *haiku-images* Pounda i Grochowiaka jest wiele. Jak już wspominaliśmy, sam gatunek, będący wariacją na temat oryginalnej japońskiej formy, po który sięga polski poeta, został stworzony właśnie przez amerykańską grupę. Kwestia, czy człon *images* należy odbierać jako francuski czy angielski jest dość zagadkowa. Sami imażyści, choć w większości wywodzili się z Ameryki, nazywali siebie *les imagistes* (ponoć, aby dodać ruchowi powagi i wesprzeć się na kolosie tradycji poezji francuskiej; Gazda 2009, 216). Dość nam jednak będzie stwierdzić, że człon *images* oznacza „obrazy”

– w obu językach. Z tego punktu do japońskiego gatunku niedaleko: pismo japońskie, które dla oka Europejczyka samo w sobie jest obrazem, kieruje naszą wrażliwość właśnie na „obrazowość” literatury. Samą nazwę grupy Ezra Pound definiuje w następujący sposób:

Termin „imażyzm” oznacza ostre światło, jasne kontury. Chciałbym, by wiązał się z pewną przejrzystością i nasyceniem. Obrazem jest to, co stawia przed oczy pewien intelektualny i emocjonalny zespół (kompleks) w pewnym momencie czasu. Przedstawienie takiego zespołu równocześnie (naraz) daje owo poczucie nagłego wyzwolenia, poczucie niezależności od czasu i przestrzeni, uczucie nagłego wzrostu, którego doznaje się w zetknięciu z największymi dziełami sztuki (cyt. za: Niemowojski 1993, 38–39).

Pojęcie „obrazu”, tak ważne dla imażystów, zajmuje w poetyce Grochowiaka, nie tylko w odniesieniu do ostatniego tomu, miejsce szczególne: uwaga poety skupia się właśnie na budowaniu wizji. W książce Jacka Łukasiewicza *Grochowiak i obrazy* czytamy: „Grochowiak (...) wyżej stawał malarstwo. Imponowała mu kreacyjna, stwarzająca realne (materialne) byty władza malarza, podobała mu się naoczność, przedmiotowość, bezpośredniość wizji” (Łukasiewicz 2002, 7). Wiemy doskonale, w jaki sposób Grochowiak realizuje te postulaty przed *Haiku-images*. Najważniejszymi tradycjami malarsko-poetyckimi są dla niego groteska i surrealizm. Dzięki zetknięciu się z nowymi ideami kondensacji i ostrości, które nakładały się na osobiste pragnienia poety, aby ustrzec się przed manierycznością i popadnięciem w odtwórczość, Grochowiak nie całkiem porzuca owe tradycje, ale uzupełnia je o wschodni pierwiastek Zen.

Choć na opis systemu Zen, jak już wspominałam na początku, nie wypracowano odpowiedniego języka, łącząc ze sobą niektóre fakty, być może uda nam się dojść do konstruktywnych wniosków. Fascynacja *haiku* nie wzięła się u imażystów jedynie z intelektualnej i formalnej próby stworzenia „poetyki skondensowanego obrazowania, skrótu semantycznego, naturalności języka, rygoru konstrukcyjnego”, ale również nieokreślonego pragnienia „intuicyjnego przetwarzania rzeczywistości” (Gazda 2009, 217). Ten ostatni element, w japońskim *haiku* wypływający z łączności gatunku z Zen, występuje również u Grochowiaka, a co więcej – pozwala wprowadzić nam prawem porównania i skojarzenia, jeszcze jedną tradycję – realizm magiczny. Aby jednak nie potęgować wrażenia zamętu, zawieszam na chwilę tę kwestię, aby wrócić do niej za moment.

Zen a groteska, czyli Wschód i Zachód

Jak już wielokrotnie zauważyliśmy, oryginalne japońskie *haiku* wyrasta z idei milczenia i zawieszenia sensu. W książce poświęconej Zen czytamy: „Wschód jest milczący, natomiast Zachód elokwentny. Jednak milczenie Wschodu nie oznacza głuchoty albo braku odpowiednich słów. W wielu wypadkach milczenie jest równie wymowne jak mowa” (Suzuki 1995). Oczywiście, postulaty kondensacji słów były w Europie znane od dawna i miały różne podłoża, a z pewnością nie były obce Grochowiakowi, jednak żadna z tych tradycji nie prowadziła do całkowitego zamilknięcia. Formalne wymogi *haiku*, oczywiście przeniesione na grunt polski, nie są wcale na tyle rygorystyczne, aby nie dało się im sprostać (wystarczy spojrzeć na wspomnianą stronę „haikuistów”). Filozoficznie jednak rzecz ujmując – zamilknąć to dla poety rzecz arcytrudna. Tematyka nadmiaru lub niedoboru słów oraz milczenia jest jednym z najwyraźniej rysujących się problemów tomu. W tym kontekście specyficzną funkcję pełni utwór wprowadzający. To przyznanie się do „wielomówstwa” współczesności, wymyka się jednak jednoznacznemu wartościowaniu. W pierwszej strofie czytamy:

Bóg błogosławi małomównym
 Ale święci są tylko cisi
 Zbawieni – co nie poruszają wargami
 (***)²

Jak słusznie zauważył w swoim szkicu Piotr Michałowski (Michałowski 1993, 13), wers „ale święci są tylko cisi”, można odczytywać dwojako. Po pierwsze: „świętość można uzyskać tylko za pomocą milczenia”, po drugie: „jej domeną jest tylko milczenie”. Kolejny szereg obiektów będących „cichymi” wskazuje na jeszcze jedną rzecz – autor umieszcza obok siebie: skałę, wodę i rybę. A więc milczenie jest na wskroś nieludzkie! Grochowiak pisze:

wielka jest nasza wina
 rozdokazywanej epoki
 ale niczego nie dokazującej

² Wszystkie cytaty podaję za wydaniem: Grochowiak 1978.

– ja widziałabym tu ironię. Jak mówić o winie, skoro „nie milknąć jest rzeczą ludzką”? Problem ten towarzyszy bohaterowi tomu na przykład w utworze *Zwątpienie*. Czytamy tam:

Rączego konia Europy na cuglach Orientu jak wieść.
Mowa jest gruboskórna
Milczenie – kolano na kolanie – tak się kolebią nogi głupców.

I znów pojawia się niejasność: czy to znaczy, że jednak milczenie ma być wyrazem głupoty, czy też będzie nią niemożność zamknięcia? Opowiedzenie się za pierwszą możliwością byłoby spojrzeniem, w kontekście przywołanych słów D.T. Suzukiego, na wskroś zachodnim, jednak poeta wydaje się nie opowiadać ostatecznie za jedną z powyższych opcji.

Zanim przejdę do najbardziej ciekawiających mnie aspektów Zen, łączących się ze wspomnianym już realizmem magicznym, należałoby sprawdzić, jak Grochowiak w ostatnim tomie podchodzi do kategorii estetycznej, z której we wcześniejszych tomach czerpie bardzo wyraźnie, czyli groteski. Warto powtórzyć, że jak zauważali recenzenci, w *Haiku-images* mamy do czynienia z zaniechaniem stylizacji i ściszeniem tonu. Nawet pisząc o śmierci, Grochowiak unika wstrząsających opisów. Przywołajmy choćby kilka wersów:

Pozbierałem liść jesieni i obudziłem się starcem
Ludzie przychodzą do młyna gdzie dogorywam siedząc w milczeniu
przy blasku pochodni
(*Mądrość*)

Pomyśleć że roztopię się w kropli żywicy
(*Okolica*)

Co ze mnie zostanie Nie martwi mnie to wcale
(*Nieśmiertelność*)

Umarli mają wysokie czoła i spokój wiedzy
(*Umarli*)

Niech mnie poniosą w lektyce siedzącego
Szttywno i bialo
(*Pogrzeb*)

Mimo wszystko, w całym tomie znajdujemy również bardziej charakterystyczne dla tego poety sformułowania. I tak mamy do czynienia z iście „boschowskimi” obrazami:

Woda – która połknęła trupa

(***)

Otoczyłem się palisadą

Pęcherzami bębnow – na jednym z nich jest skóra mojej twarzy

(*Mściność*)

Nie wiesz że za tobą stoi upiór własnego oka w ruchomych źmijach
rzęsy

(*Polowanie*)

osy uwily sobie gniazda w ciałach moich dziadków

(*Umarli*)

Ocknąłem się – a tuż obok Morze Martwe z małżowinami trupa

(*Nieostrożność*)

Idąc tym tropem, wyraźnie widzimy, że Grochowiak stoi nie tylko przed dylematem: „głos czy bezgłos”, ale również: „jeśli już mówić – to w jaki sposób?”

Czy jednak na pewno opowiedzenie się za jednym wyjściem wyklucza drugie? Niekoniecznie. Na powinowactwo z pozoru odległych tradycji japońskiej poezji i europejskiego baroku wskazywał już we wspomnianym szkicu Piotr Michałowski. Czytamy tam:

To, co dla twórcy konceptystycznego było usilnym poszukiwaniem analogii w celu odkrycia antytezy, dla mistrzów Basho, Shintoku czy Busona wynikało z olśnienia i bezwładu percepcji. Związek ten prawdopodobnie dostrzegł Grochowiak, sięgając po gatunek sprzeczny z preferowanym przez siebie stylem, a zarazem bliski, bo usytuowany jakby na drugim biegunie tej samej idei (Michałowski 1993, 11).

Wydaje się, że w ten sam sposób możemy powiązać ze sobą pewien specyficzny moment, występujący zarówno w Zen, jak i w grotesce.

Rozpatrując problem groteskowości, najłatwiej odnieść się do klasycznych opracowań autorstwa Wolfganga Kaysera i Lee Byrona Jenningsa. Wspomniany wcześniej moment w grotesce byłby chwilą zetknięcia się człowieka ze „światem, który stał się obcy” (Kayser 1979, 276). W porównaniu tradycji Wschodu i Zachodu kluczowe będą zdania, iż „groteskowość jest uchwytna jedynie w odbiorze”, do jej sfery „zasadniczo należą także raptowność i niespodzianka” oraz fakt, że według badacza „twory groteskowe są najgłośniejszym i najdobitniejszym protestem przeciwko wszelkiemu racjonal-

zmowi i wszelkiej schematyzacji myślenia” (Kayser 1979, 280)³. Warto w tym momencie przyrzeć się najważniejszemu momentowi Zen, czyli *satori*. Definicję tego zjawiska znajdujemy w książce Philipa Kapleau *Trzy filary Zen*: „*satori*: oświecenie, to jest samourzeczywistnienie, otwarcie oka Umysłu, przebudzenie ku swej Prawdziwej Naturze, a zatem i ku naturze wszelkiego istnienia” (Kapleau 1988, 323). Być może z takiego stwierdzenia nic jeszcze nie wynika, wesprzyjmy się więc zdaniem Daisetsu Teitaro Suzukiego, który na początku swojego wykładu o Zen cytuje *haiku* autorstwa Basho. Dla japońskiego badacza utwory należące do interesującego nas gatunku, są właśnie zapisem wyczytania w każdym płatku obserwowanego kwiatu najgłębszej tajemnicy życia i istnienia – czyli, w dużym uproszczeniu, transkrypcją *satori*. Do tego momentu nawiązuje również Toshihiko Izutsu we wspomnianym już tekście, pisząc, iż esencją *haiku* jest sugerowanie przez pustą przestrzeń międzysłowną niewyrażonej totalności zjawisk i odsyłanie do transcendentalnego wymiaru pozazjawiskowej Całości (Izutsu 2001).

Być może wszystko, o czym pisałam dotąd, wydaje się niejasne, jednak uważam, że mimo to możemy wskazać na elementy wspólne zarówno grotesce, jak i *satori*, a mianowicie: pozarozumowość, niewyraźność i nieschematyczność. Wydaje się, iż podobnie jak *haiku* i poezja barokowa, te dwa zjawiska stoją na dwóch końcach tej samej linii. Oczywiście, zupełnie różne są ich podłoża i konsekwencje. W przypadku groteski możemy mówić, iż ma ona swój początek „w osobistych problemach i niepokojach, w wyobrażeniach archetypowych lub pierwotnych bądź też w manifestacjach świata chaosu, absurdu i zła” (Jennings 1979, 300) oraz że wywołuje swoistą mieszankę przerażenia i rozbawienia. Związana jest niewątpliwie z nastrojem pesymistycznym i apokaliptycznym. Z perspektywy *satori*, Chaos jawi się jako coś pożądanego, a niewyraźność i niezrozumiałość nie prowadzą do rozpacz, ale do poczucia jedności z Pełnią Istnienia. Moglibyśmy stwierdzić, że linię, na której umieszczamy groteskę i *satori*, możemy nazwać „roszczeniem intelektu wobec rzeczywistości”. Podczas gdy groteska przedstawia niemożliwość uchwycenia sensu jako dramat człowieka, w *satori* jest to stan błogosławieństwa. Gdy dzieje Zachodu można by w wielkim uproszczeniu przedstawić jako poszukiwanie sensu i próbę porządkowania, Wschodnim rytuałem, prowadzącym do przeżycia *satori*, jest ćwiczenie polegające na powtarzaniu głosek *Mu!* – niezależnie od ich znaczenia, po to, aby do-

³ Kwestię wyrazu „protest” w niniejszym zdaniu należałoby omówić dokładniej. Nie jest to, tak jak w *satori*, twórcze i otwarte wyrzeczenie się sensu, a reakcja na fakt, że rozumowe ujęcie świata jest niewystarczające – A.K.

świadczyć pustki i zakorzenienia umysłu człowieka w nieskończoności (Suzuki 1995, 68–69).

Niemożliwe wydaje się, że na owej linii, przez wiele wieków nie powstało nic, co będąc blisko tradycji Wschodu, mogłoby jednocześnie zostać zaakceptowane przez erudycyjny i „nieumiejący milczeć” Zachód. Faktycznie, na trop takiego właśnie rozwiązania naprowadza nas kilka *baiku-images* Grochowiaka, związanych, co postaram się pokazać, z realizmem magicznym.

Przecucia innego porządku – surrealizm, realizm magiczny

Zanim odwołam się do fachowej literatury i wyluskam istotne elementy realizmu magicznego, przyjrzyjmy się kilku „obrazkom” Grochowiaka. Warta odnotowania jest z pewnością „fantastyczna” metaforyka oraz zawieszenie poczucia czasu i przestrzeni:

Nieruchomy strażnik baszty wodził pędzelkiem po matowej powierzchni perły

(*Baszta*)

Jedynie mgły z pola zakradły się do aksamitnych wnętrz

(*Nabożeństwo*)

Lisy pożerają kurczęta mojego lęku

(*Mścisłość*)

Ustawiłem wiatrak z liści Dym z kominów Osady z moich snów

(*Szczęście*)

To tylko kilka cytatów, jednak nawet po pobieżnej lekturze całego tomu nie opuszcza czytelnika wrażenie „cudowności”, pomieszania wymiarów i czasów. Mozolna praca interpretacyjna, której dokonali pierwsi recenzenci, rozbija się cały czas właśnie o te niejasności. Poeta zawiesza świat między snem i jawą (*Plac*), między tym, co jest codziennym doświadczeniem, a mistycznym objawieniem (*Poranek, Miasto*). Widzimy więc, że „słowne malarstwo” Grochowiaka nie jest już groteskowe ani turpistyczne, ale również nie tak ascetyczne, jak japoński szkic.

Chyba już czas porównać te spostrzeżenia z głównymi wyznacznikami realizmu magicznego, wyróżnionymi przez Katarzynę Mroczkowską-Brand. Realizm magiczny to według badaczki: „równouprawienie różnych wymia-

rów, przywracanie równowagi między duszą i ciałem, snem i jawą, podświadomością i świadomością, światem zwierzęcym, roślinnym i ludzkim” (Mroczkowska-Brand 2009, 53–54). Nietrudno zauważyć, że właśnie z taką sytuacją mamy do czynienia w większości wierszy z tomu *Haiku-images*. Podmiot liryczny tych „obrazków” ogląda, doświadcza lub opisuje rzeczy należące do świata realnego w sposób zaprzeczający ich „fizyczności” lub łącząc je z elementami fantastyki. Archaniół Gabriel walczy z aeroplanem (*Pióro*), synogarlica powoduje spustoszenie w percepcji bohatera (*Jerycho*), upadek z drabiny powoduje przeniesienie z przestrzeni miasta do wsi (*Miasto*) i wiele innych. Owo „przecucie innego porządku” tak charakterystyczne dla opisywanego nurtu, jest – moim zdaniem – blisko spokrewnione właśnie z *satori*, o którym D.T. Suzuki pisze również, że „jest to chwila, w której skończony umysł uświadamia sobie, że jest zakorzeniony w nieskończonym” (Suzuki 1995, 69). Pokrewieństwo widać również jednoznacznie, kiedy porówna się stosunek obu zjawisk do rozumowego ujmowania rzeczywistości. Mroczkowska-Brand zwraca uwagę, że charakterystyczne dla utworów napisanych w konwencji realizmu magicznego jest „zachowanie proporcji: kropla magii w »rzecze« tradycyjnego opisu pełnego detali, dobrze znanych elementów codziennej rzeczywistości”, a wśród realistycznych (w klasycznym znaczeniu *mimesis*) obrazów pojawiają się „chwilowe przebliski”, „zjawiska niesamowite i niedające się wytłumaczyć według reguł racjonalnego myślenia”. Podobnie jednak, jak w *satori*, ta niewytłumaczalność jest czymś pożądanym (Mroczkowska-Brand 2009). To wszystko wydaje się do pewnego stopnia pokrywać ze zdaniem z książki japońskiego znawcy Zen: „intelekt jest potrzebny, żeby jakkolwiek mgliście, określić, gdzie jest rzeczywistość. I rzeczywistość zostaje ujęta tylko wówczas, gdy intelekt porzuca swe roszczenia wobec niej” (Suzuki 1995, 72).

Kwestia tego, czy *haiku-images* Grochowiaka są realistyczno-magiczne, czy raczej surrealistyczne, jest dość, wyrażając się kolokwialnie, śliska. Choć tekst uznawany za manifest realizmu magicznego, czyli wstęp do *Królestwa z tego świata* Carpentiera, miał być krytycznym rozprawieniem się z europejskim surrealizmem, i choć w południowoamerykańskim nurcie chodzi raczej o pogłębianie rzeczywistości niż jej deformowanie (Mroczkowska-Brand 2009, 39), to nie można pominąć faktu, że oniryczność jest wspólną cechą obydwu spokrewnionych kierunków. Surrealizm, jak wcześniej wspominałam, nie był tradycją obcą polskiemu poecie. Fascynował go i inspirował w warstwie obrazowania, czego dowodem jest jedna z najsłynniejszych poetyckich ekfraz, czyli *Płonąca żyrafa*. Żeby jednak unaocznić pokrewieństwo *Haiku-images* z reali-

zmem magicznym, a nie surrealizmem, odwołam się do malarstwa. Będzie to chyba najbardziej wyrazisty sposób na poparcie domysłów o pokrewieństwie ostatniego tomu Grochowiaka z tym właśnie nurtem: to właśnie realistyczno-magiczne obrazy Jacka Yerki mogłyby posłużyć za ilustracje do ostatniego tomu poety.

Jacek Yerka i Stanisław Grochowiak, czyli intuicyjna współpraca

Kiedy wpisujemy w wyszukiwarkę Google termin „realizm magiczny”, strona domowa malarza Jacka Yerki pojawia się jako trzecia odpowiedź⁴. Na wielu witrynach, raczej jako wynik intuicji niż wiedzy naukowej pojawiają się stwierdzenia, iż jego twórczość można tym właśnie terminem określić. Oczywiście nie zatrzymamy się na poziomie takich domysłów. Katarzyna Mroczkowska-Brand zwraca uwagę na fakt, że realizm magiczny, zanim przeniknął do literatury, narodził się i rozwijał właśnie w malarstwie. Posiłkując się zdaniem teoretyków sztuki, autorka stwierdza, że charakterystyczna dla tego nurtu, nazywanego również „nowym obiektywizmem”, była

próba percepcji doskonałej, takiej, która pozwoliłaby oddać w dziele malarskim (...) tajemnicę, zagadkę praw rządzących rzeczywistością, poprzez obraz, przez którego chłodną, surową powierzchnię prześwituje jakaś aura niesamowitości, równie realnej jak dotykalna prawie, w dokładności szczegółowego odtworzenia, rzecz, przedmiot widoczny na płótnie (Mroczkowska-Brand 2009, 35).

Intuicja internautów okazuje się trafna, ponieważ powyższy opis doskonale przystaje do dzieł Yerki, cechujących się wyrazistością szczegółu i precyzją rysunku, przy jednoczesnym „przebłysku” niesamowitości.

Chociaż autor *Haiku-images* prawdopodobnie nigdy nie widział obrazów Yerki, to opis rzeczywistości w jego utworach jest jakby zapowiedzią obrazów malarza. Ten fakt dziwi nieco mniej, kiedy dowiadujemy się, że zarówno poeta, jak i malarz inspirowali się w swojej twórczości Pieterem Brueghelem (starszym) oraz Dürerem⁵. Obydwaj nasycają swoje dzieła szczegółami

⁴ Stan na: 08. 09. 2011.

⁵ Jeśli chodzi o Grochowiaka, taką informację znajdujemy we wspomianej już książce Jacka Łukasiewicza *Grochowiak i obrazy*. Yerka natomiast sam przyznaje się do takich fascynacji na oficjal-

i przedstawiają codzienność w połączeniu z nieprawdopodobnym i niewytłumaczalnym wymiarem ludzkiej psychiki i wyobraźni. Pokrewieństwo używanych przez poetę i malarza środków wyrazu widać wyraźnie, kiedy zestawimy poszczególne *baiku*-„obrazki” z obrazami. I tak, utwór *Czapla*, w którym przedstawiony zostaje „las zbutwiały” i „opary dźwigające żółty smród siarki”, a tytułowy ptak umieszczony zostaje „w głębi” tego krajobrazu – połączyć można z obrazem *Jesień*, na którym przestrzeń lasu unosi się nad rozżarzonym, sugerowanym przez wiersz krajobrazem piekielnym. W obu tych dziełach panuje poczucie duszności i zagubienia (w tekście słowo *nymiodłaś* – w związku frazeologicznym łączące się z „manowcami”, na obrazie powtarzające się w nieskończoność rzędy drzew niknące we mgle). Jeszcze mocniejszym „miejscem wspólnym” jest sytuacja przedstawiona w utworze *Odwiedziny*:

Pejzaż jest tym przyjacielem którego trzeba wprowadzić
Dać mu świetlisty dzban zsiadłego mleka
Podłogę na której jeszcze się znaczą herby dębów.

Potrzeba zawieszenia przestrzennej relacji wewnątrz/na zewnątrz, jest chyba jednym z ulubionych motywów w malarstwie Yerki. Odnaleźć można aż cztery wyrażenia, które mogłyby powyższe *baiku-images* ilustrować. W obrazach, takich jak *Zamieszanie w kuchni*, *Kredens przydrożny*, *Kuchnia babci* czy *Polny kredens*, mamy do czynienia właśnie z sytuacją przedstawioną przez poetę: ściany zanikają, nie ma wyraźnych granic między podłogą kuchenną a lanem zboża, z szuflad wystają budynki, a wiejski zachód słońca lub noc ukazują się po otwarciu drzwiczek zwykłego mebla. Ostatnim przywołanym przeze mnie przykładem (choć można by je mnożyć jeszcze długo), niech będzie motyw przemieszania przestrzeni miasta i wsi. U Yerki jest ono obecne na wielu obrazach, m.in. *Raj w podwórzju*, *Zazdrość*, *Śmierć miasta* czy *Ulica Mokotowska*. Grochowiak przedstawia nam *baiku*-„obrazek” zatytułowany po prostu *Miasto*:

Stałem na szczycie drabiny aby napawać się miastem
Potem szczeble jak sople lodu pomknęły w dół
Spojrzałem – a tu sosna i modrzew – i znowu wieś dookoła.

Oczywiście, można tę sytuację przeczytać po prostu jako oglądanie z daleka, ze szczytu drzewa, miasta. Jednak owo „napawanie się miastem” zakłada

chyba bliższy kontakt. Malarz przedstawia to w sposób bardzo podobny, zazwyczaj poprzez umieszczenie zabudowań miejskich na wzniesieniu bądź podwyższeniu, a pod nimi i wokół nich maluje tereny wiejskie.

Rodzaj podsumowania

Kiedy przyglądamy się *Haiku-images* w kontekście prac Yerki, możemy zauważyć podobne rozważania na temat chwiejności opozycji: swojskie – obce, wewnętrzne – zewnętrzne, miejskie – wiejskie, powszechne – niezwykle i tak dalej. Sam wybór gatunku japońskiego, dopisanie do jego nazwy członu angielskiego/francuskiego (lub łacińskiego), a wewnątrz tomu umieszczenie polskich utworów jest gestem skłaniającym do namysłu nad wcześniej wymienionymi kategoriami. Niestety, nie mogę ponad wszelką wątpliwość ustalić, czy Grochowiak znalazł pojęcie realizmu magicznego lub jakikolwiek utwór napisany w takiej konwencji, co nie oznacza, że moje wnioski są fałszywe. Z perspektywy dnia dzisiejszego możemy stwierdzić, że poeta, grając z gatunkiem *haiku* i całym jego filozoficznym zapleczem, umieszcza go w kontekście europejskim. Tym zabiegiem podkreśla nie tylko elementy kluczowe poszczególnych tradycji, ale również sam fakt tej wielokulturowej fuzji.

Podsumowując, wypadałoby zapytać, czy Grochowiak „przyklejając” do swoich wierszy etykietkę *haiku*, zbudował tylko widzialny, powtarzalny porządek gatunku, czy ważniejszy był dla niego sam moment zapisania spojrzenia w ukryty wymiar? Przychylałabym się nieco do drugiej opcji, choć poeta korzystał z własnych, a nie japońskich rytuałów. Choć nie podporządkował się regułom formalnym tworzenia *haiku* ani nie opowiedział ostatecznie za ideą milczenia – ogromna część wierszy zamieszczonych w tomie jest bez wątpienia zapisem spojrzenia „w głąb rzeczywistości”, swoistego *satori*. Wydaje się, że Grochowiak na drodze między tradycją Wschodu i Zachodu pozostał w połowie drogi. Odchodząc od swojego „rozgadania”, porzucając groteskę, nie odwrócił się całkiem od tradycji europejskiej. Tym punktem zatrzymania między Japonią, Chinami a Europą może być realizm magiczny (również geograficznie – największy rozkwit nurtu miał miejsce w Ameryce Południowej). Choć nie spotkałam się z żadnymi opracowaniami dotyczącymi wpływu tego nurtu na poezję, myślę, że powyższe wnioski nie są całkiem chybione.

Zdaję sobie sprawę z chwiejności mojego wyводу. Nie udało się zapewne uniknąć „rozgadania” i zagmatwania. Problem ostatniego tomu Grochowiaka

i w ogóle funkcjonowania tak ciekawej formy literackiej, jaką jest *haiku*, na gruncie literatury polskiej (i europejskiej) domaga się jeszcze niejednego, nowoczesnego opracowania. Język naukowy nie wystarcza do opisu wszystkich prezentowanych w niniejszym tekście zjawisk, pozwolę więc sobie podsumować rozważania metaforycznie, odwołując się do wcześniej cytowanego Baudrillarda. W *Haiku-images* Grochowiak dokonał ekshumacji mumii nie po to, by powtórzyć rytualny gest unieśmiertelniania, ani po to, żeby tylko przywrócić jej widzialny kształt, ale przyniósł swoje pachnące olejki i świeże bandaże, aby stworzyć coś zupełnie nowego. Coś, o czym nie powinniśmy zapominać.

A jeśli powyższy tekst wydaje się zupełnie absurdalny i nonsensowny – proszę traktować go jak swoisty, rozbudowany *koan*. Tym razem zadająca go, autorka niniejszej pracy, przyjmuje rolę ucznia i oczekuje od Mistrzów pouczających razów.

Literatura

- Barthes R., 1999, *Imperium znaków*, przeł. Dziadek A., Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Baudrillard J., 1997, *Precesja symulaków*, przeł. Komendant T., w: Nycz R., red., *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Biernacki M., Pawlus M., red., *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała: Park.
- Dworniczak A., 2000, *Stanisław Grochowiak*, Poznań: Rebis.
- Fagerberg S., 1975, *Iluminacja*, przeł. Krajewski-Bola A., „Poezja”, nr 1.
- Gazda G., red., 2009, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gielo J., 1979, *Haiku-images Stanisława Grochowiaka*, „Poezja”, nr 7.
- Grochowiak S., 1978, *Haiku-images*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- (HP 2006) *Haiku po polsku*, 2006, <http://abc.haiku.pl/> [dostęp: 25.10.2011].
- Izutsu T., 2001, *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne*, w: Wilkoszewska K., red., *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, *Wymiary przestrzeni*, Kraków: Universitas.
- Jennings L.B., 1979, *Termin „groteska”*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Kapleau P., 1988, *Trzy filary Zen*, przeł. Dobrowolski J., Warszawa: Wydawnictwo „Pusty Obłok”.
- Kayser W., 1979, *Próba określenia istoty groteskowości*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Łukasiewicz J., 1978, *Haiku Grochowiaka*, „Twórczość”, nr 12.
- Łukasiewicz J., 2002, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Michałowski P., 1993, *Barokowe korzenie haiku (ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*, „Accent”, nr 4.
- Mroczkowska-Brand K., 2009, *Przeciecznia innego porządku: mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Niemojowski J., 1993, *Prolegomena*, do: Pound E., *Poezje*, przeł. Niemojowski J., Warszawa: Wojciech Pogonowski.
- Suzuki D.T., 1995, *Wykłady o buddyzmie Zen*, w: Fromm E., Suzuki D.T., de Martino R., *Zen i psychoanaliza*, przeł. Macko M., Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”.
- Tchórzewski A., 1975, *Między pierwszym a drugim Poundem*, „Poezja”, nr 1.

‘Visible Order’ or ‘Secret Dimension’? On *Haiku-images* by Stanisław Grochowiak

The article is dedicated to *Haiku-images*, the last poetic work of Stanisław Grochowiak. The author attempts to show how difficult it is to read oriental type of poetry, even if we know its structure and philosophical base. The only thing that we can do is to find common places between haiku and European tradition. The author points to grotesque, surrealism, imagism and magic realism. There are similarities between Grochowiak’s last poetic work and Jacek Yerka’s magic realism in painting. This leads to conclusion that *Haiku-images* is still an important poetic voice concerning reality and world we live in.

Key words: Stanisław Grochowiak, haiku, Jacek Yerka, magic realism