

Beata Śniecikowska\*

## ZMYSŁOWY PRZEPYCH PARADOKSÓW

O haiku i *haiku-images* Jana Tulika

Nie wiem, jak to się mogło stać. Nie rozumiem. Dobrze, że się wreszcie odstało. Poezję Jana Tulika poznałam zaledwie kilka lat temu. Nie znałam jej, pracując nad monografią polskiego haiku (Tulik z pewnością stałby się jednym z bohaterów tego studium). Nie wpadła mi w ręce, gdy, po kilku latach, przygotowywałam haikologiczną pracę do publikacji po angielsku. Wielka szkoda. Szczęśliwie niekiedy daje się o(d)szukać stracony czas. I odnaleźć przegapione wzruszenia. A może nawet – podać je dalej, w nie zawsze oczywistych dialogowych odsłonach.

### Ucięta chryzantema

Niedobrze osądzać książkę po okładce. Abstrahowanie od graficznej wizytówki tomu to jednak praktyka równie niezasadna<sup>1</sup>. Szczególnie, jeśli ten zawiera formy literackie od stuleci mocno posplatane ze sztukami wizualnymi. A zatem:

Rozciągnięta w pionie kompozycja. Jasne, delikatne pasy tła: migotliwe, kremowo-zielonkawe, z prześwitami lekkiego różu. Niemal pusta lewa część karty. I rozwibrowany, niemieszczący się w nieoczywistym kadrze malunek rośliny w części prawej. Kwiat chryzantemy, przycięty krawędzią okładki, płonie ognikami żółci, ochry i oranżu. Poniżej długa, prosta łodyga. Kunsztownie rozlane – tutaj to pozorny oksymoron – ciemnozielone plamy farby: dłoniaste liście. I jeszcze – niebieskawy cień rośliny: błąd kształt domykający okładkę.



\* Dr hab. Beata Śniecikowska, Instytut Badań Literackich PAN, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0099-5792>.

<sup>1</sup> Doskonale o tym przekonują znakomite publikacje z ostatnich lat: P. Mogilnicki, *Książka po okładce. O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych*, Kraków 2021; J. Górski, *Dosłownie. Literackie i typograficzne okładki polskich książek 1944–2019*, Kraków 2020; M. Lachman, *Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 101–117.

A po lewo tylko surowa, cienka ramka – w wyciągnięty w pionie prostokąt wpisano czerwono-czarny tekst: „JAN TULIK / OPISZE TO NOC”<sup>2</sup>. Jeśli otworzyć skrzydełko okładki, kompozycja idealnie dopełni się i uspokoi. Oto cały kwiat. I cały cień kwiatu. Piony i poziomy odzyskują równowagę – także dzięki krótkiemu, zapisanemu horyzontalnie „blurbowi” („Spontaniczne reakcje i filozoficzne refleksje / o takie chwile chodzi w poezji. / Jan Wolski”).



Nie każdego zachęci ta wysmakowana kompozycja. Wyobraźmy sobie, że niedoszły czytelnik albo czytelniczka odkładają książkę na bok, jak zwykle w takich razach: tyłem okładki do góry. Jakie byłoby ich zdumienie na widok awersu złotej chryzantemy! Sinoniebieskie tło, żadnych kwiatów ani śladu spokojnych barw ziemi. Jedyne wiszący na sznurku, głową w dół, ciemny ptak. I powieszony obok, na dłuższej nici, zgnieciony papier. Pomięta „wisielcza” karta jest częściowo zaczerniona – nie wiadomo jednak, co to za tekst, jaki obraz: widać tylko kreski i fragmenty ciemnych płaszczyzn. Martwota, śmierć, niemoc.

Tylne skrzydło przedłuża sinoniebieską płaszczyznę obrazu z ptakiem. Tu, pod kobaltowo-błękitnym kołem (księżyc w pełni?), widnieje biogram Tulika i logo wydawcy, Stowarzyszenia Literacko-Artystycznego „Fraza”. Przybyły z redakcyjnego obowiązku uskrzydłony konik logotypu – zabawny, grubo ciosany, podlatujący ku górze – wydaje się dziwnie nie na miejscu w zaprojektowanych przez Marlenę Makiel-Hędrzak<sup>3</sup> przestrzeniach. Ta zmarła niedawno artystka i uczona odpowiada za nieoczywistą, nienachalną – ale mocno zapadającą w zmysły – oprawę graficzną tomu.

<sup>2</sup> J. Tulik, *Opisze to noc. 101 pomysłów na uty i haiku*, Rzeszów 2019. W dalszej części szkicu tom oznaczam skrótowcem Otn. Liczba po skrótowcu wskazuje numer cytowanej strony.

<sup>3</sup> Wspomnienia o artystce i reprodukcje jej prac – zob. „Fraza” 2019, nr 4 (106), s. 259–281. Twórczość Marleny Makiel-Hędrzak była mocno związana ze sztuką słowa – nierzadko jej prace plastyczne bywały „zakorzeniona w domenie literatury”, autorka „pisała [też] interesujące wiersze i świetne szkice o sztuce”. Przygotowywała wreszcie – jako kuratorka – wystawy „oparte na [...] idei tworzenia dzieł plastycznych w dialogu z utworami literackimi” (cytaty z: M. Rabizo-Birek, *Jak młodsza siostra*, „Fraza” 2019, nr 4 (106), s. 259, 262).

Kontrast awersu i rewersu książki intryguje. Czy kluczem do kompozycji jest antyteza dnia i tytułowej nocy? Być może. Na pewno jednak niewyłącznie. Otwierająca tom chryzantema jest żywa, złota i zielona. Ale jest też silnie uwikłana w konteksty tanatyczne, zrosnięta z listopadowym melancholijnym świętowaniem. Może również zapowiadać artystyczny import z Dalekiego Wschodu (stąd wszak pochodzi roślina tak mocno wtopiona w nasz pejzaż kulturowy). Na ten trop naprowadza także pionowa ramka z biegnącymi z góry na dół, jakby po japońsku, znakami alfabetu. Delikatnie, świetliście, kwietnie zapowiedziana śmierć ziszcza się wizualnie na czwartej stronie okładki: mrocznej, przynębiającej, pełnej niejasności.

Dwa wiersze – z początku i z końca książki – zdają się potwierdzać dotychczasowe tropy interpretacyjne:



### **Poblże listopada**

Poblże listopada wilgotnieje w chryzantemach,  
Odeszli dobrze się sprawują  
Obiecane im wiedzieć czy Wszechświat to wszystko  
(Otn, 14)

### **Opisze to noc**

Na drzewie wiadomości sroka – Na czarno-biało namalować  
pokorę drzew wobec wiatru które kłękają tylko na jedno kolano  
Jak wyszeptać Na drzewie wiadomości deszcz śnieg słońce noc  
(Otn, 95)

Odnoszę wrażenie, że przy tych metaforycznych, polisensorycznych miniaturach najlepiej się... milczy. Mam ochotę po prostu ponawiać lekturę, smakować frazy, a nie rozbierać zdania, liczyć sylaby, śledzić przerzutnie. W moim szkicu przyjdzie jednak pora także na te analityczne procedury, trudno bowiem oceniać i doceniać sztukę słowa bez dokładnego zbadania układów słów.

Tymczasem powróćmy jeszcze do samego początku tomu. Na stronach tytułowych powiększono i „zmonochromatyzowano” okładkowy prostokąt: obok

wybitych czarną czcionką tytułu książki oraz imienia i nazwiska autora pojawił się, wydrukowany w szarości, podtytuł: *101 pomysłów na uty i haiku*. Od razu do głowy przychodzą przeróżne popularne publikacje z tą liczbą w tytule (eksploatowaną równie chętnie jak wzięte z baśni 1001). Sięgam do bibliotecznego katalogu: *101 wspaniałych pisarzy*, *101 eksperymentów z wodą*, *101 ciekawostek – samoloty*, *101 wspaniałych miast Europy*, *101 porad: wykroje i wzory*. I całe mrowie innych „sto jedynek”. Najoczywistszym kontekstem dla użytej przez



poetę frazy jest jednak, rzecz jasna, patronujący sklepikom z mydłem i powidłem sztyld „101 drobiazgów”. A Tulik przecież zebrał w tomie liczne literackie drobiny.

Nie jestem pewna, czy *101 pomysłów* to najszcześniejsza formuła (pod tytułowa. Eliptyczne odesłanie do pomieszanych „mydeł i powideł” nie całkiem pasuje do zbioru wyczelowanych językowo i sensualnie miniatur<sup>4</sup>. Formuła okazuje się przy tym zdumiewająco przewrotna, w tomie znalazły się bowiem... 102 wiersze! (Zaskoczona, liczyłam kilka razy. Tom na 102? Nie, to już szalona zabawa w skojarzenia.)

Ważniejszy wydaje się drugi człon podtytułu, dowodzący, że twórca wzbrania się przed pełnym przyjęciem genologicznej nazwy „uta” czy „haiku”. Przedstawia tylko (?) „pomysły na uty”, „pomysły na haiku” – a zatem: próby, zamiary nie w pełni zrealizowane, rzeczy jakby nie całkiem gotowe. (Notabene, Ryszard Krynicki postąpił bardzo podobnie: wybrał dla swych inspirowanych dalekowschodnio miniatur określenie „prawie haiku”<sup>5</sup>). Może to strategia podyktowana przekonaniem, że pełna realizacja japońskich założeń genologicznych jest na naszym gruncie niemożliwa. Może autor nie ma ochoty wciskać się na siłę w ciasne gorsety z importu. Nie wiem. Dość, że dialogi, które daje się wysłyszeć w jego tomie, wywołują przeróżne transkulturowe echa. I prowokują różnorakie strategie analityczne.

## Wokół haiku

Tom *Opisze to noc* zbiera miniatury poetyckie powstające przez kilka dekad. Na publikację złożyły się teksty krótkie i ultrakrótkie (od kilkunastu do niemal

<sup>4</sup> O poetyce Tulika wiele mówią szkice pomieszczone we „Frazie” 2021, nr 4 (114), s. 14–55 (w kontekście moich rozważań zob. szczególnie szkice Janusza Pasterskiego *Sensorium poetyckie Jana Tulika*, s. 14–15 i Mariusza Kalandyka *Jan Tulik – poeta modernistyczny w poszukiwaniu nie tylko językowych uzasadnień*, s. 46–55).

<sup>5</sup> Zob. R. Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, Kraków 2014, s. 5.

sześćdziesięciu sylab), w zdecydowanej większości liczące zaledwie po trzy linie<sup>6</sup>. Niewielki rozmiar wyraźnie sprzyja zagęszczeniu sensualnemu i semantycznemu; w szczególności sposób otwiera dzieło na wielość interpretacji czy – mówiąc po Ingardenowsku – mieści zdumiewająco liczne miejsca niedookreślenia.

W tym szkicu zatrzymuję się przede wszystkim przy kwestii „haikowości” wierszy Tulika, w krótkim artykule nie sposób bowiem dotknąć wszystkich sygnalizowanych w tomie „japońskości”. Na haikowy trop naprowadza paratekstowa, podtytułowa enuncjacja autora, skojarzenia intertekstualne wywoływane przez wierszowe motywy oraz trójwersowa forma zdecydowanej większości utworów (jakkolwiek, oczywiście, liczba wersów jest wyznacznikiem bardzo konwencjonalnym<sup>7</sup>). Sam Tulik pisał przed laty: „spory o to, czy trójwersowa miniatura o idei haiku może być nazwana haiku, są chyba jałowe”<sup>8</sup>. Szczerze mówiąc, wcale nie jestem o tym przekonana. Tutaj idzie mi jednak nie tyle o genologiczne nazewnictwo (choć i ono nie jest bez znaczenia), ile o sprawdzenie, jak „pracują” wiersze z *Opisze to noc*. I na ile są w tym podobne do japońskich lirycznych siedemnastogłoskowców.

Popatrzmy zatem najpierw na teksty najbliższe wyznacznikom haiku, precyzyjniej, zachodniego prototypu haiku<sup>9</sup> (wszystkich genologicznych wytycznych dalekowschodniej formy nie sposób zrealizować poza kulturą – i językiem – Nipponu). Oto jeden z wierszy:

#### Niedziela w lipcu

Po sumie w zboża Krwawiące maki  
Ścięte główki kłosów  
Skowronek porząca sygnaturkę

(Otn, 19)

Tekst świetnie spełnia podstawowe założenia haikowego prototypu: jest zwięzły, rezygnuje z bezpośredniej ekspozycji uczuć mówiącego „ja”, jest bardzo klarowny sensualnie (wyraziste układy figura – tło), rejestruje konkretny wycinek realnie istniejącego świata. Z haiku utwór wiąże także jego składniowa i, co za tym idzie, semantyczna nieoczywistość. Tej ostatniej kwestii warto chyba przyjrzeć się bliżej. Wybierzmy się zatem na chwilę w odległe kulturowo – i gramatycznie – przestrzenie.

Język japoński jest znacznie mniej „podomykany” semantycznie niżli np. polszczyzna (brak wyraźnego rozróżnienia liczby pojedynczej i mnogiej, brak kategorii przypadku, częste abstrahowanie od podmiotu wypowiedzeń). Budowa klasycznych haiku także wiąże się z multiplikowaniem niejasności. Agnieszka Żu-

<sup>6</sup> Liryków dłuższych niżli trzy wersy naliczyłam w tomie zaledwie dziewięć; ich związki z japońskimi *utamí* dalekie są od oczywistości.

<sup>7</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Toruń 2016, s. 99, 201–204.

<sup>8</sup> J. Tulik, *Haiku Grochowiaka*, „Życie Literackie” 1986, nr 41, s. 5.

<sup>9</sup> Szeroko piszę na temat haikowego prototypu na Zachodzie w książce *Haiku po polsku*, s. 87–112.

łańska-Umeda pisze o sylabie ucinającej *kireji*, której działania nie da się w prosty sposób odwzorować w języku polskim i literaturze polskiej:

Sygnałem dla nas, że oto nastąpiła cezura, która zmusza nas do zawieszenia głosu, jest tak zwana „sylaba (lub kilka sylab) ucinająca” (jap. *kireji*). [...] *Kireji* może przybierać formę zarówno partykuły gramatycznej, końcówki fleksyjnej, jak też całego słowa. Jest nośnikiem treści, ale sprawuje jeszcze inną, bardzo ważną funkcję. Otóż w odpowiednim miejscu strofy, w sposób wymyślny ma dokonać cięcia. Takiego cięcia, aby hokku mogło stać się samodzielnym głęboko poetyckim utworem<sup>10</sup>.

Cezury te [*kireji* – dop. B.Ś.] w pewnym sensie dopuszczają czytelnika do współkompozycji [...]. Oddzielają one podmiot od orzeczenia i dopełnienia, co wnosi nieuchwytny nastrój tajemniczości, ponieważ możliwe staje się postawienie tego dopełnienia w roli podmiotu. Przykładem niech będzie jedno z hokku Bashō: „Stanę na chwilę wtulony za wodospadem początek lata” – czy to poeta przystanął i schronił się za wodospadem, czy może początek lata nieśmiało tam przykucnął, by odpocząć przed dalszą drogą?<sup>11</sup>

Popatrzmy na początek utworu Tulika: „Po sumie w zboża Krwawiące maki / Ścięte główki kłosów”. Nie sposób prześlizgnąć się nad nieoczywistością pierwszego wersu. Czy przypadkiem nie zabrakło tu orzeczenia? Żadnego zdumienia nie budziłyby przecież zdania: „Po sumie idę w zboża” czy „Po sumie patrzę w zboża”. Chyba że mamy do czynienia z dość rzadką postacią trybu rozkazującego (jak we frazach „na koń!” czy „w drogę!”)? A zatem: „Po sumie [pójdźmy] w zboża”? A może drukarski chochlik porwał dwuznak, który powinien znaleźć się na końcu jednego z rzeczowników („w zbożach”)? Gdyby dwuznak przywrócić, mielibyśmy w inicjalnym wersie nieskomplikowane (składniowo, bo sensy przecież ścielą się gęsto) wypowiedzenie: „Po sumie w zbożach krwawiące maki”. Tylko co w środku zdania robiłaby wielka litera? Z całą pewnością nie znalazła się tu przypadkiem, Tulik (dość) konsekwentnie zaznacza w ten sposób początki nowych wypowiedzeń – także wewnątrz wersów. Pomysł prostego uspojnienia pierwszej linijki tekstu wydaje się zatem chybiony. Otwierające kolejną linię „krwawiące maki” nie są jednak początkiem nowego zdania. W następnym wersie (rozpoczętym wielką literą, jak wszystkie wersy tomu) otrzymujemy „zamknięty” równoważnik zdania: „Ścięte główki kłosów”. Zagadka składniowo-semantyczna powinna się wobec tego rozwikłać w wersie pierwszym. Tyle tylko, że... rozwikłać się nie może.

A zatem – nic nie jest jasne. Pomysły interpretacyjne można mnożyć, próżno jednak szukać oczywistego rozstrzygnięcia. Krążymy wokół „niepodomykanych” sensów, podobnie jak badaczka i tłumaczka wierszy Bashō. Mimo to sam obraz pozostaje bardzo klarowny sensualnie – tak samo jak w analizowanym przez Żuławską-Umedę haiku z wodospadem. Oto łań zboża i intensywnie czerwone maki widziane w samym środku lipcowego dnia (kadr uchwycono wszak „po sumie”).

<sup>10</sup> A. Żuławska-Umeda, *O kireji – „sylabie ucinającej” w haiku*, „Japonica” 1994, nr 2, s. 67.

<sup>11</sup> Teżte, *Od tłumacza [w:] Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Wrocław 1983, s. 9. Zob. też: teżte, *O kireji...*, s. 65–70.

„Główki kłosów” i „krwawiące maki” można by uznać za rodzime *kigo*, niezbywalne w klasycznych haiku słowa bądź frazy wskazujące porę roku. Nie sposób nie dostrzec tu jednak także zabiegów stylistycznych i symbolicznych. Oto głęboka metaforyzacja: rośliny są animizowane, a może nawet personifikowane. Krew, kłos zboża i niedzielna suma – trudno o wyrazistsze odniesienia do liturgii chrześcijańskiej i ikonografii chrystologicznej. Wydawać się może, że aluzje religijne stoją w sprzeczności z założeniami japońskiej miniatury. Nic nie jest jednak oczywiste.

Haiku to wielka zwięzłość i prostota wyśłowienia. Tej ostatniej nie należy jednak mylić ze stylistyczną przezroczystością. Ten stereotyp (haiku jako najłatwiejsza poezja świata) warto piętnować, kładzie się bowiem długim cieniem na znakomitej, choć tylko po części dającej się przyswoić w przekładzie, literaturze. Znow oddajmy głos Agnieszce Żuławskiej-Umedzie:

Wyrafinowane piękno i kunszt poezji japońskiej [także haiku – dop. B.Ś.] polegał, między innymi, na pewnych, trudno uchwytnych przenośniach, na tradycją ustalonych epitetach oraz na kojarzeniu dalekich nawet pojęć przez używanie w tekście odpowiednich ideogramów. Słowa mogły być zapisane znakami o podobnym dźwięku, lecz innym znaczeniu<sup>12</sup>.

Do wartości estetycznych, traktowanych w szkole Bashō jako tradycyjne, można zaliczyć figury stylistyczne. Na przykład *tatoe*, porównania lub aluzje oraz podobne do nich *honkadori*, sztuka cytowania. Polega ona na zręcznym wykorzystaniu we własnym utworze frazy pochodzącej z klasycznej poezji, co świadczyło o jej znajomości i pozwalało przywołać tematy, obrazy czy nastroje zawarte w całym utworze, skąd cytaty pochodził. Dalej *mugon*, przemilczenie [...]. *Kakekotoba*, [...], [gdzie] słowo staje się osią, wokół której ożywają dwa konteksty znaczeniowe. [...] Dalej *engo*, czyli różnorodne słowa lub morfemy, kojarzące się ze sobą podobną treścią w głębszych warstwach znaczeniowych [...] <sup>13</sup>. [Wreszcie] *makurakotoba*, słowa-atrybuty, nadające następującym po nich wyrażeniom szczególną wartość semantyczną<sup>14</sup>.

Doskonale widać, jak niewiele z omówionych zabiegów potrafi rozpoznać zachodni czytelnik (przekładów) haiku<sup>15</sup>. I jak niewiele może wykorzystać w swej twórczości zachodni poeta. Widać także, że klasyczne wiersze japońskich *hijinów* wcale nie były wolne od metaforyki, odniesień intertekstualnych, a nawet

<sup>12</sup> Tejże, *Od tłumacza*, s. 13.

<sup>13</sup> Tejże, *Okolice poetyki Matsuo Bashō* [w:] *Haiku*, przeł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006, s. 231.

<sup>14</sup> Tejże, *Poetyka szkoły Matsuo Bashō*, Warszawa 2007, s. 25; zob. też: tejże, *O kireji...*, s. 65 i nast.; M. K. Hiraga, *How Metaphor and Iconicity are Entwined in Poetry. A Case in „Haiku”* [in:] *From Sign to Signifying*, eds. W. G. Müller, O. Fischer, Amsterdam–Philadelphia 2003, s. 317–335.

<sup>15</sup> Oczywiście w sukurs przychodzą sami tłumacze i redaktorzy wydań przekładów poezji japońskiej. Lektura obszernych komentarzy (i transkrypcji oryginalnych tekstów) może być dla czytelników bardzo pomocna. Niewiele ma jednak wspólnego z poznawczymi „błyskami” pierwszego czytania. Zob. np. M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, transl., annotated, and with an introduction by J. Reichhold, Tokyo–New York–London 2008.

symboliki. Tyle tylko, że wspomniane zabiegi nigdy nie przesłaniały obrazów zmysłowych, nie „przykrywały” mistrzowsko chwytych kadrów z rzeczywistości pozatekstowej, doświadczanej poprzez wzrok, słuch, smak, dotyk. Innymi słowy, nie zaburzały mimetyzmu sensualnego – odbiorca był w stanie odnaleźć podobne zmysłowe obrazy w repozytorium własnych doświadczeń. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że wszystko, co dotąd powiedziałam, świetnie pasuje do omawianego wiersza Tulika.

Analiza krótkiego liryku zajęła już kilka sążnistych akapitów. Wciąż jednak nie dotarłam do końca tego zaledwie dwudziestosześciosałobowego tekstu! Ostatnia linia także zasługuje na uwagę: w izolacji i – naturalnie – w kontekście wcześniejszych dwóch wersów. „Skowronek potrąca sygnaturkę” – do tworzonego w wierszu obrazu przedostaje się dźwięk. Nieco paradoksalnie (*in absentia?*), Tulik nie precyzuje bowiem, czy ptak śpiewa, czy tylko porusza najmniejszy kościelny dzwon. A czy samo trącanie sygnaturki przez niewielkiego ptaszka może wywołać dźwięk dzwonu? Nie wiem. Dość, że w króciutkim, zaledwie trzywyrazowym wersie, konotacje brzmieniowe zostały wyzwolone aż po dwakroć. Do tego po raz kolejny przywołano konteksty sakralne (kościelna sygnaturka) i symboliczne. Skowronek to wszak znak „nieba, złączenia nieba z ziemią”<sup>16</sup>. Z bogatego symbolicznego *dossier* ptaka wybrać można także inne sensory dobrze korespondujące z całością przedstawienia (takie jak miłość, mądrość, nadzieja). Nie od rzeczy wydaje się także odesłanie do symboliki kapłaństwa<sup>17</sup>.

Idźmy dalej. Z perspektywy gatunkowego centrum w dwudziestosześciosałobowej miniaturze Tulika pomieszczono... za dużo obrazów. Wbrew rozpowszechnionym na Zachodzie stereotypom w tradycyjnych tekstach japońskich *haijinów* (tj. poetów haiku) bardzo rzadko znajdujemy nakładane na siebie przedstawienia. Liryczne siedemnastozgłoskowce znacznie częściej rozwijały pojedynczy obraz sensualny, nierzadko łączący różne wrażenia zmysłowe. Na pierwszy plan zwykle wybijał się jeden kształt, figura wyraziście zaprezentowana na jednolitym sensualnym tle<sup>18</sup> (co, jak dowodzą kognywiści i psycholodzy spod znaku Gestalt, doskonale odzwierciedla najbardziej podstawowe zasady ludzkiej percepcji<sup>19</sup>):

<sup>16</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 382.

<sup>17</sup> Lista odniesień symbolicznych za: tamże, s. 382–383.

<sup>18</sup> Mało tego, niekiedy za cały haikowy obraz wystarczało jednolite sensualne tło:

Piękny ten dzień	Wiosenne morze
zajaśnieje nam w słońcu	czy schyłek dnia tak cicho
powierzchnia śniegu	pulsuje w dali
Taigi	Buson

Oba teksty w przekładach A. Żuławskiej-Umedy, cyt. za: tejsze: *Haiku*, [2006], s. 201; *Haiku*, [1983], s. 76.

<sup>19</sup> Zob. np. A. Kwiatkowska, *A Cognitive Linguist Reads Haiku Poetry* [in:] *Cognitive Perspectives on Language*, ed. B. Lewandowska-Tomaszczyk, Frankfurt am Main 1999, s. 187–197; D. Stanulewicz, *Figura i tło – wędrówka idei* [w:] *Językoznawstwo kognitywne III. Kognitywizm w świetle innych teorii*, red. D. Stanulewicz, O. Sokołowska, Gdańsk 2006, s. 281–289; B. Śniecikowska, *Haiku po polsku*, s. 104–109.



Zmierzcha się morze tylko głos kaczki bieleje niewyraźnie Bashō <sup>20</sup>	Chruściana brama. Zamiast zasuw: ślimak winniczek Issa <sup>21</sup>	Kamienna Góra bielszy niż jej kamienie jesienny wiatr Bashō <sup>22</sup>
--	---	--

Na dobrą sprawę z króciutkiego, bogatego sensualnie i symbolicznie wiersza Tulika dałoby się stworzyć kilka różnych haiku bardzo bliskich prototypowi gatunku<sup>23</sup>. Pozwólmy sobie na chwilę warsztatowej zabawy:

po sumie w zbożach krwawiące maki	w zbożach krwawiące maki ścięte główki kłosów	ścięte główki kłosów skowronek potrąca sygnaturkę
krwawiące maki skowronek potrąca sygnaturkę	po sumie ścięte główki kłosów krwawiące maki	w zbożach krwawiące mak

Takie permutacyjne teksty można by multiplikować – użycie fraz Tulika gwarantuje wysoki poziom artystyczny wypreparowanych z jego liryku wierszy. Gdyby włączyć do puli słów frazę z tytułu (a tych ostatnich japońscy *haijinowie* zasadniczo nie stosowali) – wierszy mogłoby być, rzecz jasna, jeszcze więcej.

Łatwość tworzenia „bardziej miniaturowych miniatur” z trójwersowego utworu Tulika wiąże się z sensualnym umocowaniem jego kompozycji – wszak obrazy pochodzą z tej samej, spójnej czasoprzestrzeni. Inaczej niż np. przedstawienia z najsłynniejszego *hokku* Ezry Pounda, wiersza nakładającego – niczym w skróconym porównaniu – wrażenia z dwóch zupełnie różnych rzeczywistości:

#### Na stacji metra

Te twarze widmowe w tłumie;  
Płatki na wilgotnej, czarnej gałęzi<sup>24</sup>.

W tym miejscu poruszyć warto jeszcze jedną kwestię. Mówiłam już kilkakrotnie o haikowym skupieniu na konkretnym doświadczeniu zmysłowym. Nie znaczy to jednak, że kadry z otaczającej rzeczywistości nie bywały w tej poezji

<sup>20</sup> Przel. A. Żuławska-Umeda, cyt. za: tejsze, *Haiku*, [2006], s. 215.

<sup>21</sup> Przel. R. Krynicki [w:] tegoż, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 81.

<sup>22</sup> Przel. N. Dzierżawska, cyt. za: tejsze, *Synestezja w poezji Matsuo Bashō*, Warszawa 2008 – praca magisterska napisana pod kierunkiem Mikołaja Melanowicza w Zakładzie Japonistyki i Koreanistyki UW, na prawach maszynopisu, s. 60.

<sup>23</sup> Co ciekawe, pisząc o *Haiku-images* Grochowiaka, Tulik zgłasza podobną sugestię: Japończyk zdecydowałaby się na znacznie krótsze wysłowienie obejmujące tylko część utworu zachodniego poety (J. Tulik, *Haiku Grochowiaka*, s. 5).

<sup>24</sup> Cyt. za: E. Miner, *Pound, haiku i obraz poetycki*, przel. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 105.

konfrontowane z przestrzeniami wsobnymi. Owszem, bywały. Liryczny „ekshibicjonizm” nie przytłaczał jednak wrażeń sensualnych. Podobnie dzieje się u autora *Opisze to noc*. Oto para wierszy – Bashō i Tulika:

#### Szpaki, tupotanie

nawet kiedy jestem w Kioto	To na gwizd szpaków
szyszcząc kukułkę	po tak okrutnej zimie
tęsknię do Kioto <sup>25</sup>	Tupotało serce
	(Otn, 93)

A zatem – znaleźć można w tomie Tulika miniatury bardzo bliskie klasycznym japońskim siedemnastozgłoskowcom. Maksymalnie skondensowanych haikupodobnych wierszy nie ma tu jednak wiele. Przeważają utwory bardziej rozbudowane składniowo, realizujące tylko pewną część gatunkowego prototypu. I dające się wpisywać w szerokie intertekstualne płaszczyzny. Popatrzmy:

#### Martwy bucik

Jak martwy gołąb na bruku strącony z powietrza  
 Bez powietrza Biały bucik dziecinny  
 Rozjechany przez auta na rojnej ulicy  
 (Otn, 31)

Oto wyrazisty, przejmujący obraz: mały bucik na środku jezdni. Niewielka, nieregularna biała plama na tle ciemnego asfaltu, oglądana, jak można domniemywać, w hałaśliwym pejzażu dźwiękowym. Na dobrą sprawę widzieć tu można dwa nałożone na siebie obrazy. Wiersz rozpoczyna się – nietypowo z perspektywy potocznych konstrukcji składniowych – od określającego członu porównania. Oto martwy ptak pozbawiony swej *raison d'être*, do którego dopiero w dalszej kolejności przyrównany zostanie biały bucik. Tulik znakomicie wykorzystuje – i obudowuje – powtórzenie leksykalne: zmiana przyimków („z powietrza” – „Bez powietrza”) i użycie pauzy wersowej przejmująco intensyfikują przekaz. Zwieńczeniem miniatury jest tytuł: dodatkowo spinający obrazy (lepiej chyba niż nieco redundantne tu „jak”) i jednocześnie animizujący rozjechany bucik – trochę na prawach paradoksu, bo przecież but jest już „martwy”.

Mamy zatem przed sobą wiersz stosunkowo bliski zachodniemu protypowi gatunku, żadną miarą niedający się jednak z klasycznym haiku pomylić. Czy to źle? Oczywiście – nie. Jestem jak najdalej od oceniania tekstów wedle ich ortodoksyjnej przyległości do jakichkolwiek wzorców. Warto jednak raz jeszcze zatrzymać się przy kwestii relacji utworu Tulika i klasycznych lirycznych siedemnastozgłoskowców.

<sup>25</sup> Cyt. za: M. Bashō, Y. Buson, K. Issa, M. Shiki, *Haiku*, przeł. B. Szymańska, A. Kuchta, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2021, s. 13.

Pozwólmy sobie znowu na chwilę zabawy poetyckiej. *Haijin* wierny wyciecznym szkoły Bashō<sup>26</sup> (najlepiej zmodernizowanym przez Shikiego i jego następców) uznałby zapewne centralny obraz wiersza Tulika za doskonały zacytn haiku. Najprawdopodobniej jednak poprzestałby na znacznie prostszym wysłowieniu. Mogłoby ono przybrać taką na przykład formę:

biały bucik  
rozjechany  
na rojnej ulicy

Skoro „bucik”, to przecież najpewniej dziecięcy. Może jakiś czytelnik albo czytelniczka (jedni z tysiąca) pomyśleliby tu jeszcze o pantofelku filigranowej panny młodej. Tyle że... to tylko lepiej dla wiersza i jego haikowych „niedomknięć”. Idźmy dalej. Bucik jest „rozjechany”, w dodatku „na rojnej ulicy” – w dzisiejszym świecie to dość oczywiste, że dostał się pod koła samochodów. Inna rzecz, że gdyby w wierszu zabrakło wzmianki o autach, odbiorca mógłby przesunąć domniemany czas akcji na epokę przedmotoryzacyjną (i myśleć na przykład o przejeżdżających wozach konnych czy dorożkach). Istotnie – mógłby. „Rasowy” *haijin* wcale by się jednak kolejnym semantycznym niedomknięciem nie zmartwił. Rezygnacja z okolicznika pozwala przecież na silniejszą kondensację haiku i otwiera szersze przestrzenie interpretacyjne.

I jeszcze jedno: znacznie częściej posługujemy się przymiotnikiem „ruchliwa” niżli „rojna” dla określenia drogi o dużym natężeniu ruchu kołowego. „Rojna” to raczej „zatłoczona, pełna ludzi”. I to nie pozostaje bez znaczenia – skoro ulica jest „rojna”, uchwycony kadr może mieć obserwatorów w świecie przedstawionym (czy raczej: „mażniętym” jednym ruchem pędzelka). Pod warunkiem, oczywiście, że ci zdobędą się na chwilę uważności.

Co ciekawe, „uhaikowiony” wiersz okazuje się krótszy niżli przepisowe – w japońszczyźnie (!) – 17 sylab. Często zapomina się, że dla wielu funkcjonujących na Zachodzie haiku – zarówno tych oryginalnie stworzonych przez poetów Okyudentu, jak i tych przełożonych z japońskiego – siedemnastozgłoskowy rozmiar okazuje się... nazbyt obszerny U nas to chociażby *casus* dość licznych wierszy Urszuli Koziół czy Ryszarda Krynickiego<sup>27</sup>.

W dotychczasowej zabawie literaturoznawczej znacznie okroiłam *Martwy bucik*, by pokazać, jak „pracuje” możliwie najbliższe japońskim wyznacznikom jednoobrazowe haiku – i czym różni się wiersz z *Opisze to noc* od takiej właśnie poezji. Czy Jan Tulik będzie zadowolony z moich eksperymentów? Mam poważne wątpliwości. Bawię się jego wierszem, z którego usunęłam (wprawdzie – wprzódy pochwaliwszy) całą pierwszą połowę i jeszcze kilka słów z drugiej części. Czy nie dałoby się eksperymentować – i prowadzić literaturoznawczego wywodu – z większym szacunkiem dla branej na warsztat poezji? Spróbuję.

<sup>26</sup> Dodajmy, że są ich dziś tysiące – w samej Japonii, w Stanach Zjednoczonych i w wielu innych miejscach globu.

<sup>27</sup> Zob. np. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku*, s. 188–192.

Przyznać trzeba, że, na dobrą sprawę, osobnym haiku mógłby się stać także pierwszy wers utworu. Ograniczenie się wyłącznie do niego gubi jednak centralny (stanowiący określany człon całotekstowego porównania) obraz zniszczonego bu-cika. Wiersz w ogóle nie dotykałby wówczas problemów świata ludzi i ich cywilizacji. W swym skupieniu na naturze byłby jednak bardzo bliski poetyce japońskich siedemnastozłaskowców:

martwy gołąb na bruku  
strącony z powietrza  
bez powietrza

Co ciekawe, taki tekst delikatnie przekraczałby haikowe tabu – japońskie wiersze zdumiewająco rzadko wprost mówiły o śmierci. Samotność, przemijanie, dystans – tak. Ale już niekoniecznie martwe ciała, rozkład, abjekt<sup>28</sup>. Tę nieoczywistą różnicę dobrze ilustruje wiersz Bashō:

Jakiż straszny los!  
Pod hełmem zabitego  
śpiewa cykada<sup>29</sup>.

„Sterylny” obrazowanie to cecha klasycznych haiku. Odejście od jednoobrazowości nie wyklucza jednak „orbitowania” wokół haiku. I przybliża do inspirowanych liryką japońską eksperymentów poetów Zachodu. Oryginalnemu tekstowi Tulika bardzo blisko do tych stosunkowo nielicznych (ale za to niebywale silnie działających w historii literatury) miniatur Ezry Pounda, które zbudowane zostały na zasadzie nakładania obrazów<sup>30</sup>. Dość przypomnieć cytowany wiersz *Na stacji metra*. Autor *Cantos* zapewne napisałby tekst o gołębiu i rozjechanym buciku... prawie identycznie jak Tulik. Imażystyczna wersja utworu mogłaby wyglądać na przykład tak:

### **Martwy bucik**

Gołąb na bruku strącony z powietrza – bez powietrza;  
Biały bucik rozjechany przez auta na rojnej ulicy.

Dość eksperymentowania. Utwór Tulika – bez żadnych przeróbek – to piękny, czysty sensualnie wiersz bliski technice obrazowania, która okazała się bardzo istotna dla historii gatunku na Zachodzie (i dla jego polskich inkarnacji). Zatrzymaj-

<sup>28</sup> Tamże, s. 82–85.

<sup>29</sup> Tekst w przekładzie A. Krajewskiego-Boli cytuję za: „Począ” 1975, z. 1, s. 36, 35. O roli tego numeru pisma dla polskiej historii haiku piszę w dalszej części szkicu.

<sup>30</sup> Poundowska technika twórcza niekiedy (rzadko!) wiązała się z nakładaniem na siebie obrazów, znacznie częściej było to jednak tworzenie jednego obrazowego „wiru” (zob. np. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku*, s. 244–245).

my się w tym miejscu. Krótkie liryki oscylujące blisko prototypu haiku dają się – jak widać – analizować na bardzo wiele sposobów. Tom *Opisze to noc* to jednak przede wszystkim dłuższe, bardziej złożone konstrukcyjnie miniatury.

### Forma paradoksalna, czyli o *haiku-images*

Chciałabym teraz zaproponować kilka zupełnie innych wierszowych rozmów. W moich uszach wybrzmiewają one bardzo przejmująco i czysto. Są jednak – to wcale nie sprzeczność – na różne sposoby zaplątane w intertekstualne nici. Oto dwie tercyny:

#### Poranek

Zorza motyla nad chabrem płoszy kreta  
Ryby zbudzone przemywiają zdziwienie w kręgach oczu  
Człowiek zaczyna się lękać Za długo do wieczora

#### Łąka

Rosa opadła nas jak dokuczliwy rój owadów świtu  
Chłopi w białych sukmanach nieśli czarne trumny  
Twój niekończący się pocałunek łopotał jak chorągiew przed nimi

Można by pomyśleć, że wiersze napisała jedna osoba, że pochodzą z tego samego, spójnego tomu poetyckiego (zgadza się nawet maniera interpunkcyjna, podobna jest składnia tekstów). Oczywiście – jest inaczej. Twórców było dwóch. Zdarzało im się jednak mówić *unisono* – nawet jeśli moment wysłowienia dzieliły lata. Czasem można wręcz odnieść wrażenie, że jeden zaczynał ciemną – choć pełną leksykalnych (o)lśnień – opowieść liryczną, a drugi ją domykał:

#### Błysk

O słoneczny brzeżku spoza gradowej chmury  
O jesienna drogo wśród srebrnych brzeźniaków  
O gilotyno całowana przez emerytowanego oprawcę

#### Ofiara

Opadł cień lśniącego ostrza Potoczył się  
Po nasłonecznionej stronie kamieni nie dostrzegając mchu  
Zwilżonego perlowo przez ślimaki Właśnie zgilotynowano kata

Dwóch dialogujących poetów: Jan Tulik (autor pierwszego, Otn 54, i czwartego, Otn 56, z cytowanych wierszy) i Stanisław Grochowiak (twórca *Łąki* i *Błysku*:

H-i 7, H-i 9<sup>31</sup>). Książki, z których zaczerpnęłam liryki, dzieli ponad czterdzieści lat. *Haiku-images* Grochowiaka ukazały się, pośmiertnie, w 1978 roku (Grochowiak zmarł w 1976) – to artystyczne pokłosie poświęconego haiku, pionierskiego u nas, numeru pisma „Poezja” (1975, nr 1)<sup>32</sup>. *Opisze to noc* opublikowano w roku 2019, książka zawiera jednak teksty pisane od lat osiemdziesiątych. W obu tomach pomieszczono podobną liczbę wierszy, oba są bardzo spójne w płaszczyźnie stylistyki, mimo że operują różnorodnymi technikami konstrukcyjnymi. W obu wreszcie znalazły się (niemal wyłącznie) trójwersowe liryki złożone w większości z długich, nawet kilkunastozgłoskowych wersów najczęściej pozbawionych znaków interpunkcyjnych. Obaj twórcy opisywali – i tworzyli piórem<sup>33</sup> – „delikatności [...] [...] które należy dostrzegać wszystkimi zmysłami” (tak właśnie pisał sam Tulik o zbiorze Grochowiaka). W posłowie do *Opisze to noc* autor tak mówi o swoich okołohaikowych inspiracjach:

Zaczytywałem się owymi miniaturami z duchem haiku takich autorów jak: Ryszarda Krynickiego, Teresy Truszkowskiej, Jarosława Markiewicza, Jerzego Harasymowicza, Andrzeja Tchórzewskiego, Leszka Engelkinga, Mirona Białoszewskiego, Tomasza Jastruna, ks. Janusza St. Pasierba, o. benedyktyna Hieronima Stanisława Kreisa. Spore wrażenie sprawił na mnie zbiór *Haiku-Images* Stanisława Grochowiaka<sup>34</sup>.

Dużo lektur, wiele potencjalnych inspiracji. Związki z Grochowiakiem wydają się jednak zdecydowanie najsilniejsze<sup>35</sup>. Nie są przy tym w żadnej mierze epigońskie. Raz jeszcze powtórzę chęć słowo „rozmowa”. I – z innej strony niż wcześniej – przyjrzeć się genologicznym rudymentom.

Grochowiakowy tom *Haiku-images* to w mojej ocenie oryginalna poetycka „wariacja na temat haiku i tego, co jawiło się poccie jako *haiku-image*”<sup>36</sup>. Literaturoznawcze śledztwo, które przed laty prowadziłam, wykazało, że w historii i teorii literatury powszechnej nie zaistniał nigdy gatunek o nazwie *haiku-image*. Na podstawie skąpych, nieprecyzyjnych przesłanek polscy krytycy – i sam Grochowiak – zaczęli jednak od połowy lat 70. posługiwać się takim (para)genologicznym określeniem. Dzięki tomowi z 1978 roku nieoczywista forma gęstej od metafor, spiętrzającej obrazu trójwersowej miniatury zaczęła funkcjonować w świadomości polskich odbiorców i twórców poezji. Wiązano ją z haiku, mimo że powstające teksty były kilkukrotnie

<sup>31</sup> Odwołuję się do wydania: S. Grochowiak, *Haiku-images*, Warszawa 1978 (2. wyd.). Tom oznaczam skrótowcem H-i. Liczba po skrótowcu wskazuje numer cytowanej strony.

<sup>32</sup> Szeroko piszę na ten temat w monografii *Haiku po polsku*, s. 229 i nast.

<sup>33</sup> J. Tulik, *Haiku Grochowiaka*, s. 13. Zarówno twórczość Grochowiaka, jak i Tulika analizować by można przy użyciu kategorii epifanii nowoczesnej. Zob. np. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

<sup>34</sup> Tenże, *Opisze to noc* [posłowie] (Otn, 104).

<sup>35</sup> Fascynację *Haiku-images* potwierdza także przywoływany już tekst Tulika *Haiku Grochowiaka*.

<sup>36</sup> Więcej na ten temat – zob. B. Śniccikowska, *Haiku po polsku*, s. 235–245.

dłuższe niżli japońskie wiersze na jednym oddechu<sup>37</sup>. Paradoksalna formuła *haiku-image* nie okazała się szczególnie żywotna – realizacji poetyckich bliskich kompozycjom z Grochowiakowego tomu-pogrobowca<sup>38</sup> nie powstało wiele. Inna rzecz, że autor zawiesił poprzeczkę wyjątkowo wysoko. Jednym z nielicznych twórców, którzy powędrowali wytyczoną przez niego „małą dróżką”<sup>39</sup>, jest właśnie Jan Tulik<sup>40</sup>.

Dość daleko polskim *haiku-images* (przystańmy na tę nazwę wprowadzoną do literaturoznawczego obiegu przez brzemienne w skutki nieporozumienie<sup>41</sup>) od japońskich lirycznych siedemnastozgłoskowców. Pewne związki pozostają jednak czytelne – czy może lepiej: doświadczalne. Zatrzymajmy się przy zacytowanych dopiero co miniaturach.

W *Błysku* Grochowiak proponuje dwa luźno powiązane wersy-obrazy, eksponujące kształt na jednolitym tle (jaśniejący „brzeżek” słońca i gradową chmurę, drogę ciemniejącą pośród białej brzeziny). Każda linia mogłaby na dobrą sprawę funkcjonować jako odrębne haiku. Na uparte go można by w zbliżony sposób opisać także wers trzeci (błyszczący przedmiot „na tle” ciemnej postaci). Obrazy wiążę trudno uchwytna relacja metaforyczna<sup>42</sup>.

Tulik proponuje podobnie zmetaforyzowaną kompozycję, w swej mikroskali bardziej sfabularyzowaną niżli trójobrazowy wiersz Grochowiaka. Mowa o ofierze, ostrzu, gilotynowaniu – nie wiadomo jednak, kiedy i dlaczego odbywa się egzekucja. Jeszcze bardziej zaskakuje sposób opisu rytualnego mordu. I miejsce onirycznej

<sup>37</sup> Na temat „jednooddechowości” haiku – zob. np. K. Yasuda, *The Japanese Haiku. Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples*, Rutland, Vermont–Tokyo, Japan 1957, s. 41; J. Giroux, *The Haiku Form*, Rutland, Vermont–Tokyo, Japan 1974, s. 76.

<sup>38</sup> Formuła wypożyczona z tekstu B. Mytych-Forajter, „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...”. *Rzecz o „Haiku-images”* [w:] teje, *Czule punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Katowice 2010, s. 88.

<sup>39</sup> Frazę zacytowałam z delikatnie haikopodobnego tekstu Grochowiaka, dwie dekady wcześniejszego niżli wiersze z *Haiku-images*:

Popatrz, popatrz!  
Małą dróżką do nas człapie:  
We śnie pogrążony jeź.  
Idzie, ugryzł kęs księżycy.  
Ciemno, chłodno, chorowicie  
(S. Grochowiak, *Wybór poezji*, oprac. i wstęp J. Łukasiewicz, Wrocław 2000, s. 77).

<sup>40</sup> Innym jest Tadeusz Wyrwa-Krzyżański, autor takiego np. tekstu:

W jej dłoniach czułem młode koty – tymczasem  
Droga zaczęła piąć się przez ciernie;  
Okazało się, że jestem w żelaznej pułapce”  
(T. Wyrwa-Krzyżański, *Haiku. Cegielki*, postowia J. Kasper, L. Żuliński, Piła 2008, s. 45).

<sup>41</sup> Przypadek polskich *haiku-images* ciekawie wpisuje się w historię nieporozumień i „wypaczeń”, które zaowocowały oryginalnym formami artystycznymi. Zob. np. *Understanding Misunderstanding*, vol. 1–2, eds. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, M. Rembowska-Pluciennik, B. Śniecikowska, Berlin 2020.

<sup>42</sup> Obszerniejsza analiza wiersza – zob. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku*, s. 264–265.

(?) akcji. Nie widać krwi, nie ma gapiów, nie słychać krzyków. Śledzimy... ruch animizowanego cienia ostrza. Przy tej okazji poeta rozpościera przed czytelnikami zdumiewająco bogaty polisensoryczny mikropejzaż: oto wygrzane słońcem kamienie i mech „zwilżony perłowo przez ślimaki”<sup>43</sup>. Przywołane obrazy przyrody mogłyby – nawet w pojedynkę – stanowić pełnoprawne haiku. Autor nadbudowuje jednak nad nimi niejasną, skrajnie niedopowiedzianą sytuację liryczną. Podobnie jak czynił to w swych *Haiku-images* Grochowiak.

Widać doskonale, że Tulik potrafi po mistrzowsku zamykać w słowach sensualne kadry z natury (przypomnijmy jeszcze pierwszy wers cytowanego już *Poranka*: „Zorza motyla nad chabrem płoszy kreta”). Znakomicie radzi sobie jednak także z konstruowanymi „po haikowemu” obrazkami z życia ludzi. Oto jeden z nich, nastrojem delikatnie przypominający turpizujące liryki Grochowiaka sprzed *Haiku-images*:

#### Do nowożeńców

Suknię masz pani poplamioną białem  
Lakierek twój panie opieczętowany zgniłym liściem  
Wybrałście się na taką pluchę  
(Otn, 65)

Tytuł zdaje się zapowiadać radosny epitalamion. Tymczasem otrzymujemy utwór zdumiewająco ciemny, mroczny, „cmentarnie” niedopowiedziany. Układy sensualne doskonale trzymają się haikowych wskazań: oto wyraziście kształty na jednolitym tle (plamy białta na sukni, zgniły liść „pieczętujący” elegancki but). A „turpizm” nie łamie haikowego tabu śmierci i abiektałości.

I jeszcze jedna twarz Tulika, znów nieco przypominająca tę Grochowiakową. Oto wiersz złożony z prostych, niemal gnomicznych stwierdzeń, pełen jednak, niezmiernie, zmysłowego przepychu:

#### Podział wód

Kropla jest potężna Kuje w kamieniu rany  
Rozszczepia światło poi owada  
Skupiona w oku rozdzwaja się na miłość nienawiść  
(Otn, 42)

I dla porównania miniatura Grochowiaka:

<sup>43</sup> W tekście poświęconym *Haiku-images* Tulik pisał o „kojącej delikatności” fraz Grochowiaka, jako przykład dając „siano wilgotne od drzemki ślimaków” (J. Tulik, *Haiku Grochowiaka*, s. 13).



**Równina**

Wieżę wznosi się cierpliwie – kamień po kamieniu  
Dół otwiera się mozolnie – ziarno po ziarnku  
Biegnę z grzechotką makówki głosząc spokój równiny  
(H-i, 7)

Wiersze Tulika uwodzą: trudno się od nich oderwać, trudno przestać smakować – i cytować. Odnoszę wrażenie, że podobnie sam Tulik nie mógł się oderwać od *Haiku-images* Grochowiaka. W gęstym od poetyckich przywołań artykule poświęconym tomowi z 1978 roku usprawiedliwiał się następująco: „niech mnogość przykładów nie budzi natręctwa”<sup>44</sup>. Skoro tak, niech wolno mi będzie zaimprovizować jeszcze kilka Grochowiakowo-Tulikowych sensualnych dialogów – metaforycznych, onirycznych, jukstapozycyjnych – pozbawionych już moich, całkowicie tu zbędnych, komentarzy. Niech zatem „mnożność przykładów nie budzi natręctwa”:

**Na wiosnę**

Łza zdradzonej matki – zamarza  
Dzieci grają kryształową grudką w mini bilard  
Bila roztopia się, zwilża zielone sukno, na wiosnę.  
(Otn, 12)

**Kryjówka**

Lato natarło całym wojskiem – przewodził mu książę  
Proporce chabrów niekiedy przeobrażały się w mnichów  
Skryłem się w Morzu Czerwonym od ugotowanych raków.  
(H-i, 10)

**Cierpkość**

Niedojrzały owoc jest cierpki Owocowanie trwa krócej  
Niż wrażenie przykrego smaku Obieram sędziwą śliwę  
Zwilżam wargi sokiem grzebiąc pestkę w urodzajnej ziemi  
(Otn, 27)

**Znowu**

Słodka jest miłość dojrzałej męskości  
Paż królowej zasypał całą kotlinę pyłem ze skrzydeł  
Pod lasem zbierano siano jeszcze wilgotne od drzemki ślimaków  
(H-i, 11)

---

<sup>44</sup> J. Tulik, *Haiku Grochowiaka*, s. 13.

**Rumieniec**

Zima obeszła się z różami nikczemnie  
 Nad oczami przemyka dwie jaskółki szronu  
 Nie wstydz się swoich snów gdy wstajesz z pościeli sama  
 (Otn, 25)

**Szczęście**

Ledwo dotknąłem pyszczka sarny ucałowała mnie  
 Wbiłem lewkonię w łękę mojej duszy  
 Ustawiłem wiatrak z liści Dym z kominów Osady moich snów  
 (H-i, 11)

**Haiku, hanko, haiga**

W *Opisze to noc* zaraz po stronach tytułowych rozpościera się (niemal) pusta biała płaszczyzna – rozkładówka, na której widnieje tylko czerwony odcisk pieczęci. Stempel przypomina *hanko*, dalekowschodni odpowiednik podpisu, wykonany przy użyciu do dziś bardzo popularnej w Japonii pieczętki-sygnatury<sup>45</sup>. Pieczęć widoczna w tomie Tulika jest dziełem Jana Wolskiego, który nie tylko sam zaprojektował i wykonał stempel, ale też własnoręcznie przybijał go w poszczególnych egzemplarzach tomu (przydając im tym samym rękodzielnej niepowtarzalności). Pieczętka nienachalnie łączy stylizację na dalekowschodniość z dawną, wciąż u nas żywozną, tradycją ekslibrisu<sup>46</sup>.

Oto wyoblony niby-kwadrat z wpisanymi w środek literami. „JAN” „stoi na baczność” tuż przy lewej krawędzi figury. Prosty, pionowy zapis przywodzi na myśl malowane od góry do dołu japońskie kaligrafie. Pozostała część *hanko*-ekslibrisu wydaje się być domeną dużej graficznej dowolności. Literę składają się, rzecz jasna, w nazwisko Tulika, trzeba im jednak trochę pomóc, trzeba rozsypankę zdeszyfrować i doprowadzić do porządku. Część z nich nie całkiem przypomina tutaj swe powszechnie używane, drukowane i rękopiśmienne, inkarnacje. „K” jest rozplaszczona, trzy razy „szersze niż wyższe”. Bardziej przywodzi na myśl prosty dalekowschodni ideogram niżli literę łacińskiego alfabetu. Aż się chce obrócić książkę o 90 stopni, by w pełni docenić quasi-ideogramowość układu. „L” wprawdzie podobne jest do siebie (mimo że dolny odcinek został zaskakująco wydłużony), znajduje się za to w nieoczywistym miejscu, tuż obok „T”. Na drugi rzut oka daje się

<sup>45</sup> Za konsultacje – i osobiste historie – serdecznie dziękuję Lidii Rozmus, znakomitej poetce haiku i malarce *sumi-e*.

<sup>46</sup> Nie wydaje mi się, notabene, by praca Wolskiego istotnie spełniała rolę ekslibrisu i kiedykolwiek wcześniej znaczyła książki pisane przez Tulika lub jego księgozbiór. Ja w każdym razie pierwszy i jedyny raz widziałam ją w *Opisze to noc*. Nie zdziwiłabym się jednak, gdyby – po publikacji tego tomu – poeta zaczął używać opisanego *hanko* dla znakowania swego zbioru książek.



tu zauważyć nieoczywistą poziomą kompozycję pasową. Pierwsze wrażenie obcowania z kulturowym amalgamatem pozostaje jednak niezatarte. Podobne wrażenie pozostawia zresztą cały tom Tulika.

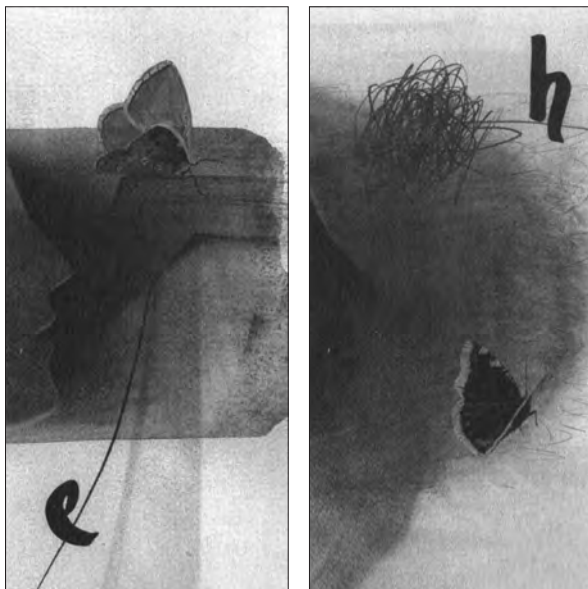
Wróćmy jeszcze na koniec do prac Marleny Makiel-Hędrzak. Wewnątrz książki znalazły się cztery jej kompozycje. Zdecydowanie wzbraniam się przed użyciem słowa „ilustracja” – prace artystki nie dają się w oczywisty sposób wiązać z utworami drukowanymi na tych samych rozkładówkach, nie powielają wierszowych motywów, nie zawsze „trzymają nastrój” tekstu. Bliżej im do części japońskich *haiga* – kompozycji wizualnych towarzyszących wierszom haiku na płaszczyźnie karty, zwoju, parawanu. Niektóre *haiga* pozostawały w dość luźnej relacji z utworami słownymi, nie wiązały się z wierszami w oczywisty topiczno-semantyczny sposób, były „jedynie” malowane w duchu liryki, z którą współwystępowały<sup>47</sup>.

Kompozycje Makiel-Hędrzak – podobnie zresztą jak niejedno *haiga* – balansują na pograniczu abstrakcji i figuracji, łączą naturę i elementy antropogeniczne. Na każdej znalazł się motyl i pojedyncza litera łańciskiego alfabetu. To, kolejno: e, T, h, n. Nie umiem złamać semantycznego kodu, nie wiem zresztą, czy artystka istotnie zaszyfrowała tu literowo jakąkolwiek informację. Może litery przywołano tylko jako „odludzkie” materialne znaki? Nie wiem. Pozostałe kształty są zupełnie nieodgadnione (za wyjątkiem ciemnego ludzkiego profilu w drugiej z kompozycji). We wszystkich pracach istotną kompozycyjną rolę pełni linia: czasem to pojedyncza „eremitka na skraju kartonu”<sup>48</sup>, czasem poplątana, skłębiona nić, czasem wreszcie

<sup>47</sup> Zob. np. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku*, s. 528–532.

<sup>48</sup> Cytat z wiersza *Linia* Marleny Makiel-Hędrzak za: M. Rabizo-Birek, *Jak młodsza siostra*, s. 261. Należy pamiętać, że sam Tulik poświęcił problematyce linii sporo miejsca w swym szkicu o twórczości Makiel-Hędrzak (J. Tulik, *Pomiędzy światem a zmkrokiem, pomiędzy brzegami...*, „Fraza” 2019, nr 4 (106), s. 264–268).

biomorficzny rój kreseczek. Na logowizualnych rozkładówkach *Opisze to noc* nieoczywistości słowne i obrazowe intrygująco łączą się i wzmacniają, skutecznie wybijając odbiorcę z percepcyjnych kolein. By nie być gołosłowną, przywołuję prace towarzyszące w tomie cytowanym już wierszom *Poblże listopada* i *Podział wód*.



\* \* \*

Tulik pięknie mówi przez paradoksy, niedomknięcia, zaskoczenia. Rozpina lirykę między najsensualniej chwytanymi epifaniami codzienności a... śmiercią. Tak jak zapowiadała dwudzielna okładka Marleny Makiel-Hedrzak. I jednak inaczej – bo przecież słowa z obrazem zrównać nie sposób. A granica między najmysłowej opisanym życiem i głęboko doświadczanym odchodzeniem nie musi być... ostateczna:

### Koncert

Smyczek przebija niebo aż do Światła  
 Widzę go jeszcze Tam a on już poniżej biodra  
 W moim uchu wilga i kos moszczą Niebo  
 (Otn, 73)

\*\*\*

Zapukał w okno deszcz otworzyłem  
Obejrzałem kroplę uważnie przymierzyłem do oka  
To ty wróciłaś w takim stanie

(Otn, 64).

Beata Śniecikowska

### Bibliografia

- Bashō Matsuo, *Bashō. The Complete Haiku*, transl., annotated, and with an introduction by Jane Reichhold, Tokyo–New York–London 2008.
- Bashō Matsuo, Buson Yosa, Issa Kobayashi, Shiki Masaoka, *Haiku*, przeł. Beata Szymańska, Anna Kuchta, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2021.
- Dzierżawska Nina, *Synestezja w poezji Matsuo Bashō*, Warszawa 2008, praca magisterska napisana pod kier. Mikołaja Melanowicza w Zakładzie Japonistyki i Koreanistyki UW, na prawach maszynopisu.
- Giroux Joan, *The Haiku Form*, Rutland, Vermont–Tokyo, Japan 1974.
- Górski Janusz, *Dostownie. Liternicze i typograficzne okładki polskich książek 1944–2019*, Kraków 2020.
- Grochowiak Stanisław, *Haiku-images*, Warszawa 1978 (2. wyd. z 1978 r.).
- Grochowiak Stanisław, *Wybór poezji*, oprac. i wstęp Jacek Łukasiewicz, Wrocław 2000.
- Haiku*, przeł. Agnieszka Żuławska-Umeda, postłowie Mikołaj Melanowicz, Wrocław 1983.
- Haiku*, przeł. i wstęp Agnieszka Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006.
- Hiraga Masako K., *How Metaphor and Iconicity are Entwined in Poetry. A Case in „Haiku”* [in:] *From Sign to Signing*, eds. Wolfgang G. Müller, Olga Fischer, Amsterdam–Philadelphia 2003, s. 317–335.
- Kalandyk Mariusz, *Jan Tulik – poeta modernistyczny w poszukiwaniu nie tylko językowych uzasadnień*, „Fraza” 2021, nr 4 (114), s. 46–55.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Krynicky Ryszard, *Haiku. Haiku mistrzów*, Kraków 2014.
- Kwiatkowska Alina, *A Cognitive Linguist Reads Haiku Poetry* [in:] *Cognitive Perspectives on Language*, ed. Barbara Lewandowska-Tomaszczyk, Frankfurt am Main 1999, s. 187–197.
- Lachman Magdalena, *Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 101–117.
- Miner Earl, *Pound, haiku i obraz poetycki*, przeł. Leszek Engelking, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 98–123.
- Mogilnicki Patryk, *Książka po okładce. O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych*, Kraków 2021.
- Mytych-Forajter Beata, „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...”. Rzeczo „Haiku-images” [w:] tejsze, *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Katowice 2010.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Pasterski Janusz, *Sensorium poetyckie Jana Tulika*, „Fraza” 2021, nr 4 (114), s. 14–15.

- Rabizo-Birek Magdalena, *Jak młodsza siostra*, „Fraza” 2019, nr 4 (106), s. 259–263.
- Stanulewicz Danuta, *Figura i tło – wędrówka idei* [w:] *Językoznawstwo kognitywne III. Kognitywizm w świetle innych teorii*, red. Danuta Stanulewicz, Olga Sokołowska, Gdańsk 2006.
- Śniccikowska Beata, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Toruń 2016, s. 99, 201–204.
- Tulik Jan, *Haiku Grochowiaka*, „Życie Literackie” 1986, nr 41, s. 5, 13.
- Tulik Jan, *Opisze to noc. 101 pomysłów na uty i haiku*, Rzeszów 2019.
- Tulik Jan, *Pomiędzy światem a zmrokiem, pomiędzy brzegami...*, „Fraza” 2019, nr 4 (106), s. 264–268.
- Understanding Misunderstanding*, vol. 1–2, eds. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, Magdalena Rembowska-Pluciennik, Beata Śniccikowska, Berlin 2020.
- Wyrwa-Krzyżański Tadeusz, *Haiku. Cegielki*, posłowania Jan Kasper, Leszek Żuliński, Piła 2008.
- Yasuda Kenneth, *The Japanese Haiku. Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples*, Rutland, Vermont–Tokyo, Japan 1957.
- Żuławska-Umeda Agnieszka, *O kireji – „sylabie ucinającej” w haiku*, „Japonica” 1994, nr 2, s. 65–70.
- Żuławska-Umeda Agnieszka, *Od tłumacza* [w:] *Haiku*, przeł. Agnieszka Żuławska-Umeda, posłowie Mikołaj Melanowicz, Wrocław 1983, s. 5–15.
- Żuławska-Umeda Agnieszka, *Okolice poetyki Matsuo Bashō* [w:] *Haiku*, przeł. i wstęp Agnieszka Żuławska-Umeda, Bielsko-Biała 2006, s. 225–237.
- Żuławska-Umeda Agnieszka, *Poetyka szkoły Matsuo Bashō*, Warszawa 2007.

### Paradoxes of sensual splendour. Haiku and haiku-images of Jan Tulik

#### Summary

The article is a comprehensive analysis of literary texts and visual compositions comprising the poetry volume by Jan Tulik *Opisze to noc. 101 pomysłów na uty i haiku* (Rzeszów 2019). The author compares Tulik's works, classical Japanese haiku and European modifications of the genre (the output of Ezra Pound and Stanisław Grochowiak). She is also interested in the intersemiotic relations between Tulik's poetry and graphical works accompanying it (compositions by Marlena Makiel-Hędrzak).