

## Motyw śmierci w haiku japońskim i polskim

### Wstęp

Haiku, czyli siedemnastozgłoskowe japońskie wiersze, stają się w Polsce coraz bardziej popularne. Historię zainteresowania nimi w kraju należy wiązać z twórczością między innymi Anatola Sterna, Jarosława Iwaszkiewicza<sup>1</sup>, a także działalnością translatorską Remigiusza Kwiatkowskiego czy Kamila Seyfrieda<sup>2</sup>, a więc pierwszą połową XX wieku. Od tamtej pory poczytność tych utworów nie maleje. Rośnie także liczba twórców piszących haiku. To już nie tylko „wielkie” nazwiska, jak wymienieni wyżej Stern, Iwaszkiewicz, a oprócz tego Stanisław Grochowiak, Czesław Miłosz czy Ryszard Krynicki. Do grona *hajjinów*<sup>3</sup> dołączają twórcy mniej znani, którzy swoją poezję

---

1 Zob. E. Tomaszewska, *Inspiracje japońskie w kulturze i sztuce europejskiej – wprowadzenie do „Antologii polskiego haiku”*, [w:] *Antologia polskiego haiku*, oprac. E. Tomaszewska, Warszawa 2001, s. 14.

2 Zob. A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza*, [w:] *tejże, Haiku*, Wrocław 1983, s. 15.

3 Hajjin 俳人 (ideogram hai 俳 to pierwsza sylaba wyrazu haiku, zaś jin 人 oznacza osobę) – poeta tworzący haiku. Wśród używanych w polskiej literaturze przedmiotu określeń znajdują się również: „haikuista”, „haikowiec”, „haikarz” czy „haikaista”, por. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku*, Toruń 2016, s. 45. W niniejszej pracy zamierzam posługiwać się wyłącznie terminem hajjin, ze względu na semantycznie najbliższe klasycznie pojmowanemu haiku brzmienie.

publikują w zbiorowych antologiach<sup>4</sup>, wydawanych dość często, lub w internecie – na osobistych blogach czy stronach internetowych poświęconych temu gatunkowi.

W związku z rosnącą popularnością pisania i publikowania haiku powiększa się także zakres tematów w nich podejmowanych, które stały się niemalże elementem popkultury. Należałoby się spodziewać, że forma tych utworów znacznie odbiegła od klasycznego wzorca. Czy jednak można mówić o jego istnieniu? Zasady poetyki określane były przez czterech mistrzów haiku – Matsuo Bashō, Kobayashiego Issę, Yosę Busona i Masaokę Shikiego<sup>5</sup>. Do kluczowych cech gatunku, dzięki którym można w ogóle rozpoznać, czy dany utwór to haiku, należą: układ trzech wersów, zbudowanych kolejno z siedmiu, pięciu i siedmiu sylab<sup>6</sup>, obecność *kireji*, czyli sylaby ucinającej, stanowiącej „cezurę wewnątrzstrofową”<sup>7</sup>, a także stosowania *kigo* – słowa

4 Zob. np. *Antologia polskiego haiku*, oprac. E. Tomaszewska, Warszawa 2001; *Wokół haiku. Antologia lubuska*, wybór W. Klępka, Zielona Góra 2002; *Szybki pociąg Haiku. Antologia*, red. P. Goszczycki, Warszawa 2011; *Antologia haiku. Druga Międzynarodowa Konferencja Haiku*, red. R. Kania, K. Kokot, L. Rozmus, C. Trumbull, Kraków 2015.

5 Por. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 33.

6 Układ ten jest formalnie uznawany za cechę kluczową haiku dopiero od II połowy XIX wieku, kiedy to termin haiku zaczął być stosowany wyłącznie do tzw. strofy rozpoczynającej *hokku*. Haiku bowiem wywodzi się z *renga*, czyli *pieśni wiązanych* – pierwsza strofa owych pieśni została wyodrębniona jako współcześnie rozumiane haiku. Jako że w niniejszej pracy moim celem nie jest głębsze rozważanie nad genezą gatunku, zaś skupiać się będę wyłącznie na utworach realizujących układ 5+7+5, w celu zapoznania się ze szczegółową drogą od renga do haiku odsyłam do licznych publikacji podejmujących ten temat, zob. M. Melanowicz, *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003, s. 99–102; tenże, *Historia literatury japońskiej*, Warszawa 2011, s. 225–230; tenże, *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1994, s. 51–54; hasło *Haiku*, [w:] *Japan: an illustrated encyclopedia*, vol. 1: A–L, Tokio 1993, s. 486–487.

7 A. Żuławska-Umeda, *Wstęp do wydania drugiego*, [w:] tejże, *Haiku*, Bielsko-Biała 2006, s. 9–14. *Kireji* miało za zadanie oddzielać poszczególne wersy. Spowodowane to było dwoma czynnikami – po pierwsze chciano uzyskać efekt suspensu, po drugie – wyszczególnić koniec myśli, bowiem haiku zapisywane było ciągiem, bez podziału na wersy. Jak zauważa Żuławska-Umeda w swoim wstępie, mistrzowie gatunku dopuszczali możliwość pominięcia owego zabiegu. W związku z nieprzystosowaniem *kireji* w przypadku polskiej poezji, a także trudnościach w zapisie siedemnastozgłoskowym, w niniejszej pracy w analizie utworów będę skupiać się przede wszystkim na obecności *kigo*, a także na wierszach, które sami autorzy określają mianem haiku.

określającego porę roku<sup>8</sup>. Czy da się wyznaczyć kryteria tematyczne obejmujące haiku? Zagadnienie to jest problematyczne. Teoretycznie można wyznaczyć listę dopuszczalnych tematów i takich, których wedle zasad mistrzów nie powinno się przedstawiać w siedemnastozgłoskowcach. Jako przykład takiego tabu można podać śmierć.

Według nauki mistrzów nie można było przedstawiać umierania w haiku wprost. Jak pisze Beata Śniecikowska:

Klasyczne haiku nie prezentują nigdy zabijania, agonii czy rozkładu. Jednym słowem – nie epatują fizycznością śmierci. Niekiedy bez znajomości biografii poety, bez lektury okalających haiku prozatorskich opisów *haibun* bądź bez komentarza japonisty-„haikologa” nie odnajdziemy w wierszach śladów umierania.<sup>9</sup>

Wbrew pozorom można jednak znaleźć liczne haiku, które dotyczyły tematyki tanatologicznej. W niniejszej pracy mam zamiar przedstawić wykorzystanie motywu śmierci na konkretnych przykładach utworów reprezentujących tzw. klasyczny nurt haiku, a także na współczesnych dziełach polskich i spróbować ustalić wspólny mianownik dla poezji obu krajów.

W części pierwszej zajmę się interpretacją wybranych wierszy klasyków gatunku oraz ich *jisei*<sup>10</sup>. Liryki podaję w zapisie *kanq* (pismem japońskim składającym się z ideogramów), zlatynizowaną transkrypcją oraz w tłumaczeniu na język polski. Część utworów przytaczam we własnych przekładach filologicznych, ponieważ nie wszystkie istniejące już translacje oddają dosłowny sens dzieła<sup>11</sup>. W drugiej części zajmuję się wybranymi współ-

8 Haiku powinno być związane z konkretną porą roku. Ich nazwy zastępowano i ukrywano w wyrazach powszechnie kojarzonymi się z daną porą. Tworzono wręcz katalogi gotowych *kigo*, aby ułatwić poetom wynajdywanie skojarzeń. Zob. Furuta S., *Haiku: An Art for All Seasons*, [w:] *Japan: an illustrated encyclopedia...*, dz. cyt., s. 489.

9 B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 450.

10 *Jisei* – wiersze pisane przez poetów w momencie, gdy wiedzieli już, że umierają. Często były dyktowane uczniom na łożu śmierci. Zob. *Japanese Death Poems Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*, compiled with an Introduction and commentary by Y. Hoffmann, Tokio 1986, s. 27.

11 W tłumaczeniach korzystałam z następujących źródeł: *Słownik japońsko-polski. Słownictwo podstawowe*, red. tekst jap. zespół red. Mochizuki K., i in.; tekst pol. red. nauk. Yoshigami Sh.; tłum. K. Okazaki, E. Szulc, E. Pałasz-Rutkowska, Warszawa 2010; [online]

czesnymi polskimi haiku. Analizuję ich realizację pod kątem stylistycznym, interpretuję też sposoby ukazywania śmierci.

Ze względu na istniejącą bardzo dużą liczbę publikacji na temat japońskich siedemnastozgłoskowców bibliografia ma charakter funkcjonalny. Przy podawaniu *kigo* razem z ich objaśnieniami posiłkuję się głównie poświęconą temu zagadnieniu i prowadzoną od lat stroną internetową *World Kigo Database*<sup>12</sup>.

Według tradycji japońskiej imiona i nazwiska zapisuje się odwrotnie niż w przyjętych zasadach europejskich, tj. najpierw podaje się nazwisko, dopiero potem zaś imię. Mając ten fakt na uwadze w bibliografii i w przypisach monogram imienia podaję po nazwisku.

## Haiku mistrzów japońskich

Matsuo Bashō

Matsuo Bashō uznaje się za najważniejszego klasyka haiku. Jego twórczość jest niezwykle bogata i różnorodna tematycznie. Spośród utworów dotyczących spraw ostatecznych warto zwrócić uwagę na następujący wiersz:

蛸壺や	takotsubo ya	Pułapki na ośmiornice
はかなき夢を	hakanaki yume o	ulotne sny
夏の月 <sup>13</sup>	natsu no tsuki <sup>14</sup>	(pod) letnim księżycem <sup>15</sup>

Haiku to napisał Bashō w 1688 roku przebywając w mieście Akashi<sup>16</sup>. *Takotsubo* (蛸壺) to specjalne pułapki na ośmiornice, które opuszcza się po

---

<https://www.japonski-pomocnik.pl/> [dostęp: 21.07.2017].

12 [online] <https://worldkigodatabase.blogspot.jp/> [dostęp: 21.07.2017], a także podstrony: <https://wkdkigodatabase03.blogspot.com/> [dostęp: 21.07.2017], <https://worldkigo2005.blogspot.com> [dostęp: 21.07.2017].

13 Zapis *kanq* za: [online] <https://wkdkigodatabase03.blogspot.com/2007/03/octopus-tako.html> [dostęp: 21.07.2017].

14 Cyt. za: *Early Modern Japanese Literature. An Anthology, 1600–1900*, wstępem i komentarzem opatrzył Shirane H., Nowy Jork 2002, s. 184.

15 Tłum. filologiczne H.J.

16 *Early Modern Japanese Literature...*, s. 184.

południu do morza, czeka przez noc, aż zwierzęta wejdą do naczyń i raniem podnosi się je i zbiera ukrywające się wewnątrz mięczaki<sup>17</sup>. Shirane proponuje następującą interpretację tego utworu:

Ośmiornice w słojach – i w domyśle wojska rodu Heike, które zostały zmasakrowane na tym wybrzeżu pod koniec dwunastego wieku, a których duchy później ukazują się przed podróżnikiem w *Z podróźnej sakwy* – snują „ulotne sny”, nie wiedząc, że zostaną zebrane.<sup>18</sup>

Badacz, pisząc o wojskach rodu Heike, ma na myśli japońską legendę o upadku owego klanu (zwanego również Taira), który został pokonany przez ród Minamoto w bitwie morskiej, w zatoce niedaleko miasta Akashi – Dannourze w 1185 roku<sup>19</sup>. Ta historia została upamiętniona w anonimowym utworze *Heike monogatari* – niezwykle popularnej japońskiej opowieści wojennej<sup>20</sup>. Shirane porównuje więc w swoim odczytaniu schwytane ośmiornice do pojmanych i pokonanych w walce żołnierzy Heike. Interpretacja ta jest dość powszechna, zgadzają się z nią inni japońscy krytycy literatury<sup>21</sup>.

Dodatkowo ważnym punktem odniesienia w haiku jest krótkość, ulotność. *Hakanai* (はかない) oznacza między innymi: „chwilowy, przemijający, przelotny, krótkotrwały”<sup>22</sup>. Przymiotnik ten został użyty w stosunku do „snów” (*yume* 夢). Równocześnie przelotna jest sama noc – *natsu no tsuki* (夏の月) to *kigo* symbolizujące letni księżyc, który o tej porze roku świeci wyjątkowo krótko. Chwilę trwa więc sen i chwilę trwa noc, które są gwarantem bezpieczeństwa ośmiornic i – metaforycznie – wojowników. Shirane twierdzi, że porównanie żołnierzy Heike do mięczaków ma wydzźwięk

17 Tamże, zob. także: Ueda M., *Bashō and His Interpreters. Selected Hokku with Commentary*, Stanford 1995, s. 201.

18 Tłum. z j. angielskiego H.J., tytuł dziennika Bashō za: A. Żuławska-Umeda, *Z podróźnej sakwy*, Warszawa 1994.

19 Hasło *Heike-monogatari*, [w:] J. Tubielewicz, *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996, s. 96.

20 Zob. P. Varley, *Kultura japońska*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2006, s. 80–82.

21 Zob. Ueda M., *Bashō and His Interpreters...*, dz. cyt., s. 201–202.

22 [online] <https://www.japonski-pomocnik.pl/wordDictionaryDetails/38959/夢い/はかない> [dostęp: 21.07.2017].

humorystyczny<sup>23</sup>. Z tą interpretacją nie zgadzają się krytycy Shida Gishū oraz Kubota Utsubo<sup>24</sup>. Twierdzą oni, że intencją Bashō nie było wyśmianie głupoty ośmiornic idących na pewną śmierć. Widzą oni jedynie współczucie, zarówno dla tych stworzeń, jak i postaci z legendarnej bitwy<sup>25</sup>.

Haiku śmierci Bashō zostało już omówione w wielu monografiach<sup>26</sup>, dlatego skupię się wyłącznie na cechach utworu ważnych w kontekście pracy. Wiersz, uznawany za ostatni stworzony przez mistrza, powstał w następujących okolicznościach:

Wieloletni przyjaciel Bashō Kyorai spytał mistrza o jego *jisei* (wiersz śmierci) i zostało mu powiedziane: „Powiedz każdemu, kto spyta, że wszystkie z moich codziennych wierszy są moimi *jisei*”. ...] Kyorai chciał wiedzieć, czy *Tabi ni yande* powinno zostać uznane za wiersz śmierci mistrza. Bashō odpowiedział, „[Utwór] został napisany podczas choroby, ale to nie jest moje *jisei*. Niemniej, nie można także powiedzieć, że to nie jest mój wiersz śmierci”. Kilka dni wcześniej wezwał swojego ucznia i podyktował mu wiersz grubo po północy, obiecując „To będzie moja ostatnia obsesja”.<sup>27</sup>

Wspomniane haiku brzmi następująco:

旅に病んで	Tabi ni yande	Chory w podróży
夢は枯野を	yume wa karen o	sny/marzenia po zwiędłych polach
かけ廻る	kakemeguru <sup>28</sup>	tułają się <sup>29</sup>

Bashō rzeczywiście podyktował swojemu uczniowi ów utwór dwunastego dnia swojej podróży do Osaki, na cztery dni przed swoją śmiercią<sup>30</sup>. Jest on

23 *Early Modern Japanese Literature...*, dz. cyt., s. 184.

24 Por. Ueda M., *Bashō and His Interpreters...*, dz. cyt., s. 202.

25 Por. tamże.

26 Por. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 211–214; M. Melanowicz, *Historia literatury japońskiej...*, dz. cyt., s. 227–228; M. Melanowicz, *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku...*, dz. cyt., s. 370; *Early Modern Japanese Literature...*, dz. cyt., s. 187; *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 143–144.

27 Cyt. za: S. Hamill, *Afterword*, [w:] Bashō M., *Narrow Road to the Interior and other writings*, tłum. ang. S. Hamill, Boston 2000, s. p., tłum. H. J.

28 Zapis *kanji* i transkrypcja za: A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, Bielsko-Biała 2006, s. 222.

29 Tłum. filologiczne H.J.

30 *Early Modern Japanese Literature...*, dz. cyt., s. 187.

o tyle wyjątkowy, że nie zawiera *kigo*, które w poetyce Bashō było elementem obowiązkowym. Haiku to, jako jeden z najbardziej znanych wierszy mistrza, był wielokrotnie przekładany. Śniecikowska w swojej monografii podaje aż dziesięć polskich tłumaczeń, z których każde wprowadza inne sensy<sup>31</sup>. Jednym z elementów, który nastrocza problemów osobom dokonującym przekładu, jest wyraz *yume* (夢), oznaczający „sen” lub „marzenie”<sup>32</sup>, analogicznie do angielskiego *dream* czy francuskiego *rêve*, jak zauważa badaczka<sup>33</sup>. Bardziej niejednoznaczny w tłumaczeniu jest jednak ostatni wers, oczywiście w połączeniu z poprzedzającym. Wyraz *kakemeguru* (かかけ廻る) składa się z dwóch innych słów – z czasownika *kakeru*, który przełożyć można jako: biec, pędzić, unosić się, psuć/pękać, ryzykować, pisać, pokrywać itd., a także z czasownika *meguru* – chodzić dookoła, krążyć<sup>34</sup>. Bashō pierwszą składową zapisał *katakana*, czyli pismem fonetycznym, pozwalającym dowolnie dobrać ideogram *kanji*. Poeta sam skłania czytelnika do polisemicznego odczytania<sup>35</sup>. Można więc przypuszczać, że Bashō chciał przekazać więcej niż tylko to, że nie może już kontynuować podróży, ale także że jego marzenia o dalszej drodze pękają, sny o realnej podróży biegną, etc.

Kobayashi Issa

Kolejnym z wybitnych *haijinów* jest poeta chłopskiego pochodzenia, Kobayashi Issa. Wiele z jego haiku porusza tematykę trudów życia i niesprawiedliwości społecznej. Często też nawiązywał do przeżyć osobistych, jak np. w podanym niżej przykładzie:

朧々	Oboro-oboro	Mgła – za mgłą księżyc
ふめば水也	fumeba mizu nari	a ja wszedłem w kałużę
まよひ道	mayoimichi	zwodne są drogi <sup>36</sup>

31 B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 211–212.

32 *Słownik japońsko-polski...*, dz. cyt., s. 914.

33 B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 212.

34 Tłum.za: [online] <https://www.japonski-pomocnik.pl/wordDictionary> oraz <https://haikutopics.blogspot.jp/2006/08/travel-travelers-sky.html> [dostęp: 21.07.2017].

35 Zob. [online] <https://haikutopics.blogspot.jp/2006/08/travel-travelers-sky.html> [dostęp: 21.07.2017].

36 Tłum. A. Żuławska-Umeda, [w:] *tejże, Haiku*, Bielsko-Biała 2006, s. 52.

Powyższy utwór powstał 13 stycznia 1795 roku. Żuławska-Umeda podaje w swojej monografii następującą genezę tego wiersza:

[...] Issa dotarł do świątyni Saimyōji we wsi Nanba na Shikoku. Miał zamiar odwiedzić przyjaciela swego dawnego mistrza Nirokuana o imieniu Sarai, mnicha zen sekty Rinzai. Po przybyciu na miejsce Issa dowiedział się, że Sarai umarł parę dni przedtem. Spędził więc tę noc w żalu, krążąc po ogrodzie.<sup>37</sup>

Ostatnie zdanie tłumaczki mija się nieco z prawdą, ponieważ Issa w swoim dzienniku podróży zapisał, że w związku ze śmiercią jego przyjaciela nie miał już żadnego znajomego w tymże klasztorze, przez co nie zezwolono na jego nocleg w tym miejscu. Poeta musiał więc iść nocą i szukać innego gospodarza. Nieprawdą jest również stwierdzenie, że Sarai zmarł kilka dni przed odwiedzinami Issy, ponieważ przyjaciel umarł 15 lat wcześniej<sup>38</sup>.

W haiku tym *kigo* jest 朧, które oznacza wiosenną mglistą noc oświetloną blaskiem księżyca (na to wskazywałaby budowa ideogramu, złożonego z 月 – księżyc), ale także zamyślenie, rozmarzenie, czy nawet melancholię ( 心 – umysł, serce)<sup>39</sup>. Obraz ten przedstawia więc nie tylko porę dnia i pogodę, ale także stan umysłu podmiotu lirycznego. Jest on w tej chwili przejęty wiadomością o śmierci przyjaciela, z czego wynika jego smutek, roztargnienie. Idąc w nocy i poszukując możliwego noclegu, nie zwraca uwagi na drogę, po której idzie, przez co wszedłby w kałużę. Czasownik *fumu* został bowiem użyty w trybie warunkowym<sup>40</sup>, czego nie oddają polskie i angielskie tłumaczenia.

Dopiero aspekt biograficzny pozwala wywnioskować, że haiku to dotyczy tematyki śmierci. Dzięki temu poetyka nieprzekraczania tabu została zachowana.

37 A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, Wrocław 1983, s. 92.

38 Ueda M., *Dew on the Grass: The Life and Poetry of Kobayashi Issa*, Londyn 2004, s. 33.

39 Tłumaczenie za: [online] <https://worldkigodatabase.blogspot.com> [dostęp: 21.07.2017], [online] <https://www.japonski-pomocnik.pl/> [dostęp: 21.07.2017].

40 Mizutani N., *Wprowadzenie do gramatyki japońskiej*, [w:] *Słownik japońsko-polski...*, s. 942–943.



Tradycja uznaje dwa wiersze jako *jisei* Issy, mimo że „oficjalnie” żadnego nie ogłosił<sup>41</sup>:

ああままよ 生きても亀の 百分の一 <sup>42</sup>	Ā mama yo ikite mo kame no hyaku-bun no ichi <sup>43</sup>	Ach, tak to jest zółw żyje już jedną setną <sup>44</sup>
---------------------------------------	--	--

鹽から 鹽にうつる ちんぷんかん <sup>45</sup>	Tarai kara tarai ni utsuru chimpunkan <sup>46</sup>	Z miednicy przenieść się do miednicy – bełkot <sup>47</sup>
--------------------------------------	---	---

Pierwszy z utworów nawiązuje do wierzeń azjatyckich na temat zółwi jako zwierząt żyjących dziesięć tysięcy lat<sup>48</sup>. W ten sposób człowiek, nawet jeśli dożyłby wieku stu lat, nadal osiągnie tylko jedną setną (*hyaku-bun no ichi* 百分の一) żywotu tych gadów. Inicjalny wers jest westchnieniem podmiotu. Nie dostrzega on sensu w długowieczności ludzkiej, skoro nigdy nie zbliżyłaby się ona nawet do niemalże wieczności, którą bogowie obdarzyli te stworzenia<sup>49</sup>. Obecność zółwia w utworze można też przypisać szacunkowi, jakim poeta darzył zwierzęta<sup>50</sup>.

Drugie haiku jest oparte na metaforze miednicy czy też balii (*tarai* 盥) jako początku i końca życia – człowiek jest w niej myty jako dziecko, po urodzeniu, ale też po śmierci, w obrzędzie obmywania ciała<sup>51</sup>. Wers

41 *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 200.

42 Zapis *kanq* za: Kitahara T., *Shugyoku no nihongo jisei no ku*. Korekutā Kitahara *ga gensen shita 'kotobanochikara'*, Kioto 2005, s. p.

43 Transkrypcja H.J. Istnieją rozbieżności w zapisie utworu – w publikacjach anglojęzycznych w ostatnim wersie nie pojawia się partykuła *no* (の), obecna w publikacjach oraz na stronach internetowych w języku japońskim. Obie wersje charakteryzują się poprawnością językową. Por. *Japanese Death Poems...*, s. 200, Kitahara T., dz. cyt., s. p.

44 Tłum. filologiczne H.J.

45 Zapis *kanq* H.J.

46 Cyt. za: *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 200.

47 Tłum. filologiczne H.J.

48 Zob. *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 201.

49 Zob. tamże.

50 Zob. *Early Modern Japanese Literature...*, dz. cyt., s. 933.

51 Zob. *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 201.

wieńczący utwór zawiera jeden wyraz, *chimpunkan* (ちんぷんかん). Jest to onomatopeja, mająca wyrażać niezrozumiałe, bezsensowne dźwięki, którymi w uszach ówczesnych Japończyków były np. języki europejskie<sup>52</sup>. Dla Issy całe życie jest więc nieważnym bełkotem, kończący się w ten sam sposób, w jaki zaczyna. Charakterystyczny w utworach jest brak *kigo*.

Yosa Buson

Yosa Buson wraz z Bashō i Issą zaliczany jest do trójcy największych poetów Japonii epoki Edo. W swoich utworach przywołuje tematykę funeralną w sposób bardzo bezpośredni:

身にしむや	Mi ni shimu ya	Chłód mnie przenika
亡妻の櫛を	naki tsuma no kushi o	żona umarła – w sypialni
鬮に踏	neya ni fumu	nadepnąłem na grzebień <sup>53</sup>

*Kigo* będzie w tym wypadku *shimu* (しむ), oznaczające jesienny zimny wiatr<sup>54</sup>. Interpretując cały utwór można stwierdzić, że zjawisko atmosferyczne oddaje stan ciała podmiotu. Natknięcie się na przedmiot należący do zmarłej żony powoduje, że odczuwa on ciarki i „przenika go chłód”. Znaczące jest także to, że podmiot następuje na grzebień. W wierzeniach japońskich przedmioty osobistego użytku przez długi czas pozostawały „skażone” śmiercią<sup>55</sup>. Charakterystyczny jest również wybór rodzaju ozdoby do włosów. *Kanji* 櫛 odczytuje się jako *kushi*, przy czym *ku* (く) oznaczać może mękę, zaś *shi* (し) – śmierć. Z tego względu uważano te grzebienie za symbole zwiastujące nieszczęście, podobnie starano się nie pożyczać czyjegoś *kushi*, bo mogło to ściągnąć całe cierpienie właściciela na pożyczającego<sup>56</sup>. Być może podmiot następując na grzebień żony nie tylko poczuł jej obecność, ale także wyczuł potencjalnie zbliżającą się własną śmierć.

<sup>52</sup> Zob. M. Bickerton, dz. cyt., s. 129. Zob. także *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 201.

<sup>53</sup> Tłum. A. Żuławska-Umeda, [w:] tejże, *Haiku*, Bielsko-Biała 2006, s. 180.

<sup>54</sup> Tłum. za: [online] <https://worldkigo2005.blogspot.com>, [dostęp: 21.07.2017].

<sup>55</sup> J. Hendry, *Japończycy. Kultura i społeczeństwo*, tłum. T. Teszner, Kraków 2013, s. 214–215.

<sup>56</sup> Zob. A.S. Pate, *Kanban. Traditional Shop Signs of Japan*, Princeton 2017, s. 110.

Obraz przedstawiony w tym haiku bez bliższego przyjrzenia się może wyglądać na całkiem zwyczajny – mężczyzna znajduje w sypialni przedmiot należący do jego zmarłej ukochanej. Przy głębszej interpretacji można dostrzec tu nie tylko w pewnym duchowym sensie obecność małżonki, ale także zwiastun przyszłego cierpienia lub śmierci wdowca.

Warto przytoczyć pierwszy wers, który w tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego wyglądał następująco: „Chłód ścisnął serce”<sup>57</sup>. Buson oryginalnie użył słowa *mi* (身), co oznacza ciało<sup>58</sup>. Żuławska-Umeda posłużyła się w swoim przekładzie zaimkiem osobowym, zaś Krynicki zastosował „serce”, które semantycznie dalej jest od *mi*, ale bliżej do *kokoro* (心), a więc japońskiego umysł, dusza oraz serce. Polski poeta odszedł więc znacząco od oryginału, ale jednocześnie wersja Krynickiego stwarza wiele możliwości interpretacyjnych. Dotknął on bowiem zarówno wymiaru fizycznego (reakcja organizmu), jak i duchowego (uczucie smutku „chwytającego za serce”). Zanikły natomiast w tłumaczeniach zarówno słowo określające porę roku, jak i wieloznaczność grzebienia.

Buson przed śmiercią podyktował swoim uczniom trzy haiku, z których ostatnie uznawane jest za jego *jisei*:

しら梅に	Shiraume ni	Biało rozkwitła
明くよばかりと	akuru yo bakari to	śliwa – jedno jest pewne
なりにけり	narinikeri	po nocy brzask <sup>59</sup>

*Kigo* w tym wierszu naturalnie jest *shiraume* (しら梅), czyli biała śliwa, łączona z wczesną wiosną. Według Żuławskiej-Umedy Buson, leżąc na łożu śmierci, czuł „zapach kwitnącej śliwy”<sup>60</sup>, natomiast badacz Chris Drake konkluduje, że przedstawiony w haiku obraz nie towarzyszył ostatnim chwilom poety, ale wybiegał czasowo w przyszłość już po zgonie mistrza<sup>61</sup>. Temu

57 Cyt. za: B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 169.

58 Tłum. za: [online] <https://www.japonski-pomocnik.pl/> [dostęp: 21.07.2017].

59 Zapis *kanq*, cytaty i tłum. A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, Bielsko-Biała 2006, s. 61.

60 Tamże.

61 [online] <https://wkdhaikutopics.blogspot.com/2010/11/koha-fragrant-wave.html> [dostęp: 21.07.2017].

myśleniu sprzyjają także rozważania Cheryl A. Crowley<sup>62</sup>. Białe kwiaty śliwy symbolizują czystość, szlachetność, oczyszczenie<sup>63</sup>. Mogą więc oznaczać stan, który osiągnie poeta, kiedy umrze – stanie się buddą<sup>64</sup>.

### Masaoka Shiki

Prawdopodobnie najwięcej haiku o śmierci napisał Masaoka Shiki. Poeta ten, żyjący w latach 1867–1902, nazywany jest jednym z największych nowoczesnych reformatorów gatunku<sup>65</sup>. We wczesnych latach 90. XIX wieku Shiki został wysłany do Chin jako dziennikarz<sup>66</sup>. Tam też nasiliła się jego gruźlica, na którą zachorował niedługo przed wyjazdem<sup>67</sup>. Choroba uwarunkowała zarówno całe jego późniejsze życie, jak i twórczość. Gdy w 1889 roku krwioplucie poety trwało cały tydzień<sup>68</sup>, przyjął pseudonim artystyczny Shiki<sup>69</sup>, co jest chińskim odczytaniem znaków 子規 (jap. *hototogisu*) – oznacza to kukułkę, która według wierzeń japońskich wypluwa krew, gdy śpiewa<sup>70</sup>. W 1897 roku gruźlica doprowadziła do wielu powikłań – zapalenia rdzenia

62 Zob. C.A. Crowley, *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashō Revival*, Lejda – Boston 2007, s. 2.

63 [online] <https://worldkigodatabase.blogspot.com/2006/04/plum-ume.html> [dostęp: 21.07.2017].

64 Por. rozdział następny.

65 Zob. P. Varley, dz. cyt., s. 256–257; zob. także: M. Melanowicz, *Haiku XX wieku*, [w:] tegoż, *Literatura japońska. Poezja XX wieku. Teatr XX wieku*, Warszawa 1996, s. 80; Ueda M., *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford 1983, s. 9; J. Beichman, *Preface*, [w:] tejże, *Masaoka Shiki: His Life and Works*, Boston 2002.

66 *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 291–292.

67 W literaturze można znaleźć sprzeczne informacje na temat tego, kiedy Shiki po raz pierwszy zaczął kaszleć krwią. Według monografii Janine Beichman po raz pierwszy stało się to w 1889 roku, na oficjalnej stronie internetowej prowadzonej przez potomków poety ([http://www.shikian.or.jp/about\\_siki](http://www.shikian.or.jp/about_siki)) wiąże się to z datą o rok wcześniejszą. Tę wersję potwierdza też Donald Keene w swojej monografii *Some Japanese Portraits*, Tokio – Nowy Jork – San Francisco 1978, s. 200.

68 [online] <https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html> [data ostatniego dostępu: 21.07.2017].

69 Urodził się jako Masaoka Tsunenori. Zob. J.M. Bostok, *Masaoka Tsunenori – the Haiku Master Shiki*, [online] <https://australianhaikusociety.org/2007/04/25/masaoka-tsunenori-the-haiku-master-shiki-2/> [dostęp: 21.07.2017].

70 J. Beichman, *Life: from Samurai to Poet*, [w:] tejże, *Masaoka Shiki...*, dz. cyt., s. 20.

kręgowego, czyraków, z których cały czas sączyła się ropa i niekończącego się bólu<sup>71</sup>. Poeta został przykuty do łóżka na 5 lat – aż do śmierci. Od tej pory jego haiku stały się monotematyczne – pisał albo o czekającym go końcu życia, albo o przyrodzie w ogródku – jedynej, którą widział z łóżka przez okno<sup>72</sup>.

Stworzył aż trzy haiku śmierci. Napisał je rankiem 19 września 1902 roku, kilkanaście godzin przed zgonem<sup>73</sup>. Pierwsze<sup>74</sup> z nich brzmiało następująco:

糸瓜咲て	hechima saite	trukwa kwitnie
痰のつまりし	tan no tsumarishi	jestem pełen flegmy
佛かな <sup>75</sup>	hotoke kana <sup>76</sup>	budda? <sup>77</sup>

*Hechima* (糸瓜), czyli trukwa, to roślina, z której sok miał leczyć dolegliwości dróg oddechowych, także gruźlicę<sup>78</sup>. Posadzono ją w ogrodzie poety z dwóch przyczyn – po pierwsze jako lekarstwo, po drugie – naturalną osłonę przed promieniami słońca<sup>79</sup>. Melanowicz przetłumaczył tę nazwę rośliny jako „tykwa”<sup>80</sup>, co biologicznie jest bliskie oryginalnemu znaczeniu, jednak niestety w przekładzie tym zabrakło istotnej informacji, że jest to roślina lecznicza. *Hechima* to także *kigo* oznaczające lato<sup>81</sup>. *Hotoke* (佛) to wyrażenie określające buddę – tak też Japończycy nazywają bliskich, którzy zmarli niedawno<sup>82</sup>. Ponownie przekład Melanowicza zagubił ten sens – „spojrzałem na Buddę” jest bliższe chrześci-

71 Tamże, s. 26.

72 M. Melanowicz, *Haiku XX wieku...*, dz. cyt., s. 80.

73 Ueda M., *Modern Japanese Poets...*, dz. cyt., s. 36.

74 Chronologiczną kolejność powstawania utworów przyjmuję za: [online] <https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html> [dostęp: 21.07.2017].

75 Zapis *kaną* za: <https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html> [dostęp: 21.07.2017].

76 Cyt. za: *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 291.

77 Tłum. filologiczne H.J.

78 *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 292.

79 Ueda M., *Modern Japanese Poets...*, dz. cyt., s. 36–37.

80 „Zakwitła tykwa –

krztusząc się flegmą

spojrzałem na Buddę.”

Cyt. za: M. Melanowicz, *Haiku XX wieku...*, dz. cyt., s. 81.

81 [online] <https://worldkigo2005.blogspot.com/2006/07/sponge-gourd-hechima.html> [dostęp: 21.07.2017].

82 J. Hendry, dz. cyt., s. 178.

jańskiemu ujrzeniu oblicza Boga w chwili odchodzenia z ziemskiego padołu. Polski tłumacz użył też słowa „Budda” pisanego dużą literą – co oznaczałoby faktycznie konkretnego oświeconego, a nie każdego zmarłego, który osiąga ten stan<sup>83</sup>. Shiki w momencie pisania wiersza doskonale już wiedział, że wkrótce umrze, dlatego nazywa się buddą jeszcze żyjąc. Flegma wydostająca się z jego dróg oddechowych dławi go, coraz ciężiej mu oddychać. Autor łączy więc stylistykę wysoką, pisząc o oświeconym stanie, z niską, charakteryzującą się naturalistycznym wręcz opisem swojego zdrowia. Kontrastem dla tego obrazu ma być widok kwitnących roślin za oknem. Następnie Shiki napisał kolejne haiku:

痰一斗	Tan itto	Baryłka flegmy –
糸瓜の水も	hechima no mizu mo	Sok z truckwy już
間にあはず <sup>84</sup>	ma ni awazu <sup>85</sup>	nie oczyści <sup>86</sup>

*Itto* (一斗) oznacza dawną japońską miarę objętości, baryłkę o pojemności ok. 18 litrów<sup>87</sup>. Stan poety pogarszał się, wiedział już, że nawet wcześniejsze lekarstwo nie pomoże. Jego gardło już wypełniało się wydzieliną z płuc na tyle, że użył hiperboli do opisanie jej ilości. Ponownie *kigo* jest *hechima* – wywnioskować stąd można, że przed śmiercią myśli Shikiego skupiały się na roślinie, którą widział przez okno. Warto też zastanowić się nad użyciem partykuły *mo* も, która nastęrcza wielu kłopotów w tłumaczeniu. *Mo* w tym wypadku może oznaczać: już, jeszcze, nawet, podkreślenie przeczenia. Warto jednak zwrócić uwagę na inny aspekt tej sylaby. Można jej użyć,

gdy mówiący emocjonalnie podchodzi do pewnych zjawisk czy wydarzeń, które zachodzą w sposób naturalny wraz z upływem czasu [...]. Podkreśla czyjeś odczucia, spowodowane zwykle naturalnym zjawiskiem czy wydarzeniem.<sup>88</sup>

83 [online] <https://sjp.pwn.pl/korpus/zrodlo/mala-litera;942,2;1681.html> [dostęp: 21.07.2017].

84 Zapis kana za: [online] <https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html> [dostęp: 21.07.2017].

85 Cyt. za: *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 291.

86 Tłum. filologiczne H.J.

87 Zob.: [online] <https://www.japonski-pomocnik.pl/wordDictionaryDetails/7909/斗/と> [dostęp: 21.07.2017].

88 Hasło *Mo*, [w:] *Słownik japońsko-polski...*, dz. cyt., s. 475–476.

Do takiej interpretacji skłaniałoby również drugie znaczenie *mo* – homonimiczny rzeczownik 喪, który oznacza opłakiwanie, żałobę.

Trzeci – i ostatni – utwór, który stworzył japoński poeta, brzmiał następująco:

をととひの	Ototoi no	Sprzed dwóch dni
へちまの水も	hechima no mizu mo	sok z truckwy już
取らざりき <sup>89</sup>	torazariki <sup>90</sup>	niezebrany <sup>91</sup>

Ówczesni Japończycy wierzyli, że leczniczy sok z truckwy najlepsze właściwości osiąga, gdy zbierze się go podczas pełni<sup>92</sup>. Wspomniane w haiku dwa dni, a właściwie noce wcześniej rzeczywiście księżyc był w tej fazie<sup>93</sup>. Ostatni wers otwiera przede wszystkim dwie drogi interpretacji. Tanaka Kimiyo stwierdza, że rodzina chorego – wiedząc, że ten już umiera – nie miała odwagi opuszczać jego łóżka choćby na chwilę, aby zebrać sok<sup>94</sup>. Yoel Hoffmann zaś uważa, że sam Shiki odmówił przyjęcia leku, znając swój los<sup>95</sup>.

Shiki używał słownictwa, które scharakteryzować można jako powiązane z realizmem, czy nawet naturalizmem. Nie bał się przekraczać tabu, łamał ustalone wcześniej przez mistrzów wzorce, stając się tym samym jednym z najważniejszych reformatorów gatunku. „Otwarcie się” dwudziestowiecznego haiku na tematykę dotąd zakazaną z pewnością można połączyć z działalnością literacką Masaoki Shikiego.

## Haiku polskie

Jak zauważa Śniecikowska, „polskie haiku także dość rzadko mówią o śmierci wprost”<sup>96</sup>. Należałoby się zastanowić, z czego ten fakt wynika. Hipotetyczną

89 Zapis *kanq* za: [online] <https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html> [dostęp: 21.07.2017].

90 Cyt. za: *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 291.

91 Tłum. filologiczne H.J.

92 Ueda M., *Modern Japanese Poets...*, dz. cyt., s. 37.

93 [online] <https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html> [dostęp: 21.07.2017].

94 Tamże.

95 *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 292.

96 B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 451.

przyczyną może być próba naśladowania gatunku – skoro niepisane zasady poetyki zakazują (czy raczej odradzają) poruszania takiej tematyki w haiku, polscy *haijini* starają się trzymać tych zaleceń, aby stworzyć jak najwierniejsze oryginałom „imitacje”<sup>97</sup>. Z drugiej strony warto też pamiętać, że haiku przez długi czas kojarzyło się na gruncie polskim z zupełnie inną formą, nieadekwatną do wyrażania tematyki funeralnej – Maria Podraza-Kwiatkowska opisała te utwory jako „drwiące, szydercze”<sup>98</sup>, Bolesław Leśmian stwierdził, że poezja japońska niezdolna jest do wyrażania „uczuć głębokich”<sup>99</sup>. Nie należy przy tym obarczać winą rodzimych krytyków i literatów za takie poglądy – haiku i ogólnie wiersze japońskie docierały do Polski drogą okrężną, często poprzez wiele tłumaczeń pośrednich, jeśli zaś chodzi o to, które konkretne utwory trafiały do kraju, wybór na pewno nie był reprezentatywny<sup>100</sup>.

O ile za prawdziwe można uznać stwierdzenie, że polskich haiku o śmierci jest stosunkowo mało, o tyle nie należałoby utrzymywać, że nie ma ich wcale. W swojej monografii Śniecikowska wymienia ich ponad dwadzieścia i krótko charakteryzuje. W dalszej części pracy postaram się dokonać analizy niektórych przykładów cytowanych przez autorkę.

ważka z furkotem  
upatruje w szuwarach stosownego listka  
na swój ostatni sen.<sup>101</sup>

Podmiot liryczny w utworze Urszuli Koziół opisuje ostatni lot ważki, szykującej się do śmierci. Dobór owada przywołuje na myśl wiele klasycznych haiku, w których gatunek ten często się przewija. Ważka to popularny motyw –

97 Tak określa znaczną część rodzimych prób m.in. Śniecikowska, zob. nazwa rozdziału *Oryginały czy imitacje? Wśród „najprawdziwszych” polskich haiku*, [w:] tejże, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 391.

98 M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski. Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 77.

99 B. Leśmian, *Ise-Monogatari*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 512.

100 Zob. P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 41.

101 U. Koziół, *Fuga 1955–2010*, Wrocław 2011, s. 396, cyt. za: B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 452.



w kulturze japońskiej symbolizuje siłę, szczęście, powodzenie<sup>102</sup>. To także *kigo* oznaczające jesień<sup>103</sup>. Wiersz cechuje się też dyskretnymi konceptami dźwiękowymi – w pierwszym wersie znajduje się onomatopeja *furkot*, w kolejnych mamy do czynienia z aliteracjami – *stosownego listka na swój ostatni sen*<sup>104</sup>. Nie wliczając więc zachwianej proporcji 5+7+5 sylab, można by uznać to haiku za odpowiadające klasycznym wzorcom. Śmierć została tu potraktowana łagodnie, jako coś lekkiego jak sen. Ważka, przeczuwając kres swojego istnienia, szuka miejsca, by w spokoju odejść. Jest pogodzona z czekającym ją losem. Nie narusza to zbyt sugierowanej przez mistrzów gatunku estetyki: unikania ukazywania cierpienia, drastycznych widoków czy samego procesu śmierci.

Warto w tym miejscu przytoczyć „kultowe” w zachodniej recepcji gatunku haiku Bashō o ważce, którego historia powstania doskonale obrazuje stosunek poetów japońskich do tematyki tanatologicznej:

唐がらし  
羽をつけたら  
赤とんぼ<sup>105</sup>

Tōgarashi  
hane o tsuketara  
akatombo

Strączek papryki –  
Przydasz tylko skrzydła:  
czerwona łątka!<sup>106</sup>

Oryginalnie haiku to stworzył uczeń Bashō, Takarai Kikaku, i brzmiało ono następująco:

赤とんぼ  
羽をとったら  
唐がらし<sup>107</sup>

Akatombo  
hane o tottara  
tōgarashi

Czerwona łątka –  
odjąć jej tylko skrzydła:  
strączek papryki!

<sup>102</sup> Zob. *The Dragonfly in Japanese Folklore*, [w:] F.L. Mitchell, J.L. Lasswell, *A Dazzle of Dragonflies*, Texas 2005, s. 30–38.

<sup>103</sup> [online] <https://worldkigo2005.blogspot.com/2005/04/dragonfly-tonbo-05.html> [dostęp: 21.07.2017].

<sup>104</sup> Podkreślenia H.J.

<sup>105</sup> Zapis *kanq* za: [online] <https://worldkigo2005.blogspot.com/2005/04/dragonfly-tonbo-05.html> [dostęp: 21.07.2017].

<sup>106</sup> Tłum. W. Kotański, [w:] tegoż, *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 7.

<sup>107</sup> Zapis *kanq* za: [online] <https://worldkigo2005.blogspot.com/2005/04/dragonfly-tonbo-05.html> [dostęp: 21.07.2017].

Zmianę tę wprowadził mistrz Bashō, argumentując to zakazem „uśmiercania” kogokolwiek lub czegoś w haiku<sup>108</sup>.

Kolejnym polskim utworem, w którym występuje śmierć zwierzęcia, jest haiku Pawła Berezy:

jak cicho  
wśród opadłych liści  
martwy lisek<sup>109</sup>.

Śniecikowska sugeruje<sup>110</sup> zestawienie tego wiersza z lirykiem Busona:

小狐の	kogitsune no	Mały lisek
何にむせけむ	nani ni musekemu	Co go zadusiło?
小萩はら <sup>111</sup>	kohagihara	Poletko koniczyny <sup>112</sup>

Należy jednak zastanowić się, czy zaproponowane przez badaczkę porównanie jest słuszne. *Musekemu* (むせけむ) to archaizm, który połączyć trzeba z dzisiejszym czasownikiem *musekaeru* (むせ返る), a więc „dławić się, krztusić się, łkać konwulsyjnie, kaszleć, zakaszlnąć”<sup>113</sup>, niekoniecznie – dusić w znaczeniu umierać.

Haiku Berezy doskonale współgra z wcześniej wymienionym utworem Koziół – nastrój wiersza jest spokojny, kontemplacyjny. Brak w nim zabiegów udźwięczniających, jest za to cisza, która sprawia, że odbiorca może pogрузić się w refleksji nad przedstawionym obrazem – ciałem młodego, małego lisa, pokrytym opadłymi liśćmi. To właśnie liście stanowią swoiste *kigo* – świadczą o jesiennej porze. Ponownie śmierć została ukazana w bardzo subtelny sposób.

<sup>108</sup> W. Kotański, dz. cyt., s. 7.

<sup>109</sup> Cyt. za: B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 452. Zob. także: [online] <http://abc-haiku.pl> [dostęp: 21.07.2017].

<sup>110</sup> Tamże.

<sup>111</sup> Zapis *kanq* za: [online] <http://www.buson-an.co.jp/roman/10.html> [dostęp: 21.07.2017].

<sup>112</sup> Tłum. B. Śniecikowska, [w:] tejże, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 452, za: T. Saito, W.R. Nelson, *1020 Haiku in Translation. The Heart of Basho, Buson and Issa*, North Charleston, South Carolina 2006.

<sup>113</sup> [online] <https://www.japonski-pomocnik.pl/wordDictionaryDetails/58152/むせ返る/むせかえる> [dostęp: 21.07.2017].

Nieco podobnie przedstawia się haiku Roberta Bogusława Nowaka:

Szepecząc do siebie  
Starzec odgarnia z grobu  
Jesienne liście.<sup>114</sup>

Tym razem bohaterem utworu jest starszy mężczyzna, który porządkuje czyjś grób. Znów – jesienne *kigo*, sytuacja niemalże taka sama, różni ją tylko występowanie człowieka. Szept, odgarnianie liści, a więc czynniki kojarzące się z delikatnym, cichym dźwiękiem.

Warto w tym miejscu wspomnieć o haiku skomponowanym przez Jikko w 1791 roku na łożu śmierci<sup>115</sup>:

親類が 医者に囁く 袖時雨 <sup>116</sup>	Shinrui ga isha ni sasayaku sode shigure <sup>117</sup>	Krewni i lekarz szepczą – przez rękawy zimowa mżawka <sup>118</sup>
------------------------------------	---	---

Hoffmann komentuje utwór następująco:

Kiedy Japończycy opowiadali sekrety, unosili rękawy swych szat z boku twarzy. Szepczące głosy przechodzące przez rękawy (*sode*) są porównywane do dźwięku porywistego zimowego przelotnego deszczu (*shigure*).<sup>119</sup>

Można więc zauważyć, że szept nie musi kojarzyć się koniecznie z czymś kojącym – w tym wypadku chory podmiot, który słyszy przyciszone głosy swojej rodziny i lekarza, odbiera je jako przykre, chłodne – domyśla się treści ukrytych przed nim komunikatów i są one dla niego tak samo nieprzyjemne, jak nagły zimowy deszcz ze śniegiem.

114 [online] <http://haikurobsana.blogspot.com/2010/11/blog-post.html> [dostęp: 21.07.2017].

115 *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 205–206.

116 Zapis *kanji* H.J.

117 Cyt. za: *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 205.

118 Tłum. filologiczne H.J.

119 *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 205. Tłum. z j. ang. H.J.

Wśród haiku o „werbalnej powściągliwości”<sup>120</sup> wymienia też Śniecikowska utwory internetowej autorki o nicku herkimer. Pierwszy z nich bardzo metaforycznie opisuje przemijanie:

Świeżo wydeptana  
Ścieżka w zawilcach  
Pomiędzy grobami<sup>121</sup>

Praktycznie jedynym wskaźnikiem tematyki funeralnej są tu groby, które pojawiają się na samym końcu haiku. W pewnym sensie realizuje to postulowaną przez *haijinów* zasadę „zaskakującego skojarzenia”<sup>122</sup>. Kolejnym elementem, dzięki któremu czytelnik odkrywa kontekst opisywanej sytuacji, jest „świeżo wydeptana ścieżka”. Prawdopodobnie sugeruje ona, że pogrzeb odbył się niedawno, ale równie dobrze może świadczyć o bliskim czasie odwiedzin cmentarza przez krewnych zmarłego.

Podsumowując, wszystkie wyżej przedstawione przykłady ukazują śmierć w sposób łagodny – używane słownictwo oraz zabiegi stylistyczne mają wywołać wrażenie spokojnej atmosfery, konsolację w żałobie. Warstwa werbalna jest ascetyczna<sup>123</sup>, figury retoryczne ograniczone do absolutnego minimum. Wszystko to sprawia, że haiku stają się małymi, cichymi kontemplacjami o rzeczach ostatecznych.

W dalszej części rozdziału Śniecikowska prezentuje utwory Jerzego Gawrońskiego, które dzieli na kategorie. Pierwsze wymienione są haiku „balansujące na granicy haikowego tanatycznego decorum, dotykające bolesnych zdarzeń z historii jednostek i społeczeństw”<sup>124</sup>. Wśród nich znajduje się między innymi wiersz:

120 B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 451.

121 Cyt. za: tamże, s. 452, zob. także: <http://herkimer.blog.onet.pl/2009/04/09/wiosenne-haiku/> [dostęp: 21.07.2017].

122 A. Żuławska-Umeda, *Wstęp do wydania drugiego...*, dz. cyt., s. 14.

123 B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 451.

124 Tamże, s. 452.

Zmarły za ścianą  
niebo upalne  
przywieźli węgiel<sup>125</sup>

Haiku to zespala obraz tragiczny i przejmujący z codziennym, zwykłym. „Zmarły za ścianą” oznacza śmierć w rodzinie, ktoś umarł i jego ciało jeszcze nie zostało przekazane odpowiednim służbom. Tymczasem jest piękny, letni, gorący dzień. Życie reszty domowników toczy się zwykłym rytmem – „przywieźli węgiel”, a więc szykują się już na nadejście zimy. Można powiedzieć, że ściana przedziela teraz dwa zupełnie odmienne oblicza codzienności – z jednej jej strony jest śmierć, koniec życia, zaś z drugiej – trudy wciąż żyjących – troska o przyszłość i zapewnienie ciepła, a także praca, węgiel bowiem pewnie trzeba będzie przenieść do komórki czy piwnicy. Ów węgiel wprowadza też inne skojarzenie – z kremacją, spaleniem ciała. W tych kilku słowach autor zawarł więc całą „prozę życia”, z jej ciemnymi odcieniami.

Jak zauważa Śniecikowska, w tym samym tomiku Gawrońskiego znaleźć można haiku, które całkowicie wykraczają poza owe „tabu”<sup>126</sup>:

Poranny przyptyw tłucze topielcem  
W spróchniałym falochronie  
Zbiegowisko głodnych mew<sup>127</sup>

W tym utworze nie ma już mowy o subtelności, ciszy czy ukojeniu. Zmarły nie jest w żaden sposób uwznioślony – to ciało w wodzie, którym w dodatku fale „tłuką” o falochron, a na którego czekają już głodne ptaki, gotowe żerować na utopionym człowieku. Śmierć dokonała reifikacji – topielec jest tu rzeczą, balastem w morzu, wręcz ucztą dla zwierząt.

W wyżej podanych przykładach nie ma nic z estetyki postulowanej przez japońskich *haijinów*. Śmierć została tu potraktowana jako proces biologiczny, w wyniku którego człowiek przestaje być człowiekiem, a staje się rzeczą – psującą się padliną.

<sup>125</sup> Cyt. za: tamże, zob. także: J. Gawroński, *Haiku*, Kraków 2004, s. 78.

<sup>126</sup> B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, dz. cyt., s. 453.

<sup>127</sup> Cyt. za: tamże, zob. także: J. Gawroński, dz. cyt., s. 71.

Nieliczne haiku dotyczące spraw ostatecznych można też znaleźć w *Antologii polskiego haiku*<sup>128</sup> z 2001 roku. Przykładem może być utwór Piotra Wiktora Lorkowskiego:

Dzielenie się Bogiem  
umarła córeczka siedzi  
mi na kolanach<sup>129</sup>

Ten wiersz również dotyczy śmierci dziecka, ale tragedia jest opisana z poziomu jednostki bezpośrednio dotkniętej tym faktem – rodzica zmarłej dziewczynki. Jednocześnie utworowi bliżej jest do atmosfery konsolacji – obecność Boga sprawia, że tęsknota za córką zostaje złagodzona. Wiara przybliży ojca duchowo do dziecka, dzięki niej ma wrażenie, że dusza nieżyjącej jest wciąż przy nim.

Haikowa twórczość Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza została szerzej omówiona w monografii Beaty Śniecikowskiej, w rozdziale *Haiku-błaga czy „haiku fristajl”? – o twórczości Dariusza Brzóska-Brzósiewiczza*<sup>130</sup>. W *Antologii* zaś znalazł się między innymi taki wiersz autora:

Jaskółkę  
Skrzydółko boli  
Cieszą się robaki  
Że przed burzą<sup>131</sup>

Haiku to swoją wymową zbliżone jest do wiersza o topielcu Gawrońskiego, cytowanego wyżej. Brzóska jednak opisuje jeszcze żyjące zwierzę, jaskółkę<sup>132</sup>, którą boli skrzydło. Niemożność latania dla ptaków oznacza najczęściej śmierć, co „cieszy” robaki, czekające na upadek jaskółki i możliwość uczto-  
wania na jej ciele. Koniec życia oznacza tu, podobnie jak u Gawrońskiego, reifikację żyjącego (w tym wypadku zwierzęcia) i stanie się pokarmem dla innych.

<sup>128</sup> *Antologia polskiego haiku...*, dz. cyt.

<sup>129</sup> Tamże, s. 117.

<sup>130</sup> B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, dz. cyt. s. 278–305.

<sup>131</sup> *Antologia polskiego haiku...*, dz. cyt., s. 102.

<sup>132</sup> *Kigo* zdecydowanie wiosenne.

## Zakończenie

Aby podsumować powyższe rozważania, warto się zastanowić, skąd wzięło się owo tabu śmierci u Japończyków i dlaczego je łamano. Prawdopodobnie zakaz pisania o umieraniu wynikał z przekonań religijnych tego narodu. Śmierć uważana była za coś niosącego swego rodzaju „skażenie”<sup>133</sup>. Przechodziło ono na najbliższych, a także wszystkich, którzy mieli do czynienia z przedmiotami czy domostwem zmarłego. Okres żałoby równoznacznej z owym „skażeniem” trwał 49 dni<sup>134</sup>.

Jest to podejście zgoła odmienne od kultury polskiej, czy – szerzej – europejskiej, gdzie śmierć nie stanowiła w zasadzie tabu. O śmierci mówiono, pisano i traktowano ją raczej jako ostatni, ale wciąż zwyczajny etap życia.

Nie można jednak stwierdzić, że zainteresowanie sprawami ostatecznymi w Japonii nie istnieje czy nie istniało. Takahashi Yoshitaka w swoim obszernym eseju formułuje nawet określenie kultury japońskiej jako „kultury śmierci”<sup>135</sup>. Posługując się freudowską metodologią badacz ów konkluduje, iż nawet specyficzny rytm poezji 5+7+5 oddaje to „pragnienie śmierci”<sup>136</sup>.

Skąd więc ta sprzeczność i pojawianie się tematyki tanatologicznej w haiku? Jestem skłonna uznać słuszność hipotezy wysuniętej przez Hofmanna. W swoich rozważaniach dochodzi on do wniosków, że moment śmierci (własnej bądź cudzej) jest na tyle kluczowy, że następuje przełamanie wrodzonej grzeczności Japończyków – grzeczności, która zakłada przestrzeganie wszelkich norm społecznych, ale także – w tym przypadku – nauk mistrzów<sup>137</sup>. Kiedy więc poeci doświadczali odejścia bliskich osób, wspominali wyjątkowo bolesne historyczne zgony, czy sami znajdowali

<sup>133</sup> J. Hendry, dz. cyt., s. 215.

<sup>134</sup> Zob. tamże. Współczesne rodziny praktykujące buddyzm i shintō nadal przestrzegają owych zasad.

<sup>135</sup> Zob. Takahashi Y., *Shi to Nihonjin*, Tokio 1959, s. 48. Cyt. za: *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 86.

<sup>136</sup> Tamże.

<sup>137</sup> Por. *Japanese Death Poems...*, dz. cyt., s. 27. W kulturze japońskiej istnieje nawet uprzejma odmiana języka – *keigo* – w którym występują tzw. wyrażenia honoryfikatywne i modestywne, zob. np. Mizutani N., dz. cyt., s. 951–952.

się na łożu śmierci, nie przejmowali się obowiązującą poetyką i opisywali swoje doznania lub refleksje.

Na przedstawionych przeze mnie przykładach widać wyraźnie, iż z biegiem czasu *haijini* coraz luźniej traktowali przyjęte zakazy. Dostrzec można różnice między mocno metaforyczną wizją Bashō a realistycznym opisem u Shikiego. Każde z zaprezentowanych haiku odnosiło się do czyjejś śmierci, jednak nie da się wyznaczyć łączących ich cech – każdy utwór był inny, nawiązywał do innych motywów i toposów, *kigo* oznaczały różne pory roku. Jak na tym tle wypadają haiku polskie? Wbrew pozorom znalezienie wierszy rodzimych autorów na temat śmierci okazuje się o wiele trudniejsze niż w przypadku japońskich. Polscy poeci rzadko używają tego gatunku do przekazania swoich refleksji o sprawach ostatecznych. Zapoznając się z bibliografią przedmiotu i prezentując w tekście swoje przemyślenia z tej lektury, stwierdziłam, że polskie haiku o śmierci można podzielić na dwie kategorie. Pierwsza z nich to utwory, w których odejście to przeżycie osobiste – umarł lub umiera ktoś bliski, znany. Takie wiersze wykorzystują metafory, są subtelne i refleksyjne. Do drugiej kategorii zaliczyłabym haiku o śmierci nie dotyczącej podmiotu bezpośrednio. W lirykach tych autorzy nierzadko używają mniej subtelnych, a nawet zbliżających się do granicy naturalizmu figur retorycznych. Podejmują one często refleksje nad śmiercią w kategoriach nie osobistych, ale społecznych, diagnozują stan danego społeczeństwa.

Co ciekawe, większość polskich haiku wykorzystuje motyw ciszy. Pełni ona wielorakie funkcje – nadaje utworom tonu melancholijnego, ale też potrafi być złowroga, odpychająca.

Każde z przedstawionych przeze mnie haiku, zarówno japońskie, jak i polskie, odnosi się do tematyki śmierci. Choć, jak wykazałam, wiele różni poezję rodzimą od oryginalnych wzorców, można jednak wyznaczyć jeden wspólny, łączący wszystkie wiersze czynnik. Jest to wywoływanie emocji i równocześnie dawanie im upustu. Każde z haiku dotyczy spraw przykrych, wiążących się z żałobą, tragedią ludzką. Poeci, opisując swoje uczucia, uzyskiwali konsolację, ukojenie, zaś czytelnikom oferowali możliwość wczucia się w ich stan, a przez to – być może – poradzenia sobie z własnymi doświadczeniami.



## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia podmiotu

- Antologia haiku. Druga Międzynarodowa Konferencja Haiku*, red. R. Kania, K. Kokot, L. Rozmus, C. Trumbull, Kraków 2015.
- Antologia polskiego haiku*, oprac. E. Tomaszewska, Warszawa 2001.
- Early Modern Japanese Literature. An Anthology, 1600–1900*, wstępem i komentarzem opatrzył Shirane H., Nowy Jork 2002.
- Gawroński J., *Haiku*, Kraków 2004.
- Japanese Death Poems Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*, compiled with an *Introduction* and commentary by Y. Hoffmann, Tokio 1986.
- Szybki pociąg Haiku. Antologia*, red. P. Goszczycki, Warszawa 2011.
- Śniecikowska B., *Haiku po polsku*, Toruń 2016.
- Wokół haiku. Antologia lubuska*, wybór W. Klępka, Zielona Góra 2002.
- Żuławska-Umeda A., *Haiku*, Wrocław 1983.
- Żuławska-Umeda A., *Haiku*, Bielsko-Biała 2006.
- [online] <http://abc.haiku.pl> [dostęp: 21.07.2017].
- [online] <http://czukers.nazwa.pl/czuku/przyjaciele/piotr-wiktor-lorkowski> [dostęp: 21.07.2017].
- [online] <http://haikurobsana.blogspot.com/2010/11/blog-post.html> [dostęp: 21.07.2017].
- [online] <http://herkimer.blog.onet.pl> [dostęp: 21.07.2017].

### Bibliografia przedmiotu

- Bashō's Haiku. Selected Poems of Matsuo Bashō*, translated and with an *Introduction* by D.L. Barnhill, Nowy Jork 2004.
- Beichman J., *Masaoka Shiki: His Life and Works*, Boston 2002.
- Bickerton M., *Issa's Life and Poetry*, „Transactions of the Asiatic Society of Japan”, s. II, t. IX, 1932.
- Bostok J.M., *Masaoka Tsunenori – the Haiku Master Shiki*.

- Crowley C.A., *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashō Revival*, Lejda – Boston 2007.
- Early Modern Japanese Literature. An Anthology, 1600–1900*, wstępem i komentarzem opatrzył Shirane H., Nowy Jork 2002.
- Furuta S., *Haiku: An Art for All Seasons*, [w:] *Japan: an illustrated encyclopedia*, vol. 1: A–L, Tokio 1993.
- Gill R.D., *Haiku in Context*, „Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry”, Summer 2008, vol. 6 no. 2, za: [online] <http://simplyhaiku.com/SHv6n2/inContext/inContext.html> [dostęp: 21.07.2017].
- Hasło *Haiku* [w:] *Japan: an illustrated encyclopedia*, vol. 1: A–L, Tokio 1993.
- Hamill S., *Afterword*, [w:] Bashō M., *Narrow Road to the Interior and other writings*, tłum. ang. S. Hamill, Boston 2000.
- Hendry J., *Japończycy. Kultura i społeczeństwo*, przeł. T. Tesznar, Kraków 2013.
- Japanese Death Poems Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*, compiled with an *Introduction* and commentary by Y. Hoffmann, Tokio 1986.
- Keene D., *Some Japanese Portraits*, Tokio, Nowy Jork, San Francisco 1978.
- Kitahara T., *Shugyoku no nihongo jisei no ku. Korekutā Kitahara ga gensen shita 'kotobanochikara'*, Kioto 2005.
- Kotański W., *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja” 1975, nr 1.
- Leśmian B., *Ise-Monogatari*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Melanowicz M., *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003.
- Melanowicz M., *Haiku XX wieku*, [w:] tegoż, *Literatura japońska. Poezja XX wieku. Teatr XX wieku*, Warszawa 1996.
- Melanowicz M., *Historia literatury japońskiej*, Warszawa 2011.
- Melanowicz M., *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1994.
- Michałowski P., *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2.
- Mizutani N., *Wprowadzenie do gramatyki japońskiej*, [w:] *Słownik japońsko-polski. Słownictwo podstawowe*, red. tekst jap. zespół red. Mochizuki K. i in.; tekst pol. red. nauk. Yoshigami Sh.; tłum. K. Okazaki, E. Szulc, E. Pałasz-Rutkowska, Warszawa 2010.

- Pate A.S., *Kanban. Traditional Shop Signs of Japan*, Princeton 2017.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski. Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2.
- Słownik japońsko-polski. Słownictwo podstawowe*, red. tekst jap. zespół red. Mochizuki K. i in.; tekst pol. red. nauk. Yoshigami Sh.; tłum. K. Okazaki, E. Szulc, E. Pałasz-Rutkowska, Warszawa 2010.
- Śniecikowska B., *Haiku po polsku*, Toruń 2016.
- Takiguchi S., *Kyorai Mukai (1651–1704), part 10* (wykład), za: [online] <https://sites.google.com/site/worldhaikureview2/whr-april-2014/kyorai-mukai> [dostęp: 21.07.2017].
- The Dragonfly in Japanese Folklore*, [w:] F.L. Mitchell, J.L. Lasswell, *A Dazzle of Dragonflies*, Texas 2005.
- Tomaszewska E., *Inspiracje japońskie w kulturze i sztuce europejskiej – wprowadzenie do „Antologii polskiego haiku”*, [w:] *Antologia polskiego haiku*, oprac. też, Warszawa 2001.
- Tubielewicz J., *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996.
- Ueda M., *Bashō and His Interpreters. Selected Hokku with Commentary*, Stanford 1995.
- Ueda M., *Dew on the Grass: The Life and Poetry of Kobayashi Issa*, Londyn 2004.
- Ueda M., *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford 1983.
- Varley P., *Kultura japońska*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2006.
- Żuławska-Umeda A., *Od tłumacza*, [w:] też, *Haiku*, Wrocław 1983.
- Żuławska-Umeda A., *Wstęp do wydania drugiego*, [w:] też, *Haiku*, Bielsko-Biała 2006.
- <https://australianhaikusociety.org/2007/04/25/masaoka-tsunenori-the-haiku-master-shiki-2/>
- <https://www.britannica.com/topic/kimono>
- <http://www.buson-an.co.jp/roman/10.html>
- <https://haikutopics.blogspot.jp/2006/08/travel-travelers-sky.html>
- <https://www.japonski-pomocnik.pl/>
- <https://sjp.pwn.pl/korpus/zrodlo/mala-litera;942,2;1681.html>
- <https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html>
- <https://wkdhaikutopics.blogspot.com/2010/11/koha-fragrant-wave.html>

<https://wkdkgodatabase03.blogspot.com/>

<https://worldkigo2005.blogspot.com>

<https://worldkigodatabase.blogspot.jp/>

## **ABSTRAKT**

Głównym celem pracy jest ukazanie sposobów wykorzystywania motywu śmierci w haiku. Autorka przywołuje utwory japońskich mistrzów gatunku i przedstawia metody omijania zakazu pisania o sprawach ostatecznych w haiku. Następnie analizuje haiku polskich twórców i odnosi je do tradycji japońskiej. Autorka porównuje warstwę werbalną oraz nawiązania kulturowe poezji japońskiej i polskiej.

**Słowa kluczowe:** haiku, śmierć, poezja polska XX wieku, poezja japońska, przekład

## **BIOGRAM**

Helena Jaworowska – ukończyła studia licencjackie na kierunku polonistyka-komparatystyka na Wydziale Polonistyki UJ, obecnie kontynuuje je na stopniu magisterskim. Od 2016 roku pełni funkcję przewodniczącej Wydziałowej Rady Samorządu Studentów Wydziału Polonistyki UJ. Jej zainteresowania naukowe obejmują: literaturę japońską, orientalizm, kwestie tożsamościowe oraz genderowe.