

TAJEMNICA SZTUKI I TAJEMNICA ŻYCIA.
ZEN W *HAIKU-IMAGES*
STANISŁAWA GROCHOWIAKA

„[...] sztuka to życie, a tajemnica sztuki to tajemnica życia. Powtarzanie tego jest banalne, ale zen poprzez swój głęboki wpływ na przeróżne sposoby artystycznego wyrazu pozwala nam to ciągle widzieć i odczuwać”.

C. Durix, *Sto kluczy zen*.

Opublikowany w 1978 roku, a więc już po śmierci Stanisława Grochowiaka, tomik poetycki *Haiku-images* stanowił dla ówczesnych czytelników oraz krytyków literatury sporą niespodziankę. Na tle wcześniejszej twórczości „turpisty” był to cykl wierszy niezwykle, tak ze względu na eksperymentalny charakter adaptacji genologicznej, jak i z powodu nowych doświadczeń filozoficznych, wpisanych w *envoi* lirycznych miniatur. Istotnym bowiem wyróżnikiem tomiku jest permanentne odwoływanie się do literackiej i filozoficzno-religijnej tradycji Dalekiego Wschodu oraz konfrontacja rozmaitych aspektów dwóch kultur – orientalnej i okcydentalnej.

Stosunkowo liczni komentatorzy zbioru¹ uwagę koncentrowali głównie na problemach genologicznej natury, wskazując na istotne homologie między oryginalnym, japońskim haiku a jego polską, konkretnie – Grochowiakową – adaptacją. Szczególnie ważne są tu rozpoznania dokonane przez Mikołaja Bieszczadowskiego i Piotra Michałowskiego, którzy konstatowali, iż absolutna asymilacja tej formy poetyckiej jest niemożliwa, gdyż haiku opiera się nie tylko na filozofii, mentalności czy kulturze japońskiej, lecz wyrasta przede wszystkim z języka, gramatyki oraz pisowni (ideogramy)². Jak dalej dopowiada Michałowski: „czysty model jest [zatem] nieosiągalny – zwłaszcza, gdy chodzi o formę tak rygorystyczną, że liczba szczegółowych «przepisów» przewyższa ilość dozwolonych w utworze zgłosek; gdy więcej postulatów normatywnych, niż możliwości swobodnej ekspresji. Warto jednak wyodrębnić reguły najważniejsze, a następnie pogrupować je hierarchicznie i uznać, że głębokość adaptacji gatunku zależy nie tylko od stopnia wypełnienia zasad, ale i od poziomu, na którym nawiązanie się dokonało”³.

¹ Zob. m. in.: M. Bieszczadowski, *Poetyckie miniatury*, „Nowe Książki” 1978, nr 23; J. Łukasiewicz, *Haiku Grochowiaka*, „Twórczość” 1978, nr 12; J. Kornhauser, *Baśń*, „Kultura” 1979, nr 3; B. Maj, *Polskie haiku u Grochowiaka*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 43; P. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku. Ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka*, „Akcent” 1994, nr 4; J. Tulik, *Haiku Grochowiaka*, „Życie Literackie” 1986, nr 41.

² M. Bieszczadowski, op. cit., s. 33.

³ P. Michałowski, op. cit., s. 9.

Poszukiwania elementów konstytutywnych haiku w miniaturach poetyckich Grochowiaka konkretyzowały się tedy w postaci spostrzeżeń dotyczących: 1. sytuacji komunikacyjnej opartej na modelu, w którym zaznacza się „jedność podmiotu i przedmiotu spostrzeżenia, a także subiektywizm doznanej iluminacji”⁴, 2. kompozycji tekstu „obrazowo-refleksyjnej, operującej synekdochą i dysonansem”⁵, 3. tematyki utworów osadzonych zazwyczaj w sferze uniwersalnej, 4. stylu wypowiedzi (komunikat poetycki opiera się w zasadzie na niewielkiej liczbie słów, przywołujących wartości asocjacyjne oraz operujących wieloznacznością i niedopowiedzeniem), czy wreszcie 5. formalnych cech gatunku (trzywersowa strofa, regularność układu 5+7+5 zgłosek). Częstym wątkiem myślowym jest też wyrokowanie o obecności motywów orientalnych, które stanowią niejako uwypuklenie obcej proveniencji gatunku, potwierdzenie jego przynależności do zupełnie innej kultury, oraz o inskrypcjach tytułowych cyklu i pojedynczych utworów jako zawierających odniesienia do nazwy gatunku lub systemu religijno-filozoficznego.

W refleksjach nad *Haiku-images* sporadycznie natomiast, a i to raczej w dość enigmatyczny sposób, podnoszone jest zagadnienie wpływu koncepcji zen na ostateczny kształt i zawartość zbioru. Tymczasem kwestia wzajemnych relacji między gatunkiem literackim a medytacyjną odmianą buddyzmu wydaje się kluczowa dla właściwego interpretowania haiku⁶, zwłaszcza od momentu wystąpienia na arenę artystyczną Matsuo Bashō, który „dążył do duchowego zespolenia z przyrodą i nadania kształtu poetyckiego tak przeżywanemu światu” i był zwolennikiem „stonowanej elegancji (*fūryū*) inspirowanej przez myśl estetyczną zen. [...] To dzięki *haiku* Bashō [...] nastąpiło połączenie najwyższych osiągnięć estetycznych, a więc artystycznych ideałów dworskiego i samurajskiego średniowiecza z umiłowaniem nowości i przeżywaniem zmienności barwnego świata w epoce nowożytnej”⁷.

*

Medytacyjna nauka zen genetycznie związana jest z rozwojem etyki samurajskiej. Takie wartości jak duchowa dyscyplina, opanowanie, samodoskonalenie się, odwaga, głębokie poczucie honoru czy lojalność, w nauce zen znajdowały teoretyczne uzasadnienie, amplifikując tym samym rangę treningu duchowego jako gwarantującego wojownikowi zachowanie równowagi psychicznej.

⁴ Ibidem. Por. też: M. Melanowicz, *Literatura japońska. Od połowy VI do połowy XIX wieku*, t. II, Warszawa 1994, s. 51.

⁵ P. Michałowski, op. cit. Zob. też: K. Satō, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? (Japońskie „haiku” i ruch „haiku” na Zachodzie)*. Przeł. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 213.

⁶ Zob. np.: A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza w: Haiku. Z japońskiego przełożyła A. Żuławska-Umeda. Posłowiem opatrzył M. Melanowicz*, Wrocław 1983, s. 5-6.

⁷ M. Melanowicz, op. cit., s. 364, 365, 370.

Jak dowodzi Andrzej Śpiewakowski, „poznanie dō («prawdziwej, właściwej drogi» lub «prawdy») było uważane za główny element fechtunku, strzelania z łuku, walki bez broni, pływania itp. (gdzie było ono czymś w rodzaju ideału samuraja, którego osiągnięcie oznaczało w sensie filozoficznym poznanie samego siebie) i było ono niezbędne dla harmonijnego rozwoju jednostki [...]. Teoretycy sztuk wojennych wierzyli, że dō jako substancja pierwotna może przebudzić w człowieku bezcenny fenomen – poddający się jedynie pojmowaniu instynktownemu, mistycznemu – który pozwala jednostce zbliżyć się do celu «wielkiej nauki» [...]. Celem i treścią walki było osiągnięcie dō i [...] połączenie tego, co jednostkowe, z tym, co jest pełnią”⁸.

Zen funkcjonuje więc jako element dopełniający rzeczywistość, pozwalający na lepsze jej zrozumienie, a wreszcie i wymagający od jednostki ogromnego wysiłku duchowego. Pamiętać też należy, że „do znajomości sztuk wojennych dochodziła także nauka literatury, historii, kaligrafii, itp.”⁹, co w efekcie stwarzało naturalny pomost do przenikania myślenia „zenicznego” na grunt sztuk plastycznych (tzw. pejzaże zen – *zenga*), ogrodnictwa czy literatury (*haiku*). W tym ostatnim przypadku inspiracje medytacyjną techniką zen polegały m. in. na łączeniu zwięzłości z wieloznacznością komunikatu estetycznego, świadomego smakowania momentu teraźniejszości, dostrzeganiu „piękna w samotności, smutku i chłodzie natury”¹⁰ i podniesieniu go do rangi reguły estetycznej.

*

Geneza *Haiku-images* wydaje się ściśle związana z pełnieniem przez Grochowiaka w latach 1972-1975 funkcji zastępcy redaktora naczelnego „Poezji”. To właśnie na łamach tego pisma, w numerze pierwszym z 1975 roku, opublikowano materiały (przekłady oraz artykuły o charakterze historyczno-literackim), prezentujące *haiku* i koncepcje zen, a pojawienie się tego tomu literaturoznawcy uznają za początek „ruchu *haiku* w Polsce”¹¹. Jego prekursorem na gruncie literatury polskiej byłby więc Grochowiak, w ostatnim swoim tomiku integralnie i ze znakomitym skutkiem łączący japońską formę gatunkową z praktyką zen i filozofią buddyjską. Relacje te, zapoczątkowane przez Bashō, Grochowiak zresztą odbiorcy czytelnie sygnalizuje, *expressis verbis* odwołując się w *Ważce*¹² zarówno do słynnej miniatury Bashō o waźce i strąku papryki,

⁸ A. Śpiewakowski, *Samuraje*. Przeł. K. Okazaki, Warszawa 1989, s. 65-66. Zob. też: J.W. Hall, *Japonia od czasów najdawniejszych do dzisiaj*. Przeł. K. Czyżewska-Madajewicz, Warszawa 1999, s. 89.

⁹ *Ibid.*, s. 63.

¹⁰ M. Collcutt, M. Jansen, I. Kumakura, *Japonia*. Z ang. przeł. A. Dobrzańska-Gadowska, Warszawa 1997, s. 118.

¹¹ P. Michałowski, *op. cit.*

¹² S. Grochowiak, *Ważka* w: S. Grochowiak, *Haiku-images*, Warszawa 1978, s. 35. Ponieważ kolejne cytaty pochodzą z tej samej edycji, przeto w tekście oznaczane będą tylko tytuły wierszy i strony.

jak i jej trawestacji, dokonanej przez najzdolniejszego ucznia Bashō, Enomoto Kikaku¹³.

Za jeden z rudymenatarnych sygnałów obecności „wątków zenicznych” uznać należy architekturę tomiku poetyckiego, stanowiącą próbę emendacji istoty orientalnej specyfiki myślenia i przynoszącą identyfikację tego, czego „żadną miarą nie można ująć w słowa i pojęcia”¹⁴. Pierwszy zatem zespół tekstów (zatytułowany podobnie jak cały tomik – *Haiku-images*) składa się z pięciu części, zwieńczonych utworami z serii *Zen* (*Zen-pierwsze*, *Zen-drugie*, *Zen-trzecie*, *Zen-czwarte*, *Zen-piąte*). Również część drugą – *Haiku-animaux* – dopełnia utwór *Zen*, który różni się od całości kanonu kompozycyjnego układem trójdzielnym; na utwór składają się bowiem trzy, wyróżnione kolejnymi numerami, miniatury o konstrukcji identycznej ze strukturą haiku.

Te zewnętrzne sygnały odwołań do buddyzmu zen są jawnie otwieraną przed odbiorcą furtką, przez którą poeta prowadzi czytelnika do innego świata wyobraźni i refleksji. Esencjonalną wizję zen tworzy Grochowiak, konstruując stosunkowo proste, aczkolwiek niezwykle obrazowe, metaforycznie skupione ewokacje przeżyć religijno-medytacyjnych. Poeta, podejmując próbę konkretyzacji doznań w słowa, posiłkuje się metodą zbliżoną do tej, którą posługiwali się mistrzowie sekt, a zatem zasadą nawiązania do „bezpośredniej sytuacji, w jakiej pytający się znaleźli”¹⁵. Niemożliwe jest bowiem dokładne objaśnienie specyfiki zen, gdyż poznanie najwyższej prawdy nie dokonuje się za pomocą słów, lecz przez jej kontakt z człowiekiem. Grochowiak szkicuje jedynie błady zarys przeżyć, a podejmując się trudnego zadania wprowadzenia laika w rzeczywistość odmiennych, niezrozumiałych dla większości Europejczyków doświadczeń, prowadzi czytelnika przez kolejne stopnie wtajemniczenia w ów intuicyjny przecież nurt praktyki religijnej. Opisuje zen plastycznymi obrazami, wbudowanymi w lakoniczną formę liryku, konstruując jednocześnie ścieżkę doznań, wspinającą się coraz wyżej w hierarchii przeżyć duchowych. Przyrównuje ową skomplikowaną filozofię do „ręki dziecka wsuniętej w garść mężczyzny”, „lampy w której uwiązał motyl nocy”, „altany eremity po wielkim pożarze”, wreszcie do „mysiej dziupli w samym sobie”.

Nadmienić wszakże należy, iż poeta nie zalicza siebie do grona wyznawców, konstruując jedynie (w nawiązaniu do obranej formy) teksty odnoszące się do systemu oraz estetyki filozoficznej zen. Motywy takiego postępowania są dosyć zażyte. Niektórzy krytycy upatrują w podobnym działaniu czynników bardziej intymnych, ponieważ mających związek z chorobą poety i przecuciem śmierci.

¹³ Zob.: B. Richter, *Literatura japońska w: Wielka literatura powszechna*. Pod red. S. L. a m a, t. I, Warszawa 1930, s. 86 [reprint z 1995 r.].

¹⁴ L. Frédéric, *Życie codzienne w Japonii w epoce samurajów (1185-1603)*. Przetł. E. Bąkowska, Warszawa 1971, s. 167.

¹⁵ Tamże, zob. też: S. Heine, *Dōgen w: Wielcy myśliciele Wschodu*. Oprac. I. P. Mc Greal. Przetł. Z. Łomnicka i I. Kałużńska, Warszawa 1997, s. 411-412.

W kontekście takich faktów zen – odrzucające obawę przed unicestwieniem poprzez absolutne stopienie się ze światem i pogodzenie się z każdym z aspektów trwania jako wyraz doświadczania totalności wszechświata – stanowiłby wyjątkowo atrakcyjną drogę ucieczki od (tak charakterystycznego dla człowieka Zachodu) strachu przed umieraniem. Zen bowiem przynosi ukojenie, staje się swoistym wyznacznikiem nadziei, w której koniec staje się początkiem. Słowa „Zen – ręka dziecka wsunięta w garść mężczyzny” można zinterpretować właśnie jako przywołanie motywów początku i końca, pamiętając jednocześnie zarówno o wzajemnym wykluczaniu się pojęć, wynikającym z estetyki gatunku (posługiwanie się kontrastem), jak i o formule reinkarnacji. Etap odrodzenia zaczyna się nie w chwili, gdy człowiek odchodzi, lecz wówczas, gdy uzmysłowi sobie nieuchronność własnego losu. „Pojęcie nietrwałości, ulotności wszystkich aspektów egzystencji człowieka i innych istot zawsze było bardzo ważną cechą nauki buddyjskiej, traktującej o nietrwałej, pozbawionej jaźni naturze rzeczywistości”¹⁶. Podobna konstatacja wyjaśnia dobitnie charakterystyczny dla praktykujących zen spokój i brak obaw przed unicestwieniem. Owa niewzruszoność wynika z przekonania o niemożności zmiany porządku świata. Podczas gdy dla człowieka Zachodu fakt ten staje się częstokroć przyczyną tragedii (motyw bezsilności jednostki wobec śmierci, losu i biologii tak częsty u Grochowiaka), na Wschodzie przyjmuje kształt postulatu „Najważniejsze jest TU I TERAZ”. Zadaniem poety jest więc uchwycenie i zatrzymanie określonego momentu terażniejszości. Zabieg ów nie jest prosty, wymyka się wszelkim definicjom i regułom, ponieważ odnosi się zarówno do sfery percepcji, indywidualnego sposobu odbioru otaczającego świata, jak i obrazów codzienności, i dotyczyć także może płaszczyzn wyobraźni. Tom *Haiku-images* prezentuje każdy z wymienionych elementów. Świadczą o tym utwory *Odwiedziny*, *Wędrowiec*, seria *Zen...*, *Ekstaza* oraz *Nieśmiertelność*.

W odniesieniu do aspektu czasowego Claude Durix zauważa zresztą, że „straciliśmy umiejętność życia w terażniejszości [...]. [Tymczasem] Człowiek żyjący zgodnie z zen nie znajduje upodobania ani w przeszłości, ani w hipotetycznej przyszłości, lecz dokładnie w chwili obecnej. Cudem zen jest zdolność uchwycenia tego ulotnego momentu, tej nieskończonej wątej granicy między przeszłością a przyszłością. Koncentrując się na chwili obecnej, przeżywając intensywnie jej rzeczywistość osiąga się nieskończoność wieczności”¹⁷. Poczucie morderstwa czasu i walka z nim, tak znamieną dla Europejczyków, staje się ogromną przeszkodą w osiągnięciu iluminacji. Dotarcie do etapu, w którym znaczenie słowa śmierć zastępuje pojęcie ponownych narodzin, to właśnie *satori*¹⁸. Ośnienie inicjowane jest zresztą tam, gdzie zaczynają się słowa wiersza. Zen staje się pretekstem

¹⁶ Tamże.

¹⁷ C. Durix, *Sto kluczy zen*. Przeł. P. Ilukowicz, Poznań 1999, s. 43-44.

¹⁸ D. T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu zen*. Z przedmową C. G. Junga. Przeł. M. i A. Grabowscy, Poznań 1998, s. 106-107, 111. Zob. też: S. Fagerberg, *Iluminacja*. Przeł. ze szwedzkiego A. Krajewski-Bola, „Poezja” 1975, nr 1, s. 30-31.

do analizy pewnych, zupełnie obcych kulturze Zachodu, pojęć. Jednym z nich jest motyw wędrówki dusz (a pośrednio wyzbycia się lęku przed śmiercią, czyli definitywnym końcem życia na ziemi), obecny w jednym z tekstów. Julian Kornhauser konstatuje: „*O Zen – uratuj w nas delikatną naturalność szakala* – to prośba o odrzucenie mechanicznych znaczeń, o powrót do korzeni, do energii psychicznej. Zen to Kraj Rozkoszy, Dolina Płaczu i Namiot Sztuki. Ale przede wszystkim ukryta tęsknota za reinkarnacją. Allan W. Watts pisze, iż wielu buddystów pojmuje śmierć zbyt dosłownie jako proces reinkarnacji, tymczasem zen i inne szkoły mahayana uważają, że jest to proces powtórnych narodzin od momentu do momentu, aż do chwili gdy człowiek zaczyna identyfikować się w ego [...]. Grochowiak ujmuje to bardzo obrazowo [...] poeta nie wyobraża sobie etapu reinkarnacji, nie przygotowuje się do drogi i [ujawnia] chęć przekonania samego siebie, że filozofia zen daje więcej możliwości przekroczenia śmierci. Zen to ostateczność. Granica”¹⁹. Bronisław Maj uważa natomiast, iż „zen jest nadzieją w mrocznej dziedzinie śmierci: ten, kto roztopił swoje «jest» w totalnym – mimo wielości form – Bycie, nie boi się tak jego utraty”²⁰. Podobnie wyraża poglądy Dōgen, jeden z wielkich myślicieli Wschodu, według którego „istnieje zasadnicza jedność istnienia-w-czasie, w której wszystkie byty są czasowymi przejawami”²¹.

Śmierć i narodziny to dla Europejczyka aspekty rozłączne, niezwiązane ze sobą. Inaczej postrzega tę zależność Japończyk, dla którego antynomią słowa „śmierć” nie będzie „życie”, a „narodziny”. Filozofia zen wykląda podobne współgranie pojęć w następujący sposób: „to błąd myśleć, że życie przemija i kończy się śmiercią. Życie jest absolutem egzystencji ze swym właściwym czasem, przeszłością i przyszłością... Ustanie życia jest również absolutem egzystencji ze swym właściwym czasem [...]. I jeśli mówimy, że życie to nic innego jak życie, to mówimy, że śmierć to nic innego jak śmierć. Dlatego jeśli przychodzi życie, trzeba je przyjmować takim, jakim jest, i kiedy przychodzi śmierć, należy ją akceptować taką, jaka jest”²². Sens owego stwierdzenia jest niezwykle mocno zakorzeniony w tradycji systemu zen. Grochowiak w doskonały sposób odzwierciedla ogromny rozdziew pomiędzy pojmowaniem znaczeń przez Europejczyków i Japończyków. Stąd, być może, wynika konstatacja: „Zen – ręka dziecka wsunięta w garść mężczyzny”, odnosząca się do sfery przemijania, trwania i etapów życia. Poeta podejmuje zatem swoistą próbę usytuowania człowieka Zachodu w estetyce Wschodu. Owo usiłowanie wynika z pragnienia odsunięcia obawy przed umieraniem, nieuchronnością losu. Grochowiak poszukuje drogi ratunku, wszakże manewr ten nie spełnia do końca swojej roli. Autor polemizuje, zadaje pytania, jakby nie był do końca przekonany o słuszności idei zen. Dlatego niejednokrotnie w każdym z wierszy opatrzo-

¹⁹ J. Kornhauser, op. cit., s. 3.

²⁰ B. Maj, op. cit., s. 11.

²¹ S. Heine, op. cit., s. 411.

²² C. Durix, op. cit., s. 148.

nych tytułem odnoszącym się do tej filozofii pojawia się ironia, zapytanie, echo wątpliwości, niedowierzania. Warto jednak zauważyć, że wspomniany motyw występuje nie tylko w tekstach z serii *Zen*, ale pojawia się również w innych utworach cyklu. Są to na przykład *Wędrowiec* czy *Nieśmiertelność*:

Co ze mnie zostanie Nie martwi mnie to wcale
Jak obojętna jest szklana kula dmuchawca
Ledwo mrówka Lew Liść przyklejony do lampionu kochanków
(*Nieśmiertelność*, s. 16);

Los mnie wielokrotnie obracał na ścieżce życia
Widziałem płonący krzew w dłoniach niewiasty
Dzieciątko rysujące patykiem cień kija na piasku lotnym
(*Wędrowiec*, s. 11).

Podmiot liryczny prezentuje absolutną obojętność wobec wszystkiego, co zdarzyć się może po śmierci, nie wydaje się zainteresowany czymkolwiek wychodzącym poza granice egzystencji. Wartość życia równa jest znaczeniu „tu i teraz”, ponieważ cokolwiek nastąpi później, nie jest już istotne. Trzeba także zauważyć, iż kształt oglądanego otoczenia jest także bardzo szczególny, w pewnych aspektach przypominając do złudzenia postrzegany przez wyznawców zen obraz teraźniejszości – nieostry, pozbawiony wyraźnych konturów i nacechowań. Dzieje się tak dlatego, że „przebywanie w realnie istniejącym świecie buddyzm zen uważał jedynie za pozór, a nie za rzeczywistość. Zewnętrzny świat według buddyjskich wyobrażeń jest iluzoryczny i efemeryczny, jest tylko przejawem wszechobecnej nicości, z której wszystko się rodzi i do której wszystko odchodzi, a życie na tym świecie dane jest ludziom jedynie czasowo i musi być zwrócone (przy czym może się to zdarzyć w każdej chwili). Dlatego buddyzm zen uczył ludzi, aby nie czepiali się kurczowo życia i aby nie bali się śmierci”²³.

Teksty związane z zen mają jeszcze jedną wartość, wynikającą już bezpośrednio z reguł i technik stosowanych w celu osiągnięcia ośnienia. Obok ćwiczeń kontemplacyjnych, stanowiących formę treningu psychofizycznego, istnieje bowiem jeszcze inny sposób pomagający doświadczyć *satori*, propagowany głównie przez szkołę *rinzai*. Odłam ów „kładzie nacisk na tzw. koan. Koan – to temat, który nauczyciel zen zadaje swojemu uczniowi dążąc do wzbudzenia w nim intuicji, innymi słowy do wywołania *satori* [...]. Odpowiadając na te pytania uczeń w żadnym wypadku nie powinien uciekać się do pomocy intelektu. Dlatego odpowiedzi na takie pytania mogą wydawać się całkowicie nielogiczne i absurdalne [...]; rzeczywistą odpowiedź można tylko odczuć, nie zaś pojąć ją za pomocą słów”²⁴.

²³ A. Śpiewakowski, op. cit., s. 45-46.

²⁴ S. Arutjunow, G. Swietłow, *Starzy i nowi bogowie Japonii*. Przeł. M.E. Hensel, Warszawa 1973, s. 47.

Haiku Grochowiaka nie powstały w momencie olśnienia, które stało się punktem wyjścia dla skonstruowania utworu. Sytuacja komunikacyjna jest zupełnie odwrotna. Poeta tworzy wzorce własnych *kōanów*, sam stawia pytania i prowokuje, aby czytający – bez użycia intelektu, a głównie za pomocą wrodzonej mu wrażliwości i zdolności percepcyjnych – doznał olśnienia. Chcąc poznać rzeczywistą wartość zen, odbiorca musi najpierw odczytać wskazówki zawarte w innych utworach cyklu, dopiero potem, stopniowo, krok po kroku, może próbować doświadczyć *satori*. Dlatego każdą z części *Haiku-images* oraz całość *Haiku-animaux* kończą strofy dotyczące zen. Te właśnie utwory stają się drogą prowadzącą do określonego punktu czasu i przestrzeni, uniwersalnych zresztą, bo wpisanych we wszechświat. Każdy z wierszy poświęconych zen jest właściwie zbiorem określeń, a porządek kompozycyjny jest równy porządkowi refleksji, prób definiowania, obrazów percypowania świata poprzez doświadczanie go wszystkimi zmysłami. Zupełnie tak, jakby poeta był równocześnie uczniem (bo wciąż studiuje formuły wschodniej filozofii, a metody opisanie porządku zen są i muszą być schematami pełnymi obrazów oraz swoistych wyjaśnień) i mistrzem (ponieważ tworzy *kōany*, a wyjaśnienia są nie tyle wytłumaczeniem, ile naprowadzeniem). Egzemplifikacją takiej metody jest tekst *Zen-trzecie*:

Zen – masz tyle pestek ile łódek tarcza słonecznika
Gorąco jest igle zagubionej w stogu siana
Choć tak drobna – po suszy – sparzy nawet łapę niedźwiedzia
(*Zen-trzecie*, s. 23).

Afirmowana przez Grochowiaka wielość doznań wpływa pozytywnie na sposób postrzegania świata, a zintensyfikowanie spostrzeżeń zmysłowych umożliwia pełną percepcję rzeczywistości – we wszystkich jej szczegółach (jako jedność i całość).

Podobne zatem doświadczenia percepcyjne nieuchronnie prowadzą do wizualizacji, uzupełnienia treści werbalnych obrazem. W piśmiennictwie japońskim taką funkcję spełniał ideogram. Kultura Zachodu musiała wypracować ekwiwalentny (czy raczej spełniający rolę pośrednią) sposób konwertowania słów na obrazy. Zabiegiem takim jest oczywiście wplecenie pierwiastków stanowiących słowny odpowiednik rysunku rzeczywistości.

Estetyczne konwencje haiku opierają się na wytworzeniu charakterystycznej atmosfery, towarzyszącej lub raczej wyrastającej z multilateralnej natury zapisanego tekstu. Ulotny nastrój chwili zostaje wówczas uchwycony przy pomocy odpowiednio dobranych słów, wyrażeń oraz środków stylistycznych. Cykl Grochowiaka stanowiłby więc kompilację europejskich rozwiązań stylistyczno-semantycznych i orientalnej proweniencji nastrojów. Niepowtarzalność świata jest w tej poezji funkcją wyjątkową, wynikającą z faktu, iż poeta „zawsze był czuły na uroki pejzażu, fascynował się nim, niemal delektował”²⁵. Owa afir-

²⁵ J. Kornhauser, op. cit.

mująca postawa wobec rzeczywistości pozwoliła twórcy *Haiku-images* na świadome odwoływanie się do reguł „aury smaku estetycznego Zen przejawiającego się w spostrzeganiu bezcelowych chwil w życiu”²⁶. W ten sposób byłoby możliwe nie tylko wnikliwe zarejestrowanie „działającej się” rzeczywistości, lecz także precyzyjna transpozycja aktualnego nastroju.

Technika obrazowania, którą postuguje się Grochowiak, została zresztą wyeksponowana przez poetę w jednym z wierszy cyklu:

Pejzaż jest tym przyjacielem którego trzeba wprowadzić
Dać mu świetlisty dzban zsiadłego mleka
Podłogę na której jeszcze się znaczą herby dębów
(*Odwiedziny*, s. 20).

Pejzaż momentalny jest zatem wyjątkowo cennym aspektem rzeczywistości. Godzien uchwycenia, wymaga troskliwej „opieki”, a zapisanie i zachowanie go opierają się właśnie na tych przemijających elementach, z których składa się świat, które nigdy nie pozostają nieruchome lub niezmiennie w aspektach trwania. Obraz terażniejszości, tak kruchej i ulotnej, aczkolwiek całkowicie przejrzystej (bo doświadczanej przez olśnienie), wymaga precyzyjnej, a jednocześnie subtelnej formy zapisu. Dlatego pejzażowi należy podarować „świetlisty dzban zsiadłego mleka” – delikatność struktury, świeżość słów – oraz „podłogę na której jeszcze się znaczą herby dębów” – jasność w wyrażaniu myśli, uzyskanie konkretnego efektu twórczego dzięki zastosowaniu określonych, choć niekonwencjonalnych („znaczą się herby dębów”, co oznacza, że podłoga jest nowa, jeszcze nie eksploatowana) „chwytów” stylistycznych czy środków poetyckiego obrazowania.

Grochowiak dąży zatem do wytworzenia specyficznej atmosfery, stanowiącej jednak tylko jeden z elementów złożonej, a jednocześnie subtelnej, kompozycji. Według Kornhausera realia kreślone przez poetę są baśniowe: „Świat Grochowiaka został sprowadzony do konwencji baśni, do dziecięcej zabawy w wojnę, gdzie nie ma niczego naprawdę: miecz ścina małeńki fiołek, chabry zmieniają się w proporce, a strażnik baszty stoi nieruchomo w sierpniowej poświacie księżycy”²⁷. Krajobraz ów jest bliski impresjonistycznej wizji świata zewnętrznego, obrazu transmitowanego bezpośrednio z fantazji, w wyobraźni, w perspektywie wizyjności – pogodnej, choć skomplikowanej. Zdaniem Kornhausera następuje tutaj dematerializacja świata, która odbywa się za pomocą wpisania go w rozmaite symbole. Warto jednak zauważyć, iż konsekwencją podobnego zabiegu jest nie tyle odrealnienie świata, co jego amplifikowanie, uwypuklenie wszelkich szczegółów jego istnienia. Cały proces polega więc na tym, że za pomocą określonych skojarzeń lub odnośników (poetyckich, kulturo-

²⁶ A.W. Watts, *Zen w sztuce*. Przeł. S. Magala, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1984, nr 2, s. 91-92.

²⁷ J. Kornhauser, op. cit.

wych) rzeczywistość może być percypowana w najdokładniejszy sposób. Oglądu dokonuje się bowiem za pośrednictwem swoistego „mikroskopu”, jakim jest tu symbol. Nośniki znaczeń nie są przecież wypełnione jedną zaledwie konotacją, lecz zamykają w sobie kilka lub kilkanaście możliwości. Zdemontowany za pomocą słów świat staje się – paradoksalnie – absolutem, nierozzerwalną całością, której kompleksowy ogląd możliwy jest jedynie poprzez wieloznaczność, wielobarwność, wielogłosowość, polifoniczność.

Jednak pejzaż, który rejestruje poeta, jest „bardzo realny, dokładny w opisie, pedantyczny w szczegółach, w podawaniu nazw roślin i zwierząt”²⁸. Szczegóły te mają za zadanie ułatwić moment percepcyjny, niejako uspokoić wewnętrznie czytelnika – być może zdezorientowanego nikłą ilością słów i mnogością symboli. Warto zaznaczyć, iż kultura współczesna, oparta na ogromnej ilości informacji, natłoku doznań i spostrzeżeń, nie operuje skodyfikowanym zbiorem uniwersalnych znaków. W zamian oferuje właśnie ową dokładność, skierowanie uwagi na detal, szczegół zdarzenia czy przedmiotu. Grochowiak wpisuje więc w tekst sporą liczbę znanych lub niemalże swojskich elementów. Dlatego pojawiają się takie nazwy jak: lewkonia, wiatrak, rower, miecz, żelazne rękawice, bocian.

Każdy kreślony przez poetę obraz jest zawsze bardzo subtelny, a równocześnie niezwykle wyrazisty i ostry. Za pomocą starannie dobranych znaczeń Grochowiak konstruuje i zatrzymuje ulotne piękno rzeczywistości; wyraża je, posługując się zarówno funkcją konotacji, jak i technikami asocjacyjnymi:

Kwiaty otwieraj łagodnie o poranku
Zamykaj ich konchy o wieczorze
Jakie to czarująco zbyteczne – nieroztropne
(*Praca*, s. 27);

Pejzaż jest tym przyjacielem którego trzeba wprowadzić
Dać mu świetlisty dzban zsiadłego mleka
Podłogę na której jeszcze się znaczą herby dębów
(*Odwiedziny*, s. 20).

Zawarty w obrazach subtelny nastrój kontemplacji ujawnia się właśnie w granicach znaczeniowych słów i w metaforach. Lekkość i delikatność sugerowane są poprzez odpowiednio dobrane wyrażenia: „kwiaty”, „łagodnie”, „czarująco”, „świetlisty”. Każdy z wyrazów posiada określoną wartość konotacyjną, zawierającą się w płaszczyźnie wartości pozytywnej. Kwiaty kojarzą się z zapachem, uczuciem miłości lub przyjaźni, dyskretnym czy oszłamiającym pięknem. Przymiotniki i przysłówki „świetlisty”, „łagodnie”, „czarująco” kojarzą się równie dodatnio, zawierają w sobie pierwiastki wykluczające niepokój, strach, ciemność itd. Jednoczesne połączenie elementów subtelnych – „kwiaty”, „konchy”, „świetlisty” – z „solidnymi” – „zsiadłe mleko”, „herby

²⁸ Tamże.

dębów” – eliminuje efekt nadmiernego wydelikacenia, przeidealizowania obrazu. Warto także zauważyć, że nawet warstwa brzmieniowa odzwierciedla stan erogeniczności świata. Tok poetyckiej wypowiedzi jest niezwykle płynny, co również wzmacnia wrażenie nieuchwytności swoistego artykułowania „przyciszonym głosem”. Wiersz *Ekstaza* pojawiający się po *Odwiedzinach* jest jego swoistym pendant:

Ekstaza – zabytek pod warstwami innych zabytków
Rzesze wyrobników pracują nad odświeżeniem pierwszego Ilionu
Inni go fotografują i powielając unicestwiają bezpowrotnie
(*Ekstaza*, s. 20).

Wielokrotne przetwarzanie tego samego obrazu stanowi o jego destrukcji. Niepowtarzalność zostaje zastąpiona przez powielenie, a oryginalność i ulotność przeistaczają się w falsyfikaty, nieudane kopie. Nadmierny entuzjazm (czy raczej tytułowa ekstaza) unicestwia to wszystko, co w obrazie istotne. Tworzywem sztuki jest incydentalność, która w wyniku uporczywej eksploatacji danego motywu czy tematu przyjmuje charakter azymutu, skłonności. Moda stanowi negację natchnienia.

„Poeta zapisuje nie tylko to, co jest godne opisu, ale to, co narzuca się w potocznej obserwacji”²⁹ i jest to technika zgodna z regułami gatunku (rejestrowanie ulotnej urody rzeczywistości w każdym z jej przejawów). Jednocześnie wszakże w atmosferę ulotnego piękna wpisana zostaje funkcja milczenia, niedopowiedzenia, zatrzymania słów lub ich wieloznaczność. Ów charakterystyczny dla formy haiku zabieg staje się kolejnym elementem manipulacji tradycjami poetyckimi Wschodu i Zachodu. „Wielostowie” europejskie otrzymuje zatem absolutnie nową wartość – ciszę, niewyartykułowaną prawdę, ukryty poza słowami (w ich znaczeniu lub poza nim) sens. Alan W. Watts wyjaśnia podobną konstrukcję poetycką następująco: „w poezji pustą przestrzenią jest cisza [...] – milczenie umysłu, który nie myśli «o czymś» – o wierszu, ale faktycznie przeżywa uczucia, które wiersz wzbudza tym silniej, im mniej powiedziano w nim”³⁰. Wiersz posiada zatem wartość kontemplacyjną, jego treść przenika do umysłu odbiorcy, uruchamiając zapisy przeżyć czy wrażeń. Następnie zarejestrowane doznania transponowane są na obrazy, które powoli wypełniają się esencją doświadczenia indywidualnego. Utwór jest więc rodzajem zapalnika, mechanizmu inicjującego skomplikowane procesy kulturowe. Milczenie pełni w tym przypadku rolę nadrzędną – stymuluje odbiór poprzez niedosyt treści, pobudza wyobraźnię czytelnika. Uruchomienie czynnych funkcji intelektu pozwala przetworzyć słowa na obrazy, skonstruować wirtualną,

²⁹ Tamże.

³⁰ A. W. Watts, op. cit., s. 91-92.

trójwymiarową projekcję rzeczywistości zamkniętej przez poetę w kilku lub kilkunastu słowach.

Warto zaznaczyć, że Grochowiak celowo wzmacnia komunikacyjny status haiku, podkreślając tę funkcję zarówno w wierszu otwierającym cykl (*Bóg błogosławi małomównym...*), jak i w kilku dalszych utworach tomiku (wszystkie z serii *Zen*). *Bóg błogosławi małomównym...* stanowi rodzaj wstępu, odautorskiego eksplikowania przyczyn wszczęcia haiku w grunt poezji rodzimej. Nawiązanie do biblijnych wersetów, wkomponowane w pochwagę lapidarności, stanowi emendację owej kompozycji, niezwykłej o tyle, że skupiła ona w sobie zarówno wiarę chrześcijańską, jak i nakaz poszukiwania *satori*. Zaznaczone zostaje zatem zainteresowanie, przywykłego do słownej obfitości, człowieka Zachodu wypowiedziami niewielkiego rozmiaru, przynoszącymi jednakowoż najpełniejszy obraz rzeczywistości, w trzech zaledwie wersach potrafiącymi zapisać i zachować wizję teraźniejszości. Uwidocznione zostaje poszukiwanie spokoju pośród „rozdokazywanej epoki, ale niczego nie dowodzącej” (*Bóg błogosławi małomównym...*, s. 5), zdziwienie brakiem zainteresowania codziennością, niemożność uchwycenia okrucichów realności w skondensowany gatunek literacki, ukształtowany przez kulturę europejską. Komparacja zgiełkowego, przewlekłego stylu naszej cywilizacji i małomówności czy nawet wiele znaczącego milczenia i kontemplacji zen (dostrzeganie wszelkich przejawów życia, rozmaitych aspektów otoczenia, zwięzłość wypowiedzi) przynosi wyjaśnienie zainteresowania formą proveniencji japońskiej, determinowanej odmienną mentalnością, tradycjami czy religią. Przywołane zostają obrazy-symboli: skały, ryby, wody, których trwanie staje się egzemplifikacją nieprzeniknioności, pozytywnym przykładem braku zbędnych artykulacji. Ich ustabilizowane, zamknięte we własnym wnętrzu istnienie w obrębie rozgadane-go świata jest elementem wyciszającym, tłumiącym ogólny zgiełk.

Na uwagę zasługuje w tym przypadku fakt użycia przez Grochowiaka formuły imitującej psalmowy styl obrazowania i artykułowania. Zabieg ów wyraźnie uwypukla epifaniczny charakter wypowiedzi podmiotu lirycznego, który doświadcza szczególnego objawienia. Swemu olśnieniu nadaje zatem ekstatycznie religijny charakter, artykułując myśli w tradycyjnie chrześcijańskiej formie. W ten sposób zostaje osiągnięte swoiste (nadal jednak wpisane w ramy chrześcijaństwa) *satori* pojęte jako ocknienie, nagłe zrozumienie rzeczywistości, umożliwiające ogarnięcie złożonych aspektów współczesnej cywilizacji i specyfiki kultury Zachodu. W konsekwencji przeżyta iluminacja dostarcza natchnienia, przynosi zainteresowanie światem w nowy, w równej mierze zaskakujący, wymiar. Zarejestrowane zostają i milczenie, i małomówność jako części stanu błogosławionego, akceptowanego w najwyższym stopniu, cenne-go, sakralizowanego („Bóg błogosławi małomównym/ Ale święci są tylko cisi/ Zbawieni – co nie poruszają wargami”). Podobny zabieg ma również na celu podkreślenie przynależności autora do zachodniego nurtu wyznaniowo-kultu-

rowego, mimo wszystko akceptowanego przez poetę jako element rzeczywistości czy otoczenia, w którym się porusza.

Obraz (także odnoszony do filozofii zen) amplifikowany i wyostrzony zostaje poprzez wprowadzenie w wypowiedź rekwizytów proveniencji europejskiej, przetłumaczalnych, wywodzących się z realiów Zachodu, konotujących znajome pierwiastki rzeczywistości. Na przykład:

Zen – miasto które zburzyli **barbarzyńcy**
Potem zajęli się nim **ludzie rokoka**
Mieli za wąskie palce – wzniesli misterne płacze **altówek**
(*Zen-czwarte*, s. 26);

Zen – masz tyle pestek ile łódek **tarcza słonecznika**
Gorąco jest igle zagubionej w stogu siana
Choć tak drobna – po suszy – sparzy nawet **łapę niedźwiedzia**
(*Zen-trzecie*, s. 23).

Wytuszczone fragmenty wyraźnie wykazują przynależność do cywilizacyjnych realiów świata Zachodu, jak choćby wyrażenie ‘igła w stogu siana’, które stanowi część polskiego przysłowia „szukać czego, jak igły w stogu siana”. Podobny zabieg stanowi więc przykład zaszczepienia w świadomości odbiorcy elementów popularnej filozofii orientalnej poprzez skonfrontowanie ich z kulturowo-historycznymi realiami, motywami codzienności, swojskości nawet. W ten sposób przybliżona zostaje specyfika doświadczeń medytacyjnych; zasygnalizowana, a równocześnie nakreślona owa bezdoktrynalna filozofia, która nauczać może zarówno sztuki życia i śmierci, jak i zrozumienia meritum spraw doczesnych.

Podobną rolę pełni również utwór *Błysk*, którego tytuł jednoznacznie nawiązuje do koncepcji *satori*:

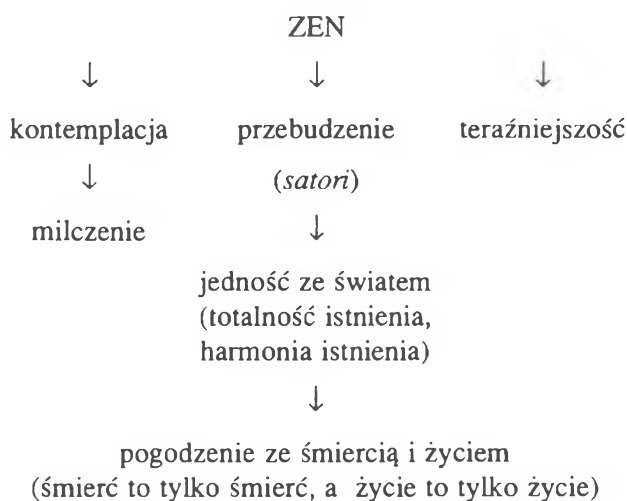
O słoneczny brzeżku spoza gradowej chmury
O jesienna drogo wśród srebrnych brzeźniaków
O gilotyno całowana przez emerytowanego oprawcę
(*Błysk*, s. 13).

Olśnienie jest więc swego rodzaju zjawiskiem, którego obecność nie zależy od charakteru rzeczywistości, lecz od jednego momentu skupienia i doświadczenia świata. Następuje rozdarcie niewidzialnej zastony, zmiana otaczających jednostkę barw, smaków, zapachów; tło nadal jest jednakowe, lecz wszystko, co nań widnieje, staje się właśnie tym niepowtarzalnym, nieuchwytnym, aczkolwiek zauważalnym *satori*. Podobny sposób ukazywania zjawisk twórczych oraz technikę ich zachowywania prezentują haiku *Ekstaza* (s. 20) i *Odwiedziny* (s. 20).

*

Nie bez znaczenia dla formy i wartości analizowanego tomiku jest fakt, iż powstawał on u schyłku życia Grochowiaka. Poeta sięgając po nową, niezwykle

trudną formę gatunkową i środki artystycznego wyrazu, przekonuje odbiorcę, że poszukiwania literackie prowadzić mogą do eksploracji niezwykle i niepowtarzalnych. Tym samym „odkryty” przez Grochowiaka zen staje się częścią kultury Zachodu, medytacyjna metoda inkorporowana jest bezkolizyjnie do tradycyjnych zachowań europejskich. Deskrypcja tej filozofii odbywa się bowiem za pomocą wpisania jej w obrazy, symbole czy przestrzenie doskonale znane i zrozumiałe rodzimemu odbiorcy. Poeta rozrysowuje swoisty schemat zen, rozkłada go na czynniki, zaznaczając najistotniejsze aspekty. Szkic taki wygląda następująco:



Wszystko to, co prezentuje Grochowiak w ramach artystycznego eksperymentu, jest znacznie bardziej klarowne od naukowych interpretacji zen. Wiadomo bowiem, iż wyższą wartość poznawczą ma w tym przypadku pojmowanie intuicyjne niż rozumowe. Odbiorca zyskuje szansę indywidualnego doświadczenia istoty zen. Kontemplacyjna wartość utworów składa się na określony sposób percypowania tej poezji, skłania do medytacji, wyciszenia, uspokojenia. Oderwanie od własnego „ja” umożliwia wzniesienie się ponad poziom intelektualnego pojmowania rzeczywistości, przekroczenie magicznej granicy tego, czego opisać słowami niepodobna. *Satori* jest przeżyciem indywidualnym, nie sposób zapisać go lub jednoznacznie określić; to ulotne wrażenie, ułamek chwili, w której doświadczający dostrzega piękno i bogactwo istniejące w jego własnej naturze, a zarazem budzi się w nim świadomość immanentnej więzi z Przyrodą.

Tom *Haiku-images* stanowi zatem niewątpliwie swoistą kompilację, poetycki tygiel, w którym umieszczono zarówno elementy orientalne, jak i okcyden-talne. Jednak – zgodnie z zasadą zen – okazuje się, iż aspekty pozornie zbyt różnicowane idealnie się dopełniają, harmonizując ze sobą. Brak tu dyso-

nansów, zderzeń i jaskrawości, i nawet to, co w zamierzeniu powinno kontrastować, doskonale dopasowuje się do wzorca całości. Dążność do pogodzenia z rzeczywistością i ze śmiercią stanowi tu zresztą wyraźny *leitmotiv*, jak gdyby poeta usiłował dokonać obrachunku ze światem i wszelkimi jego wartościami, traktując siebie jako element totalnego istnienia. Próba ta jednak zawodzi, gdyż – jak konstatuje B. Maj – „widząc wszystkie ofiarowane przez Zen nadzieje, pozostaje wszakże Grochowiak człowiekiem Zachodu. Zbyt mocno uwikłany w sieć swoich warunków, tradycji, by móc traktować Zen inaczej, niż piękną, ale nieosiągalną baśń”³¹.

³¹ B. Maj, op. cit.