

BEATA ŚNIECIKOWSKA
Instytut Badań Literackich PAN*

Poezja uważności — Czesław Miłosz i haiku

Poetry of mindfulness — Czesław Miłosz and haiku

Abstract

The article presents a multifaceted analysis of the underresearched complex relations of the works by Czesław Miłosz and the poetics and philosophical 'legacy' of haiku. Firstly, the author examines the haiku-like texts by Miłosz, focusing on sensual imagery employed by classical haijins and the Polish poet. The next section is devoted to re-interpretation of the metaliterary aspects of Miłosz's texts concerning Far Eastern patterns of poetry. The final part deals with his translations of classical and contemporary haikus, confronting the work of Miłosz with the attempts of other translators and with original texts. The comparative analyses lead to a revision of the common opinions on Miłosz's translations.

* Pracowania Poetyki Historycznej, Instytut Badań Literackich PAN
ul. Nowy Świat 72, 00–330 Warszawa
e-mail: beata.snecikowska@gmail.com

Poezję Czesława Miłosza badano już najróżniejszymi narzędziami, z wielu, nawet pozornie niemożliwych, perspektyw. Sporo miejsca poświęcono wielorakim orientalnym fascynacjom poety (zob. np. Kania 2011: 82–97, Kudyba 2010: 263–276, Garbol 2013: 416–417, Tuz-Jurecka 2007: 58–73). Sporadycznie jednak przykładano do tej twórczości jeden z najbardziej oczywistych komparatystycznych pryzmatów — pryzmat poezji haiku¹. A przecież nazwisko Miłosza zrosło się z haiku, stając dla wielu synonimem rodzimego haikowania, a przynajmniej — sygnaturą uprawomocniającą i uwiarygodniającą takie działania twórcze². Sam poeta chętnie przyznawał się do „około-haikowych” dalekowschodnich fascynacji: tłumaczył haiku (Miłosz 1992) i wiersze zen (zob. np. Miłosz 1994, *Zen codzienny* 1990: 3), mówił wielokrotnie o stojącym za japońskimi siedemnastozgłoskowcami konglomeracie zjawisk filozoficzno-kulturowych³, wysoko cenił kluczową dla tej sztuki uważność (Miłosz 1998: 19). Był wreszcie, jak Bashō, Buson czy Issa, poszukiwaczem codziennych epifanii⁴, „instynktownie przywiązany do świata widzialnego, dotykającego, sensualnego”⁵, wezwany „do pochwalania rzeczy, dlatego że są”⁶. Czy daleko stąd do postawy — i poetyki — *haijina* (twórcy haiku)?

¹ Badacze literatury widzą w Miłoszu przede wszystkim twórcę uprawiającego haiku „pośrednio, w przekładzie” (Dziadek 2004: 166, zob. też Engelking 2000: 130). O powinowactwach jego oryginalnej twórczości z japońskimi miniaturami wspominają na marginesie innych dociekań (Dziadek 2004: 166–169; Fiut 1998: 317–322; Tuz-Jurecka 2007: 71). Jedyne znany mi szkic w całości poświęcony relacjom twórczości Miłosza z haiku to tekst Ewy Dryglas-Komorowskiej (2013).

² Tę opinię ugruntowują publikacje o charakterze popularnonaukowym. Przykładowo, w haśle *Haiku* w *Wielkiej encyklopedii PWN* (2002: 78) Miłosz i Grochowiak wymieniani są jako jedyni polscy twórcy haiku (w obu wypadkach to dyskusyjna konstatacja). W *Antologii polskiego haiku* (2001: 47–48) pojawia się wybór Miłoszowych *Zdań* z tomu *Hymn o perle*.

³ Bogatego materiału badawczego dostarczają liczne wywiady, m.in.: Miłosz i Kania 2006: 491–511; Miłosz i Sawicka 2006: 307–309; Miłosz i Illg 2006: 420–426; Miłosz i Walas 2010: 448–449. Zob. też: Miłosz 1997: 99–100; Miłosz 2001: 84–85, 308–310, 333–336; Miłosz 1991: 245–247.

⁴ Zdaniem Miłosza epifania „może [...] oznaczać samą otwartość zmysłów wobec rzeczywistości. Oczywiście zdają się być tutaj organem uprzywilejowanym, choć może to nastąpić dzięki słuchowi, dotykowi czy smakowi” (Miłosz 1994: 20). Zob. też np. Błoński 1998: 50–78; Bilczewski 2010: 343–360; Fiut 1998: 317–322; 2003: 18–26; Nycz 2012: 167–171; 1984: 46–47; Szymik 1996: 168–171; Kudyba 2010: 267.

⁵ Autocharakterystyka Miłosza za: Miłosz i Kania 2006: 504. Zob. też Fiut 1998: 7–10; Błoński 1998: 217; Jarzębski 2011: 235–250.

⁶ Cytat z wiersza *Kuźnia* z tomu *Dalsze okolice* (1991), Ww 977. Liryki Miłosza cytuję za wydaniem *Wiersze wszystkie* (Miłosz 2011). Publikację tę opatruję skrótem Ww, liczby po skrócie wskazują numery stron.

Haiku to miniatura poetycka. Miniatura, która chce istnieć samodzielnie, jest autonomiczna, choć zachowywać może ślady relacji z łańcuchem pieśni wiązanej (zob. np. Kotański 1975: 4). W poezji Miłosza, od początków po teksty ostatnie (a przede wszystkim u początków i w późnych tomach) znajdziemy mnóstwo zanurzonych w naturze fragmentów prezentujących, jak haiku, jeden bądź kilka kształtów na wyrazistym sensualnym tle⁷ (przy jednoczesnym emocjonalnym wyciszeniu podmiotu lirycznego). W miarę rozwoju wiersza dochodzi jednak do sensorycznego, metaforycznego, filozoficznego zagęszczenia tekstu. Do jednego obrazu zmysłowego, który mógłby być ośrodkiem haiku (jakkolwiek zwykle jest bardziej dookreślony niż szkicowe klasyczne kompozycje *haijinów*), szybko dołączają kolejne — znów potencjalnie mogące stanowić centra miniatur o japońskich powinowactwach. W liryce Miłosza prosty, klarowny obraz zdaje się domagać dalszych ciągów, jest, mówiąc po Tuwimowsku, rodnikiem kolejnych przedstawień, dążących ku wieloaspektowej sensualnej pełni. Miłosz doświadczać chce wielorako, w różnych „odsłonach” (zob. np. Zajas 1997: 36–37, Kania 2011: 95); możliwości poetyckiego spełnienia — zwykle zresztą nieosiągalnego — upatruje dopiero w gestym, niecierpiącym pustki opisie (zob. Miłosz 1987: 75–76, Nycz 2012: 153–185). Owszem, poszukuje samoograniczeń, dąży do milczenia, „samego czystego patrzenia bez nazwy”⁸, jego literackim żywiołem jest jednak bujność (słów, zjawisk, postaw), nie surowość, asceza, cisza.

W tej poezji odwzorowywana rzeczywistość „karmi się [...] swoim własnym blaskiem” (Bilczewski 2010: 342), nie jest jednak punktem dojścia lirycznego wywodu. Twórca idzie dalej — ku refleksji, wiedzy, spekulacji intelektualnej. Znakomicie pokazuje to wiersz *Nad strumieniem*, rozpoczęty klarownym polisensorycznym obrazem (dwa inicjalne wersy), notujący następnie „bujną” sensualną kontemplację, ekstatyczną radość obcowania z wielością i wielorakością (także na poziomie nazywania), epifanijne *horror vacui*. I wreszcie — zamknięty konstatacjami przenoszącymi w zupełnie inne przestrzenie:

Szmer przezroczystej wody na kamieniach
w jarze pośrodku wysokiego lasu.
Jaśniej w słońcu paprocie na brzegu,
piętrzy się nieogarniona forma liści
lancetowatych, mieczykowatych,
sercowatych, łoputowatych,
językowatych, pierzastych,
karbowanych, ząbkowanych,
piłkowanych — i kto to wypowie.
I kwiaty! Białawe baldachy,
modre kielichy, jaskrawożółte gwiazdy,
różyczki, grona.
[...]
Wydaje mi się, że słyszę głos demiurga:
„Albo nieme skały jak w pierwszym dniu stworzenia,
albo życie, którego warunkiem śmierć,
i to upajające ciebie piękno”.

Nad strumieniem, z tomu *To*, 2000, Ww 1153

⁷ W kontekście badań nad haiku, w szczególności poza macierzystą kulturą, kluczowe stają się rozpoznania dotyczące układów sensualnych (zob. Śniecikowska 2012: 139–154), także w świetle kognitywistycznych studiów nad obrazowaniem mentalnym (zob. Rembowska-Pluciennik 2012: 278–294).

⁸ Cytat z wiersza *To jedno*, z tomu *Kroniki*, 1987, Ww 914.

Bardzo ciekawe byłoby przyjrzenie się polskiej poezji przez pryzmat pokrewnych haiku fragmentów — i ich metamorfoz w dłuższych partiach utworów. W tym miejscu przywołam jedynie garść wypreparowanych z wierszy Miłosza urywków zawierających jeden bądź kilka obrazów zmysłowych: wyrazistych sensualnie, skupionych na jednostkowym doświadczaniu rzeczywistości i równocześnie znajdującym silny oddźwięk w repozytorium zmysłowej pamięci czytelników (a zatem spełniających wymogi mimetyzmu sensualnego; Śniecikowska 2014). Część tych wyimków to fragmenty wierszy doskonale wrosłe w pamięć odbiorców, po wielokroć, w różnych kontekstach, przywoływane. Ich „chwytliwość” wiązać można między innymi z uderzającą sensualną klarownością układów odzwierciedlającą pewne zasady percepcji (zob. Śniecikowska 2012):

Gdy wiatr powieje, mienią się ogrody
Jak wielkie ciche i łagodne morza.
Piana po liściach przebiegnie, a potem
Znowu ogrody i zielone morza.

Piosenka pasterska, z tomu *Ocalenie*, 1945, Ww 183

W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę,
Jest takie leśne jezioro ogromne,
Chmury szerokie, rozdarte, cudowne
Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzucę.

W mojej ojczyźnie, z tomu *Ocalenie*, 1945, Ww 145

Piwonie kwitną, białe i różowe,
A w środku każdej, jak w pachnącym dzbanie,
Gromady żuczków prowadzą rozmowę,
Bo kwiat jest dany żuczkom na mieszkanie.

Przy piwonii, z tomu *Ocalenie*, 1945, cykl *Świat (Poema nairne)*, Ww 201⁹

Zarzucaś wędkę, stojąc na kamieniu.
Bose nogi okrąża woda migotliwa
Twojej rodzinnej rzeki w gęstwie lilii wodnych.

Chłopiec, z tomu *Nieobjęta ziemia*, 1984, Ww 817

Rzeka płynęła dalej przez dębowe i sosnowe lasy.
Stałem w trawach po pas, wdychając dziki zapach
żółtych kwiatów.
I obłoki. Jak zawsze w tamtych stronach,
dużo obłoków.

Po, z tomu *T0*, 2000, Ww 1213

Miniatury Miłosza — ku haiku?

Piotr Michałowski uznaje zainteresowanie Miłosza haiku za spóźnione. Stwierdza: „Jego ideał poezji od dawna zbliża się do ideologii haiku. Poeta zauważył to jednak dopiero [...] we wstępie do wyboru własnych przekładów [haiku]” (1993: 9). Istotnie, Miłosz dopiero w latach 90. aprobatywnie wypowiada się o haiku (wystarczy przypomnieć opatrzone wprowa-

⁹ Bashō pisał: „Nie chce wychodzić / Ze środka piwonii / Pszczola” (cyt. za: Bashō 2008: 5).

dzeniem tom tłumaczeń z 1992 roku, liczne wywiady¹⁰ czy haiku Issy w *Wypisach z ksiąg użytecznych* z 1994 roku). Już w roku 1978 pisze jednak polemiczny względem założeń tej sztuki — takich, jakimi je wówczas widział — wiersz *Czytając japońskiego poetę Issa* (o którym dalej). Wiele fragmentów jego liryków w pewnej mierze zbliża się do haiku, ale też, jak pokazywałam, na różne sensualne i intelektualne sposoby haiku przekracza. Znaleźć można wreszcie w dziele Miłosza niewielką grupę miniatur istotnie oscylujących wokół poetyki haiku. Należy dokładnie sprawdzić, co dzieje się na poziomie poetyki immanentnej tych tekstów. (W analizach trzymać się będę porządku chronologicznego, chcąc ustalić, czy w dorobku Miłosza-miniaturowy zaszła jakakolwiek haikowa ewolucja).

Oto jedno z pierwszych w ogóle napisanych po polsku haiku (datowane: Berkeley 1971):

Przezroczyście drzewo pełne ptaków przelotnych
O niebieskim poranku, chłodnym, bo jeszcze śnieg w górach.

Pory roku, z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, 1974, Ww 629

Klarowny, ascetyczny, orientalizujący obraz: bezlistne drzewo i siedzące na jego gałęziach ptaki. „Dwuzmysłowe” tło: błękit i chłód. Tytuł wiązać można z haikowym osadzeniem poezji w cyklicznych przemianach przyrody (zob. Dryglas-Komorowska 2013: 297–298). Na pozór nie ma tu miejsca na nic więcej. Miłosz przemycia jednak dodatkowe treści, wielokierunkowo „dosensualniając” utwór, wyposażając go w „linki” do kolejnych, łańcuchowo powiązanych obrazów (przelot ptaków, ośnieżone góry). Uwagę — i zmysły — przykuwa już zresztą inicjalna wizualno-taktylna „przezroczystość” drzewa, fonicznie wypukłona aliteracyjnością pierwszego wersu. W utworze widać rzecz bardzo dla poety charakterystyczną: dążenie do maksymalnego sensualnego nasycenia wiersza, niemożność poprzestania na pojedynczym, ascetycznym obrazie.

Na szczególną uwagę zasługują *Zdania* (z tomu *Hymn o perle*, 1982), cykl wymykający się prostym kwalifikacjom genologicznym (zob. Miłosz i Gorczyńska 2002: 223, Fiut 1998: 334, Michałowski 1999: 117–118). W heterogenicznej grupie tekstów znaleźć można utwory o charakterze gnomicznym, ciemne „wersety” obrazowo-refleksyjne, twierdzenia o charakterze historiozoficznym, utwory sprawiające wrażenie urywków dłuższych narracji. Odnaleźć daje się tam wreszcie kilka haiku¹¹ (zob. Dryglas-Komorowska 2013: 296–297):

Zachód

Na słomianożółtych pagórkach, nad zimnym niebieskim morzem, czarne krzaki
Kolczastego dębu.

Ww 710

Co nam towarzyszy

Kładka z poręczą nad górskim potokiem
Pamiętana do najdrobniejszej wypukłości kory.

Ww 710

Może zatem właśnie w tym niejednorodnym zbiorze postanowił Miłosz pokazać swój kunszt *haijina*? Analiza dowodzi, że haiku to tylko „przeblyski” *Zdań*. W większości podejrzewanych o haikowość tekstów poeta ucieka od konkretności i kontemplacyjnej prostoty — na przykład

¹⁰ Zob. przypis 3.

¹¹ W poświęconej *Zdaniom* rozmowie (Miłosz i Gorczyńska 2002: 223–235) nie pada ani słowo na temat ewentualnych dalekowschodnich filiacji cyklu.

w „nieprzebrane lasy miodem dzikich pszczoł ciekące” (tak brzmi cały *Krajobraz* — Ww 708, podkr. B. Ś.), których nie sposób po haikowemu (momentalnie, z bliska) doświadczyć. Albo w bliżej nieokreślonej i najpewniej obcą osobistemu doświadczeniu przeszłość:

Exodus

— Kiedy przysłiśmy, puszcza tu tylko rosła, gęsta, o jak palce.

Ww 705

Świątynia

W gąszczu klęcząc, adorowali pochody na niebie.

Ww 705

Także kluczowa w haiku relacja między podmiotem i przedmiotem bywa zagadką interpretacyjną. W *Zdaniach* czytamy:

Środek przeciwko pesymizmowi

Uspokoil mnie las w ogniu od pioruna.

Ww 705

Centrum tekstu posadowione jest w samym doznającym podmiocie, którego odczucia wydają się skrajnie nieadekwatne do stanu obserwowanej (i uprzedmiotowanej) przyrody. Dysonans każe ponawiać lekturę, dociekać, czy nie mamy przypadkiem do czynienia z zapisem głębokiego doświadczenia niszczycielskiego żywiołu. Konstrukcja tekstu prowokuje do „przeżycia” sytuacji lirycznej (pożar opisany jest zdawkowo, wywołuje jednak silny oddźwięk w zmysłowej pamięci odbiorcy). Wiersz działa jednocześnie jak wciągające w centrum sensualnych doznań haiku — i jak skłaniająca do psychologizujących interpretacji „ekshibicjonistyczna” liryka wyznania.

Częste jest wreszcie w *Zdaniach* szukanie dodatkowych „zaczepów” dla intelektu i wyobraźni — na przykład nadbudowujących nad bliskim haiku obrazem historię kulturową (*casus* Kusiela w ogrodzie). Zdarzają się wreszcie pełne, wielozmysłowe i „wielohaikowe” obrazy (*Góry*).

„Okolohaikowe” fluktuacje poetyki Miłosza śledzić można również w późniejszych tekstach. W roku 1997 ukazał się następujący utwór:

Z okna u mego dentysty

Nadzwyczajne. Dom. Wysoki. Otoczony powietrzem. Stoi. Pośrodku niebieskiego nieba.

z tomu *Piesek przydrożny*, 1997, cykl *Osobny zesztyt — kartki odnalezione*, Ww 1129

To opis „niedogęszczony” obrazowo i sensualnie, ale wystarczająco konkretny, by spełnić wymogi mimetyzmu sensualnego. Właściwie — świetne, niedopowiedziane haiku, tekst pełen oddechu (semantyka oraz „telegramowy” zapis: gesty pauzowanie, wielkie litery), prostoty i wzniosłości — mimo niepoetycznego „okna u dentysty”. Można odnieść wrażenie, że pod piórem poety krótka notatka (brak podziału na wersy!) niespodziewanie zmieniła się w miniaturę bliską dalekowschodniej stylistyce. To utwór w znacznej mierze paralelny z pierwszym omówionym w tym podrozdziale haiku, jeszcze jednak klarowniejszy i „czystszy”. Czyżby zatem Miłosz dotarł wreszcie do haiku — i chciał w tej poetyce pozostać?

W tym samym tomie znaleźć można dość liczne miniatury, większość z nich nie ma jednak z haiku nic wspólnego. Kontrapunktem dla omówionego wiersza może być opublikowana w *Piesku przydrożnym* przewrotnie ahaikowa *Nazwa* (Ww 1123):

Wspaniałość była wielka, ale wymyślona:
 blask mieszkał w nazwie *Emberiza citrinella* [trznadel — dop. B. Ś.],
 nie w ptaku, drzewie, kamieniu czy chmurze.

W kontekście Miłoszowych relacji z haiku wybrzmieć musi wreszcie *O!*:

O, szczęście! widzieć irys.
 Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli
 I delikatny zapach, jak zapach jej skóry.
 O, jaki belkot żeby opisać irys,
 który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli
 i żadnych naszych królestw
 i żadnych krajów.
 z tomu *T0*, 2000, Ww 1154

Pierwsze trzy wersy tworzą formę zbliżającą się do haiku¹². Zauważmy jednak — podmiot tak bardzo skupia się na przedmiocie, że aż... o nim zapomina. Wyabstrahowuje go z rzeczywistości, zanurza wyłącznie we własnej pamięci. Po trzech wersach poeta kończy komponowanie obrazu, nie „dosensualnia” go już, nie biegnie ku nowym przedstawieniom. Przenosimy się w płaszczyznę autoteliczności, w rozważania o nieporadności i nieadekwatności opisu (zob. Miłosz 1988: 34, Zajas 1997: 21, Dryglas-Komorowska 2013: 300).

Z haiku wiązać można samo epifanijne „O!” przypominające o japońskim *aware*, kategorii estetycznej wywodzonej (między innymi) od okrzyków zachwytu i zdumienia, porównywanej do „pochylenia głowy z podziwem dla niezwykłości, wspaniałości, dla pełnego czaru, dostojnego piękna” (Żuławska-Umeda 2007: 248). Japończycy *haijinowie* zatrzymywali się niekiedy nad zjawiskiem dosłownie oniemiałi, kontemplując — bez zniecierpliwienia — samą niemożność wysłowienia:

one są one są
 cóż powiedzieć o kwiatach
 w górach yoshino
 Teishitsu (cyt. za: Engelking 1990: 5)

Miłoszowa próba opisanie kwiatu jest bardzo znacząca. Haiku odwołuje się do indywidualnego doznania dostępnego jednak doświadczeniu i pamięci zmysłów czytelnika. W tym wierszu twórcy *Ocalenia* potrzeba maksymalnego ukonkretnienia przeżycia wyraża się nie poprzez mnożenie obrazów, ale przez skrajne „uprzywatnienie” odczuć, „zatrząskujące drzwi” przed odbiorcą chcącym podążyć za doświadczającym podmiotem. Cała deskrypcja skupia się na porównaniu kwiatu do odcienia sukni i zapachu jednej, konkretnej, nieznanego nam kobiety. Miłosz ustrzegł się „bebechowości” (zob. Kania 2011: 89), zamykając się jednak w zacienionym kręgu własnych doznań.

Druga część wiersza niesie kolejne zaskoczenie. „Opisać irys, / który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli”. A zatem — nie jeden, niepowtarzalny, równoległy z zapachem i strojem jednej, konkretnej osoby? Irys w ogóle, „esencję” kwiatu? Nie „punktualne doznanie zmy-

¹² Adam Dziadek słyszy „pogłosy haiku” we wszystkich apostrofach wierszy Miłosza, których tytuły rozpoczyna wykrzyknik „O!” (2004: 166–168). O inspiracji haiku „w wierszach obrazach z tomu *T0*” zdawkowo wspomina Aneta Grodecka (2009: 226).

słowe”, „okaz indywidualny, istnienie poszczególne”¹³? A może — między poszczególnymi irysami nie ma znaczących różnic? Tu otwierają się szerokie płaszczyzny filozoficzne (zob. Zajas 1997: 36–37), krańcowo odległe od prostej, zmysłowej kontemplacji pojedynczego fenomenu natury.

Jak widać, Miłosz nie chciał przyjąć postawy — i poetyki — *haijina*. Z pewnością mógł (zebrany materiał dowodzi, że potrafił) pisać znakomite, nowoczesne haiku. Analiza jego miniatur nie pokazuje jednak żadnej „kuhaikowej” ewolucji stylistyki. W przestrzeni miniatur brakowało miejsca na typowe dla dłuższych wierszy łańcuchy obrazów bliskich sensualnym kompozycjom haiku. Mimo to poeta nie chciał pozostawać przy prosto, ascetycznie szkicowanym przedstawieniu. Czuł i rozumiał zenistyczną potrzebę milczenia, ale — z wielu względów — nie mógł konsekwentnie wcielać jej w poezję.

Czytając japońskich poetów

W omówieniach Miłoszowych fascynacji Dalekim Wschodem sięga się zwykle do dwóch liryków poety: *Nie więcej* (z roku 1957; zamieszczonego w tomie *Król Popiół i inne wiersze*, 1962) i *Czytając japońskiego poetę Issa (1762–1826)* (datacja: 1978, tom *Hymn o perle*, 1982) — i ich kanonicznych omówień pióra Aleksandra Fiuta (zob. np. Dryglas-Komorowska 2013: 299). W pierwszym utworze synonimem literackiego rzemiosła, konwencji niezdolnej do oddania dojmującej sensualności rzeczy i zdarzeń są japońskie wiersze o chryzantemach, kwitnieniu wiśni, księżycu (oraz, jak implikuje podmiot, analogiczne teksty okcydentalne). Aleksander Fiut pisze:

Miłosz przedstawia [tu] dwie całkiem różne odmiany poezji. Pierwsza, której synonimem staje się sztuka Japonii, rezygnuje z odkrywczych, rewelatorskich ambicji i całkiem jawnie ogranicza się do powtarzania konwencjonalnych wzorów estetycznych. Cechuje ją operowanie powszechnymi wzruszeniowymi, biegiem imitacji i zgodność z uświęconymi przez tradycję kanonami. [...] Druga odmiana poezji nie godzi się na układanie wierszy na zadany temat. Przeciwnie — mierzy ona swą wartość umiejętnością opisu rzeczywistości w jej momentalnych, znikliwych przejawach. Ambicją poety jest dotarcie do esencji zjawisk, przekroczenie ograniczeń wynikających z linearnego porządku języka, wreszcie — ujęcie wieloaspektowe, które zdolne byłoby utrwalić nie tylko semiotyczną złożoność przedmiotu opisu, lecz ponadto, nie pozostającą bez wpływu na ten przedmiot, postawę poznającego [...]. (Fiut 1985: 244; zob. też Dziadek 2004: 154–155; Kośka 1993: 168)

Obraz poezji Dalekiego Wschodu, jaki wylania się z omówienia Fiuta, nie jest fałszywy. Nie charakteryzuje jednak, jak można by sądzić z opisu, „sztuki Japonii” w ogóle, a tylko pewne sztuki tej przejawy. Zauważmy: Miłosz pisze o „kupcach i rzemieślnikach Cesarstwa Japonii układających wiersze o kwitnieniu wiśni” (Ww 468). Zatem — o „ludziach przeciętnych, którzy uprawiają poezję w chwilach wolnych od ich pracy zawodowej” (Miłosz 1987: 75), w pełni zadowolających się konwencjonalną, skostniałą formą. Nie wspomina o porzucających dworską służbę wędrowcach przemierzających kraj w poszukiwaniu wrażeń estetycznych i duchowych (jak Bashō), o cierpliwych artystach terminujących u wielu mistrzów, przez lata doskonalących swój kunszt (jak Buson), o zmagających się z biedą i przeciwnościami losu piewcach najzwyczajszej codzienności (jak Issa) czy wreszcie — o twórcach prowokujących

¹³ Określenia zaczerpnięte z kanonicznego już opisu źródeł Miłoszowskich epifanii (Błoński 1998: 211).

ważkie literackie spory, w pełni świadomych siły literackiego wysłowienia (jak Shiki). Jednym słowem — nie wydaje się, by *Nie więcej* było właściwym punktem odniesienia dla Miłoszowych zainteresowań haiku. Tym bardziej, że klasycznym haiku zdecydowanie bliżej do drugiego, niedosiężnego wedle podmiotu *Nie więcej*, typu poezji. Idealnie opisują je zresztą użyte w analizie Fiuta określenia: „umiejętność opisu rzeczywistości w jej momentalnych, znikliwych przejawach”, docieranie do „esencji zjawisk”, przekraczanie „ograniczeń wynikających z linearnego porządku języka”, prezentacja nie tylko przedmiotu, ale i podmiotu opisu. Inna rzecz, że w latach 50. haiku nie budziło jeszcze, jak można domniemywać, większego zainteresowania Miłosza.

Odmienne treści niesie utwór o 21 lat późniejszy, w oczywisty sposób polemizujący z założeniami poezji haiku. Piszze Fiut:

W *Czytając japońskiego poetę Issa (1762–1826)* spostrzega [Miłosz], że charakterystyczne dla *haiku* roztopienie się obserwującego w tym, co obserwowane, a przy tym oczyszczone w akcie kontemplacji, sprawia, iż wylaniający się obraz świata jest niekonkretny (*bo nie wiadomo kim jest naprawdę ten kto mówi — i czy to jest wioska Szlembarę*), wiersz zaś trwa jakby *samym zanikaniem okolic i ludzi*. (Fiut 1998: 321; zob. też Dryglas-Komorowska 2013: 299–300)

Koniecznych jest kilka dopowiedzeń. W *Czytając...* twórca cytuje i poetycko omawia teksty Issy dość odległe od prototypu haiku, oddalające się od szkicowej — ale bardzo klarownej — momentalnej, rozpoznawalnej w powszechnym doświadczeniu sensualności. Myślę przede wszystkim o pierwszym i trzecim z przywoływanych przez Miłosza utworów:

Dobry świat: rosa
Kapie po kropli,
Po dwie.

Nigdy nie zapominaj:
chodzimy nad piekłem,
oglądając kwiaty.

Oba teksty są w perspektywie większości klasycznych siedemnastozgłoskowców silnie wyabstrahowane z sensualnego tła, („świat” i „piekło” to pojęcia dalekie od zmysłowej konkretności). Skrajnie antytetyczne „chodzenie nad piekłem”¹⁴ i przyglądanie się kwiatom porusza wyobraźnię zachodniego twórcy, znów jednak niewiele ma wspólnego z haikową poetyką doświadczalnego konkretności. Przypuszczalnie jednak nawet gdyby poeta wziął na warsztat najbardziej zmysłowo ukonkretnione haiku, nie znalazłby w nich tego, czego (w tym momencie życia i tworzenia) szukał. A szukał sensualnej pełni dającej asumpt do rozważań filozoficznych, metaartystycznych, historiozoficznych. Miłosz wykorzystał w *Czytając...* tę samą strategię, co w omawianych na początku szkicu lirykach, gdzie pojedynczy bliski haiku obraz wyzwał feerię ukonkretniających, „dopowiadających” doświadczenie przedstawić. Wiersze Issy prowokują do stworzenia kilku serii klarownych, zasadniczo skupionych na naturze zmysłobrazów. Miłosz zajmuje się pieczołowitym wypełnianiem wszelkich miejsc niedopowiedzenia wierszy japońskiego *bajjina*, zdecydowanie nie zadowolają go receptury Bashō („haiku, które ujawnia 70–80% treści, jest dobre; jeśli ujawni 50–60%, nigdy nas nie znuży”; cyt. za: Kotański 1975: 8). Tak jak w dotąd omawianych tekstach przedstawienia, które czytelnik „poskładać” może z własnych doświadczeń sensualnych, przeplatają się z danymi dostępnymi wyłącznie pamięci podmiotu (i kilkorga jego bliskich). Same obrazy wiodą wreszcie do rozważań o możliwościach i powinnościach poezji.

¹⁴ Wyobrażenie piekła (właśc. różnych rodzajów piekieł znajdujących się pod powierzchnią ziemi) funkcjonuje w systemie buddyzmu, zasadniczo nie jest jednak przywoływane w buddyzmie zen.

Kilkanaście lat później dostrzega już Miłosz szersze możliwości wypowiedzeniowe „blyskowych” haiku. We *Wprowadzeniu* do tomu przekładów pisze:

Z każdego haiku da się odgadnąć całą sytuację piszącego. [...] Nagle ukazuje się człowiek w danej chwili i miejscu, nie musi opowiadać o sobie, ale właśnie pewna bezosobowość, zaczerpnięta z japońskich wzorów, ukazuje go całego w jednym błysku, jak w świetle fleszu. Najbardziej zwykłe, codzienne sprawy zostają przemienione, uniesione w poezję [...]. (Miłosz 1992: 17)

A zatem, doprecyzowanie, „czy to jest wioska Szlembark” przestaje być tak istotne... Inaczej niż w oryginalnej twórczości poety zbliżającej się do haiku, w Miłoszowym myśleniu o tej formie widzieć można wyraźną ewolucję.

Powróćmy jeszcze do diagnozy Michałowskiego. Nie wydaje się, by haiku istotnie przez dziesięciolecia stanowiły ukryty ideał poezji Miłosza. „Ideologia haiku” na różnych etapach twórczości była dla twórcy mniej lub bardziej kusząca (i z biegiem lat coraz bardziej rozpoznana), w jego oryginalnych działaniach literackich okazywała się jednak na różnych poziomach niewystarczająca. Nie bez przyczyny ostatni przywołany cytat pochodzi z tomu tłumaczeń. Na koniec przeanalizować trzeba zatem także ten stopień Miłoszowego wtajemniczenia w haiku.

Miłosz – tłumacz

„Czesław Miłosz, *Haiku*” głosi okładka tomu wydanego w 1992 roku, w znakomitej oprawie graficznej Andrzeja Dudzińskiego. Gest Miłosza¹⁵ budzi sprzeciw — dlaczego tłumacz podpisuje się w miejscu zarezerwowanym dla autora? Gest taki zrozumieć można w przypadku innego admiratora, tłumacza (ale też — badacza) poezji japońskiej, Reginalda Horace’a Blytha, autora obszernych kompendiów-antologii opatrzonej erudycyjną literaturoznawczą narracją (Blyth 1949–1952). Czemu jednak Miłosz? Lidia Kośka widzi rzecz następująco:

To wzięcie na siebie całkowitej odpowiedzialności jest wielce znaczące. Przekład nastąpił za pośrednictwem języka angielskiego, oryginał japoński pozostaje więc oddzielony barierą podwójną. Wybór dokonany został z pełną dowolnością i dla własnej przyjemności. (Kośka 1993: 169)

Marek Bernacki pisze wręcz o „tworzonych/tłumaczonych przez Miłosza haiku” (1994: 189). Poeta istotnie uprzedza we *Wprowadzeniu*, że „nie zna japońskiego i opiera się na dosłownych albo mniej dosłownych wersjach angielskich” (Miłosz 1992: 17). Dodaje: „Wolno uważać ten zbiorek za mój szkicownik prywatny, dany do wglądu czytelnikowi” (1992: 18). Czy zatem mamy do czynienia z przekładami silnie „umiłoszowionymi”, naznaczonymi wyjątkowo wyraźnym piętnem twórczości tłumacza? Może nawet — to wyjaśniałoby zawłaszczający gest polskiego poety — z wierszami jedynie luźno inspirowanymi miniaturami *bajjinów* (trawestacjami, parafrazami — zob. Engelking 2000: 130)? Kośka widzi w tomie przekładów „jawne ślady Miłoszowego stylu” (1993: 169). Czy tak jest w istocie?

Rozważania nad tłumaczeniami Miłosza podzielić trzeba na dwie części, osobno rozpatrując przekłady wierszy japońskich dokonane w oparciu o translacje na język angielski, osobno — tłumaczenia współczesnych tekstów poetów kanadyjskich i amerykańskich dające się bez większego trudu skonfrontować z oryginałami.

¹⁵ Który zapewne przyczynił się do wykształcenia powszechnego, szczególnie wśród nieliteraturoznawców, przekonania, że Miłosz to poeta haiku.

Miłoszowe przekłady klasycznych haiku¹⁶ to ciekawa próbka operującej skrótami nowocześniejszej poezji (zob. Śniecikowska 2010: 85–103). Wielopoziomową kondensację świetnie widać w zestawieniach z innymi, XX- i XXI-wiecznymi przekładami tych samych utworów:

A. Bashō

Ciemniej fale —
Krzyk dzikich kaczek
Białawy

tłum. Cz. Miłosz, H 32

Morze ciemniej
i wysokie wołania dzikich kaczek
mającą ledwo białe.

tłum. A. Krajewski-Bola
(„Poezja”: 36)

Zmierzcha się morze
tylko głos kaczki
bieleje niewyraźnie

tłum. A. Żuławska-Umeda
(*Haiku* 2006: 215)

B. Bashō

Letnie trawy,
Wszystko co zostaje
Z marzeń żołnierzy.

tłum. Cz. Miłosz, H 36

Bujność traw latem —
jedyne ślad czczych dążeń
dawnych żołnierzy...

tłum. W. Kotański (Kotański 1975: 15)

Te trawy latem
tylko ślad snów i marzeń
dawnych rycerzy

tłum. A. Żuławska-Umeda (*Haiku* 2006: 117)

Ach, letnie trawy!
Tyle tylko zostało
ze snów rycerzy —

tłum. R. Krynicki (Krynicki 2014: 53)

C. Bashō

Jak smętnie —
Pod rozbitym hełmem
Głos świerszcza.

tłum. Cz. Miłosz, H 42

Jakiż straszny los!
Pod hełmem zabitego
śpiewa cykada.

tłum. A. Krajewski-Bola („Poezja”: 36)

D. Bashō

Późna jesień:
Mój sąsiad —
Myślę o tym, jak żyje.

tłum. Cz. Miłosz, H 50

Jesień głęboka
i coś w te dni porabia
sąsiad mój bliski

tłum. A. Żuławska-Umeda (*Haiku* 1983: 196)

E. Bashō

Tą drogą
Nikt nie idzie
Tę jesienią wieczoru.

tłum. Cz. Miłosz, H 36

Już nikt nie idzie
tą naszą drogą pustą
wszedł zmierzch jesienny

tłum. A. Żuławska-Umeda (*Haiku* 1983: 206)

Jesienny mrok gęstnieje
i ani żywej duszy
na drodze.

tłum. A. Krajewski-Bola („Poezja”: 36)

droga na której
po mnie nie przejdzie już nikt
wieczór jesienny

tłum. A. Janta („Poezja”: 23)

¹⁶ Tom przekładów Miłosza (Miłosz 1992) oznaczam literą H, liczba po skrócie wskazuje numer strony.

F. Moritake

Opadły kwiat
Wrócił na gałąź?
To był motyl.

tłum. Cz. Miłosz, H 20

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

tłum. W. Kotański
(Kotański 1975: 18)

Kwiat, który opadł,
Wraca, widzę, na gałąź, — —
— Przecież to motyl!

tłum. B. Richter
(„Poezja”: 26)

Jak widać, Miłosz decyduje się na translacje skrajnie dynamiczne, enumeracyjne, operujące asyndetonami. Chętnie rezygnuje z układów zdaniowych na rzecz krótkich równoważników (przykład C, częściowo A), stosuje elipsy (D, F), składniowo uwypukla jukstapozycyjność tekstów (D). Kondensacja dotyka także płaszczyzn innych niż składnia. Poeta maksymalnie redukuje liczbę doprecyzowujących przedstawienie określeń (A, B, D), rezygnuje z sugestii metaforyczno-symbolicznych (E), unika wykrzykników, redukuje ślady silnych reakcji emocjonalnych (B, C, F). Stara się wreszcie o jak najprostsze wysłowienie — bez cienia „ornamentyki” leksykalnej i frazeologicznej (co szczególnie wyraziście w punktach B, D, E).

Tłumaczenia Miłosza różni od innych polskich translacji tych samych wierszy skrajne oczyszczenie z wszelkich, nawet tych pozornych, nadmiarów. Poza kondensacją poeta nie proponuje jednak dodatkowych ingerencji w teksty. Już na tej podstawie widać, że przekłady nie są wcale silnie oddalającymi się od oryginałów parafrazami przekształcającymi wierszowe wątki.

Co ciekawe, tłumaczenia realizują poetykę, która zasadniczo obca była oryginalnej twórczości Miłosza, także tej zbliżającej się do haiku. We własnej liryce poeta szukał pełni poprzez wielorakość nazwań i sensualnych „uchwycen” rzeczywistości. Nawet w najbliższych haiku miniaturach sygnalizował dodatkowe — sensualne, filozoficzne — punkty zaczepienia. Poetyka przekładów klasycznych haiku budzi natomiast skojarzenia z odległymi dotąd od myśli i stylistyki autora *Trzech zim* postulatami Awangardy Krakowskiej (maksymalna ekonomia języka, obrazowe ekwiwalenty uczuć, precyzja kompozycji)¹⁷.

Tę praktykę translatorską można dość łatwo zrozumieć. Twórca nie mógł sensualnie rozbudowywać cudzych (choć bliskich własnej wrażliwości) obrazów, nie chciał przydawać tekstom zasadniczo obcej haiku metaforyzacji (raczej delikatną potencję metaforyczną „kasował”), czuł się zobligowany do zachowania formy zwartej miniatury. W jaki sposób mógł zatem — uczciwie wobec siebie, tłumaczy, z których pracy korzystał, i samych japońskich *haijinów* — wycisnąć na przekładach własną sygnaturę? Właśnie „zwijając”, zagęszczając, „błyskowo” (i bardzo sprawnie poetycko) ujawniając esencję mikroszenek. W tego rodzaju pracy nie przeszkadzało mu już rysowanie „kilkoma ruchami pióra” (Miłosz 1992: 18), w twórczości oryginalnej stawianie „paru kresek tuszem” (*Czytając japońskiego poeetę Issa*, Ww 703) uważał za zdecydowanie niewystarczającą praktykę artystyczną.

Bardzo ciekawe byłoby zestawienie Miłoszowych tłumaczeń z ich anglojęzycznymi pierwowzorami. Wolno przypuszczać, że poeta wybrał spośród bardzo licznych translatorskich propozycji te sobie najbliższe, mógł także opierać się na wielu różnorodnych przekładach danego haiku jednocześnie. Możliwe wreszcie, że dosłownie tłumaczył wybrane angielskie wersje niektórych wierszy (w perspektywie dalszych rozpoznań to chyba najbardziej prawdo-

¹⁷ Próżno jednak szukać w tłumaczeniach Miłosza istotnej dla awangardzystów głębokiej metaforyzacji, brak łączących słowa i sensy paronomazji; z kolei kluczowa tu ascetyczna czystość rysunku niewiele ma wspólnego z poetyką Peiperowskiej grupy (zob. też Fazan 2011: 194–209).

podobne). Wobec ogromnej mnogości anglojęzycznych wersji klasycznych haiku¹⁸ ustalenie takiej zależności jest właściwie niemożliwe.

Zupełnie innych procedur badawczych wymaga analiza przekładów wierszy poetów amerykańskich i kanadyjskich. Zastanawia samo zestawienie translacji z oryginałami¹⁹:

Night begins to gather between her breasts	Noc zaczyna się zbierać między jej piersiami.
G. Swede (<i>Haiku Moment...</i> 1993: 252)	(H 144)

day darkens... in the shell	Zmierzcha się
B. Boldman	W muszli.
	(H 114)

in the temple	W świątyni
a	Bicie serca.
heartbeat	(H 115)
B. Boldman	

Late August	Późny sierpień,
I bring him the garden	Przynoszę mu ogród
in my skirt	W mojej spódnicy.
A. Rotella	(H 140)

raining at every window	Pada w każdym oknie.
C. Van Den Heuvel	(H 148)

holding you	Trzymając ciebie
in me still...	Jeszcze w mnie...
sparrow songs	Świergot wróble.
A. Virgil	(H 150)

spring breeze...	Wiosenny powiew...
her breasts sway	Jej piersi kołyszą się
over the porcelain tub	Nad porcelanową muszlą.
A. Virgil	(H 150)

¹⁸ Zob. np. zestawienie i analizy ponad stu anglojęzycznych wersji słynnego „żabiego” haiku Bashō–Sato 1995.

¹⁹ Jeśli nie jest podane inaczej, anglojęzyczne haiku cytuję za portalem: <http://terebess.hu/english/usa/haiku.html> [dostęp 5.03.2014 r.].

Przekłady okazują się bardzo proste i zaskakująco dosłowne. Trudno wykryć jakikolwiek poważniejszy translatorski naddatek w polskich tekstach, tłumacz nie decyduje się także na kondensację i skróty. Poprzedzające amerykańskie miniatury przekłady klasycznych haiku przyzwyczaiły czytelników do tego, że „zbędne” określenia (np. zaimki dzierżawcze tam, gdzie własność jest oczywista) po prostu nie występują w wierszach tomu. Tu Miłosz pieczołowicie tłumaczy wyraz po wyrazie — mimo że nie ma przecież do czynienia z kanonicznymi tekstami odległej kultury. Przykładowo, w polskiej wersji liryku Alexis Rotelli otrzymujemy dosłowny (w perspektywie Miłoszowych tłumaczeń Japończyków — wielosłowny) przekład „in my skirt” — „w mojej spódnicy”.

Ingerencję tłumacza widać natomiast na poziomie samego zapisu wierszy — identycznego dla haiku klasycznych i utworów współczesnych. Miłosz decyduje się na bardzo tradycyjny układ wersowy, rezygnując np. z jednoliniowej notacji oryginału (wiersz Boba Boldmana), redukując wydłużone spacje (tekst George’a Swede’a), nie oddając delikatnych — ale wyraźnych — napięć między rozbiciem wersowym a semantyką (drugie haiku Boldmana). Konwencjonalnie, i wbrew decyzjom autorów, rozpoczyna poszczególne wersy od wielkich liter (zob. Miłosz 1994: 15). „Ozdobnie” wyjustowuje teksty, tworząc z nich kompozycje idealnie symetryczne wizualnie. Jednym słowem, typograficznie „ugrzecznia” i uwstecznia wiersze, mimo iż formy zapisu proponowane przez poetów amerykańskich i kanadyjskich od wielu dziesięcioleci nie stanowią żadnej literackiej nowinki. Najistotniejszą decyzją tłumacza wydaje się sam wybór 68 haiku spośród tysięcy tego rodzaju wierszy tworzonych za oceanem. Co ciekawe, spora część tych utworów to erotyki — a zatem teksty naruszające tabu haiku klasycznych.

Zauważyć warto wreszcie rzecz zastanawiającą. Przekłady klasycznych haiku japońskich i wierszy współczesnych niewiele się od siebie różnią (to tłumaczenia XX-wiecznych haiku bywają bardziej rozgadane, zapewne z powodu bezpośredniego kontaktu z oryginałami). Miłosz stwierdzał: „Zważywszy na różnice językowe i wersyfikacyjne, poezja Azji dostarcza jedynie surowca i każdy tłumacz jest zdany na swój własny filtr tudzież własną wyobraźnię”. (1994: 14–15). W pracy translatorskiej nad haiku nie dawał się ponieść wyobraźni, dobrał natomiast do dalekowschodnich miniatur filtr, który wydał mu się jednocześnie nowoczesny i uniwersalny. Ujednolicił „haikowość” wierszy pochodzących z różnych czasów i różnych przestrzeni geograficznych, uznając haiku (nie bez racji) za formę bliską duchowi nowoczesności (Miłosz 1992: 9; zob. też Hakutani 2009; Johnson 2011; Hokenson 2007: 693–714; Michałowski 2008: 129–133; Pound 1991: 183–189). To jednak nowoczesność trochę inna niż ta wyzierająca z oryginalnej twórczości autora.

Bernacki uznaje przekłady haiku za kolejny przykład Miłoszowej sylwiczności, „przejaw odnalezionej wreszcie *mony bardziej pojemnej*” (1994: 189). Skłonny jest traktować tom tłumaczeń „jako dzieło samoistne, nierozzerwalnie złączone z późną twórczością poetycką [Miłosza], a jednocześnie znaczące w kontekście wypowiedzi na temat zadań i funkcji sztuki słowa” poety (1994: 185). Zgoda. Ja widzę tu jednak także kolejne ogniwo literackiego (!) zainteresowania Dalekim Wschodem. Ogniwo dość zaskakujące w perspektywie bardzo różnorodnych wcześniejszych Miłoszowych „zahaczeń” o haiku. Słusznie stwierdza Adam Dziadek: „W książeczce Miłosza nie chodzi [...] wyłącznie o sam przekład, jest to raczej prezentacja jego lektury haiku” (1994: 143). Dodajmy — lektury i wielowymiarowego widzenia tej formy w transkulturowej historii literatury.

Bibliografia

- Antologia polskiego haiku* (2001), wybór, wstęp i oprac. E. Tomaszewska, Nozomi, Warszawa.
- Bernacki M. (1994), *Haiku – forma najbardziej pojemna?*, „NaGłos”, nr 13.
- Bilczewski T. (2010), *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, Universitas, Kraków.
- Blyth Reginald H. (1949-1952), *Haiku*, vol. 1–4, The Hokuseido Press, Tokyo.
- Błoński J. (1998), *Miłosz jak świat*, Znak, Kraków.
- Dryglas-Komorowska E. (2013), *Haiku w refleksji Czesława Miłosza* [w:] *Obrazy dookoła świata*, pod red. J. Bielskiej-Krawczyk, S. Kołos, M. Matei, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Dziadek A. (1994), *Haiku*, „Zeszyty Literackie”, nr 2.
- (2004), *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Engelking L. (1990), *Haiku własne i cudze*, Miniatura, Kraków.
- (2000), *Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem* [w:] *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne*, pod red. i ze wstępem D. Kalinowskiego, Instytut Filologii Polskiej WSP w Słupsku, Słupsk.
- Fazan J. (2011), *Czesław Miłosz wobec awangardy i jej ponowoczesnych konsekwencji* [w:] *Poznanie Miłosza 3. 1999-2010*, pod red. A. Fiuta, WL, Kraków.
- Fiut A. (1985), *Poezja w kręgu hermeneutyki* [w:] *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, pod red. J. Kwiatkowskiego, WL, Kraków–Wrocław.
- (1998), *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, WL, Kraków.
- (2003), *W stronę Miłosza*, WL, Kraków.
- Garbol T. (2013), *Po upadku. O twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Grodecka A. (2009), *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Haiku* (1983), tłum. A. Żulawska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Ossolineum, Wrocław.
- Haiku* (2006), wstęp i tłum. A. Żulawska-Umeda, ELAY, Bielsko-Biala.
- Haiku Moment. An Anthology of Contemporary North American Haiku* (1993), pod red. B. Rossa, Tuttle, Boston–Rutland–Tokyo.
- Hakutani Y. (2009), *Haiku and Modernist Poetics*, Palgrave Macmillan, New York.
- Hokenson J. W. (2007), *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism* [w:] *Modernism*, vol. 2, pod red. A. Eysteinssona, V. Liski, J. Benjamins, Amsterdam–Philadelphia.
- Jarzębski J. (2011), „Być samym czystym patrzeniem bez nazwy” [w:] *Poznanie Miłosza 3. 1999-2010*, pod red. A. Fiuta, WL, Kraków.
- Johnson J. (2011), *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lexington Books, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth.
- Kania I. (2011), *Czesław Miłosz a buddyzm*, „Dekada Literacka”, nr 1/2.
- Kośka L. (1993), *Miłosz czyli Issa*, „Arka”, nr 43.
- Kotański W. (1975), *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja”, nr 1.

- Krynicki R. (2014), *Haiku. Haiku mistrzów*, a5, Kraków.
- Kudyba W. (2010), „*Zostaw ten żłudny umysł*”. *Echa medytacji zen w poezji Czesława Miłosza* [w:] *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, pod red. T. Kostkiewiczowej, M. Saganiak, Wydawnictwo UKSW, Warszawa.
- Michałowski P. (1999), *Miniatura poetycka*, Wydawnictwo USz, Szczecin.
- (2008), *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Universitas, Kraków.
- (1993), *Barokowe korzenie haiku (ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*, „Akcent”, nr 4.
- Miłosz Cz. (1987), *Spór z klasycyzmem* [w:] tegoż, *Świadek poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Czytelnik, Warszawa.
- (1991), *Rok myślowy*, Znak, Kraków.
- (1992), *Haiku*, wprowadzenie Cz. Miłosz, Wydawnictwo M, Kraków.
- (1994), *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Znak, Kraków.
- (1997), *Przeciw poezji niezrozumiałej* [w:] tegoż, *Życie na wyspach*, Znak, Kraków 1997 (lub „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6 lub „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 21).
- (1998), *Pieseł przydrożny*, Znak, Kraków.
- (2001), *Abecadło*, WL, Kraków.
- (2011), *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków.
- Miłosz Cz., Górczyńska R. (2002), *Podróżny świat*, WL, Kraków.
- Miłosz Cz., Illg J. (2006), *Miłosza księga ośnień* [w:] *Rozmowy polskie 1979–1998*, Cz. Miłosz, WL, Kraków.
- Miłosz Cz., Kania I. (2006), „...wole polegać na Łasce – albo na braku Łaski...” *O buddyźmie* [w:] *Rozmowy polskie 1979–1998*, Cz. Miłosz, WL, Kraków.
- Miłosz Cz., Sawicka E. (2006), *Czyste lustro* [w:] *Rozmowy polskie 1979–1998*, Miłosz Cz., WL, Kraków.
- Miłosz Cz., Walas T. (2010), *Poezja i religia* [w:] *Rozmowy polskie 1999–2004*, Miłosz Cz., WL, Kraków.
- Nycz R. (1984), *Słynny współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Ossolineum, Wrocław.
- (2012), *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków.
- „Poezja” 1975, nr 1.
- Pound E. (1991), *Wortycyzm (fragment)*, „Literatura na Świecie”, nr 1.
- Rembowska-Pluciennik M. (2012), *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Sato H. (1995), *One Hundred Frogs: from Renga to Haiku in English*, Weatherhill, New York.
- Szymik J. (1996), *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Księgarnia Św. Jacka, Katowice.
- Śniecikowska B. (2010), *Ile mówią najkrótsze wiersze? Wokół XX- i XXI-wiecznych tłumaczeń haiku*, „Rocznik Komparatystyczny”, nr 1.

- (2012), *Figure/Ground Sensory Segregation in Japanese and non-Oriental Haiku* [w:] *Texts and Minds. Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*, pod red. A. Kwiatkowskiej, P. Lang, Frankfurt am Main.
- (2014), *Mimetyzm sensualny haiku*, www.sensualosc.ibl.waw.pl.
- Tuz-Jurecka E. (2007), *Natura w poezji Czesława Miłosza*, Kolegium Karkonoskie w Jeleniej Górze, Jelenia Góra.
- Wielka encyklopedia PWN* (2002), t. 11, PWN, Warszawa.
- Zajas K. (1997), *Miłosz i filozofia*, Baran i Suszczyński, Kraków.
- Zen codzienny*, tłum. Cz. Miłosz, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 48, s. 3 (teksty włączone później do tomu *Dalsze okolice*).
- Żuławska-Umeda A. (2007), *Poetyka szkoły Matsuo Bashō*, Neriton, Warszawa.
- <http://terebess.hu/english/usa/haiku.html> [dostęp 5.03.2014 r.].

Streszczenie

Artykuł proponuje wieloaspektową analizę twórczości Czesława Miłosza w kontekście poetyki i filozoficznego zaplecza klasycznych haiku. Autorka rozpoczyna od wskazania zbliżeń i różnic między prezentującą intensywne doświadczenia sensualne poezją polskiego autora a kompozycjami japońskich haikujinów. Kolejny etap analizy dotyczy już tylko miniatur Miłosza oglądanych w perspektywie obrazowania zmysłowego w haiku. Dalsza część tekstu poświęcona jest reinterpretacji metaliterackich sądów autora *Ocalenia* dotyczących poezji Dalekiego Wschodu. Artykuł zamyka komparatystyczna analiza dokonanych przez polskiego poetę przekładów klasycznych japońskich haiku i haiku współczesnych.