

BEATA ŚNIECIKOWSKA
IBL PAN*

Konwergencja transkulturowa? Polscy twórcy wobec logowizualności Orientu

Transcultural Convergence? Polish Artists and the Oriental Verbo-visibility

Abstract

The article concerns different aspects of convergence processes of the traditional Oriental genres in the Polish culture, focusing on haiku, *haiga* and *haibun*. It examines book art, visual arts and the artistic websites. The theoretical frame of the research is rooted in the concept of transculturality introduced by Wolfgang Iser.

The author analyses Polish works of art employing different strategies of combining words and images, thereby showing unexpected similarities between cultures and revealing the artistic changes caused by the choice of different media. The investigation proves the most interesting compositions uncover unexpected common elements between apparently contradictory traditions, the necessary condition is, however, at least the basic knowledge of the Other.

* Pracownia Poetyki Historycznej
Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk
ul. Nowy Świat 72
00-330 Warszawa
beata.sniecikowska@gmail.com

W artykule interesują mnie dwa zasadnicze problemy: wywodzona z koncepcji Wolfganga Welscha transkulturowość oraz różne przestrzenie konwergencji; przenoszenie starych orientalnych form werbo-wizualnych w środowisko sieciowe, przestrzeń książki artystycznej i przestrzeń wystawienniczą. To konwergencja szczególnego rodzaju — transplantację gatunków na nowy medialny grunt i płynące stąd ewentualne przetworzenia poprzedzić musi ich prymarna asymilacja w nowej kulturze.

Konwergencja to pojęcie opisujące zmiany technologiczne, przemysłowe, kulturowe i społeczne” (Jenkins 2007: 9, zob. też Jakubowicz 2011: 27). W badaniu orientalnej logowizualności zdomowiającej się w przestrzeni Okcydentu istotne są naturalnie wszystkie wymienione płaszczyzny, w moim szkicu uprzywilejowuję jednak kwestie kulturowe. Uznaję, że konwergencja może być interesującym polem badawczym dla komparatystyki kulturowej, „nie dokonuje się [bowiem] poprzez urządzenia medialne, bez względu na to, jak wyrafinowane mogą się one stać. Konwergencja zachodzi w umysłach pojedynczych konsumentów [i uczestników kultury — dop. B. Ś.] i poprzez ich społeczne interakcje z innymi konsumentami (Jenkins 2007: 9).

Zajmują mnie zasadniczo trzy formy artystyczne: haiku, *haiga* i *haibun*. Gatunkiem łączącym je wszystkie jest haiku — poezja na wielu poziomach silnie związana ze sztukami wizualnymi (kaligrafia; pokrewieństwo obrazowania w haiku i np. *sumi-e*, *nanga*, *ukiyo-e*; wspólnota postaw estetycznych i etycznych malarzy i poetów — zob. np. Śniecikowska 2007: 243-251). Okazuje się, że na nowym gruncie kulturowym haiku również wchodzi w różnorakie relacje ze sztukami wizualnymi: na poziomie typografii i ilustracji książkowej (zob. Śniecikowska 2007: 255-262), ale także w interesujących mnie tutaj układach przestrzennych i w środowisku sieciowym.

Logowizualność haiku w nowym środowisku kulturowym polega m.in. na silnym spleceniu wierszy i ich ilustracji: malarskich, fotograficznych, filmowych. Zjawisko to łączyć można z japońską sztuką *haiga* — robią to zresztą sami twórcy. *Haiga* (typ *sumi-e*) to obrazy ilustrujące poszczególne wiersze haiku bądź malowane w duchu tej poezji (zob. np. Takeuchi 2005: 198, Addiss 2005: 204, Addiss 2006: 217-242), zwykle współwystępujące z wykaligrafowanym tekstem wiersza na tym samym zwoju, karcie papieru, wachlarzu. Przedstawiają jeden bądź kilka kształtów na monochromatycznym tle, niekiedy zdają się niemal abstrakcyjne (zob. np. <http://www.japonia.org.pl/?q=node/75>, <http://www.brooksbookshaiku.com/LidiaRozmus/haiga.html>). Niektórzy badacze mianem *haiga* określają całość słowno-obrazowej kompozycji, traktując pracę złożoną z tekstu i obrazu jako artystyczną jedność, rodzaj słowografii (zob. Śniecikowska 2005: 79, 83-84), której bez szkody dla utworu rozdzielić nie sposób (Addiss

2006: 217-242, Watts 1988: 178). W moich rozważaniach zasadniczo podążam tym tropem, nie ignoruję jednak różorakich pęknięć w okcydentalnych *haiga*, w szczególności tych tworzonych przez dwoje autorów (poetę i plastyka).

Haiku zapisywane były nie tylko na zwojach z ilustracjami *haiga*, ale także w *haibun* przeplatających prozę i wiersze, będących często dziennikami podróży (zob. np. Bashō 1994). Epika często wyjaśniała niedopowiedzenia liryki, ujawniając okoliczności powstania wierszy, nierzadko także podpowiadając ich zanurzoną w faktografii interpretację. We współczesnych zachodnich inkarnacjach, w szczególności tych tworzonych online, *haibun* bardzo często łączy się z *haiga*, tworząc różnorakie hybrydyczne (medialnie i genologicznie — zob. Grochowski 2000, Szura 2003: 173) układy logowizualne.

Prymarnie *stricte* werbo-wizualne były jedynie *haiga*. Haiku i *haibun* na wiele sposobów wiązały się jednak z plastyką (zob. np. Śniecikowska 2007: 244-251). Transplantacja haiku i łączących się z nim form na grunt Okcydentu¹ oznacza również ekspansję logowizualności.

W zasygnalizowanych przestrzeniach konwergencji poszukuję różnorakich przejawów transkulturowości. Zastanawiać się można, czy do badania okołohaikowej logowizualności nie wystarczy zadowolona już w nauce o literaturze interkulturowość (międzykulturowość), wsparta dyskursem o multikulturowości (wielokulturowości). Sądzę, że nie — to tym wyrazistsze, że oglądowi poddaję teksty kultury odległe w czasie i przestrzeni. Chcę posłużyć się zatem stosunkowo nowym na polskim gruncie pojęciem „transkulturowość” („ryzykownym, dyskusyjnym i nie do końca jeszcze przez badaczy kultury oswojonym” — Rewers 2007: 119), uznając, że pozwala ono pełniej i lepiej określić istotę badanych zjawisk. W opisie związków między Orientem a Polską nie interesuje mnie postrzeganie kultur jako izolowanych monolitów (zob. Welsch 1998, Welsch 2004, Wilkoszewska 2004: 14). Chcę w miarę możliwości unikać ostrego, często zafałszowanego faktyczny obraz, dualizmu Wschód-Zachód. Interesuje mnie cieniowanie pozornie nieprzekraczalnych różnic, ujawnianie fikcyjności barier, pokazywanie podobieństw i odkrywanie zaskakujących miejsc spotkania. Eksploracja płaszczyzn konwergencji starych form werbo-wizualnych jest do tego znakomitą okazją. Przestrzeń transkulturowa jest bowiem „miejscem spotkania: nie tyle konfliktu, ile interferencji wartości i norm różnych kultur” (Rewers 2007: 128).

1. Poza dwa wymiary

a. Haiku a książka artystyczna

W jednym z artykułów dotyczących haiku poza Japonią czytamy, iż na gruncie innym niż macierzysty właściwie „musimy zapomnieć o szacie graficznej” (Kotlarek 2009: 440). Nic bardziej błędnego. Wizualność haiku poza Orientem rozważać można (trzeba) już na podstawowym, typograficznym poziomie. Roland Barthes słusznie przekonuje o istotności pełnego światła zapisu haiku w zachodnich publikacjach (Barthes 2003: 57). Sposoby typograficznego traktowania haiku na Zachodzie są jednak bardzo liczne. Jednym z biegunów jest właśnie ceniona przez Barthesa asceza typograficzna, drugim

¹ Opisujące zjawiska charakterystyczne są także dla kultury innych krajów Zachodu (najwyrazistszym przykładem jest rozwinięta werbo-wizualna „haikowość” Ameryki).

— nachalne, banalne orientalizowanie (*quasi*-kaligrafie, ornamenty z ideogramów itp.
— zob. Śniecikowska 2007: 256-257, 260-262). „Szata graficzna” haiku, o której mamy rzekomo poza Nippoem zapominać, bywa jeszcze intensywniej eksplorowana. Wiązana z haiku wizualność zdaje się rozsądzać ramy karty, domagając się pełnoplastycznego dopełnienia i ukonkretnienia. W tym szkicu interesuje mnie przenoszenie haiku poza dwa wymiary strony, związane z bardzo intensywnym włączaniem tej poezji w obszar sztuk wizualnych.

Na początek chcę skupić się na kilku przedsięwzięciach z obszaru tzw. książki artystycznej — artefaktach niedostępnych szerszemu gronu odbiorców, wykonanych ręcznie w niewielkiej liczbie egzemplarzy². Co dzieje się z haiku w takich odsłonach artystycznych? Jaka jest kulturowa podbudowa tych działań?

Asamblaż Katarzyny Szpilowskiej *Haiku z plaży*³ (<http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/4/pid/317>) składa się z podniszczonego drewnianego pudełka, obitych kamieni, na których zapisano pojedyncze słowa oraz niewielkiego zeszytu w linie w oprawie z grubych desek. Na kartach zeszytu znalazło się 19 wierszy, pod każdym z nich widnieje nieregularna atramentowa kropka (zaznaczono je także na pustych stronach przedzielających kartki z tekstami). Te ekspresyjne, przypominające odciski palców kleksy można za swoiste okcydentalne nawiązanie do japońskiej kaligrafii (małowanego jednym pociągnięciem pędzla okręgu *ensō* — symbolu jedności, pustki, całości). Niebieska barwa tuszu wydaje się znacząca — i kleksy, i litery (wychodząca za linie odręczna majuskuła) sprawiają wrażenie trochę nieporadnych, uczniowskich. Dość szybko wyjaśnia się związek między wierszami a słowami z kamyków: miniatury stworzone zostały właśnie z leksemów na nich zapisanych. Niektóre liryki⁴ — przepełnione czułością dla świata, dowodzące prób wczucia się w inne byty i jednocześnie świeże językowo — istotnie bliskie są prototypowym⁵ zachodnim haiku. Niektóre⁶ są jednak wyraźnie niespójne, jakby stworzone delikatnie zmodyfikowaną (powtarzalne układy składniowe) dadaistyczną metodą⁷ wyciągania słów (kamieni ze słowami) z postawianego kapelusza.

² Opisane książki artystyczne znajdują się w kolekcji Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi.

³ Technika własna, pismo odręczne. Książka pokazywana była m.in. na wystawie *Współczesna Polska Sztuka Książki* w Tokyo (21.10.2011-19.11.2011) oraz na wystawie „Książki artystów Polski Środkowej zgłoszone do kolekcji *Polska książka artystyczna z przełomu XX i XXI wieku*” (Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego — 2.06.2009 — 30.06.2009, Biblioteka Narodowa w Warszawie — 20.10.2009 — 20.11.2009, kuratorki wystawy: Alicja Słowikowska, Jadwiga Tryzno). Zob. <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/1/pid/6>; <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/2/pid/16>; <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/2/pid/15>.

⁴ Przykładowo: „KAMIEŃ TRWA./MORZE/ODDYCHA/NIEBIESKO”, „SKÓRA/ŚMIEJE SIĘ/Rybio”, „PTAK PŁAŚA —/WIATR/PEŁZA/BEZTROSKO”.

⁵ W opisie form o orientalnym rodowodzie przenoszonych do kultury Zachodu posługuję się modelami prototypowymi, przydatnymi szczególnie w badaniu prac realizujących niektóre tylko spośród centralnych cech gatunków. Zob. Śniecikowska (w druku).

⁶ Przykładowo: „SZUMNIE PARSKA/UŚMIECH/Ryba TRWA/PIESZCZOTLIWIE”, „UŚMIECH/ODDYCHA/ZIARNIŚCIE/Ryba/TRWA/SZUMNIE”.

⁷ Narzuca się także analogia z amerykańską grą towarzyską *Haikubes* (zestaw 63 kostek do tworzenia haiku,

Relacja między wierszami a zestawionymi z nim obiektami nie jest oczywista, pewien związek semantyczny pozostaje jednak czytelny. Kompozycja na długo zatrzymuje odbiorcę. Szpillkowskiej udaje się bowiem utrzymać równowagę między tym, co silnie sensualne a tym, co intelektualne. Asamblaż istotnie wiąże się z haikową i zenistyczną estetyką: upodobaniem do rzeczy zwyczajnych, noszących ślady zużycia, wykorzystujących elementy świata natury (zob. np. Kozyra 2010). Tytułowe haiku zostało unaocznione, ukonkretnione i „usensualnione” przez swoiste przyrodnicze *ready mades* (kamienie) i proste, choć uduchowione, przedmioty ze świata ludzi⁸. Autorka ciekawie łączy inspiracje dalekowschodnie z oswojonymi choć uduchowionymi, a jednocześnie dezautomatyzowanymi atrybutami codzienności i — dzieciństwa (zeszyt, atrament). Umiejętność nieocenianego, świeżego, jakby dziecięcego przyglądania się światu to zresztą kluczowy postulat zen. Kulturową różnorodność widać także w poetyce wierszy, oscylującej między niekłamana „haikowością” a delikatnym purnonsensem.

Zupełnie inaczej ukonkretnia haiku Marek Gajewski. Jego Haiku III⁹ (http://www.vebsoft.pl/mgajewski/display_gallery.php?SectionID=4&GalleryID=3&Lang=PL) to kompozycja przygotowana z niezwykłym pietyzmem i wielką dbałością o tworzywo. Układ pracy kojarzy się z formą niewielkiego, rozkładanego, przenośnego ołtarza — tryptyku, spowitego (na czas transportu?) w barwioną na czerwono flizelinę. Skrzydła „ołtarza” stworzone zostały z grubych kart kremowego papieru (z każdej strony trzy podwójne karty), na których zapisano dwa krótkie, medytacyjne teksty buddyjskie i jedno haiku¹⁰. Na kartach znalazły się także linoryty artysty — grafiki z pogranicza abstrakcji i figuracji, ułożone w pasy bądź wpisane w grube czarne okręgi (tonda stanowiące kolejny „powidok” *ensō*?). Kompozycje te kojarzą się jednocześnie z dalekowschodnim tuszowym malarstwem pejzażowym i, przynajmniej w pierwszym odbiorze, z pasowymi układami egipskich reliefów czy... komiksem.

Na środkową część układu składa się wachlarz zdobiony znanymi ze skrzydeł „ołtarza” pasami linorytu, ukryta w małym zagłębieniu podłużna płytka — matryca graficzna (jedna z wielu użytych przy tworzeniu pracy), wreszcie — osiem luźnych kart, na których zapisano teksty klasycznych haiku Bashō, Busona, Issy w przekładach Agnieszki Żuławskiej-Umedy¹¹. Gajewski użył ręcznie malowanego, wygotowywanego, grubego papieru o lekko postrzępionych brzegach. Już sam barwiony papier (monochromatyczne, miękko rozlewające się plamy koloru) zdaje się zawierać ukryte, spowite mgłą pejzaże, czekające tylko na mocniejszy figuratywny akcent. Gajewski decyduje się na ak-

na każdej zapisano słowo bądź krótką frazę). Zob. np. <http://www.haikubytwo.com/review-haikubes/>

⁸ Czytelny pozostaje tu zresztą podróznicy aspekt haiku i *haibun* (stara skrzynka/walizeczka — może przywieziona z podróży w czasie i przestrzeni, zeszyt — pamiętnik z wakacyjnej podróży?).

⁹ Książka wykonana w nakładzie 1 egzemplarza, praca nad nią trwała w latach 1985-2009. Praca pokazywana m.in. na wystawie *Współczesna Polska Sztuka Książki* w Tokyo i na wystawach w Bibliotece Narodowej i Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego — zob. przypis 3.

¹⁰ Żaden z tekstów nie jest podpisany, notka opisująca pracę podaje tylko nazwiska autorów — Bashō (błędnie zapisane jako „Basko”), Busona, Issy, Rajneesh (Osho), Seung Sahna, samego Gajewskiego — nie łącząc ich z poszczególnymi utworami literackimi.

¹¹ Przekłady z antologii *Haiku*, tłum. A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Ossolineum, Wrocław 1983.

cent niejako podwójny — tekstowy i *stricte* graficzny. Tworzy intrygujące horyzontalne układy: na dole kart starannym, w żadnej jednak mierze nieorientalizowanym pismem zapisuje teksty haiku, u góry odbija znane już pasy linorytów. Te, kolejny już raz oglądane, kompozycje graficzne zyskują dodatkowy wymiar: zdają się autorską, okcydentalną wariacją na temat japońskiej kaligrafii (liniowy zapis prowokuje próby odczytania ornamentu¹²). Abstrakcyjne grafiki zaczynają jednocześnie pełnić rolę niepokojących — bo niezrozumiałych — *haiga*.

Bogatą kompozycję dopełnia tekst o „Wielkim Człowieku”, który „nazywał się Nie Wiem” — utwór o wyraźnie zenistyczno-taoistycznym wydźwięku zapisany (ukryty) na tyłnej ścianie „ołtarza”.

W pierwszej chwili układ plastyczny proponowany przez Gajewskiego wydać się może barokowy, odległy od prostoty i swoistej ascezy haiku i tradycyjnej estetyki japońskiej — oraz tego, co w kulturze Okcydentu wychodzi im na spotkanie. Z pewnością praca odzwierciedla silne w gronie polskich twórców-orientofilów przekonanie, że to, co inspirowane Dalekim Wschodem, musi mieć mocne wsparcie w „szlachetnej”, operującej unikalnymi materiałami płaszczyźnie wizualnej. *Haiku III* to jednak kompozycja spójna, przemyślana (tworzona na przestrzeni dwudziestu kilku lat!), głęboko medytacyjna. Starannie wybrane teksty poetyckie i prozatorskie łączy — mimo stuleci dzielących ich powstanie — wspólna zenistyczna po(d)stawa. Bardziej eklektyczny jest układ wizualny, godzący jednak bliskie zachodniemu artyście techniki i formy (tryptyk, kompozycja pasowa, tondo) z dalekowschodnimi inspiracjami. Nazwa lirycznej miniatury staje się synekdochą (*pars pro toto*) dla szerszego, zbudowanego jednak na podobnych estetycznych i filozoficznych podwalinach układu słowno-graficznego.

Jak widać na przykładzie opisanych książek artystycznych wprowadzanie haiku poza dwa wymiary strony wiązać się może z ich znaczną rekontekstualizacją. Twórcy wychodzą poza gatunkowe konwencje Orientu, kompozycje są autorskimi — w opisanych przypadkach zasadniczo udanymi — próbami ukonkretnienia miniatur o dalekowschodnim rodowodzie poprzez połączenie ich z formami znanymi z własnej kultury i własnego doświadczenia sensualnego.

Obie książki artystyczne z „haiku” w tytule skonstruować warto z pracą Franciszka Bunscha *Motyle*¹³ (<http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/4/pid/120>) — jednocześnie prostszą kompozycyjnie i mniej jednorodną. To zadrukowana/zapisana jednostronnie książka-harmonijka (po złożeniu niewielki zeszyt w twardej oprawie), niebędąca jednak zwykłym, poskładanym wielokrotnie pasem papieru. Doklejone do krawędzi stron, przedłużające je geometryczne kształty sprawiają, że po rozłożeniu książka staje się w pełni trójwymiarowa. Pośród barwnych figur z pogranicza abstrakcji i figuracji (motyle? pajęczyna?) zapisano teksty haiku i bliskie haiku. Uznać można, że

¹² Intertekstem może być tu zresztą antologia *Haiku*, z której teksty zaczerpnięto (pierwsza i dotąd najważniejsza w Polsce — zob. przypis 12), wydana z wielką dbałością o układ graficzny, gdzie swoistymi ilustracjami były właśnie kaligrafie.

¹³ Rok powstania 2007, nakład 2 egz. (warianty), linoryt, maszyna do pisania, drukarka. Książka prezentowana m.in. na wystawie *Współczesna Polska Sztuka Książki* w Tokyo (21.10.2011-19.11.2011) i na wystawie polskiej książki artystycznej ze zbiorów Muzeum Książki Artystycznej w kwietniu 2010 w Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego.

taka forma nawiązuje do japońskich słowno-obrazowych zwojów *shi-ga-jiku* (*shinga jiku* — zob. np. Trzeciak 2002: 139). Prócz haiku do kompozycji włączono jednak również wiersze liryczne niemające wiele wspólnego z japońskimi miniaturami oraz żartobliwe „nowe gatunki” (entomologiczno-społeczne, nie literackie): rozrzucone na „przedłużonej” barwnej karcie nazwy „motyli” („dewocik szlachetny”, „podbijaczek błękitny” i in.). Wielokształtność, niejednorodność graficzna i genologiczna i, wreszcie, sam nietypowy, „zaczepny” format pracy silnie odciągają uwagę odbiorcy od lirycznych miniatur o japońskim rodowodzie. Formy wizualne odległe od zenistycznej estetyki przenoszą punkt ciężkości z wierszy na uduziwienia graficzne, zaburzając synergię form haiku i domniemanego *haiga*. Podkreślimy jednak, że Bunsch, inaczej niż Szpilikowska i Gajewski, wcale nie chciał uczynić haiku centrum swej pracy (co znajduje odzwierciedlenie m.in. w jej tytule). Twórczą dezyderatą nie było tu chyba poszukiwanie głębokich relacji transkulturowych.

Kontrapunktem dla opisanych, różnorodnie przetwarzających tradycję haiku i *haiga* książek artystycznych, może być kompozycja *haijinki* i malarki *sumi-e* Lidii Rozmus — jeszcze dwuwymiarowa, wyraźnie jednak anektująca przestrzeń. W *podróży* (Rozmus 2005) to książka opublikowana w „normalnym” wydawnictwie, dostępna na rynku księgarskim. Mimo to uznać ją można za eksperymentalny artefakt. Rozmus, tak jak liczni japońscy twórcy, jest autorką bogatego literacko i graficznie całokształtu pracy. Tom mieści się w eleganckiej, orientalizowanej „skrzyneczce” — tekturowym etui o nietypowym rozmiarze i ascetycznej kolorystyce (jednym z przedstawionych na nim motywów jest *notabene* ekspresyjne, czyste formalnie *ensō*). Sama książka ma postać zadrukowanego obustronnie, długiego, kilkakrotnie klejonego pasa papieru złożonego w harmonijkę. Można ją swobodnie rozłożyć, tak jak zwój — rozwinąć. Jest artefaktem przeznaczonym w równym stopniu do czytania i do oglądania, warstwy wizualna i literacka bardzo harmonijnie spletają się i dopełniają.

Tytuł tomu kojarzy się z inkrustowaną wierszami podróżną prozą Bashō. Kolejne „strony” zawierają fragmenty prozatorskie dotyczące różnorodnych miejsc i zdarzeń. Proza przeplata się z haiku łączącymi się z nią tematycznie — zupełnie jak w japońskich *haibun*, gdzie w ustępach epickich ujawniano inspiracje poszczególnych wierszy. U Rozmus zapis tekstowy dopełniony zostaje poprzez czarno-białe fotografie umieszczane asymetrycznie na płaszczyźnie „kart”. Dodatkowym elementem graficznym jest biegnące wzdłuż całego „zwoju”, ekspresyjnie malowane *sumi-e* tworzące pas o różnym natężeniu czerni i szarości, z wyraźnym wzorem cienkiego pędzla (przypominającym zapis EKG). Same zdjęcia towarzyszące tekstom prezentują zwykle — jak haiku i jak liczne obrazy dawnych japońskich mistrzów — szczegóły ze świata natury, najczęściej silnie wyeksponowane pojedyncze kształty. Łączą się tu zatem formy *haiga* i *haibun* (sama Rozmus dostrzega ten spłot, określając swe kompozycje jako *haibun-ga* — zob. Kreis 2002: 8)¹⁴.

Autorka podąża śladem dawnych japońskich twórców, jej innowacje są jednak równocześnie nieznaczące i znaczące: obok *sumi-e* pojawiają się fotografie, *haibun* i *haiga*

¹⁴ Co ciekawe, Rozmus nie chciała „skazić” zwoju nadmierną (w perspektywie orientalnych pre-tekstów) paratekstualnością — podziękowania i słowniczek wydrukowała na osobnej, złożonej na pół, dołączonej do tomiku karcie.

spływają się¹⁵, zwój staje się harmonijką kart. Same haiku — podobnie jak strona wizualna *W podróży* — dość wiernie podążają za orientalnymi wytycznymi, niebędąc przy tym polskojęzycznymi imitacjami obcych tekstów¹⁶.

W *podróży*, pracę najczystsza gatunkowo spośród dotąd opisanych, określić można jako aktywną kontynuację dawnych form (zob. Balbus 1983: 145), książki Szpilkowski, Gajewskiego, Bunscha wymykają się tak jednoznacznej kwalifikacji. Nie znaczy to naturalnie, że trójwymiarowość automatycznie generować musi większe bogactwo form, na pewno jednak wiąże się z większą niejednorodnością układów (szczególnie jeśli twórca decyduje się na technikę asamblażu) i bardziej polisensorycznym ich odbiorem. To prace w pewien sposób odważniejsze, obarczone większym ryzykiem niezrozumienia, bardziej bezkompromisowe, niejako bardziej autorskie. *Motyle* to rodzaj swobodnej okcydentalnej wariacji na motywach orientalnych. Kompozycja Gajewskiego jest próbą (dosłownego!) obudowania haiku różnorako łączącymi i kojarzącymi się z nim układami graficznymi i kontekstami filozoficznymi. Szpilkowska wreszcie niejako przekłada haiku na przedmioty, by następnie na powrót scalić je w formie wierszowej. Sytuacja ontyczna trzech opisanych książek artystycznych jest w pewien sposób paralelna do materialnego bytu klasycznych *haiga* (całość złożona ze słów i form wizualnych istniejąca w jednym/niewielu egzemplarzach), co jednak, naturalnie, nie wystarcza, by mówić o przejawach transkulturowości. Dowodem na transkulturowe zbliżenia jest jednak spójne, twórcze łącznie form artystycznych — i pozaartystycznych — pochodzących z różnych uniwersów kulturowych. Podstawą musi być, bez wątpienia, pogłębiona wiedza o Innym (choć w pewnych aspektach Podobnym) i... klarowne rozłożenie akcentów w pracy (przykładem negatywnym *Motyle*). Dzięki temu nawet w silnie modyfikowanych formach orientalnych spójnie zapisać można doświadczenia człowieka Zachodu.

b. Wystawy z „haiku” w tytule

Fenomenem, który domaga się bliższego rozpoznania, są także liczne w Polsce w ostatnich latach wystawy malarstwa i instalacji, w których tytule pojawia się „haiku”¹⁷. Jak widać, plastycy i muzealnicy wyczuwają w orientalnych miniaturach bardzo silny po-

¹⁵ To stosunkowo częste we współczesnych pracach nawiązujących do tradycji sztuki Japonii — szczególnie w internecie (o czym dalej).

¹⁶ W ściśle wytyczonych genologicznych ramach zjawia się delikatnie wprowadzana, m. in. poprzez deautomatyzację percepcji, nowoczesna epifania (zob. Śniecikowska w druku, Michałowski 2008).

¹⁷ Oto wybrane ekspozycje (nieopisywane szerzej w artykule):

— *Strumień żółtego piasku*, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, IX 2001 (haiku o. Hieronima Stanisława Kreisa, kaligrafie Riseki Hashimoto oraz malarstwo *sumi-e* i sztuka bonsai — opis wystawy: Kreis 2002: 7-10).

— Paula Rettinger, *Haiku*, Cień Klub, Kraków 2003.

— Janina Kraupe, *Haiku*, Artidotuum Gallery, Kraków, V 2007 (zob. <http://artidotuum.pl/wystawy/>).

— *Wystawa Haiku*, Ośrodek Języka i Kultury Japonii w Łodzi, 2010.

— *Haiku i Wachlarze*, Filia nr 29 Miejskiej Biblioteki Publicznej, Lublin, X/XI 2010.

— Włodzimierz Witalis Tyc, *Podszepty monsunu albo haiku o zakochanych*, Galeria Chłodna 20, Suwałki, XI 2010-I 2011.

tencjał wizualny. Niekiedy zestawienia plastyka — haiku czynione są *ex post*, decyzją kuratorów poszukujących transkulturowych porozumień tam, gdzie na pozór trudno się ich spodziewać. W ten sposób dochodzi do niespodziewanych spotkań, prezentacji prac bardzo niejednorodnych, z różnych — nie zawsze oczywistych — powodów związanych z poetyką japońskich liryków¹⁸.

Największym okołohaikowym przedsięwzięciem wystawienniczym ostatnich lat była ekspozycja *Czy można przesadzać kwiaty rzepaku? Twórczość mistrzów haiku* w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (15 II — 15 III 2002) — niecodzienne zamierzenie polegające nie tylko na tropieniu, ale też na kreacji przestrzeni konwergencji (i transkulturowości). Na ekspozycję złożyły się przekłady klasycznych japońskich haiku i wiersze polskich poetów (Stanisława Cichowicza, Janusza Stanisława Pasierba, Jerzego Harasymowicza, Hieronima Stanisława Kreisa) oraz obrazy i instalacje twórców polskich i z Polską związanych — w sumie niemal 160 obrazów i grafik Adama Bunscha, Jerzego Stajudy, Teresy Pągowskiej i Kojiego Kamojiego (za: *Nowa wystawa...*). Zebrano zatem dzieła z różnych czasów i różnych uniwersów i zaproszono je do dialogu. Arbitralnie przyporządkowano także prace wizualne poszczególnych autorów porom roku (istotna cecha haiku). To sytuacja niejako wymarzona przez Welscha — artefakty niekoniecznie świadome siebie nawzajem nagle zaczynają prowadzić rozmowę.

Źródłem klasycznych haiku było postrzeganie rzeczywistości — w szczególności świata przyrody — w kategoriach bliskich filozofii zen. Łukasz Kossowski, kurator i autor koncepcji wystawy, uznaje, że taki sposób doświadczania realności nie musi wcale wyrastać z głębokich buddyjskich korzeni. Postawa kontemplacji codzienności ma — szczególnie w dobie nowoczesności — pewne znamiona uniwersalności:

Dla czworga artystów biorących udział w naszej prezentacji właśnie kontakt z żywą naturą, traktowaną jako zadana artyście Tajemnica, wydaje się najistotniejszym źródłem inspiracji. Znamienne zaś postawą wobec natury jest skupienie i empatia. W twórczości Bunscha będzie to pochylenie się nad mikrokosmosem natury. Dla Teresy Pągowskiej czy Kojiego Kamojiego to notowanie powidoków konkretnych zdarzeń. Dla Stajudy — kontemplacja wyciszonych pejzaży (*Czy można przesadzać...*: b.n.s.).

Trafne zdają się także rozpoznania dotyczące nieoczywistych relacji interdyscyplinarnych:

W haiku niezwykle ważną rolę odgrywa interwał, chwila ciszy między poszczególnymi wersami. W malarstwie i grafice rolę tę spełnia „pusta”, niezapełniona przestrzeń kompozycji. To pole dla konkretyzacji odbiorcy. Surowość materiałów (niezagruntowane płótno w obrazach Pągowskiej, prosta sklejka w kompozycjach Kamojiego, kalki techniczne, papiery japońskie lub czerpane u Stajudy i Bunscha) świetnie współgra z formalną prostotą i „zgrzebnością” haiku (*Czy można przesadzać...*: b.n.s.).

Zob. też: Olędzka-Frybesowa 1994: 116-117.

¹⁸ Symptomatyczne jest także sygnowanie terminem „haiku” dzieł fonograficznych łączących inspiracje rodzime i orientalne, niekoniecznie jednak związanych blisko z samą poezją haiku — np. Anna Maria Jopek, Makoto Ozone Haiku, Music 2011; Brzóska (Dariusz Brzósiewicz), Emce Kwadrat (Marcel Adamowicz), Sójka (Stanisław Sojka), Samplaire (Wojciech Chołasiński), *Haiku fristajl*, Polskie Radio 2006.

Dokonane przez kuratora (i, po części, samych artystów) zestawienia obrazów, grafik i wierszy ujawniają istotne paralele między sztukami i między kulturami. Interdyscyplinarnymi łącznikami są: kontemplacyjne skupienie na szczególe, zanurzenie w codzienności i „zwykłości”, zainteresowanie materiałem (także w stanie nieobrobionym), afirmacja pustki, ograniczenie gamy barwnej (zob. też Hniedziewicz 2001). Każdy z artystów subtelnie i po swojemu dowodzi powiązań między sztuką haiku i zen a nowocześniejszą polską plastyką.

Barwne grafiki Bunscha — inspirowane drzeworytem *ukiyo-e*, skupione na pojedynczych obiektach, wierne starym japońskim materiałom i technikom wykonania — w oczywisty sposób nawiązują do estetyki, która stała się podglebiem haiku¹⁹. Także powiązanie prac Bunscha z wiosną nie budzi większych zastrzeżeń (tym bardziej, że do ekspozycji wybrano m.in. grafiki przedstawiające kwitnące gałęzie jabłoni)²⁰.

Mniej oczywiste zdają się relacje haiku i malarstwa Teresy Pągowskiej. Nieoczywistość nie wyklucza jednak faktycznego głębokiego pokrewieństwa. Kossowski pisze:

Najważniejsza jest atmosfera obrazów Pągowskiej: intymna, pełna erotycznych napięć, niedopowiedziana. Wiele prac artystki kojarzy się z syntetyczną i zdyscyplinowaną, a jednocześnie impresyjną formą japońskiego wiersza haiku. [...] Ta poetyka emanuje nie tylko z malowanych przedmiotów. [...] Wszystko, co zbędne, zostaje odrzucone: imitacja trójwymiarowej przestrzeni, kolorystyczne popisy, bogate faktury, intelektualne spekulacje (Czy można przesadzać...: b.n.s.).

Emanujące z płócien skupienie, kontemplacja „cichego życia” niemal haptycznie przedstawionych przedmiotów, udziwnienia wizualnej reprezentacji wciąż jednak mimetycznie ujmowanych obiektów istotnie przywołać mogą na myśl dobre, wyrafinowane haiku (skrajna prostota orientalnych miniatur jest wszak mitem — zob. np. Żuławska-Umeda 2007). Z haiku wiązać można także swoistą pogodę przedstawień Pągowskiej, w pewien sposób pokrewną delikatnemu, afirmacyjnemu humorowi japońskich liryków (zob. Śniecikowska 2009: 91-102) oraz samą osobistą atmosferę obrazów (zob. Hniedziewicz 2001). I wreszcie (w późnych pracach), wykorzystanie niezagruntowanego podobrazia, na którym artystka kreśli — niczym twórca *sumi-e* — „malarskie znaki, operując kilkomale zaledwie ruchami pędzla” (Kitowska-Łysiak 2007). Bardzo silne wyabstrahowanie

¹⁹ Kossowski pisze o Bunschu: „Idąc w ślad za mistrzami japońskiego drzeworytu *ukiyo-e* i stosując jego tradycyjną technologię — drukowanie farbami wodnymi na spoiwie krochmalowym, odkrywał przyziemny mikrokosmos natury, zmienny i pulsujący życiem, zgodnie z rytmem pór roku. Zmieniając rodzaj papieru, tworzył rozliczne barwne i fakturowe warianty motywu, wydobywając bogactwo nastrojów i docierając do jego symbolicznej istoty. Te niewielkie w formie arcydzieła są zarazem jawną manifestacją dalekowschodniej estetyki z jej podstawowymi zasadami: kompozycyjnej asymetrii, aktywnej roli pustej przestrzeni oraz generalną zasadą przedstawiania fragmentu natury zawsze jako reprezentanta uniwersum” (Czy można przesadzać...: b.n.s.).

²⁰ Warto jednak przypomnieć, że Bunsch był również malarzem chrześcijańskich scen religijnych (dość odległych w swej stylistyce od estetyk Orientu) i autorem dramatów osnutych na motywach religijnych. Tego rodzaju fuzja zainteresowań charakteryzuje dość licznych polskich twórców haiku i „haiku” (dość wymienić wspomnianych już Pasierba i Kreisa — katolickich duchownych niestroniących w poezji od tematyki stricte religijnej). Ta kontemplacyjna sztuka zdaje się silnie ciążyć ku religii (czy raczej — religiom).

prezentowanych zjawisk z rzeczywistości (np. tła wziętego z natury) wyraźnie jednak obrazy te od estetyki haiku oddala. Podobnie jak sygnalizowany przez Kossowskiego erotyzm²¹. Inna rzecz, że w przypadku opisywanej ekspozycji nie idzie o domniemaną (niemożliwą przecież!) ekwiwalencję obrazów i wierszy, a o unaocznienie pewnych, nie zawsze oczywistych, paralel²². I jeszcze jedno — czy wiązać Pągowską z latem? To z pewnością kwestia ikonografii konkretnych prezentowanych płócien. Wszechstronność artystki, wielka różnorodność podejmowanej przez nią tematyki dodatkowo uprawomocniają takie metaforyczne przyporządkowanie.

Bardziej oczywisty wydaje się wybór „jesiennego” Stajudy, twórcy pokazywanych na ekspozycji subtelnych, jakby niedopowiedzianych pejzaży — balansujących na granicy tego, co zewnętrzne i tego, co wsołne. Także to zestawienie budzić może pewne kontrowersje. Haiku są silnie mimetyczne, prace Stajudy natomiast wyraźnie przekształcają i deformują widzialną rzeczywistość. Jednakże — powtórzmy raz jeszcze — nie o prostą ekwiwalencję tutaj chodzi.

Ostatnią, zimową część wystawy wizualnie organizują prace Kojiego Kamojiego, Japończyka od dziesięcioleci zdomowionego w Polsce, niejako „z urzędu” uprawnionego do zajęcia stanowiska w sprawie malarskiego haikowania. Kamoji znany jest już zresztą z tworzenia prac odwołujących się do haiku (*Haiku-Woda*, *Haiku-Deszcz* — zob. Gorządek 2009) oraz wypowiedzi na temat tej poezji (Kamoji 2006: 29).

Magdalena Hniedziewicz, następująco opisuje tę części ekspozycji:

Wchodzimy do sali, w której otwiera się przed nami, na czarnym tle ściany, metafizyczny pejzaż *Nocnego deszczu* o prostych, mocno zakreślonych formach; abstrakcyjnych a zarazem określających jakąś [...] przestrzeń, sugestywnych w wciąganiu wzroku w głąb czerni. Przed nim na podłodze [...] instalacja [...]: arkusz srebrzystej blachy ze stojącą na środku szklanką wody. Trudno powiedzieć, jak artysta osiągnął to napięcie pomiędzy ciemnym, mocnym w swych formach obrazem a ulotnością srebrzysto-przezroczystej instalacji; jest w tym trudna do wyrażenia metafizyka [...]. Na bocznych ścianach obrazy. Białe powierzchnie zdają się istnieć wyłącznie dzięki umieszczonym na nich punktom i liniom, dyskretnym, z pewnej odległości niemal niezauważalnym. [...] Obrazy Koji Kamoji zdają się idealnie realizować to, co Agnieszka Żuławska-Umeda [...] powiedziała [...] na temat haiku: że słowa zdają się istnieć jedynie po to, byśmy odczuwali rozciągającą się pomiędzy nimi przestrzeń/milczenie (Hniedziewicz 2001).

Prace Kamojiego zdają się znakomicie — jednocześnie namacalnie i niewyraźnie — oddawać także istotę zimy. Pustka, rezygnacja z artystycznej wielomowności, ograniczenie palety barw, swoista hibernacja — wszystko to doskonale współgra także z zimowymi haiku mistrzów gatunku. Kamoji poszedł oczywiście znacznie dalej niż klasyczni *haijiowie* w procesie abstrahowania i skupiania/przenoszenia znaczeń. Niemniej — estetyczne powiązania pozostają bardzo silne.

²¹ XX-wieczne „zreformowane” haiku w Japonii i haiku na Zachodzie nie zawsze od erotyki stronią. Wystawa w Muzeum Literatury wyraźnie ciążyła jednak ku wzorcom haiku klasycznych (i bliskim ich literackim przetworzeniom).

²² Sama Pągowska bardzo przychylnie odniosła się do idei wystawy (informacja uzyskana od Ł. Kossowskiego), szukanie związków z haiku nie było jednak dezyderatą jej twórczości.

Ciekawe, notabene, że Kossowski, znawca malarstwa symbolizmu, nie zdecydował się na zestawianie haiku z niewątpliwie korespondującymi z japońską, czy wręcz — haikową estetyką płótnami Wojciecha Weissa czy Jana Stanisławskiego (zob. np. Kossowski 1999, Król 2011, Król 2007, *Ten krakowski Japończyk...*). Kurator szuka powiązań bardziej współczesnych, mniej oczywistych, czasem — bardziej aluzyjnych zarówno na płaszczyźnie sztuk wizualnych, jak i literatury (haiku współczesnych polskich twórców dalekie od najprostszych naśladownictw). Tego rodzaju wystawa istotnie pokazuje ważne zbliżenia tradycyjnej estetyki Japonii (nawet w jej najbardziej surowym wcieleniu) i szeroko rozumianego modernizmu. W ten sposób odkrywa się i, w pewnej mierze, także kreuje istotne, choć niekiedy nieprzeczuwalne miejsca wspólne.

Na koniec zapytać warto o trafność podtytułu ekspozycji: *Twórczość mistrzów haiku*. Prezentowane teksty literackie to istotnie klasyczne haiku lub utwory stosunkowo bliskie haikowego prototypu. Prac plastycznych nie sposób w tym kontekście jednoznacznie oceniać. Tytuł silnie prowokuje do zadawania dobrze znanej, oswajonej sztuce pytań o nieoczywiste transkulturowe związki. W tak zaaranżowanym układzie nie sposób zresztą pewnych paralel nie dostrzec. Przedsięwzięcie wystawiennicze oceniać można jako dyskusyjne czy, co najmniej, odważne — niemniej, o to chyba właśnie w badaniu i prezentowaniu zjawisk artystycznych chodzi.

Zaskakującym kontrpunktem dla opisanej ekspozycji może być wystawa Sławomira Brzoski *Płynna tożsamość — haiku* (6 VII — 27 VIII 2011, galeria „Imaginarium” w Łodzi). W Muzeum Literatury miniatury poetyckie były istotnym elementem prezentacji, wchodziły w stosunkowo zgodny, choć różnojęzyczny dialog z XX-wiecznymi obrazami i grafikami. Odwiedzający wystawę Brzoski długo poszukuje odpowiedzi na pytanie o związek prac wizualnych z haiku, bez pomocy autora eksplikującego swe zamierzenia w towarzyszącym wystawie objaśnieniu (ulotce) mógłby nie dostrzec najmniejszych paralel.

Wystawa dzieli się na dwie, dopełniające się — jak twierdzi artysta — części. W pierwszej sali pokazano instalację, na którą złożyły się trzy krzesła oraz pasma czerwonej i niebieskiej wełny. Od dwóch krzeseł biegną promienieście ku górze nitki czerwone, od trzeciego — wełna niebieska. Na krzesłach „czerwonych” leżą owinięte niebieską wełną kształty przypominające kamienie, na „niebieskim” — omotany czerwoną włóczką prostopadłościan (duża książka?). Cała praca przywodzi na myśl wysmakowane awangardowe kompozycje przestrzenne Nauma Gabo. Jej związek z haiku jest jednak zagadkowy. Autor wyjaśnia (w opisie wystawy), iż instalacja

poprzez rytmy równoległych linii będzie odnosić się do idei podróży. Kreowanie, rozciąganie, a następnie po wystawie zwijanie wełny w kłębek to proces, podczas którego staram się być w pełni świadomym każdego kroku i naprężeń linii. Proces powstawania i destrukowania w moim rozumieniu jest tożsamy z oddychaniem, czym odnoszę się do archaicznych intuicji istnienia Wszechświata.

Jak widać, sala wystawowa stała się dla twórcy miejscem maksymalnego, medytacyjnego wczucia się w wykonywaną czynność. Sama medytacyjność aktu kreacji (niebędąca przy tym kontemplacją zewnętrznego rzeczywistości) to za mało, by szukać istotnych związków z poetyckimi miniaturami.

Całkowicie niezrozumiała w kontekście zapisanego w tytule ekspozycji terminu jest druga część wystawy. W osobnym pomieszczeniu na przeciwnych białych ścianach pokazywane są dwa filmy wchodzące w bezgłośny dialog. Jedyny dźwięk w sali to wibrująca, rytmiczna (naśladująca rytm oddechu) muzyka, zmieniająca się nieznacznie w czasie projekcji. Na ścianie naprzeciw wejścia wyświetlany jest film przedstawiający sceny z życia współczesnych Papuasów, *vis à vis* natomiast widzimy nagranie zmieniającej się twarzy białego, około 40-letniego mężczyzny (autora). Zwiedzający szybko wychwytuje związek między filmami.

Na początku biały mężczyzna ma zamknięte oczy i prosty rzemienny naszyjnik na nagim torsie. Młodzi Papuasi przyglądają się mu (a właściwie temu, co mieli przed oczami w trakcie kręcenia filmu) z uwagą. Twarz białego zaczyna się zmieniać, papuascy chłopcy ożywają się, pokazują coś palcami. Twarz nadal ciemnieje, rysy wyostają się, prosty rzemień zaczyna przypominać barwny plemienny wisior. Przemianie przypatrują się już nie tylko dzieci, ale i dorośli. W momencie najsilniejszego napięcia, gdy „biały” całkowicie upodabnia się do ludzi z antypodów, jeden z Papuasów gra na prymitywnym, trzymanym w ustach instrumencie. Widzowie słyszą jednak wciąż tylko tę samą wibrującą muzykę. Przemiana zaczyna zachodzić w odwrotną stronę. Film „z drugiej ściany” pokazuje Papuasów i Papuaski wykonujących codzienne czynności. Na koniec jeden z „dzikich” wynosi przed chatę mumię przodka i sadza ją przy stole. Twarz z przeciwka jest z powrotem biała, mężczyzna ma otwarte oczy, nic już nie zdobi jego szyi. Wszyscy wrócili do swoich korzeni? Mimo że w istocie jesteśmy bardzo podobni? Oczywiście jest w tym kontekście tytułowa „płynna tożsamość”. Co jednak z haiku?

Nic zupełnie nie wynika z przywołania orientalnej nazwy gatunkowej — może poza irytacją zwiedzającego wystawę. Haiku ma, być może, funkcjonować jako sygnał głębokiego, medytacyjnego przeżycia, podróży rozumianej jako poszukiwanie pomostów między kulturami. Paralela między japońskimi siedemnastozgłoskowcami, instalacją z wełny i krzeseł oraz filmami inspirowanymi życiem Papuasów jest jednak wyjątkowo mało prawomocna. Próżno szukać także śladów artystycznej prowokacji. Wielki kulturowy bagaż haiku w ogóle nie został przez twórcę dostrzeżony. Czy zawinił brak wiedzy? Czy może haiku miało być tylko modnym wabikiem przyciągającym widzów na wystawę?

Na koniec — jeszcze jedno przedsięwzięcie z zakresu sztuk wizualnych i wystawienictwa. Malwina Hryńczak zatytułowała swą wystawę *Wampiry/Haiku* (Galeria Twórców Galera, Piekarnia Cichej Kobiety, Zielona Góra, X-XI 2010). Szokujące zestawienie w tytule wyjaśnia się w sposób najprostszy z możliwych — *Wampiry* i *Haiku* to dwa prezentowane cykle prac. Oba łączy kolorystyka (czerń i biel), wyrazistość i zmysłowość obrazowania (zaskakujące kadrowanie, haptyczność wydobywanych światłocieniem detali) oraz samo wykorzystanie technik fotomontażu w grafice komputerowej. Pierwszy cykl dotyka społecznego wykluczenia, różnych współczesnych form „wampiryzmu” (homoseksualizm, nosicielstwo HIV, choroba psychiczna, odmienność etniczna itd.)²³. Cykl drugi proponuje bardziej wieloznaczną, erudycyjną grę z kulturowymi stereotypami

²³ Problematykę tę ciekawie wydobywa groteskowe przerysowanie i stylizacja ekspresjonistyczna prac.

i ikonami kultury (http://www.isp.uz.zgora.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=300&Itemid=449). Niespójność tematyczna ekspozycji jest pierwszym zwiastunem jej stylistycznych pęknięć.

Na każdą z prac w cyklu *Haiku* składają się trzy zasadnicze komponenty: obrazowy, „ideogramiczny” i werbalny. Widzimy niespodziewanie zestawiane bądź zaskakująco kadrowane postaci, przedmioty, zwierzęta. Dopełnieniem — i jednocześnie swoistym quasi-przekładem układów figuratywnych — są niby-ideogramy ułożone z kości, symboli, figur itp. I wreszcie teksty, domniemane haiku, które uznać trzeba raczej za aforyzmy: bazujące na kalamburach, dowcipne, refleksyjne, ale też — prowokacyjne i niepokojące.

Pierwsze „haiku” brzmi: „Jest miejsce/dla cienia...”. Tekst sygnowano: „Słońce”. Fotomontaż przedstawia kota, mysz i ich cienie na ścianie — mysi przypadł kotu, koci — myszce. Do tego — *quasi*-ideogramy przypominające na poły abstrakcyjne awangardowe fotogramy. Kolejne utwory przypisane zostały konkretnym postaciom. I tak np. Henryk VIII „pisze”: „Kobiety są jak róże/— lubię je ścinać”. Temu „haiku” towarzyszy fotomontaż wpisujący zdefragmentowaną postać kobiety w kwiat róży i dwa rzędy „ideogramów” stworzonych z sylwety nagiej kobiety w różnych pozach. Fotomontażowi przedstawiającemu uśmiechniętą twarz księżnej Diany spoglądającą zza koła samochodowego towarzyszy tekst: „Pokrętne/są ścieżki Pana/Diana”. Do tego — „ideogramy” z niby-znaków drogowych. Niepokojący dystych „W słońcu południa/domek z kart” (obok widać domek z kart na pustyni i karciane *quasi*-ideogramy) „sygnował” Osama bin Laden. Hitler z kolei spogląda na oświetlone tłumy i „mówi”: „Zaczarowana historia... Przywołuję te chwile”. Do tego — „ideogramowa translacja” z czołgów, pocisków, hełmu, czaszki, swastyki. I wreszcie dość banalny tekst: „Zgubiłam się.../Na ścieżkach Życia” podpisany niespodziewanie: „Śmierć”. Obok — „ideogramy” z kości i fotomontaż — kontur kostuchy wypełniony fotografią przedstawiającą uliczkę i idącą nią postać.

Mamy zatem bardzo atrakcyjne wizualnie, pomysłowe, niekiedy szokujące bądź balansujące na granicy dobrego smaku kompozycje logowizualne. W pewnej mierze przypominają one... starą formę europejskich emblematów z alegorycznym przedstawieniem osób bądź zjawisk, lemmą (inskrpcją, mottem) eksplikującą sens obrazu oraz subskrypcją (zwykle epigramatem) wyjaśniającą związki obrazu i motta²⁴. Lemmą byłyby tu, naturalnie, wizualne *quasi*-ideogramy. Kompozycje okazują się pod wieloma względami intrygujące, intertekstualne, ale — w bardzo niewielkim stopniu związane z haiku (i, co za tym idzie, z *haiga*). Dla Hryńczak haiku to synonim miniatury poetyckiej o swoście żartobliwym zabarwieniu (zob. wypowiedź artystki — <http://cojestgrane.pl/wydarzenie/66718/>). Autorka nie zachowuje żadnych (poza zwiążnością) kluczowych, prototypowych cech gatunku, także humor rozumie inaczej niżli autorzy klasycznych haiku (zob. Śniecikowska 2009). Najsilniejszą paralelę z orientalnymi formami stanowi sama logowizualność układu. Pokrewieństwa z europejskimi epigramatami i werbo-wizualnymi emblematami są jednak znacznie wyrazistsze — mimo obecności

²⁴ Kompozycje Hryńczak łączy dalekie pokrewieństwo z pracą Gajewskiego (właściwie jej częścią — ręcznie barwionymi kartami zawierającymi teksty haiku i *quasi*-ideogramowe układy graficzne). W kompozycji Gajewskiego, głęboko wnikającej w buddyjską estetykę, próżno szukać jednak powinowactw z emblematami.

w pracach markujących orientalność „ideogramów”. Inspiracja orientalna niepoparta jakimikolwiek głębszymi studiami zaowocowała zatem wzbogaceniem form... okcyden- talnych (epigramat, emblemat). Domniemane konwergowanie haiku w inną płaszczyznę artystyczną okazało się chybione, co nie przesądza jednak, jak widać, o nośności samej pracy.

Opisałam trzy całkowicie różne ekspozycje odwołujące się w tytułach do haiku. Okazuje się, podobnie jak w przypadku omawianych książek artystycznych, że o najciekawszych, prawdziwie transkulturowych zbliżeniach mówić można wówczas, gdy działalność artystyczna czy kuratorska poparta jest wiedzą i poprzedzona głębokim namysłem. Tylko taka twórczość gwarantuje wydobycie ciekawych, nieoczywistych przestrzeni wspólnych. Nawet jednak powierzchowne, naskórkowe, stereotypowe nawiązania pokazują, mimo wszystko, pewne paralele między formami wyrosłymi z tradycyjnej orientalnej estetyki i poszukiwaniami polskiej sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej. Najistotniejszy zdaje się tu silny nacisk na eksponowanie materialności i materiałowości prac oraz samo silne dążenie do werbo-wizualności.

2. Orient po polsku — w Internecie

Płaszczyzną szczególnie interesującą dla badania konwergencji dalekowschodnich gatunków logowizualnych jest środowisko sieciowe. Przeglądając polskie strony dotyczące haiku bardzo szybko natrafić można na formy opisywane jako *digital art haiga* (bądź *digital haiga*), *foto-haiga*, *foto-filmo haiga*, fotografia haiku, cyfrowe *haibun*. Zasadnicze pytania, jakie zadać trzeba tym pracom, dotyczą ich innowacyjności. Co wraz ze zmianą medium zmienia się w dziele w porównaniu z jego prymarnym „pre-tekstem” — „analogową” formą orientalną? Jak mają się kompozycje internetowe do wcześniejszych (i nadal powstających) polskich prac na papierze? Na ile autorzy wykorzystują sieciową interaktywność, hipertekstowość, szeroko rozumianą multimedialność? Innymi słowy — czy następuje istotna modyfikacja wcześniejszych układów czy może czytamy po prostu w różnym stopniu orientalizowany „internetowy papier”?

Zaskakuje (przynajmniej w pierwszej chwili), jak wielu twórców wykorzystuje formę bloga. Taki wybór dyktują zapewne względy praktyczne (zob. np. Hopfinger 2010: 183-184): łatwość założenia i prowadzenia bloga oraz możliwość komunikacji wewnątrz sieciowego środowiska *haijinów* i twórców *haiga*. Około-haikowe blogi mają zwykle charakter mieszany, pełnią jednocześnie kilka funkcji (m.in. dziennika, pamiętnika intymnego, filtra — zob. np. Gumkowska 2009: 240-241). Wpisy — zawierające haiku lub *haiga* — uporządkowane są chronologicznie, czytelnicy mogą komentować teksty, mogą także wyświetlić profil autora oraz, co szczególnie istotne, korzystać z linków do stron innych internautów-orientofilów. W ten sposób szybko poznać można obfitą polską blogosferę skupioną, zasadniczo, wokół pojęcia „haiku”²⁵. To bardzo istotne z perspektywy życia literackiego, choć właściwie pozaartystyczne, wykorzystanie sieciowości (zob. np. Cywińska-Milonas 2002: 96-97).

²⁵ Zaskakuje notabene, że niemal wszystkie komentarze na stronach (także forach) poświęconych haiku i *haiga* są bardzo pozytywne, ewentualny krytycyzm jest zawsze niezwykle wyważony. Grono poetów tworzy rodzaj klubu literackiego, którego niepisana regułą jest wielka życzliwość dla działań innych artystów. Ci jednak są równocześnie czytelnikami, recenzentami, autorami — otwarta krytyka mogłaby, przypuszczał-

Interesujące mnie blogi to często przepastne wirtualne „szuflady otwarte”, gdzie twórcy przechowują i jednocześnie upubliczniają teksty literackie oraz związane (i nie związane) z nimi obrazy i fotografie, gdzie zapisują refleksje, notują relacje z konkursów literackich i spotkań autorskich, zamieszczają recenzje książek, wreszcie — wklejają pliki muzyczne czy filmy, niekoniecznie mieszczące się w kategorii *film-haiga* (zob. <http://rozsypany-czas.blogspot.com/>, <http://eddie-ad.blogspot.com/>, <http://haiassneg.blogspot.com/>, <http://travellingbetweentheworlds.blox.pl/html>, <http://haikuworld.blox.pl/html/1310721,262146,14,15.html?3,2011>, <http://haiku2009-publikacje.blogspot.com/>). Autorzy często uciekają się do typowej dla sieci nieostateczności i niegotowości przekazu (zob. np. Szczęśna 2011: 200, Szczęśna 2009: 68). Przedkładają swe wiersze do oceny i nierzadko pod wpływem komentarzy zmieniają je bądź pozwalają innym je zmieniać. W sieci istnieje także płaszczyzna dla specyficznych interpersonalnych działań intermedialnych — internauci współtworzą *haiga*, dobierając do cudzych wierszy prace plastyczne (np. fotografie), często silnie modyfikując tym samym wydźwięk liryków²⁶.

Niektóre blogi uznać można za dzieła otwarte *in statu nascendi*. Z oczywistych (ontycznych) względów nie są zamkniętą, wyczelowaną, w pełni zakomponowaną artystycznie całością. Nie są jednak także zupełnie przypadkową literacko-artystyczną rupieciarnią (zob. np. <http://haiassneg.blogspot.com/>, <http://haikuofplanet.blogspot.com/>). Czy zatem mamy do czynienia z „najwspółcześniejszymi sylwami” (Gumkowska 2009: 231)? Nie bez racji stwierdza Anna Gumkowska, że „[d]la form multimedialnych, które z natury należą do allogennych systemów semantycznych, termin »sylwiczność« traci znaczenie” (Gumkowska 2009: 231-232). Podkreślić trzeba jednak, że blogi okołohaikowe są sylwiczne już na poziomie swej literackiej zawartości — pod wieloma względami blisko im do dawnych *silvae rerum*, a także do pewnych wcieleni sylw współczesnych (zob. Szczepan-Wojnarska 2005: 76-77, Nycz 1984).

Marcin Składanek uznaje strony www za „domeny paratekstów” (Składanek 2010: 399). Internetową obfitość (związaną przede wszystkim z szeroko rozumianą nawigacją) stron nawiązujących do orientalnej logowizualności traktować chce jednak nie tylko jako paratekstualną. Mimo dość skromnych ram (wyznaczanych m.in. przez częsty tu format bloga) strony te traktowane bywają przez autorów jak swoiste werbo-wizualne przedmioty estetyczne, a nawet — *toutes proportions gardées* — pewnego rodzaju multimedialne dzieła totalne. To oczywiście godzenie sprzeczności — „blogowość” oznacza nieustanną zmienność, byt bloga zależny jest zresztą także od pewnych całkowicie pozaartystycznych uwarunkowań.

Zauważmy wreszcie, że różne bywa tutaj samo natężenie „blogowości” — niektóre strony dążą do swoistej ascezy formalnej i funkcjonalnej: autorzy ograniczają liczbę linków zewnętrznych, niekiedy blokują możliwość komentowania, dbają o spójność

nie, skutkować ostracyzmem środowiska.

²⁶ Przykładowo zestawienie wiersza Magdaleny Banaszkiewicz: „późna jesień/w opuszczonym ogrodzie/ rdzewieje kwiat” z fotografią Joanny Lewandowskiej przedstawiającą starą zardzewiałą balustradę z motywem kwietnym unicestwia nośną metaforę (najciekawszy element cytowanego haiku). Zob. <http://magdajasma.blogspot.com>. Zob. też <http://joo-dailyhaiku.blogspot.com/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00%2B01:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00%2B01:00&max-results=50>.

wizualną bloga, zbliżając go tym samym do w pełni autorsko zaprojektowanej strony internetowej czy wręcz — publikacji papierowej. Liczne polskie „okołohaikowe” miejsca w sieci okazują się jednak nijakie czy wręcz — estetycznie bylejakie (zob. np. <http://eddie-ad.blogspot.com/>, <http://orston.blogspot.com/>). Wielofunkcyjność bloga sprzyja estetycznemu bałaganowi, choć wcale nie musi go generować.

a. Orientalizacja

Dużą część stron prezentujących haiku, *haiga*, *haibun* cechuje wyrazista, mimikryczna orientalizacja komunikatu wizualnego i słownego. Autorzy usilnie próbują odtworzyć stare środki przekazu przy użyciu nowego, egalitarnego medium.

Przyjrzyjmy się jednej z najbardziej dopracowanych polskich kompozycji logowizualnych — układowi wierszy i fotografii Waldemara Frąckiewicza *Krople słońca*²⁷ (<http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/KS.htm>; praca posiada także formę drukowaną²⁸). Ten internetowy tom poezji czy też, precyzyjniej, rodzaj rozwijającego się zwoju z tekstami i fotografiami jest jednocześnie bardzo bliski haiku i *haiga* oraz dość od ducha tych sztuk odległy. Kompozycja jest bardzo jednorodna i bardzo klarowna wizualnie (operuje tylko bielą, czernią, szarością). Poruszające, nieprzegadane haiku dobrze korespondują ze zdjęciami przyrody, mimo iż obrazów i wierszy nie łączy prosta relacja ilustracyjności. Mnóstwo tu niedopowiedzeń — i w samych tekstach, i w nieoczywistych fotografiach dopełnianych białymi, pustymi przestrzeniami (zob. Barthes 2003: 57). Praca rodzi bardzo silne skojarzenia ze starymi werbo-wizualnymi *shi-ga-jiku*, mimo iż fotografia to nowoczesne medium chwytania świata. Na wskroś nowoczesny technologicznie jest zresztą także sam cyfrowy „zwój”. *Foto-haiga* Frąckiewicza utrzymane jest jednak w duchu japońskich dzieł malarskich i graficznych dobrze korespondujących z haiku (zob. Śniecikowska 2007). To zatrzymane w kadrze obrazy przyrody, najczęściej prezentujące jeden-dwa wyraziste kształty na stosunkowo jednolitym, również wziętym z natury tle. Zwykle są to jednak formy bardziej niezwykle, układy bardziej konceptystyczne niżli te przedstawiane przez japońskich malarzy (co wiązać można zapewne m.in. ze zmianą medium — fotografia chwyta wszystko, „uartystycznienie” przekazu wymaga pewnej dezautomatyzacji percepcji).

Internetowy tom Frąckiewicza ma wszakże jeszcze jedną, ukrytą płaszczyznę. Klikając na zdjęcie otrzymujemy szczegółowy, osobisty opis fotografii (to tym ważniejsze, że nie każda daje się w prosty sposób łączyć z wierszem haiku), uzupełniony o okoliczności jej powstania, a nierzadko także gotową interpretację — niekiedy obszerną, zanurzoną w różnych nurtach orientalnej i zachodniej filozofii. Znika nagle cała estetyczna klarowność i niedopowiedzenie, kurczy się przestrzeń pozostawiona odbiorcy dla interpretacji czy wręcz — współreakcji dzieła. Czy zatem przekreślona zostaje tym samym łączność z haiku?

²⁷ Frąckiewicz proponuje także kompozycję innych haiku i zdjęć — ich zestawienie nie jest już jednak formą tak wyczelowaną i tak bliską estetyce Wschodu. Zob. <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/haiku.htm>. Zob. też <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/hieroglify.htm>.

²⁸ 52 strony, rozmiar 20 cm x 20 cm (Frąckiewicz 2002). W takim układzie tracimy wrażenie rozwijania zwoju oraz ukryte egzegezy.

Istotnym odniesieniem okazują się, po raz kolejny, japońskie *haibun*. Interpretacje Frąckiewicza odbiegają oczywiście od tych znanych np. z *dzienników Bashō* (zob. Bashō 1994) — objaśnienia polskiego autora bliższe są traktatowi, uczoney egzegezie. Niemniej — związek pozostaje widoczny. Mamy zatem do czynienia z ciekawą hybrydą literacką i medialną, współczesnym, internetowym ekwiwalentem dwóch form związanych z haiku — prymarnie: zwoju zawierającego wiersze i obrazy (*shi-ga-jiku*), sekundarnie: tekstu zapisującego związane z konkretnymi zdjęciami i, pośrednio, wierszami fakty, wrażenia, interpretacje (pokrewnego *haibun*)²⁹. Przeskoki między gatunkami umożliwia właśnie wykorzystanie sieci.

Praca Frąckiewicza — w takim właśnie „haigowo-haibunowym” kształcie — ma zresztą swój papierowy odpowiednik. Nie jest nim jednak książkowa postać *Kropel słońca*, a opisywany już tom Lidii Rozmus (Rozmus 2005)³⁰. Dzięki wykorzystaniu medium internetu kompozycja Frąckiewicza — inaczej niż książka Rozmus — pozwala na zachowanie pełnej estetycznej czystości *haiga*. *Haibun* jest tu niejako opcjonalne.

Frąckiewicz zaproponował pracę totalną, zakomponowaną w najdrobniejszych słowno-graficznych szczegółach. Nie skorzystał z formy bloga, stworzył kompozycję zamkniętą, swoiście wsobną i samozwrotną, niestanowiącą przy tym ogniwa ściśle powiązanej linkami, „pulsującej” okołohaikowej blogosfery.

Wizualnej i literackiej orientalizacji poddano również wiele innych polskich stron www. W kontekście pracy Frąckiewicza nie dziwi, że najbardziej interesujące artystycznie, najbardziej wysmakowane z nich albo w ogóle rezygnują z formy bloga, albo też blogową interaktywność świadomie redukują. Szablon jest silnie personalizowany, możliwość swobodnego komentowania tekstów — blokowana (zob. np. *foto-haiga* Doroty Pyry <http://rozsypany-czas.blogspot.com/search/label/haiga>).

Dalekowschodnie nawiązania w wielu obecnych w sieci *haiga* można jednak w pierwszej chwili przegapić, orientalizm jest już bowiem „na swojsko” przerabiany. Barwne współczesne fotografie nie prezentują znanych z malarstwa *sung* czy *sumi-e* powyginanych gałęzi czy górskich szczytów. Sposób komponowania kadru (prezentacja szczegółu na monochromatycznej płaszczyźnie) i samo skupienie na detalu w pewnej mierze zbliżają jednak te polskie *haiga* do estetyki haiku i stowarzyszonych z nim sztuk wizualnych (zob. np. blog Urszuli Wielanowskiej <http://jasminum72.blox.pl/html>). Inna rzecz, że trudno znaleźć tego rodzaju prace wybitne. W sieciowej powodzi nie najlepszych *haiga*, gdzie landszaftowym zdjęciom towarzyszą zapisane rozfalowaną czcionką imitacje haiku (zob. Michałowski 2008), uwagę przykuwają kompozycje po prostu artystycznie przyzwoite. *Foto-haiga* Grażyny Kaźmierczak (<https://plus.google.com/photos/108591924668579813559/albums/5272690246302443393?banner=pwa>) wyróżnia już samo zróżnicowanie liternictwa w zależności od semantyki i stylistyki poszczególnych haiku. Układy te pokazują także rzecz dość oczywistą, nieznaną jednak polskim

²⁹ Haiku i fotografie utrzymane w haikowej estetyce obeerzeć można także na stronach Marka Szyryka (poety i fotografa): <http://szyryk.art.pl/>. W tym wypadku nie mamy jednak do czynienia z relacją bliska *haiga* ani *haibun*.

³⁰ Charakter prozatorskich zapisków sytuuje pracę Rozmus bliżej tradycyjnych *haibun*, *W podróży* i *Kropel słońca* łączy jednak aktywna kontynuacja haiku (zob. Balbus 1983: 145).

papierowym *haiga*: dobór obrazu do tekstu (Kaźmierczak zestawia niekiedy te same wiersze z różnymi fotografiami) wyraźnie zmienia odbiór całej logowizualnej kompozycji. Jeszcze dalej idzie Jadwiga Gala Miemus (<http://poezja.com.pl/?q=node/625>) — część jej wierszowych konceptów jest zupełnie niezrozumiała bez fotografii (trudno np. „szczeble do wieczności” kojarzyć z cieniami pni drzew na ścieżce do cmentarza).

Element wizualny bywa wreszcie tylko ornamentem okołohaikowych blogów. Może ciekawie dekorować stronę z wierszami (zob. <http://zimowe-haiku.blogspot.com/>) bądź irytująco, nachalnie ujednolicać przekaz — np. multiplikowanym motywem *quasi*-orientalnym (<http://entuzjazm.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?157645>).

Po raz kolejny okazuje się jednak, że kluczem do artystycznego sukcesu (bez względu na wykorzystane medium) jest po prostu wiedza wspierająca twórcze intuicje, pozwalająca na łączenie ogniw literackich i wizualnych na różne sposoby podobnych bądź — komplementarnych.

b. Naturalizacja obcości — „jedność w wielości” czy niespójny eklektyzm?

Najciekawsze w badaniu interesujących mnie form w internecie wydają się procesy ich silnej naturalizacji na nowym gruncie kulturowym (zob. Johnson 2011: 130): włączanie do prac inspirowanych sztuką Japonii elementów kultury Zachodu, silne integrowanie równouprawnionych „tkanek”: obcej i rodzimej, wreszcie — wskazywanie czy wręcz kreowanie przestrzeni transkulturowych. W przypadku obecnych w sieci *haiga* (i form pokrewnych) tak rozumiana naturalizacja dotyczy przede wszystkim strony wizualnej. Warstwa tekstowa jest zwykle dość zachowawcza, powiela znane z drugiej ręki obce wzorce, nie proponując głębszych okcydentalnych „wtrętów” na poziomie poetyki.

Zastanowić się trzeba, czy naturalizacja pozwala na uzyskanie swoistej „jedności w wielości” (tym bardziej, że w *haiga* czy *film-haiga* mamy do czynienia z ingrediencjami różnomedialnymi) czy też zatrzymuje się na poziomie niespójnego eklektyzmu. Niełatwo przewidzieć, że różne artefakty dają różną odpowiedź na tak stawiane pytanie.

Marek Domagała (MarekHaik) zaproponował w blogu <http://haikuofplanet.blogspot.com> prosty, oryginalny układ graficzny: poszczególne *haiga* to niby-pocztówki wyświetlające się na abstrakcyjnym, pokrytym akwarelowymi „zaciekami” tle. Same „pocztówki” imitują gruby, czerpany papier w kolorze sepii; wyraziste, jakby kreślone ołówkiem proste wyznaczają płaszczyzny ilustracji do haiku. To już subtelny dialog z orientalną okołohaikową estetyką — struktura „papieru” sugeruje wielką dbałość o tworzywo, idealnie proste ołówkowe krechy są jednak bardzo odległe od ekspresyjnego duktu pędzla w malarstwie czy kaligrafii zen³¹. Same cyfrowe obrazy balansują między figuracją a abstrakcją, wykorzystują bądź naśladują różne techniki artystyczne (przetworzona cyfrowo fotografia, suchy pastel, akwarela). To techniki typowe dla sztuki Zachodu (podobnie jak wspomniany szkic ołówkiem), mimo iż dziełka wyraźnie nawiązują do dalekowschodniej estetyki (ekspozycja szczegółu, rola tła). Domagała dokonuje delikatnej, przemysłanej naturalizacji *haiga*, nie zacierając przy tym metryki formy.

Najciekawszym artefaktem bloga jest jednak film (*film-haiga*) — świetna etiuda ze znakomitym, orientalizującym, niepokojącym podkładem muzycznym, ilustrująca czy

³¹ To kompozycje pod wieloma względami zbliżone do kart, na których zapisano haiku w książce artystycznej Gajewskiego.

właściwie konstruuje tekst haiku (słowa w nieprzypadkowy sposób pojawiają się na ekranie): „neon snakes/dig in the moonlight/tunnel dreams” (w wersji polskiej: „węże neonów/drażą w księżycu/tunele snów”). Dziełko wyraźnie nawiązuje do tradycji filmu awangardowego, rodzi silne skojarzenia np. z kinem Len Lye’a z lat trzydziestych. Jednocześnie świetlne węże rozbłyskujące na ekranie kojarzyć można z „błyskowymi”, ekspresyjnymi, niemal abstrakcyjnymi formami tuszowego malarstwa *sumi-e* (np. *zenga*). Dalekowschodnie konotacje rodzi także pojawiający się w filmie krąg księżyca. Sam wiersz to również największy w całym blogu eksperyment literacki — najsilniej metaforyczny, najbardziej oddalony od prototypu gatunkowego. To bardzo ciekawy (dotychczasowy) punkt dojścia haiku i *haiga* w internecie — praca bardzo kreatywna, w znacznym stopniu wykorzystująca możliwości sieci i jednocześnie — dowodząca możliwości inspirowanego spotkania kultur czy też, mówiąc po Welschowsku, wydobywania transkulturowych miejsc wspólnych³².

Zwykle jednak naturalizacja haiku, *haiga* i *haibun* przebiega znacznie mniej gładko — „szwy” między formami i tradycjami są bardzo widoczne, zaś wyrazistego, niespójnego, rażącego eklektyzmu po prostu nie sposób postmodernistycznie rewaloryzować (zob. Kazimierska-Jerzyk 2008: 94-140). Nawet w tych niespójnych układach daje się, mimo wszystko, wytropić ciekawe pomysły zestawień słowno-wizualnych, transkulturowe „błyski” dowodzące, że można spójnie godzić poetyki, bez uciekania się do imitacji. Przykładowo, Mariusz Ogryzko (podobnie jak wielu innych polskich *haijinów* publikujący wiersze w wersji anglojęzycznej — <http://haiga.pl/2.html>) potrafi połączyć estetykę surrealizmu z haiku znakomicie chwytającym japońskie *sabi* (osamotnienie, dystans emocjonalny, akceptacja nieuniknionego — zob. Watts 1988: 182, Kubiak Ho-Chi 2009: 84-85). Sepiowe zdjęcie różnego rodzaju krzeseł chaotycznie poustawianych na śniegu (piasku?) jest ilustracją do wiersza „winter cemetery/i sit near the smallest grave/the brightest” (‘cmentarz zimą/siedzę przy najmniejszym grobie/najjaśniejszym’ — przeł. B. Ś.). Innym biegunem eksperymentu jest tworzenie haikowych ekfraz³³ dzieł sztuki Zachodu (także sztuki dawnej). Dialog odległych form często okazuje się rozmową pozorowaną, mimo to niektóre prace zdają się jednak wzajemnie ciekawie oświeślać (przypadek *Sądu Ostatecznego* Memlinga i jego haikowej ekfrazy — <http://sehaikuan.blogspot.com/>).

Na uwagę zasługują wreszcie fotografie i grafiki komputerowe Aleksandra Litowczaka (<http://haiga-budzenie.blogspot.com>³⁴) — czerpiące z różnorodnych inspiracji, zachowujące ślady estetyki zen (prezentacja szczegółu na jednorodnym tle), rezygnujące jednak z jej ascezy, dalekie od stylistycznego wysmakowania (parada rozfalowanych czcionek, ostre kolory). Za najciekawsze prace artysty uznają proste abstrakcje geome-

³² Eksperymentatorstwo Domagały znakomicie widać w zestawieniu z anachronicznymi pracami Jadwigi Gali Miemus określanymi przez autorkę jako *filmo-foto haiga* (bądź *foto-filmo haiga*) <http://poezja.com.pl/?cat=10> (seria filmowych i fotograficznych obrazów natury z mało wyrazistym podkładem muzycznym, „podjeżdżające” do widza proste, imitacyjne haiku; brak intrygujących napięć na linii obraz-tekst).

³³ Klasyczne haiku, o czym się na Zachodzie zwykle zapomina, dość często bywały ekfrastyczne i intertekstualne — zob. np. Haiku (2006): 154, 162-163.

³⁴ Za znacznie mniej interesujące uznają bardziej jednorodne grafiki Litowczaka stworzone do haiku Magdaleny Banaszkiewicz — <http://budzenie-jasna.blogspot.com/>.

tryczne, nieudające kompozycji orientalnych, a równocześnie — dobrze wpisujące się w klarowne schematy obrazowe *haiga* i haiku. Prostemu obrazowaniu wyraźnie szkodzi jednak „grube” liternictwo i, przede wszystkim, rozbrajająca przekaz dosłowność³⁵. Sam mariaż abstrakcji geometrycznej i haiku uznają za udany (czy może — potencjalnie udany). Ciekawa jest także u Litowczaka dążność do graficznego odwzorowywania faktury opisywanych materiałów³⁶ — kolejna inkarnacja obserwowanego w wielu omawianych pracach zainteresowania szeroko rozumianą materialnością. To także specyficzny, modernistyczny z ducha, łącznik między estetykami.

Twórczość polskich autorów haiku, *haiga*, *haibun* w internecie uznać można za w znacznym stopniu... papierową. Artyści starają się maksymalnie upodobić swe prace do tego, co zobaczyć można w drukowanych tomach. Mimikra jest zresztą zwykle dwustopniowa (jakkolwiek różnego rodzaju to stopnie) — przekaz cyfrowy upodabnia się do tradycyjnego, natomiast sama stylistyka tekstów i układów graficznych silnie nawiązuje do tego, co orientalne (bądź co haikuiści i *haigaiści* za takie uznają). Niemal wszystkie cyfrowe *haiga* czy *haibun* są jednak swoistymi medialnymi hybrydami — twórcy nie chcą rezygnować z prostych, modyfikujących przekaz funkcjonalności sieci. *Haijinowie* i autorzy *haiga* nie są jednak, jak się okazuje, szczególnie zainteresowani artystycznym spożytkowaniem multimedialności, interaktywności, hipertekstowości. Tylko nieliczni twórczo łączą media. Czy idzie o swoiste redukcje bodźców, stylistyczną ascezę czy raczej pewnego rodzaju niedbalstwo, wygodnictwo, wykorzystywanie sieci jak podręcznego raptularza? Bliższa prawdy wydaje się druga odpowiedź.

Mimo to stwierdzić trzeba, że liczne blogi w jakiejś mierze przypominają orientalne *haibun* wzbogacone o stronę wizualną (czyli rodzaj *haibun-ga*). Wyraziste staje się dzięki temu pewne podobieństwo między praktykami twórców haiku oddalonych w czasie i przestrzeni. Odwracając kierunek dociekań, uznać można, że *haibun* japońskich *haijinów* (z linii Bashō) sytuuje się pomiędzy formą dziennika, *silva rerum* a... sylwami współczesnymi³⁷.

³⁵ Przykładowo, wiersz „stolik w ogrodzie —/do talerza z owsianką/wpadł płatek śliwy” ilustruje Litowczak następująco: oto na zielonym tle poziomy pas bieli w czerwoną kratkę (zapewne obrus bądź cerata). Na nim — żółty okrąg z wyraźną obwódką (talerz) i białą drobinką wewnątrz (płatek). W innym *haiga* twórca decyduje się na artystyczną powściągliwość — fragment rombu dotykającego poziomej prostej to znak... tramwaju („pięta nad ranem — w śnieżnej zadymce znika/trzeszczący tramwaj”). Ascetyczne, suspensowe obrazowanie psują jednak udosławiające przekaz gwiazdki w miejscu styku rombu-pantografu i linii.

³⁶ Widzimy np. niemal haptyczne zbliżenie kożucha („tłok na przystanku —/wiatr wciska się pod kożuch/wraz z lekkim mrozem”) czy światłocieniowo modelowane kabaretki („prawie pusty bar —/jakaś obca kobieta/na stołku obok”), przeczuwamy delikatność długich wełnianych włókien w niemal abstrakcyjnych splotach szala („czapka i szalik/kalendarzowa wiosna/właśnie nadeszła”), rozpoznajemy podmuch wiatru na grającej światłocieniem, wielopłaszczyznowej, monochromatycznej grafice komputerowej („szosta nad ranem —/wiatr wpada do tramwaju/przed grupką ludzi”).

³⁷ O powiązaniach tradycyjnej japońskiej estetyki i idei modernizmu — zob. Śniecikowska (w druku).

3. Konwergencja transkulturowa?

Opisałam różne przestrzenie konwergencji orientalnej logowizualności, pokazując mniej i bardziej udane próby przeszczepiania obcych gatunków w nowe obszary kulturowe i medialne. Stwierdzić trzeba na koniec, w jakim stopniu konwergencja łączy się tutaj z transkulturowością. Sam Welsch opiera swe rozpoznania m.in. na obserwacji kultury japońskiej:

Dla Japończyków podział obce — swoje, a mówiąc dokładniej, podział ten dokonywany na podstawie kryterium pochodzenia, nie odgrywał żadnej roli. Podstawą ich oceny staje się bliskość. Jeżeli coś wpasowuje się dobrze w kulturę Japonii, to jest japońskie — niezależnie od tego, skąd pochodzi. Tym sposobem przedmioty obce mogą być uznane za swoje (Welsch 2004: 42, podkr. A utora).

Na ile opis ten odnieść można do opisanych w szkicu prac? Innymi słowy — czy haiku, *haiga*, *haibun* stały się polskie? Sądzę, że do pewnego stopnia tak. Tym bardziej, że japońskie gatunki (przeprofilowywane w procesie genologicznej transplantacji) w nowych warunkach kulturowych i medialnych okazują się zaskakująco pokrewne starym formom Okcydentu: *silvae rerum*, pamiętnikom, emblematom, wreszcie — po prostu ilustracjom. Najciekawsze okazują się przy tym te kompozycje, gdzie różnorakie związki Wschód-Zachód eksponowano świadomie. Wówczas powstać mogą aktywne kontynuacje orientalnych gatunków, uzupełniające dalekowschodnie receptury różnorakimi ingrediencjami z kultury Zachodu. Zaskakujące płaszczyzny spotkania, porozumienia, podobieństwa myślenia o sztuce i odczuwania sztuki ujawniać mogą nawet prace łączące to, co pozornie całkowicie nieprzystawalne — haiku z poetyką surrealizmu czy tradycją abstrakcyjnego filmu awangardowego. Nie znaczy to, naturalnie, że surrealizm czy kino lat trzydziestych miały wiele wspólnego ze stylistyką i światoogłędem interesujących mnie gatunków orientalnych. Otwarty na różnorakie bodźce artysta wykorzystać może jednak w procesie tworzenia bardzo niejednorodne inspiracje, dla których, jak się okazuje, znaleźć można wspólny mianownik. Warunkiem koniecznym zdaje się jednak choć odrobinę pogłębiona wiedza o Innym (zob. np. Said 2005).

Powtórzmy wreszcie raz jeszcze, że istotnym (także w perspektywie transkulturowości) łącznikiem między tradycjami jest samo silne dążenie do zespalania słowa i obrazu, przekraczania i łączenia granic sztuk. W orientalnym uniwersum jest ono zaszczerpione bardzo głęboko, poparte m.in. wielowiekowymi praktykami kaligrafów czy malarzy *haiga*, w kulturze Okcydentu natomiast wyraźnie nasiliło się w dobie nowoczesności³⁸. Jego intensywności dowodzi m.in. fakt włączania w obręb sztuk wizualnych form prymarnie bliskich plastyce, ale nie — logowizualnych (jak haiku czy *haibun*).

Opisane zjawiska sztuki polskiej końca XX i początku XXI wieku z całą pewnością wyrastają bowiem z ducha modernizmu, w zdecydowanej większości nie wrastając przy tym w postmodernizm. Rozwój technologiczny umożliwił ich zaistnienie w nowych kontekstach medialnych, nie zacierając jednak zjawisk tych metryki. Taka optyka

³⁸ O wspólnocie dążeń świadczą m.in. paralele między awangardową słowografią a niektórymi orientalnymi (starymi) i polskimi (współczesnymi) układami *haiga*. Ciekawym kontekstem może być tu również np. współczesny nurt liberatury.

pozwala dostrzec liczne zbliżenia nowoczesnej sztuki Zachodu z Orientem (zob. np. Michałowski 2008: 129-133, 142-144; Johnson 2011; Hokenson 2007: 693-714., Hakutani 2009), które również postrzegać można jako swoistą, szeroko rozumianą przestrzeń transkulturowości. Dość wymienić (poza samą dążnością do łączenia sztuk): fragmentaryczność, swoiste „kadrowanie” prezentacji, zainteresowanie drobiazgami codzienności i doświadczeniem sensualnym jednostki, „ubogą” estetykę, obrobione artystycznie chwytanie „błyskowych” epifanii. I wreszcie — samo otwarcie na kulturową inność, która w bliższym oglądzie okazać się może zaskakująco znajoma.

Bibliografia:

- Addiss Stephen (2005), *Haiku i haiga*, [w:] *Estetyka japońska*. t. 2. *Słowa i obrazy*. Antologia, red. K. Wilkoszewska, Kraków.
- Addiss Stephen (2006), *Interactions of Text and Image in Haiga*, [in:] *Matsuo Bashō's Poetic Spaces*, ed. by E. Kerkham, Palgrave Macmillan, New York.
- Balbus Stanisław (1983), *Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historycznoliterackim*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2.
- Barthes Roland (2003), *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Seuil, Paris.
- Bashō Matsuo (1994), *Z podróźnej sakwy z dodaniem „Dziennika podróży do Sarashina”*, przeł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Wydawnictwo Sen, Warszawa.
- Brzóska (Dariusz Brzósiewicz), Emce Kwadrat (Marcel Adamowicz), Sójka (Stanisław Sojka), Samplaire (Wojciech Cholaściński) (2006), *Haiku fristajl*, Polskie Radio.
- Cywińska-Milonas Maria (2002), *Blogi (ujęcie psychologiczne)*, [w:] *Liternet*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków.
- Czy można przesadzać kwiaty rzepaku? Twórczość mistrzów haiku* (2002), katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 15 II — 15 III 2002, Warszawa.
- Frąckiewicz Waldemar (2002), *Krople słońca. Fotografia. Haiku*, nakładem autora, Lublin.
- Gorządek Ewa (2009), *Koji Kamoji*, http://www.culture.pl/web/guest/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/koji-kamoji, dostęp 13.09.2012.
- Grochowski Grzegorz (2000), *Tekstowe hybrydy*, Wydawnictwo Funna, Wrocław.
- Gumkowska Anna (2009), *Blogi wobec tradycji diarystycznej. Nowe gatunki w nowych mediach*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 1. *Tekst. Język. Gatunki*, red. D. Ulicka, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Haiku* (2006), tłum. i wstęp A. Żuławska-Umeda, ELAY, Bielsko-Biała.

- Hakutani Yoshinobu (2009), *Haiku and Modernist Poetics*, Palgrave Macmillan, New York.
- Hniedziewicz Magdalena (2001), *Haiku w poezji i w obrazach*, „Pismo Krytyki Artystycznej” 2001, nr 35, <http://free.art.pl/pokazpismo/nr35/tekst3.html>, dostęp 30.10.2007.
- Hokenson Jan Walsh (2007), *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism*, [w:] *Modernism*, vol. 2, ed. by A. Eysteinsson, V. Liska, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2007.
- Hopfinger Maryla (2010), *Literatura i media po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- <http://artidotuum.pl/wystawy/>, dostęp 18.09.2012.
- <http://budzenie-jasna.blogspot.com/>, dostęp 12.09.2012.
- <http://cojestgrane.pl/wydarzenie/66718/>, dostęp 2.10.2012.
- <http://eddie-ad.blogspot.com/>, dostęp 15.09.2012.
- <http://entuzjizm.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?157645>, dostęp 2.08.2012.
- <http://haiassneg.blogspot.com/>, dostęp 19.09.2012.
- <http://haiga.pl/2.html>, dostęp 6.10.2012.
- <http://haiga-budzenie.blogspot.com/>, dostęp 2.10.2012.
- <http://www.haikubytwo.com/review-haikubes/>, dostęp 10.09.2012.
- <http://haiku2009-publikacje.blogspot.com/>, dostęp 30.09.2012.
- <http://haikuofplanet.blogspot.com/>, dostęp 4.10.2012.
- <http://haikuworld.blox.pl/html/1310721,262146,14,15.html?3,2011>, dostęp 3.09.2012.
- <http://jasminum72.blox.pl/html>, dostęp 15.09.2012.
- <http://joo-dailyhaiku.blogspot.com/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00%2B01:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00%2B01:00&max-results=50>, dostęp 2.09.2012.
- <http://magdajasna.blogspot.com/>, dostęp 24.09.2012.
- <http://orston.blogspot.com/>, dostęp 2.09.2012.
- <http://poezja.com.pl/?cat=10>, dostęp 1.10.2012.
- <http://poezja.com.pl/?q=node/625>, dostęp 14.10.2012.
- <http://rozsypany-czas.blogspot.com/>, dostęp 14.10.2012.
- <http://rozsypany-czas.blogspot.com/search/label/haiga>, dostęp 10.10.2012.
- <http://sehaikuan.blogspot.com/>, dostęp 13.10.2012.

-
- <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/haiku.htm>, dostęp 20.08.2012.
 - <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/hieroglify.htm>, dostęp 2.06.2012.
 - <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/KS.htm>, dostęp 2.06.2012.
 - <http://szyryk.art.pl/>, dostęp 15.06.2012.
 - <http://travellingbetweentheworlds.blox.pl/html>, dostęp 1.09.2012.
 - <http://www.brooksbookshaiku.com/LidiaRozmus/haiga.html>, dostęp 12.06.2012.
 - http://www.isp.uz.zgora.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=300&Itemid=449, dostęp 3.10.2012.
 - <http://www.japonia.org.pl/?q=node/75>, dostęp 6.09.2012.
 - <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/1/pid/6>, dostęp 8.07.2012.
 - <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/2/pid/15>, dostęp 8.07.2012.
 - <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/2/pid/16>, dostęp 8.07.2012.
 - <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/4/pid/120>, dostęp 10.06.2012.
 - <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/4/pid/317>, dostęp 8.07.2012.
 - http://www.vebsoft.pl/mgajewski/display_gallery.php?SectionID=4&GalleryID=3&Lang=PL, dostęp 29.07.2012.
 - <http://zimowehaiku.blogspot.com/>, dostęp 12.09.2012.
 - <https://plus.google.com/photos/108591924668579813559/albums/5272690246302443393?banner=pwa>, dostęp 3.09.2012.
- Jakubowicz Karol (2011), *Nowa ekologia mediów. Konwergencja a metamorfoza*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa.
- Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Johnson Jeffrey (2011), *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lexington Books, Lanham — Boulder — New York — Toronto — Plymouth.
- Jopek Anna Maria, Makoto Ozone (2011), *Haiku, Music*.
- Kamoji Koji (2006), ***, [w:] *Haiku*, red. i tłum. A. Żuławska-Umeda, ELAY, Bielsko-Biała.
- Kazimierska-Jerzyk Wioletta (2008), „Strategia rewaloryzacji” we współczesnej refleksji nad sztuką. Piękno, eklektyzm, epigonizm, infantyizm, Universitas, Kraków.
- Kitowska-Łysiak Małgorzata (2007), *Teresa Pągowska*, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/teresa-pagowska, dostęp 2.09.2012.

- Kossowski Łukasz (1999), *O inspiracjach japońskich w sztuce polskiej*, [w:] *Chopin — Polska — Japonia. Wystawa z okazji 80 rocznicy nawiązania stosunków oficjalnych między Polską a Japonią oraz Roku Chopinowskiego*, Warszawa.
- Kostyrko Teresa (2004), „*Transkulturowość*” w ujęciu André Malraux — przyczynek do pojmowania terminu, [w:] *Estetyka transkulturowa*, przeł. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków.
- Kotlarek Magdalena (2009), *Haiku — Akunin — Przekład*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*. t. XV. *Obcość kulturowa jako wyzwanie dla tłumacza*, red. J. Brzozowski, M. Filipowicz-Rudek, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Kozyra Agnieszka (2010), *Estetyka zen*, Wydawnictwo Trio, Biblioteka Fundacji im. Takashimy, Warszawa.
- Kreis Hieronim (2002), *Od autora*, [w:] tegoż, *Strumień żółtego piasku*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków.
- Król Anna (2007), *Obraz świata, który przemija. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Jana Stanisławskiego i jego uczniów/An Image of a Floating World in the Paintings of Jan Stanisławski and his Studets*, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków.
- Król Anna (2011), *Japonizm polski/Polish Japanism*, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2011.
- Kubiak Ho-Chi Beata (2009), *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków.
- Michałowski Piotr (2008), *Haiku wobec epifanii nowoczesnej*, [w:] tegoż, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Universitas, Kraków.
- Nowa wystawa w Muzeum Literatury, „*Biuletyn Kulturalny*” z 28.02.2002, www.msz.gov.pl/files/file_library/42/20020225p_6978.doc, dostęp 30.10.2007
- Nycz Ryszard (1984), *Sylwy współczesne: problem konstrukcji tekstu*, Ossolineum, Wrocław 1984.
- Olędzka-Frybesowa Aleksandra (1994), *Przeciw czemu protestują haiku*, „*Teksty Drugie*”, z. 2.
- Rewers Ewa (2007), *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-powojennej*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Universitas, Kraków.
- Rozmus Lidia (2005), *W podróży*, Deep North Press, Evanston.
- Said Edward W., *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zyska i S-ka, Poznań 2005.
- Składanek Marcin (2010), *Parateksty w środowiskach informacyjnych mediów interaktywnych*, [w:] *Pogranicza audiowizualności*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków.

- Szczepan-Wojnarska Anna M. (2005), *Sylwiczny i intymistyczny charakter blogów*, [w:] *Język @ multimedia*, red. Agnieszka Dytman-Stasieńko, Jan Stasieńko, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław.
- Szczęsna Ewa (2009), *Wprowadzenie do poetyki tekstu sieciowego*, [w:] *Tekst (w) sieci*. t. 1. *Tekst. Język. Gatunki*, red. D. Ulicka, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Szczęsna Ewa (2011), *Dyskurs internetowy a literacki*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*. t. 2. *Interpretacje*, red. E. Kasperski, E. Szczęsna, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2011.
- Szura Magdalena Antonina (2003), *Czy blog może być literaturą?*, [w:] *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków.
- Śniecikowska Beata (2005), *Słowo — obraz — dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, seria: *Modernizm w Polsce*, Universitas, Kraków.
- Śniecikowska Beata (2007), *Between Poem and Painting, between Individual and Common Experience — the Art of Haiku in Japan and in Poland*, „Art Inquiry. Recherches sur les Arts” 2007, vol. IX (XVIII), s. 243-270.
- Śniecikowska Beata (2009), „*In the Beginning Was... Laughter*” — *Humour in the Japanese and Polish Haiku Poetry*, [w:] *Humor. Teorie, praktyka, zastosowania/Humour. Theories, Applications, Practices*, Tom 2/2: *Making Sense of Humour*. red. S. Dżereń-Głowacka, A. Kwiatkowska, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski.
- Śniecikowska Beata (w druku), *Oryginały czy imitacje? Wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*, „Pamiętnik Literacki”.
- Takeuchi Melinda (2005), *Wiersze i obrazy*, [w:] *Estetyka japońska*. t. 2. *Słowa i obrazy. Antologia*, red. K. Wilkoszewska. Kraków.
- Ten krakowski Japończyk... *Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa/That Krakow Japonist. Japanese Art. Inspirations in the Work of Wojciech Weiss* (2008), Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków.
- Trzeciak Przemysław (2002), *Idea i tusz. Malarstwo w kręgu buddyzmu chan/zen*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Watts Alan W. (1988), *Zen w sztuce*, [w:] *Buddyzm*, wybór i oprac. J. Sieradzan, W. Jaworski, M. Dziwisz, Krakowskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Kraków.
- Welsch Wolfgang (1998), *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, Cz. 2, red. R. Kubicki, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.

Welsch Wolfgang (2004), *Tożsamość w epoce globalizacji — perspektywa transkulturowa*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków.

Wilkoszewska Krystyna (2004), *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, przeł. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków.

Żuławska-Umeda Agnieszka (2007), *Poetyka szkoły Matsuo Bashō*, Neriton, Warszawa.