

TOKIMASA SEKIGUCHI

Tokijski Uniwersytet Studiów Międzynarodowych
Japonia

HIROHITO DLA ZBIGNIEWA HERBERTA

WÓZ

Co robi
ten stuletni starzec
o twarzy jak stara księga
o oczach bez łez
zaciśniętych wargach
strzegących wspomnień
i mamrotania historii

teraz kiedy
zimowe góry
gasną
a Fudzijama wchodzi w gwiazdozbiór Oriona
Hirohito
stuletni starzec – cesarz bóg i urzędnik
– pisze

nie są to akty
łaski
ani akty gniewu
nominacje
generałów
wymyślne tortury
ale utwór
na doroczny konkurs
poezji tradycyjnej

teraz tematem
jest wóz
forma: czcigodna tanka
pięć wersów
trzydzieści jeden stóp

„wsiadając do pociągu
kolei państwowych
myślę o świecie
mego dziadka imperatora Meiji”

wiersz
z pozoru zgrzebny
o wstrzymanym oddechu
bez sztucznych rumieńców

inny
niż bezwstydnie mokre
pełne tryumfalnego wycia
twory nowoczesnych

okruch
o kolei żelaznej
wyzbyty melancholii
pośpiechu przed daleką drogą
a nawet
żału i nadziei

myślę
ze ściśniętym sercem
o Hirohito

o jego pochylonych plecach
zastygłej głowie
twarzy starej lalki

myślę o jego
suchych oczach
małych dłoniach
powolnej myśli
jak pauza między
jednym a drugim
nawoływaniem puszczyka

myślę
ze ściśniętym sercem
jak potoczą się losy
poezji tradycyjnej

czy odejdzie
za cieniem cesarza
znikliwa
nieważka¹

Małgorzata Mikołajczak, znawczyni Herberta, słusznie pyta: „Dlaczego »wóz«? (...) Nie wszystko się tu zgadza. Znaki zapytania, które pojawiają się

¹ Z. Herbert, *Wóz*, w: tegoż, *Elegia na odejście*, Paryż: Instytut Literacki, 1990, s. 35–37.

w trakcie lektury tego wiersza, tworzą zastanawiający rejestr wątpliwości”². Wiersz nie jest, zdaje się, popularny w Polsce, pomimo że zajmuje centralne miejsce w tomie *Elegia na odejście* pod względem tematycznym (elegia, odejście itd.) i że jest kolejnym – i to ciekawym – dowodem wskazującym na inklinację poety do pewnej szczególnej „klasyczości”. Znamienne, że np. Ryszard Krynicki nie wybrał wiersza do antologii *Wierszy wybranych* Zbigniewa Herberta z roku 2007. Spośród 19 wierszy zawartych w *Elegii na odejście Wóz* znalazł się w grupie 5 „zdyskwalifikowanych”.

Wiersz może rzeczywiście przynosi więcej frustracji aniżeli satysfakcji polskiemu czytelnikowi. Inaczej jest bowiem, gdy poeta nawiązuje do Biblii, mitologii i literatury greckiej czy rzymskiej, a nawet nowożytnej europejskiej. Jeśli na przykład wyraz „Fortynbras” zaintryguje polskiego czytelnika, może on jakoś dotrzeć do świata Szekspira, znaleźć sobie połączenia z całą masą tekstów i sam wejdzie do *Wellliteratur*, czyli literatury światowej, nie znając przy tym angielskiego. Natomiast teksty ukryte za ezoterycznymi znakami, jakimi są słowa Hirohito czy Meiji, są zamknięte, niedostępne dla zwykłych czytelników polskich i to niechybnie pozbawia ich lekturę dogłębności. Widocznie to Herberta nie obchodziło. Napisał więc *Wóz* „sobie a Muzom”? Stworzył go wewnątrz własnej *Wellliteratur*?

Zbigniew Herbert mówił, że pisząc poezję, chce „dotknąć rzeczywistości”. Napisał w wieku średnim: „Jestem przekonany, że we wszystkich swoich ambitnych próbach poezja stara się dotknąć rzeczywistości”³. Postawa poety nie zmieniła się i w późniejszych etapach jego życia. W słynnej jego wypowiedzi z wiosny 1972 roku, tj. w *Poecie wobec współczesności*, czytamy:

Sferą działalności poety, jeśli ma on poważny stosunek do swojej pracy, nie jest współczesność, przez którą rozumiem aktualny stan wiedzy społeczno-politycznej i naukowej – ale rzeczywistość, uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia, kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji⁴.

Tekst *Wozu* dotknął rzeczywistości. Przede wszystkim jednak nie polskiej, lecz japońskiej rzeczywistości. Udało się autorowi jej osiągnąć, to znaczy połączyć własny tekst z japońskimi tekstami – najpierw u czytelników polsko-japońskojęzycznych. Tych jest, co prawda, niewiele. Jeśli wiersz zostanie dobrze przełożony na japoński i opublikowany z dobrymi komentarzami, wtedy pojawi się przed nim możliwość rozszerzenia sieci połączeń z tekstami japońskimi wśród japońskojęzycznych czytelników. Tych jest teoretycznie kilkadziesiąt milionów.

² M. Mikołajczak, *Dlaczego „wóz”? Wokół zagadek „poezji tradycyjnej” Zbigniewa Herberta*, „Pogranicza” 2008, nr 3, s. 71.

³ Z. Herbert, *Dotknąć rzeczywistości* [1966], w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków: a5, 2007, s. 393.

⁴ Z. Herbert, *Poeta wobec współczesności* [1972], tamże, s. 397.

Przez japoński pomost wiersz mógłby wejść nawet do literatury światowej. *Nota bene*, gdy ukazały się w Ameryce dwa tomiki: *Elegia na odejście* i *Król mrówek*, oba w przekładzie Johna i Bogdany Carpenter, recenzent „The New York Times”, Richard Eder trafnie wyróżnił wiersz tu omawiany takimi oto słowami: „Jest to poważny, doskonale cieniowany wizerunek cesarza Hirohito, pochylającego się nad *tanką* o państwowej kolei żelaznej, gdy już przeszła burza historii”⁵.

Ważne jest również z punktu widzenia literatury polskojęzycznej, abym to ja oświadczył w języku polskim, że wiersz dotknął rzeczywistości japońskiej. Dopiero bowiem z taką gwarancją czy autoryzacją osierocony ów wiersz mógłby z powrotem odnaleźć dla siebie miejsce, mocniej – powiedzmy – zaistnieć w przestrzeni polskojęzycznej i tym samym dotknąć ostatecznie polskiej rzeczywistości na zasadzie niejako sprzężenia zwrotnego.

Dotknięcie rzeczywistości japońskiej było możliwe przede wszystkim dzięki precyzji samego tekstu wiersza i precyzji, z jaką Herbert odczytał obrazy i teksty pochodzące z Tokio i powstałe w styczniu 1989 roku, niedługo po śmierci Hirohita⁶, króla japońskiego. W tym wierszu poeta opisuje wydarzenie określane po japońsku zazwyczaj terminem *Uta-kai-hajime* i portretuje Hirohita na tle tej ceremonii obrzędowo-literackiej.

Słowo japońskie *uta* jako rzeczownik pospolity znaczy tyle co „pieśń” po polsku, w tym jednak przypadku jest równoznaczne z gatunkiem literackim *tanka*, czyli „krótka pieśń” albo inaczej *waka*, czyli „pieśń japońska”. *Tanka* to krótki wiersz o budowie sylabicznej 5 + 7 + 5 + 7 + 7. Zresztą Herbert sam podaje właściwą definicję *tanki* w omawianym wierszu. Dlaczego „czcigodna” *tanka*? Dlatego że *tanka* jest, po pierwsze, żywa od VI wieku bez większych upadków i, po drugie, była uznawana za sztukę dla arystokracji albo duchowieństwa *shinto* i buddyzmu.

Ciekawe było zestawienie *tanki*, „pachnącej” dworem i świątynią, z *haiku*, które jako gatunek usamodzielniało się znacznie później – dopiero w XVII wieku – i które uprawiali kupcy, chłopci, ubożsi samurajowie czy mnisi z niższej hierarchii, słowem ludzie nie ze sfery arystokracji. *Haiku* było zawsze bardziej po stronie plebsu. Tak jak poważny, dostojny, arcyestatyczny, sublimowany i ponadziemski teatr *no* faworyzowała klasa rządząca, czyli arystokracja i samurajowie, a przyziemny, dynamiczny, konkretny, często humorystyczny teatr *kabuki* był popierany przez mieszczan, kontrast – niekiedy wręcz antypodyczność – między dwoma gatunkami literackimi: *tanka* i *haiku* jest zasadniczy i znaczący. Nawet dzisiaj

⁵ Oryg.: „There is a somber, perfectly tuned image of the Emperor Hirohito, history’s wildness departed, laboring over a *tanka* about the state railroad”. R. Eder, *The Poet in the Garden*, „The New York Times” 4.04.1998.

⁶ 29 kwietnia 1901–7 stycznia 1989. 124. Tennō (Mikado, Król). Panował od 1926 r. do 1989. Okres jego panowania nazywa się Shōwa. W Japonii mówi się o nim Shōwa Tennō, a nie Hirohito.

trudno sobie wyobrazić piszącego *haiku* członka rodziny królewskiej. Rzeczą śmieszną jest pomieszanie tych dwóch światów nawet w literaturze światowej poza obszarem literatury japońskojęzycznej. Ale nie miejsce tu, aby w to się zagłębiać.

Kai, drugi człon terminu *Uta-kai-hajime*, oznacza „spotkanie”. *Uta-kai*, więc spotkanie poetyckie, było zinstytucjonalizowaną zabawą na dworach arystokratycznych. Arystokraci nieustannie urządzali sobie *uta-kai*. Była to ich nader ulubiona zabawa. Ostatni element terminu *hajime* to „początek”, „rozpoczęcie”, „inauguracja”. W sumie więc termin ten jako całość można by tłumaczyć jako: „noworoczna inauguracja spotkań poetyckich” lub „pierwsze [w roku] spotkanie poetyckie”. Najwcześniejsze wzmianki o tym zwyczaju na dworze królewskim pochodzą z trzynastowiecznych dokumentów, a jeśli chodzi o czasy nowoczesne, to od 1874 roku, czyli siódmego roku panowania Meiji Tennō⁷, przyjmuje się *tanki* tworzone przez „zwykłych” obywateli spoza dworu i wybiera się z nich kilkanaście utworów na zasadzie konkursu. Ceremonia *Uta-kai-hajime* polega głównie na uroczystym deklamowaniu wierszy w specjalny sposób przez kantorów. Recytacja zbliża się brzmieniem do niemal starożytnej inkantacji.

Wydarzenie przywołane przez Herberta miało miejsce dwunastego stycznia 1988 roku w Sali Sosnowej Pałacu Królewskiego. Wyrecytowano wtedy 29 *tank*, w tym 14 było skomponowanych przez członków rodziny królewskiej z parą królewską na czele, 5 przez jurorów konkursu i jedna przez specjalnie zaproszonego Gościa (*Meshiudo*), 9 [tzw. *senka*] przez uczestników konkursu (zaproszonych na ceremonię). Ponadto opublikowano osobno na piśmie 16 *tank* wybranych jako „wyróżnione” [tzw. *kasaku*]. Tych nie wyrecytowano, ani też nie zaproszono ich autorów do rezydencji królewskiej.

Sądzę, że Herbert miał do dyspozycji wszystkie te 45 utworów w przekładzie angielskim lub francuskim. Wśród owych 45 *tank* było więc 25 nadesłanych ze świata i wyselekcjonowanych. Były to wiersze napisane najczęściej przez amatorów. Kryteria selekcji utworów bynajmniej nie są czysto literackie czy artystyczne. Od dawna istnieją spory wokół kryteriów. Zmieniają się one zależnie od składu jury, od mody i wymogów czasów. Wydaje się, że w obecnych czasach jurorzy kierują się przede wszystkim pewną zasadą „demokratyczną i decentralistyczną” oraz różnorodnością „kolorów” utworów. Wśród autorów mogą się znaleźć zarówno dwunastoletnie dzieci, jak i starsi ludzie w wieku powyżej 90 lat, obywatele japońscy i niejapońscy, kobiety i mężczyźni, mieszkańcy różnych rejonów Japonii, a także innych krajów. Różne są profesje i statusy społeczne autorów. Być może jury świadomie stara się, aby rezultat konkursu sprawił wrażenie, że cała „rzeka”, cały „naród” śpiewa i że gatunek *tanki* potrafi objąć całe społe-

⁷ Inaczej: Mitsuhiro Wielki (1852–1912). Zasiadał na tronie od 1867 do 1912.

czeństwo, prezentować jego szeroki przekrój, dać mu pełny głos, pomimo swej elitarniej proveniencji i pomimo *ab initio* swego patetycznego charakteru oraz braku humoru i lekkości cechujących właśnie *haiku*.

Zatem owych 25 wybranych spośród kilkunastu tysięcy nadesłanych *tank* ma być – w swoim założeniu – jak najbardziej zróżnicowane pod względem stylu, jak i treści (podobnie jak społeczeństwo nie jest monolitem), podczas gdy – nie wybrane przez jury, tylko podane przez samych autorów – wszystkie utwory członków rodziny królewskiej, jurorów i Gościa – są na pewnym poziomie artystycznym, są przeważnie klasycyzujące i rzadko odbiegają od starodawnej tradycji. Jeśli więc na *Uta-kai-hajime* pojawią się *tanki* nowatorskie czy obrazoburcze, to raczej wśród konkursowych.

I owszem bywają wśród nich również „bezwstydnie mokre” albo „pełne tryumfalnego wycia” wiersze napisane przez amatorów, jak słusznie wytyka Herbert. Chodziło mu najprawdopodobniej o dwie *tanki* napisane przez kobiety. Jedna, autorstwa Sasakawa Mine, zamieszkałej w prowincji Niigata, o treści mniej więcej następującej: „Wsiada do wagonu [pociągu] razem ze swoim wózkiem inwalidzkim [nie wysiadłszy z niego]. Ach, zdrowy jest Jego Królewska Mość!”. Ten niby-wiersz nawiązuje do powrotu Shōwa Tennō, czyli Hirohita, do zdrowia i życia „służbowego” po operacji z powodu przewlekłego zapalenia trzustki. Operacja miała miejsce 22 września 1987 roku. Jako drugi „bezwstydnie mokry” przykład Herbert najprawdopodobniej miał na myśli wiersz Kawakami Miyoko z prowincji Nagano: „Ileż rąk było potrzeba, żebym mogła wsiąść do odrzutowca! Lecę niebem w wózku inwalidzkim”. Pełna zaś „tryumfalnego wycia” może być tylko jedna *tanka* pióra Tanaka Yuzuru, zamieszkałego w prowincji Toyama: „Samochody na eksport, załadowywane przez rufę statku, błyskają jeden po drugim. Jasne nabrzeże i jasny ocean”. Pierwsze dwie *tanki* otrzymały wyróżnienie, a ta o samochodach na eksport dostąpiła nawet większego zaszczytu, bo została wyrecytowana na ceremonii.

Przytoczone powyżej utwory rzeczywiście rzucają się w oczy. W normalnym konkursie literackim nie miałyby zupełnie szans. Pośród 22 pozostałych wierszy nie widzę tak ewidentnie nieliterackich jak te trzy. Są to jednak dobre przykłady, które sugerują istnienie polityki jury. Także polski poeta wyłowił właściwe, tzn. słabe, „twory współczesnych”, aby w kontraście z nimi ukazać zrównoważone, klasyczne piękno wiersza Hirohita.

Sto dwudziesty król japoński napisał blisko 10000 wierszy w konwencji *tanki*, aczkolwiek znanych nam jest z nich tylko 869 utworów opublikowanych w czterech tomach. Choćby więc nawet tylko pod względem długiego „stażu” na przestrzeni ponad 60 lat i „wprawy” w tworzeniu *tank*, Hirohito nie miał sobie równych wśród uczestników konkursu.

Pomimo więc tego, że prawdziwym bohaterem ceremonii jest „naród”, a nie Hirohito, Herbert skupia się na nim i portretuje go ze znakomitym realizmem.

Twarz „jak stara księga” – o tej metaforze użytej w pierwszej zwrotce wiersza Marian Stala pisał: „zestawienie twarzy ze starą księgą jest wyraźnie ambiwalentne, przywodzi na myśl zarówno promieniowanie mądrością, jak wyniszczenie i zgrzybiałość”⁸. Polskie wyrażenie „stara księga” jednak straci tę drugą ujemną konotację z chwilą, gdy się połączy z dość dosłownym ekwiwalentem japońskim *furuki fumi* lub *ko-ten*, bowiem słowo to tworzy pojęcie „klasyki”. Zatem w moim przekładzie *Wozu* na japoński „stara księga” przechodzi mimowolną nobilitację i na to nie ma rady... Oczy bez łez i zaciśnięte wargi, „strzegące wspomnień i mamrotania historii” – ta retoryka, umiejętnie przechodząca od opisu wyglądu zewnętrznego do wewnętrznej psychologii, świadczy z kolei o tym, jak doskonale zorientowany był poeta w temacie. Rzecz oczywiście dotyczy trudnego położenia człowieka, który był świadkiem wydarzeń całego XX wieku, a któremu – po II wojnie światowej – nie wolno było już ani opowiadać własnych przeżyć, ani wypowiadać się na temat historii, albowiem jest mu zabroniona jakakolwiek wypowiedź, która mogłaby nabrać politycznego znaczenia czy choćby nawet politycznego wydźwięku.

Druga zwrotka wiersza daje obrazowi niemal kosmiczny wymiar i zarazem niejako historyczny ogląd, z liryzmem informując czytelnika o dokładnym sezonie i panoramicznej scenerii wydarzenia.

Pierwsze natomiast 6 linijek trzeciej zwrotki, czyli to, co pisze Hirohito, to: „nie są to akty / łaski / ani akty gniewu / nominacje / generałów / wymyślne tortury”, razem stanowią zbiór stereotypowych skojarzeń baśniowo-orientalnych, które są znane projektowanemu czytelnikowi polskojęzycznemu i mogą zostać zaktywizowane u niego w zetknięciu się ze słowem „cesarz” i to w dodatku „wschodni” cesarz, bo japoński. Nie wiemy, czy Herbert także podzielał podobne stereotypowe wyobrażenia o japońskim Tennō, ale to nie jest tu aż tak ważne. Bowiem im bardziej anachroniczny i bajkowy jest w ten sposób przygotowany obraz Hirohita, tym efektowniej wypada ujawnienie w dalszej części tekstu jego realnej postaci jako poety-humanisty. Być może tak samo jak Marian Stala, który pisał: „Hirohito, w oczach Japończyków – »cesarz bóg i urzędnik«”⁹, Herbert też tak myślał, ale poziom jego wiedzy na temat owego Tennō, czyli japońskiego króla, w chwili tworzenia omawianego wiersza, o niebo przewyższał poziom ogółu publiczności polskiej. Przy okazji może warto podkreślić, że to w oczach Polaków Hirohito jest cesarzem i bogiem, a nie w oczach Japończyków, wyjąwszy okres 1889–1946, kiedy Konstytucja Wielkiego Cesarstwa Japońskiego miała moc prawną, zwłaszcza jej paragraf III mówiący o „świętości i nienaruszalności osoby Tennō”.

⁸ M. Stala, *Twarz cesarza*, „NaGłos” 1991, nr 3, s. 80.

⁹ Tamże, s. 79.

Piątą zwrotkę wiersza stanowi polski przekład *uty* napisanej przez Hirohito. Jest to niezły przekład. Nie łatwo poznać, że został stworzony na podstawie przekładu w drugim języku. Oryginał japoński „brzmi” tak:

Kokutecu-no kuruma-ni norite oocici-no Meidzi-no mijo-wo omoiminikeri
 [spolszczenie pisowni moje, zgodnie z polskim zapisem literowym – T.S.]
 国鉄の車に乗っておぼちちの明治の御代をおもひみにけり

Podaję tu własne tłumaczenie literalne. Nie różni się ono zbyt wiele od Herbertowskiego tekstu. Przetworzyłem tylko słowo Meiji po „świecie”.

Wsiadając do pociągu
 kolei państwowych
 myślę o świecie Meiji
 mego dziadka Imperatora

Herbert dysponował bardzo dobrymi przekładami, mimo to zadziwiająca jest – w najlepszym znaczeniu tego słowa – pedanteria, z jaką odczytywał japońskie wiersze z owego noworocznego spotkania poetyckiego. Przytoczony utwór Hirohita, „wiersz / z pozoru zgrzebny”, roztacza przede mną nie tylko retrospektywę obejmującą cały okres modernizacji państwa, której jednym z motorów był sam Imperator Meiji, inaczej Mutsuhito Wielki, czyli dziadek Hirohita, lecz także rozległe horyzonty przestrzenne, które jawią się jako niezwykle rozwinięta sieć kolei żelaznej (pierwszy odcinek japońskich kolei państwowych oddano do użytku w 1872 roku, tj. piątym roku panowania „imperatora Meiji”, a obecnie pociągi japońskie wożą rocznie najwięcej pasażerów w świecie, ciągle więcej niż w Chinach czy Indiach).

O tym procesie modernizacji kraju i jej skutku, o ogromie dzieła swojego dziadka i o swoim burzliwym wieku wspomina Hirohito bez egzaltacji, spokojnym, zrównoważonym, jasnym językiem. Ponadto dominująca w wierszu samogłoska „o” nadaje mu szeroki oddech, kojarząc z morfemem „oo” o znaczeniu „wielki”. Wiadomo jednak, że dla przeciętnego polskiego czytelnika taka przestrzeń zakłęta w owej miniaturowej *tance* nie jest dostępna. Choćby to jedno niewinne słówko „Meiji”, będące zarazem nazwą ery i imieniem króla – jak rozległe obszary informacji i asocjacji otwiera ono przede mną? Ile tomów tekstów niesie ze sobą? Dla czytelników polskich słówko to nie znaczy nic, już nie mówiąc o subtelnej i złożonej wymowie faktu wpisanego *implicite* w wierszu, że to wnuk, uważany albo za sprawcę wojny na Pacyfiku i jej przegraną, albo jedynie za marionetkę-figuranta, pisze u schyłku życia o własnym dziadku, postrzeganym często jako zasłużony budowniczy unowocześnionego państwa japońskiego, o poecie, który stworzył ponad 93000 *tank* (czyli dziewięćdziesięciokrotnie więcej niż Hirohito...).

Rzykowo jest tu zacząć pisać o znaczeniu Restauracji Meiji, która nastąpiła w 1868 roku i o znaczeniu całej epoki Meiji trwającej aż do 1912 roku, bo to wymagałoby co najmniej kilku stron więcej. Zadowolę się podaniem tylko anegdotki, która przypomina słynne powiedzenie o Kazimierzu Wielkim, królu Polski. Otóż gazeta „The New York Times” z 3 października 1912 roku zamieściła artykuł szczegółowo relacjonujący pogrzeb Meiji Tennō. Czytamy tam taką pointę: „Kontrast między tym, co poprzedzało karawan, a tym, co za nim podążało, był doprawdy imponujący. Przed nim szła dawna Japonia; za nim szła nowa Japonia”¹⁰.

Zbigniew Herbert dotarł do głębi *tanki* Hirohita. Gdyby nie to, nie mógłby, ani nie musiał, napisać *Wozu*. Jest to ważny punkt mojej refleksji, dlatego będę do niego jeszcze powracał.

Po przeczytaniu pierwszej połowy utworu każdy czytelnik zaczyna się orientować, że to nie jest wiersz oparty na egzotyce i że, wręcz przeciwnie, po jego punkcie zwrotnym zaczyna on unieważniać tani, „brukowy” egzotyzm. Autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* zaskakuje tu pochwałą – dla niejednych zapewne przesadną – „poetyki tautologicznych, suchych orzeczeń”¹¹ okruchu-*tanki* i dwukrotnym wynurzeniem, dość rzewnie brzmiącym: „myślę / ze ściśniętym sercem” najpierw – o Hirohicie, a drugim razem – o losach poezji tradycyjnej, co prawie niechybnie uprawnia nas do osądu, że autor *Wozu* utożsamiał się z autorem *tanki* o kolei żelaznej. Myśl taka co najmniej zastanawia chyba wszystkich czytelników, a niektórych nawet może drażnić z punktu widzenia etyczno-politycznego. Czyżby Hirohito nie był jednym z przywódców trzech głównych państw Osi? W sumie jednak sądzę, że w tym wierszu Herbert osiągnął subtelną i prawie idealną równowagę pod względem dystansu do drugiego poety, to znaczy Hirohito.

Co, prócz artystycznego „porozumienia”, mogłoby polskiego poetę skłonić do takiej empatii wobec Hirohita? Wiek? Choroba? 9 lutego 1989 roku, przysyłając dwa wiersze do Jerzego Turowicza, pisał Herbert:

Kochany Jerzy,
czy pozwolił mi zadebiutować (nie wiem który to raz z rzędu) na łamach Twego świętego pisma?

(...)

Po bardzo długiej chorobie zwolna staję na nogi. Piszę to, aby usprawiedliwić się za gryzmoły.

¹⁰ Oryg.: „The contrast between that which preceded the funeral car and that which followed it was striking indeed. Before it went old Japan; after it came new Japan”. *The Funeral Ceremonies of Meiji Tenno* [article no. 8 – No Title], “New York Times”, 13.10.1912, [reprinted from “The Japan Advertiser”] Vide: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9D05E3DB1F3CE633A25750C1A9669D946396D6CF> [28.02.2014].

¹¹ A. Zieniewicz, *Poetyka odejścia. Wobec przygodności*, w: *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, Warszawa: DiG, 2002, s. 114.

(...)

PS Porządek wierszy wyobrażam sobie 1/*Wóz* 2/*Domysły na temat Barabasz*¹². Ale ty wiesz lepiej¹³

Poeta wyjechał do Francji w 1986 roku i przez 6 lat mieszkał w Paryżu. Niemal dokładnie miesiąc przed tą datą listu do Turowicza, siódmego stycznia, umarł Hirohito, lecz wtedy Herbert jeszcze nie miał nawet skończonych 65 lat. Mogłoby więc tak go nastroić raczej jego długie zmaganie z problemem zdrowotnym aniżeli sam wiek fizyczny.

Strofy 10 i 11 *Wózu* wracają do portretu Hirohita. Potwierdzam, że wszystkie w nich użyte określenia są niezwykle trafne. Plecy, głowa, twarz, oczy, dłonie otrzymały precyzyjny, realistyczny opis, a *passus* o „powolnej myśli” króla uważam wręcz za genialny:

jak pauza między
jednym a drugim
nawoływaniem puszczyka

Spodziewam się pytania: jakim sposobem Herbert to wszystko mógł „zobaczyć” i o tym wszystkim się dowiedzieć? Przypuszczam, że obejrzał w Paryżu jakiś film dokumentalny czy też audycję telewizyjną poświęconą Hirohitowi nadaną z okazji jego śmierci i że miał też w ręku teksty na temat zmarłego Tennō i ceremonii *Uta-kai-hajime*. Mógł poznać nawet inne utwory Hirohita. Musiały to być naprawdę sumiennie zrobione filmy i teksty, inaczej polski poeta nie mógłby właściwie dotknąć rzeczywistości japońskiej. Pisał przecież: „Mogę pisać tylko o rzeczach, które znam i widziałem”¹⁴; teraz to do mnie należy stwierdzić, że pisząc *Wóz*, poeta nie musiał cofnąć owego oświadczenia. Miał do dyspozycji na tyle dobre materiały, że studiowanie ich równało się z poznaniem rzeczy z autopsji, a studiował materiały – raz jeszcze podkreślam – z niesłychaną starannością i wnikliwością. Uważam wiersz *Wóz* za wzorowy utwór, w którym zaowocowało owo „kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji” poety. Tyle że dokonało się to nie wewnątrz literatury polskojęzycznej, lecz w obszarach już wybitnie transkulturowych tekstów literatury światowej.

Na koniec chcę wyjaśnić sprawę tematu *Uta-kai-hajime* roku 1988 i udzielić odpowiedzi – choćby po części – na pytanie zadane przez badaczy Herberta: dlaczego wóz?

¹² Wiersze jednak opublikowano w odwrotnym porządku na pierwszej stronie „Tygodnika Powszechnego” (1989, nr 10).

¹³ Z. Herbert, J. Turowicz, *Korespondencja*, red. T. Fiałkowski, Kraków: a5, 2005, s. 221.

¹⁴ Z. Herbert, *Psychicznie nigdy z Polski nie wyjeżdżałem...* [1981], w: *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, t. 2, red. P. Kądziela, Warszawa: Towarzystwo „Więź”, 2008, s. 350.

Otóż tematem owego „dorocznego konkursu poezji tradycyjnej” nie było słowo „wóz”, tylko z n a k 車 (czyta się go „kuruma” lub „sia” zależnie od sposobu jego użycia). A ideogram ten oznacza wiele rzeczy i pojęć – koła, pojazd, wóz, samochód, itd. Aby uczestniczyć w konkursie, wystarczyło i trzeba było zawrzeć w wierszu przynajmniej raz tenże z n a k. Ideogram tworzy mnóstwo złożzeń razem z innymi ideogramami. A więc: 車輪 koła, 荷車 furmanka, 馬車 kareta / dorożka, 汽車 pociąg spalinowy (SZT), 列車 pociąg, 電車 pociąg elektryczny, 機関車 lokomotywa, 車椅子 wózek inwalidzki, 車両 wagon / wóz, 自動車 samochód, 自転車 rower, 水車 młyn wodny, 風車 wiatrak, itd. Każde z nich było dobre, aby jego użycie legitymowało utwór na konkurs. W wierszu Hirohita użyty był tylko ten jeden znak 車 w znaczeniu „wagonu” czy „pociągu”. Natomiast wśród w sumie 45 *tank* opublikowanych z okazji ceremonii znalazły się następujące użycia: auto – 23 razy, pociąg – 4 razy, młyn – 3 razy, rower – 3 razy, wózek inwalidzki – 3 razy, wózek jednokołowy – 2 razy i tylko raz występowały takie słowa, jak: odśnieżarka, ratrak, koła samolotu, wóz (używany na festynach), wóz (rolniczy), furmanka, parowóz i... myjnia samochodowa (w niektórych wierszach używano tego ideogramu więcej niż raz).

Mamy tu do czynienia więc z absolutną nieprzekładalnością tematu konkursu-ceremonii *Uta-kai-hajime*. Ideogram, zwany też „chińskim znakiem”, nie równa się jednemu słowu. Przepaść między nimi jest nie do przekroczenia (gdy, jako student, po raz pierwszy czytałem *Kurs językoznawstwa ogólnego* Ferdinanda de Saussure’a, pomyślałem sobie: „Oj, biedny panie profesorze, widać, że pan nie zna chińskiego!”). Możliwe, że Herbert miał materiały, w których tłumaczono ten znak albo na angielskie słowo *vehicle*, albo francuskie *véhicule*, albo niemieckie *Wagen*. Każde takie quasi-tłumaczenie jest dobre, bowiem jest bez sensu. Jeżeli tak, to wybór polskiego słowa „wóz” jest w pełni uzasadniony. Oczywiście Herbert mógł zatytułować swój utwór *Pociąg* albo *Wagon*, nawiązując do utworu Hirohita, ale w końcu wybrał słowo „wóz”, które – wydaje mi się – ma nieco większą nośność poetycką niż pociąg i wagon.

W tym kontekście ciekawe byłoby przyjrzenie się również wierszowi Czesława Miłosza zatytułowanemu *Czytając japońskiego poetę Issa (1762–1826)*, w celu skontrastowania postaw dwóch polskojęzycznych poetów, którzy czerpali inspirację z poezji japońskiej, tyle że jeden interesował się *tanką*, a drugi *haiku*. W przypadku *Wozu* i *Czytając...* odmienne stosunki autorów wobec dzieł należących do literatury światowej przyniosły odmienne rezultaty. Jednak tym zagadnieniem zajmę się może przy następnej okazji.

HIROHITO FOR ZBIGNIEW HERBERT

Zbigniew Herbert wrote a verse entitled *Wagon* [Wóz] in Paris right after the death of Hirohito, which took place in Tokyo on January 7, 1989. It portrayed the Japanese king as a poet with whom the Polish poet eventually seemed to identify himself. He praised the king's last poem in comparison to the other mediocre verses composed by the "contemporary" Japanese and sighed over the fate of the traditional poetry (*tanka*) – "will it depart / following the emperor's shadow / vanishing / weightless". The verse is not popular among the Polish readers, because it is simply hard to decipher and does not tolerate their stereotypic anticipation and lack of knowledge about the topic. The author of the essay tries to solve the verse's abstruseness, proving at the same time that it is one of the Herbert's successful poems – especially in the context of World Literature – based on a solid and meticulous study of the theme.

Keywords: Zbigniew Herbert, Hirohito, Polish poetry

Prof. Tokimasa Sekiguchi – profesor zasłużony Tokijskiego Uniwersytetu Studiów Międzynarodowych. Tłumacz, specjalista z zakresu kultury i literatury polskiej. W latach 2000–2004 wiceprezes Stowarzyszenia „Bristol” Polskich i Zagranicznych Nauczycieli Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego. Jeden z inicjatorów i aktywny uczestnik Spotkań Polonistyk Trzech Krajów – Chin, Korei oraz Japonii. Wielokrotnie odznaczany za zasługi dla promocji Polski w świecie i dla kultury polskiej. Autor wielu artykułów publikowanych m.in. w „Tekstach Drugich”, „Postscriptum Polonistycznym” i w serii „Literatura polska w świecie” oraz w „Slavia Occidentalis Iaponica” i w tomach konferencyjnych Spotkań Polonistyk Trzech Krajów. W jego dorobku tłumacza znajdują się m.in. *Treny* Jana Kochanowskiego, *Historia literatury polskiej* Czesława Miłosza, *Matka Joanna od Aniołów* Jarosława Iwaszkiewicza, *Iwona – księżniczka Burgunda* Witolda Gombrowicza oraz korespondencja Chopina.