



ANNA ZALEWSKA

 <https://orcid.org/0000-0003-3044-7797>

Uniwersytet Warszawski

Katedra Japonistyki

Nie tylko świetliki i motyle O wszach, mrówkach i innych owadach w twórczości Tachibany Akemiego (1812–1868) na tle klasycznej japońskiej poezji *waka*

Не только светлячки и бабочки
О вшах, муравьях и других насекомых
в творчестве Татибаны Акэми (1812–1868)
в контексте классической японской
поэзии *вака*

Абстракт

Поэзия *вака* была важнейшей частью классической японской литературы и создается до сих пор, чаще всего в форме, называемой со второй половины XIX века *танка*, то есть короткая песня (31 мора, соответственно 5-7-5-7-7 мор в строке). Одной из ее важнейших тем была природа, особенно те ее элементы, которые считались подходящими для поэтического творчества. Среди них прежде всего насекомые, известные красотой издаваемых звуков, такие как различные виды сверчков или светлячки. В период, предшествующий Новому времени, в поэзии *вака* начали появляться реалистические тенденции, что привело к расширению ее тематики и лексики. В этом же направлении развивалось творчество Татибаны Акэми (1812–1868).

Not Only Fireflies and Butterflies:
Lice, Ants and Other Insects in the Works
of Tachibana Akemi (1812–1868)
Within the Context of Classical Japanese
Waka Poetry

Abstract

Waka poetry was the most important genre of classical Japanese literature and continues to be composed today, usually in the form known as *tanka*, or “short song,” from the second half of the 19th century onwards (consisting of 31 morae arranged in a 5-7-5-7-7 pattern). One of its central themes was nature, particularly those elements considered suitable for poetic expression. Among insects, the focus was primarily on those known for producing beautiful sounds, such as various types of crickets, but also on fireflies. In the pre-modern period, *waka* poetry began to exhibit realistic tendencies, expanding its subject matter and vocabulary – exemplified by the work of Tachibana Akemi (1812–1868).

This article first presents the use of insect motifs in earlier *waka* poetry as background,

В статье представлено использование мотивов насекомых в более ранней поэзии *вака*, а затем рассматриваются насекомые в поэзии Татибаны, с особым вниманием к новаторским темам (вши, муравьи и т. п.) и идее реализма.

Ключевые слова: японская поэзия, Татибана Акэми, *вака*, *танка*, насекомые, природа

then discusses the depiction of insects in Tachibana's poetry, with a focus on innovative themes (such as lice and ants) and realism.

Keywords: Japanese poetry, Tachibana Akemi, *waka*, *tanka*, insects, nature

W japońskim zainteresowaniu naturą, w poczuciu bliskości, a nawet jedności z nią jest miejsce dla owadów, które od początku pojawiają się w literaturze Japonii, a później również w różnych dziedzinach sztuk plastycznych¹. Naturalnie, tylko niektóre owady uznawano za temat odpowiedni dla twórczości, zwłaszcza poetyckiej, ale ich lista stopniowo się wydłużała.

Waka, co znaczy: pieśń japońska, była jedną z najważniejszych, jeśli nie najważniejszą formą komunikacji literackiej w Japonii od zarania dziejów. Jej podstawowym wyróżnikiem, wspólnym dla całego jej rozwoju od najdawniejszych czasów aż do początku XX wieku, jest rytm i dlatego też poezja ta zostanie tutaj w skrócie przedstawiona poprzez informacje o wersyfikacji. Wiersze tworzą wersy o długości na przemian 5 i 7 mor, a na zakończenie utworu dodany jest zawsze jeszcze jeden wers o 7 morach. Wersy nie są rymowane. Ich długość nie jest związana z zapisem i formą graficzną: wiersze zapisuje się w tylu linijskich, w ilu mieszczą się znaki (w dawnych manuskryptach najczęściej w dwóch linijskich, we współczesnych wydaniach drukowanych zwykle w jednej), a rytm i podział na wersy powinny być słyszalne przy wygłaszaniu bądź odczytywaniu. Najpopularniejszym gatunkiem w obrębie waki była i jest krótka pieśń, współcześnie nazywana *tanka*², którą two-

¹ Japońskie rozumienie natury zostało przedstawione w licznych opracowaniach w wielu językach, dlatego, w związku z ograniczonym miejscem w niniejszej publikacji, tutaj nie będzie omawiane. Czytelnikom zainteresowanym tym bogatym tematem można polecić jako łatwo dostępne na przykład następujące prace: Daisetz T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*, przeł. Beata Szymańska, Piotr Mróz, Anna Zalewska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009), 221–269; Beata Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia* (Kraków: Universitas, 2009), 30–32; Ki-no Tsurayuki, „Wstęp do *Kokinshū*”, przeł. Krzysztof Olszewski, w *Estetyka japońska. Słowa i obrazy*, red. Krystyna Wilkoszewska (Kraków: Universitas, 2005), 19–28, i inne.

² Nazwa *tanka* nie była używana wcześniej i w literaturoznawstwie japońskim jest stosowana niemal wyłącznie do poezji tworzonej od drugiej połowy XIX wieku; tymczasem poza Japonią wielu autorów stosuje ją również w odniesieniu do wcześniejszej poezji (zwłaszcza w publikacjach niespecjalistycznych), co może być mylące. W tym artykule posługuję się nazwą *waka* w odniesieniu do poezji przednowoczesnej, a kiedy jest to konieczne, zaznaczam, czy chodzi o pieśń krótką, czy inne formy (na przykład *chōka*, pieśń długa).

rzy 5 wersów o długości 5 7 5 7 i 7 mor; ze względu na przeważającą popularność tej formy aż do drugiej połowy XIX wieku była ona nazywana po prostu *uta* (pieśń, wiersz) lub *waka*. Z kolei *chōka*, czyli długa pieśń, również składała się z naprzemiennych wersów o 5 i 7 morach, z dodatkowym jednym wersem siedmiomorowym na końcu, a jej długość mogła wynosić od 7 do ponad 100 wersów.

Z formy krótkiej pieśni powstała następnie pieśń wiązana, *renga*, tworzona tak, że pierwszą strofę (nazywaną górną, *kami no ku*, 5 7 5) układała jedna osoba, a drugą (nazywaną dolną, *shimo no ku*, 7 7) dodawał ktoś inny; następnie te same lub inne osoby mogły dodawać kolejne strofy o 3 i 2 wersach naprzemiennie. *Renga* wykształciła się w pełni już w XIV wieku i wtedy przejęła część popularności oraz główną pozycję wcześniejszych form waki. Znane i tworzone obecnie na całym świecie *haiku* wywodzi się właśnie z tych pierwszych strof rozpoczynających sekwencję pieśni wiązanej (ponieważ *haiku* stanowi odrębny dział poezji i nie jest zaliczane do waki, nie będzie szerzej omawiane w tym artykule). Forma poezji *waka* nie zmieniła się przez wieki aż do przełomu XIX i XX wieku, słownictwo i tematyka zaś zmieniały się sukcesywnie i powoli, w niewielkim stopniu, aż do drugiej połowy XIX wieku, kiedy Japonia zakończyła izolację, otworzyła się na świat zachodni, w tym – na zachodnią literaturę.

Jednym z ostatnich wielkich poetów formy *waka* przed tym otwarciem był Tachibana Akemi (1812–1868), który wyróżniał się też wprowadzaniem do poezji życia codziennego, poszerzaniem tematyki i słownictwa. To właśnie w jego wierszach po raz pierwszy w wace pojawiły się wszy, a także mrówki, komary, pająki, czy nawet giez i pijawka. Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie funkcjonowania w twórczości Tachibany owadów, zarówno tych, które należały do tematyki akceptowalnej w poezji klasycznej (świetliki, motyle, świerszcze), jak i tych niezgodnych z tradycyjną tematyką (wszy, mrówki i inne), których wykorzystanie świadczy o nowatorskim podejściu tego autora. Aby odpowiednio zaakcentować jego nowatorstwo tematyczne, jako wprowadzenie najpierw zostaną przedstawione motywy owadów w klasycznej poezji *waka*, a następnie zostaną omówione sylwetka poety i jego twórczość.

Owady w poezji *waka*

Owady pojawiają się już w wierszach zawartych w najstarszej antologii poezji *waka*: *Man'yōshū* [Zbiór dziesięciu tysięcy liści] (skompilowana w drugiej połowie VIII wieku, najstarsze utwory w niej pochodzą prawdopodobnie z IV wieku; zawiera około 4500 wierszy, w większości *tanka*). Występują tam następujące

nazwy: *higurashi* (cykada z gatunku *Tanna japonensis*, 10 utworów), *kōrogi* (świerzcze, 7), *kaiko* (jedwabniki morwowe, 5), *sugaru* (szczyrkliny, rodzaj błonkówek z rodziny grzebaczowatych, 2), *subae* (muchy, 2), *akitsu* (ważki, 1), *hotaru* (światliki, 1), *hihiru* (ćmy, 1), *kumo* (pająki, 1) i *semi* (cykady, 1), a także *mushi* (owady, 2)³. *Higurashi* to cykady, które można usłyszeć wieczorami wczesną jesienią; znane są ze swojego delikatnego śpiewu, podobnego do słów: *kana kana kana*, a w taki sposób przedstawiono je w jednym z wierszy:

hagi no hana	gdzie lespedezy
sakitaru nobe ni	kwiaty na łące kwitną
higurashi no	cykad wołanie
naku naru nae ni	rozbrzmiewa, a wraz z nimi
aki kaze fuku	wiatry jesienne wieją ⁴

Światliki w *Man'yōshū* pojawiają się tylko raz – wyraźnie nie były jeszcze wtedy symbolem poetyckim. Tymczasem niewiele później, w okresie Heian (794–1192), urok ich światełek został doceniony przez kulturę dworską i stopniowo owady te stały się ważnym tematem w poezji i sztukach graficznych⁵, przejętym później przez kulturę mieszczańską i cenionym do dziś.

W *Man'yōshū* można zauważyć początek sposobu postrzegania owadów i przedstawiania ich, jaki będzie powszechny w kolejnych wiekach w japońskiej twórczości literackiej, a zwłaszcza poetyckiej: poprzez ich głosy i dźwięki. O cykadach *higurashi* i świerszczach najczęściej wspomina się w tym zbiorze, a są to właśnie owady, które wydają dźwięki, wołają czy też śpiewają, co po japońsku jest wyrażane czasownikiem *naku*. Jest on homofonem dla innego czasownika *naku*, który oznacza: ‘płakać (o ludziach)’, a to sprawia, że odwołanie do śpiewu owadów mogło być też sugestią płaczu i podkreślać uczucia smutku czy tęsknoty. Podobnie nazwa rodzaju świerszczy – *matsumushi* (łac. *Xenogryllus marmoratus*), ze względu na zbieżność brzmieniową ze słowem *matsu*, czyli ‘czekać’, może sugerować czekanie na przyjaciela, ukochaną osobę, na kogoś, kto jest w podróży, czy też na coś zupełnie niewiadomego. Takie asocjacje brzmieniowe były

³ Tanaka Mizuho, „*Man'yō no dōbutsu kō*” [O zwierzętach w Zbiorze *dziesięciu tysięcy liści*], *Oka-yamaken Shizen Hogo Sentā Kenkyū Hōkoku*, 6 gō (1998): 39.

⁴ *Man'yōshū*, zwój 10, wiersz nr 2231, autor nieznany. Wszystkie wiersze w tym artykule podano w przekładzie autorskim. Przekład na podstawie: *Man'yōshū* [Zbiór *dziesięciu tysięcy liści*], henshū: Satake Akihiro et al., 3 kan. (Tōkyō: Iwanami Shoten, 2014), 204.

⁵ Por. Iwona Kordzińska-Nawrocka, „Metaforyka *hotaru* – światlika w japońskiej kulturze dworskiej”, w *Zwierzęta w kulturze japońskiej*, red. Beata Kubiak Ho-Chi i Yoko Fujii-Karpoluk (Warszawa: Japonica, 2018), 22–48. Artykuł przedstawia szczegółową analizę motywu światlika w kulturze, literaturze, języku i religii Japonii.

Nie tylko świetliki i motyle. O wszach, mrówkach i innych owadach w twórczości...

chętnie wykorzystywane przez poetów w okresie Heian i później⁶, na przykład w tym wierszu:

aki no no ni	wśród łąk jesiennych
michi mo madoinu	aż się w drodze zgubiłem
matsumushi no	czy tam skąd świerszczy
koe suru kata ni	wołanie mnie dobiega
yado ya karamashi	kwatery na mnie czeka? ⁷

Drugi istotny aspekt obrazu owadów w japońskiej poezji to jego ścisła korelacja z porami roku. W czasach *Man'yōshū* jeszcze się nie wykształciła, ale już w pierwszej antologii skompilowanej z polecenia cesarskiego – *Kokin wakashū* ([Zbiór pieśni japońskich dawnych i nowych], 905 rok, zawiera 1111 wierszy, w większości *tanka*), widoczne jest na przykład przyporządkowanie śpiewu *higurashi* jesieni, a innych cykad, *semi* – latu⁸. Coraz większa stawała się też rola owadów wydających dźwięki, takich jak różne rodzaje świerszczy. Antologii cesarskich powstało w sumie 21 (ostatnia w 1439 roku) i we wszystkich, poczynając od *Kokin wakashū*, wiersze uporządkowane były tematycznie, w zwojach o osobnych tematach. W każdej z nich zawarto zwoje poświęcone wiosnie, latu, jesieni i zimie, co sprzyjało tworzeniu się oraz utrwaleniu korelacji pewnych obrazów z porami roku.

Wiosna i jesień to pory roku, które w Japonii miały duże znaczenie kulturowe: uważano je za szczególnie piękne (w przeciwieństwie do zbyt gorącego lata i nieprzyjemnie chłodnej zimy) i chętnie zestawiano, porównywano ich uroki oraz dyskutowano o wyższości jednej lub drugiej. We wszystkich wspomnianych antologiach cesarskich zwoje z wierszami o tych porach są dłuższe i bardziej zróżnicowane niż te z utworami o lecie i zimie. Badacz japońskiej literatury klasycznej Haruo Shirane zwraca uwagę, że o ile w poezji *waka* śpiew małych ptaszków kojarzony był z wiosną lub latem, jako coś radosnego i pełnego życia, o tyle granie owadów wywoływało wrażenie smutku oraz osamotnienia i stało się symbolem przemijania, co wiązało się również z tym, że dźwięki wielu owadów słychać szczególnie u schyłku dnia⁹. Także w poezji związanej, *renga*, która wykształciła się z *waki*, owady były najczęściej łączone z obrazem jesieni.

⁶ Haruo Shirane, *Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature and the Arts* (New York: Columbia University Press, 2013), 180.

⁷ *Kokin wakashū* [Zbiór pieśni japońskich dawnych i nowych], henshū: Kyūsojin Hitaku, 2 kan. (Tōkyō: Kōdansha, 2008), 39. Wiersz nr 201, twórca nieznan.

⁸ *Jidai betsu kokugo daijiten. Jōdai hen* [Wielki słownik języka japońskiego w podziale na epoki. Starożytność], henshū: Omodaka Hisataka et al. (Tōkyō: Sanseidō, 1968), 607.

⁹ Shirane, *Japan and the Culture of the Four Seasons*, 180.

W pierwszym zbiorze poezji, *Man'yōshū*, nie było jeszcze motyli, ale pojawiły się one już w wierszach pierwszej antologii cesarskiej, następnie w *Genji monogatari* [Opowieść o księciu Genjim] autorstwa Murasaki Shikibu¹⁰ i później stały się jednym ze stałych tematów poetyckich, zarówno w poezji *waka* oraz wierszach *renga*, jak i w późniejszym *haiku*¹¹. Te bezgłośnie owady, urzekające wdziękiem swoich skrzydeł i lekkim lotem, w poezji łączone były przede wszystkim z wiosną, zarówno w porze, gdy kwiaty rozkwitały, jak i po ich przekwitnięciu, a pod wpływem sztuki chińskiej były też jednym ze stałych tematów malarstwa, ukazywane na przykład ulatujące ponad piwoniami w rozkwicie.

Niezwykle ciekawym przykładem połączenia owadów i poezji *waka* (który warto byłoby omówić dokładniej w osobnym opracowaniu) są zachowane w Wydziale Archiwów i Mauzoleów (Shoryōbu) Agencji Dworu Cesarskiego (Kunaichō) dwa dokumenty pochodzące prawdopodobnie z pierwszej połowy okresu Edo (1603–1868). Jeden to *Mushi sugoroku* [Gra *sugoroku* z owadami], plansza do gry w *sugoroku*, a drugi to *Mushi sugoroku no waka* [Wiersze *waka* o grze *sugoroku* z owadami], zeszyt z krótką opowieścią o owadach¹². Gra w *sugoroku* (odmiana: *e sugoroku*, czyli *sugoroku* obrazkowe, znana w Japonii prawdopodobnie już w XIII wieku) jest zwykle porównywana do popularnej w Wielkiej Brytanii gry Snakes and Ladders [Węże i drabiny]: na planszy rysowane są pola prowadzące od startu do mety i należy przejść przez nie, przesuwając się o tyle pól, ile wskazuje rzut kostką. Pola na planszy przyjmowały najróżniejsze formy, chociażby mapy szlaków podróźniczych w Japonii, albo ozdobione były rysunkami o wspólnym temacie – i tak jest też w *Mushi sugoroku*: pola mają kształt wachlarzy, składanych (*ōgi*) lub nierozkładanych (*uchiwa*), na których wypisane są wiersze *waka* i namalowane a to owady, a to żaba, lis, gęsi w locie, czy nawet postaci ludzkie. Większość utworów zawiera odniesienia do owadów, tak jak na przykład ten, na polu w kształcie wachlarza *uchiwa*, z rysunkiem lecącej gęsi:

kumo no ue no	ponad chmurami
tsuki o kazashi ni	oblicze księżycowe
itadakite	mają nad sobą

¹⁰ Opowieść w 54 zwojach, nazywana pierwszą na świecie powieścią psychologiczną, powstała w Japonii na przełomie X/XI wieku.

¹¹ *Kago reika jiten* [Leksykon słownictwa w poezji *waka*, z przykładami wierszy], henshū: Katō Katsumi, Sakurai Mitsuru, Torii Kimihiro (Tōkyō: Seibunsha, 1988), 152–153.

¹² Oba dokumenty dostępne są w całości w postaci zdjęć na stronie Wydziału Archiwów: <https://shoryobu.kunaicho.go.jp/Toshoryo/Viewer/1000167520000/71b6d9252bc6c4504af5add6ecf3f553> (dostęp: 31.10.2024).

Nie tylko świetliki i motyle. O wszach, mrówkach i innych owadach w twórczości...

tsuyu ni mo amaru	od kropli rosy liczniejsze
mushi no kogoe	głosy robaczków różnych ¹³

Warto zauważyć, że słowo *mushi* (‘owady’, ‘insekty’, ‘robaki’), obecnie używane zasadniczo w odniesieniu do owadów, dawniej miało szersze znaczenie i mogło obejmować także gady, płazy czy nawet drobne zwierzęta.

Tak jak zostało powiedziane, w poezji *waka* dominowały owady, które urzały swoimi głosami (czy też raczej: dźwiękami). Wspomniane były również gatunki bezgłone, które mogły wzbudzać podziw swoimi pięknymi skrzydełkami (motyle) i światłem (świetliki). Obraz owadów budowany więc był w niewielkim stopniu na podstawie bliskiej obserwacji i wrażeń wzrokowych – wystarczało podziwianie dźwięków czy światełek świetlików z tarasu w rezydencji i korzystanie z typowych motywów, niosących ze sobą stałe skojarzenia. Ponadto, na obraz owadów nałożyły się także bogate odniesienia estetyczne i filozoficzne, jak w przypadku cykad, których larwy po wydostaniu się z ziemi przechodzą wylinę, a ich zrzucone zewnętrzne powłoki ciała, przypominające puste skorupki, stały się symbolem przemijania i nietrwałości życia.

Poezja *haiku*, która rozwijała się od XVII wieku, odnosi się do natury w sposób bardziej bezpośredni: wiersze *haiku* próbują uchwycić jak na fotografii konkretny wycinek świata, w takim stanie, w jakim jest w danej chwili, a to oznacza przyglądanie się z bliska również owadom – nie metaforycznym, lecz żywym, pełzającym czy latającym. Dlatego też w *haiku* występują nie tylko świerszcze czy motyle, ale i ślimaki, mrówki, pchły czy wszy, jako element nieubarwionej codzienności i świata otaczającego twórcę.

Sylwetka Tachibany Akemiego¹⁴

Tachibana Akemi (1812–1868) tworzył poezję *waka* u schyłku okresu Edo, tuż przed zakończeniem ponaddwustuletniej izolacji Japonii i jej otwarciem się na świat. Urodził się w zamożnej rodzinie kupieckiej, w prowincji Echizen (obecnie prefektura Fukui) i przez większość swojego życia był związany z tym regionem. Po śmierci ojca zobowiązany był przejąć rodzinną firmę zajmującą się handlem papierem,

¹³ Ikewada Yuki, „Mushi sugoroku no waka” [Wiersze *waka* w grze *sugoroku* z owadami], *Shoryōbu Kiyō*, 73 gō (2022): 79, <https://shoryobu.kunaicho.go.jp/Toshoryo/Viewer/1000167520000/71b6d9252bc64504af5add6ecf3f553> (dostęp: 01.06.2025).

¹⁴ Roger K. Thomas, *The Way of Shikishima. Waka Theory and Practice in Early Modern Japan* (Lanham: University Press of America, 2008), 158–163.

jego jednak o wiele bardziej interesowała twórczość literacka. Wykorzystywał każdą okazję, by studiować pod kierunkiem mistrzów: jeszcze jako młodzieniec obarczony koniecznością prowadzenia sklepu wykradł się do Kioto, gdzie przez jakiś czas poznawał nauki konfucjańskie i literaturę w szkole prowadzonej przez Kodamę Kizana (1801–1835), ucznia znanego poety i filozofa Raia San'yō (1780–1832). Później studiował pod kierunkiem Tanaki Ōhide (1776–1847), głównego ucznia Motooriego Norinagi (1730–1801), który był jednym z najważniejszych twórców *kokugaku*, czyli studiów narodowych. Te dwa okresy nauki stworzyły podstawy jego przekonań: Tachibana przez całe życie był wierny idei *keishi sonnō*, czyli „szanować bóstwa i oddawać cześć cesarzowi”. Wiązały się z tym podziw dla kultury rodzi-
mej i niechęć do cudzoziemców, którzy pod koniec jego życia byli coraz bardziej obecni w Japonii, o czym mówił w wierszu w ten sposób:

tanoshimi wa	co jest przyjemne:
emishi yorokobu	gdy widzę ludzi, którzy
yo no naka ni	nie zapomnieli
mikuni wasurenu	o swym rodzinnym kraju
hito o miru toki	choć cudzoziemcy w łaskach ¹⁵

W wieku 28 lat Tachibana ostatecznie przekazał prowadzenie rodzinnego biznesu młodszemu bratu i wraz z żoną wyprowadził się z miasta Fukui, by zamieszkać w niezwykle skromnych warunkach pod górą Asuwa, poza miastem. W 1848 roku przeniósł się wraz z rodziną w jeszcze bardziej odludne miejsce, do domu, który nazwał Waraya, czyli Chata Kryta Strzechą, gdzie żył w skrajnym ubóstwie. Od tego czasu poświęcał się twórczości poetyckiej w swoim schronieniu, ale też utrzymywał kontakty z miłośnikami poezji. Był ceniony jako poeta przez ludzi kultury w Echizen i nawet szerzej – w regionie Hokuriku¹⁶, ale większe uznanie przyszło o wiele później, już po jego śmierci. Syn Tachibany, Imashige, zebrał wiersze ojca w jedną kolekcję, którą wydał drukiem w roku 1878, nie zdobyła ona jednak wtedy jeszcze popularności. Nastąpiło to dopiero wówczas, gdy znany poeta Masaoka Shiki (1867–1902) „odkrył” Tachibanę i opublikował cykl dziewięciu krótkich szkiców o nim w gazecie „Nippon”¹⁷. Masaoka docenił zarówno ideały poetyckie Tachibany, jak i jego życie w szlachetnym ubóstwie, które poeta chętnie opisywał, w niczym go nie ubarwiając.

¹⁵ Tachibana no Akemi, *Tachibana no Akemi zenkashū* [Zbiór wierszy wszystkich Tachibany no Akemiego] (Tōkyō: Iwanami Shoten, 2012), 186.

¹⁶ Region w północno-zachodniej części japońskiej wyspy Honsiu, obejmuje obecne prefektury Fukui, Ishikawa i Toyama.

¹⁷ Szkice te były publikowane pod wspólnym tytułem *Akemi no uta* [Wiersze Akemiego], od 22 marca do 23 kwietnia 1899 roku. Obecnie dostępne są w kolekcji Aozora Bunko: https://www.aozora.gr.jp/cards/000305/files/46490_30026.html (dostęp: 08.11.2024).

Nie tylko świetliki i motyle. O wszach, mrówkach i innych owadach w twórczości...

Tymczasem około 100 lat później Tachibana został „odkryty” jeszcze raz: oto 13 czerwca 1994 roku, kiedy cesarz Akihito wraz z małżonką, cesarżową Michiko, gościł w Stanach Zjednoczonych, prezydent Bill Clinton przytoczył słowa poety w mowie powitalnej:

Posłuchajmy eleganckich słów pozostawionych nam przez japońskiego poetę Tachibanę Akemiego.

tanoshimi wa	co jest przyjemne:
asa okiidete	obudzić się rano, wyjść
kinō made	wtem zobaczyć
nakarishi hana no	kwiaty w rozkwicie, których
sakeru miru toki	jeszcze wczoraj nie było

Ten wiersz ma ponad sto lat, ale jego przesłanie jest ponadczasowe. Każdy dzień przynosi ze sobą obietnicę nowego rozkwitu: nadzieję na rozwój i coraz większą przyjaźń między naszymi narodami¹⁸.

Przytoczenie tego utworu wzbudziło wielkie zainteresowanie w Japonii i twórczość Tachibany znów stała się trochę lepiej znana. Warto zwrócić uwagę, że ten wiersz, podobnie jak i cytowany wcześniej liryk o cudzoziemcach zaczynają się tak samo: słowami *tanoshimi wa...* – czyli: „co jest przyjemne”. Oba należą do znanego cyklu Tachibany *Dokurakugin* [Wiersze w samotności], który składa się z 52 utworów; wszystkie zaczynają się tak jak powyżej, a kończą słowem *toki*, czyli ‘w czasie’, ‘kiedy’. Przedstawiają one życie poety i jego rodziny w ubóstwie z wyboru, ale w bliskości i we wzajemnej trosce.

Tachibana w swojej twórczości dążył do realizowania ideału *makoto*, czyli prawdziwości, szczerości, w czym odnosił się do ideałów poetyckich z czasów *Man'yōshū*, tym właśnie słowem opisywanych. Prawdziwość ta w jego rozumieniu nie musiała być dosłowna – sytuacja przedstawiona w wierszu mogła zatem nie być rzeczywista, ale powinna być prawdziwa pod względem emocjonalnym. To właśnie z dążenia do wyrażenia *makoto* wynikała w jego poezji obecność wszy, mrówek czy pszczoł.

¹⁸ <https://www.presidency.ucsb.edu/node/219435> (dostęp: 03.11.2024). Wiersz został zacytowany przez prezydenta tylko w przekładzie na język angielski.

Owady w twórczości Tachibany Akemiego

Pełny zbiór wierszy Tachibany zawiera 1270 utworów, w większości krótkich, współcześnie określanych nazwą *tanka*, ale poeta ten jest też autorem piętnastu *chōka*, czyli pieśni długich¹⁹. Liryki zostały uporządkowane przez syna Tachibany, Imashige, w pięciu rozdziałach, a do tego we współczesnych wydaniach dodano dwa rozdziały z wierszami rozproszonymi, zebranymi skądinąd. Są one ułożone w większości chronologicznie, zgodnie z czasem powstania, co jest odmienne od utrzymywanej od czasów *Kokin wakashū*, czyli od X wieku, konwencji dzielenia utworów na zwoje tematyczne.

Wszystkie odniesienia do owadów znajdują się w krótkich wierszach (nie ma ich w dłuższych, *chōka*). Materiałem poetyckim dla Tachibany było przede wszystkim (nie wyłącznie) to, co widział wokół siebie, a więc jeśli chodzi o świat natury, było to:

- około 50 gatunków zwierząt (w tym między innymi: około 10 gatunków ssaków, 20 gatunków ptaków, 3 gatunki ryb, 14 gatunków owadów i smok),
- około 80 gatunków roślin.

W poezji tej pojawiają się następujące nazwy owadów, w kolejności od największej częstotliwości występowania: *hotaru* (światliki, 13 wierszy), *ari* (mrówki, 11), *chō* (motyle, 8), *shirami* (wszy, 4), *semi* (cykady, 3), *inago* lub *inagomaro* (koniki polne, 3), *hachi* (błonkoskrzydłe, na przykład pszczoły, osy, 2), *ka* (komary, 2), *kōrogi* (świerszcze, 2), *sugaru* (szczyrkliny, rodzaj błonkówek z rodziny grzebiaczowatych, 2), *sasagani* (pająki, 1), *kirigirisu* (pasikoniki, 1), *matsumushi* (inne określenie na *kōrogi*, świerszcze, 1), *hiru* (pijawki, 1) i *abu* (gzy, 1). Łatwo zauważyć, że światliki i motyle, które tradycyjnie były uważane za stosowne tematy poetyckie (dotyczyło to także sztuk plastycznych), są na pierwszej i trzeciej pozycji, jeśli chodzi o częstotliwość wystąpienia, pojawiają się też, choć rzadziej, świerszcze, pasikoniki i koniki polne. Tymczasem owady nowe w poezji *waka* to przede wszystkim mrówki (aż 11 wierszy), a do tego zupełnie już nieeleganckie wszy, komary czy gzy.

Przyjrzyjmy się przykładom wierszy poświęconych owadom, poczynając od tych, które są najczęściej opisywane. Światliki u Tachibany:

mado ni iru	w okno wpadają
amayo no hotaru	światliki w noc deszczową
shimejime to	i wciąż, cichutko
terite sudare o	rozświetlając zasłony
ori nobori suru	wlatują i zlatują ²⁰

¹⁹ Tachibana no Akemi, *Tachibana no Akemi zenkashū*.

²⁰ Tachibana no Akemi, *Tachibana no Akemi zenkashū*, 259. Wiersz nr 820.

Nie tylko świetliki i motyle. O wszach, mrówkach i innych owadach w twórczości...

O ile temat – świetliki – nie jest niczym nowym, o tyle pokazanie ich w bezpośredniej bliskości człowieka, wręcz przy samym domu, w oknie, gdzie poruszają się w górę i w dół wzdłuż zasłon z plecionki, dobrze oddaje dążenie do tworzenia w duchu *makoto*.

W twórczości Tachibany można znaleźć wiele wierszy połączonych w krótkie cykle (wyjątkowo długi jest wspomniany już cykl aż 52 liryków) i tak jest też z utworami poświęconymi mrówkom: oprócz dwóch wierszy pojedynczych jest także cykl dziewięciu utworów o numerach od 685 do 693, poprzedzony wspólnym tematem²¹: *Shūgi*, co można przetłumaczyć jako: Gromada mrówek.

mure yobi ni	jedna pobiegła
hitotsu hashiru to	żeby stado zawołać
miru ga uchi ni	i w jednej chwili
naganagashiku mo	patrzysz, a już się ciągnie
tsukuru ari michi	mrówek długa ścieżyna ²²

Widać, że zacytowany wiersz powstał na podstawie własnej obserwacji, prowadzonej na tyle blisko owadów, że autor zauważył nawet tę jedną mrówkę. Jest to więc spojrzenie odmienne od sposobów przedstawiania owadów w poezji klasycznej, umieszczanych zwykle w typowych dla danego gatunku miejscach i okolicznościach. Cały cykl szczególnie podkreśla umiejętność komunikacji mrówek, wspólne działania ich gromady i siłę, jaką takie działania dają. Można się też domyślać wartości metaforycznej i nauki dla ludzi, jaką mogliby odebrać od społeczności tych owadów:

kasukanaru	jeśli maleńkie
ari mo chikara o	mrówki by połączyły
awasureba	dziś swoje siły
ware ni chie masu	wstrząsnęłyby czymś cięższym
mono o yurugasu	tysiąckroć niż one same ²³

Spośród ośmiu wierszy o motylach trzy tworzą jeden cykl (numery 467 do 469), a pozostałe są rozproszone w różnych rozdziałach. Cykl trzech liryków jest poprze-

²¹ W poezji *waka* wiersze nie mają tytułów, ale mogą mieć podany temat (jap. *dai*), który może dotyczyć jednego, kilku czy nawet wielu utworów. Może on być wyrażony jednym słowem, na przykład *ume* – śliwa, lub dwoma czy kilkoma. Często uczestnicy spotkań poetyckich układali liryki na wyznaczony temat, organizowano także konkursy poetyckie, których uczestnicy, podzieleni na lewą i prawą stronę, przedstawiali swoje wiersze na zadany temat, a arbiter oceniał, która strona stworzyła lepszy utwór i wygrała.

²² Tachibana no Akemi, *Tachibana no Akemi zenkashū*, 210. Wiersz nr 689.

²³ Tachibana no Akemi, *Tachibana no Akemi zenkashū*, 209. Wiersz nr 686.

dzony tematem: *Bijin bokuchō zu* [Obraz przedstawiający piękną kobietę, która łapie motyle], a pierwszy utwór w nim brzmi tak:

utsukushiki	motyli pięknych
chō hoshigarite	zachciało się dziewczynie
hanazono no	w kwietnym ogrodzie
hana ni otome no	ach, na płatki kwiatowe
ase kobosu kana	kapią potu kropelki ²⁴

To niezwykle plastyczny i dynamiczny obraz młodej dziewczyny, która biega po ogrodzie, by złapać motyle; kwitną kwiaty, więc to jeszcze wiosna, nie lato – dlatego możemy się domyślać, że kropelki potu sugerują tu dynamiczny ruch, a nie upalną pogodę. Podany na początku temat jest sformułowany klasycznie i elegancko, tymczasem wiersz przewrotnie kończy się obrazem potu kapiącego na płatki kwiatów, co brzmi realistycznie i nowatorsko, a dla ówczesnych miłośników poezji zapewne też szokująco.

Ze względu na to, że wszy są tak nowym i rzadkim tematem w poezji *waka*, zostanie tutaj przytoczony cały cykl czterech utworów o tych owadach (numery 93, 94 i 95 oraz 1267, który jest wariantem wiersza 95):

kiru mono no	we wszystkich szwach
nuime nuime ni	w każdym naszym ubraniu
ko o hirite	płodzą swe dzieci
shirami no kamiyo	dla wszy oto nastały
hajimarinikeri	czasy boskich początków ²⁵

wata iri no	o, weszki małe,
nuime ni kashira	w szwy ubrań watowanych
sashiirete	główki wpychacie
chijimu shirami yo	i siedzicie skurczone –
waga omou dochi	moi wy przyjaciele

yaora idete	cicho wychodzą
koromo no kubi o	i po kołnierzach ubrań
haiariki	drepczą powoli

²⁴ Tachibana no Akemi, *Tachibana no Akemi zenkashū*, 156. Wiersz nr 467.

²⁵ Jap. *kamiyo*, ‘boskie czasy’, okres przed czasem ludzi, kiedy wyspy japońskie zamieszkiwały bóstwa. Para demiurgów, Izanagi i Izanami, zrodziła najpierw liczne wyspy, a następnie dała życie wielu bóstwom, które również rodziły kolejne bóstwa. Opisane jest to w: *Kojiki, czyli Księga dawnych wydarzeń*, przeł. Wiesław Kotański (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986), 47–51.

Nie tylko świetliki i motyle. O wszach, mrówkach i innych owadach w twórczości...

ware ni hajimi suru	wy mi wstyd przynosicie
shirami domo kana	ech, weszki-towarzysze
erikubi o	po mym kołnierzu
mosoro mosoro to	powoli, powolutku
haiariki	drepczą cichutko
ware ni shirami no	te weszki to mi chyba
hajimi suru kana	wstydu trochę przynoszą ²⁶

Pierwszy raz w poezji *waka* pojawiają się wszy – do tego rezydują one w szwach ubrań, mnożą się tam obficie i wychodzą, by dreptać po kołnierzu, przynosząc wstyd poecie. A jednak wydaje się, że w tych słowach dominuje sympatia dla towarzyszy, którzy dzielą z nim codzienne życie w ubóstwie, silniejsza niż poczucie wstydu wobec ludzi. Tematyka tych wierszy, oparta na bezpośredniej obserwacji otoczenia, i pozbawione sentymentalizmu podejście są bliskie *haiku*.

Na koniec przyjrzyjmy się jeszcze utworowi o komarze:

kurenai ni	aż na czerwono
mi no somaru made	ciało mu się zabarwi
chi suu ka no	komar ssie krew
hate wa onore to	i wreszcie sam odpada
ochite tobiezu	już ulecieć nie zdoła ²⁷

To realistyczny wizerunek komara, któremu Tachibana musiał przyglądać się z bardzo bliska, można by wręcz pomyśleć, że przez szkło powiększające²⁸. Tymczasem wiersz ten jest poprzedzony tematem: *Yoku* [Żądza], co dokłada warstwę metaforyczną do tak szczegółowo nakreślonego obrazu owada. *Yoku* (lub jap. *ton'yoku*, *don'yoku*) w buddyzmie oznacza żądze, pożądanie i jest zaliczane do trzech trucizn (razem z gniewem i głupotą), które powodują cierpienie oraz uniemożliwiają dobre odrodzenie i osiągnięcie oświecenia. Jest to więc jedno z podstawowych pojęć buddyjskich²⁹. Tachibana w tym utworze zręcznie połączył metaforyczne ukazanie

²⁶ Tachibana no Akemi, *Tachibana no Akemi zenkashū*, 52–53 i 388.

²⁷ Tachibana no Akemi, *Tachibana no Akemi zenkashū*, 310. Wiersz nr 930.

²⁸ Szklą powiększające zostały sprowadzone do Japonii prawdopodobnie około roku 1750 i były nazywane wtedy *mushi megane*, czyli okularami do oglądania owadów. Wkrótce zaczęły powstawać książki i druki ulotne z rysunkami owadów oglądanych przez nie, trudno jednak spodziewać się, by żyjący w skrajnym ubóstwie Tachibana miał dostęp do takiego sprzętu. Informacje o historii szkieł powiększających, lornetek itp. są dostępne na stronie Japan Microscope Manufacturers' Association: <https://microscope.jp/history/07-1.html> (dostęp: 09.11.2024).

²⁹ Nakamura Hajime, *Bukkyōgo daijiten* [Wielki słownik terminów buddyjskich] (Tōkyō: Tōkyō Shoseki, 1987), 484, 1025.

pewnej idei buddyjskiej z realizmem opisu, za który później tak dobrze oceniał go wspominany wcześniej Masaoka Shiki, zwolennik prostoty, realizmu i odwzorowywania natury (jap. *shasei*) w poezji.

Przedstawiono tutaj wiersze Tachibany poświęcone świetlikom, mrówkom, motylom i wszom, gdyż te owady poeta opisywał najczęściej, a także liryk o komarze jako przykład realistycznej nowości w poezji *waka*. W pozostałych utworach, których bohaterami są owady, można zaobserwować zarówno skłonność do realizmu oraz odwzorowywania natury, *shasei* (na przykład wiersz 308 o pszczołach latających nad różami rosnącymi pod oknem³⁰), jak i do osadzenia w klasycznej tematyce i metaforze (wiersz 1108 o *matsumushi*, świerszczach, przez asocjację ze słowem *matsu*, ‘czekać’, wykorzystanych do opisanie reakcji emocjonalnej w sytuacji czekania na kogoś).

Podsumowanie

Tachibana Akemi wybrał życie skupione i na twórczości, i na rodzinie. Wzorem, do którego się odwoływał, była najstarsza w Japonii antologia poezji – *Man'yōshū*, której ducha wyrażano słowem *makoto* (‘prawda’, ‘prawdziwość’). W wierszach opisywał naturalne otoczenie oraz życie codzienne swoje i rodziny, w sposób o wiele bardziej realistyczny, niż było to przyjęte w poezji klasycznej: widoczne jest to zarówno w tematyce, jak i słownictwie. Przedstawiając życiorys poety, autorka niniejszego artykułu starała się pokazać, że ideał *makoto* realizował on również swoim w pełni oddanym twórczości życiem w skrajnym ubóstwie. Częścią jego pracy literackiej była obserwacja owadów, które następnie opisywał w swoich utworach.

To właśnie Tachibana jest pierwszym japońskim poetą, który wprowadził do liryków wszy (można znaleźć wcześniejsze utwory *haiku*, w których one występują); wiernie i realistycznie opisuje też mrówki, komara czy pszczoły – i nie są one potraktowane symbolicznie. Wiele jego wierszy opartych jest na obserwacji natury, prowadzonej z bliska: w domu, w ogrodzie, przy oknie; poeta opisuje nawet wszy żyjące w szwach ubrania i chodzące po kołnierzu. Jest to o wiele większa bliskość niż w japońskiej poezji okresów wcześniejszych, w której owady przedstawiane były stereotypowo, przede wszystkim poprzez odwołania do ich głosów i dźwięków (na przykład utwory o świetlikach, cykadach czy świerszczach), a więc – postrzegane z dystansem, z pewnej odległości, bez bezpośredniego kontaktu. Tachibana całkowicie usuwa ten dystans i prowadzi poezję *waka* w stronę nowoczesności.

³⁰ Tachibana no Akemi, *Tachibana no Akemi zenkashū*, 116.

Bibliografia

- <https://microscope.jp/history/07-1.html> (dostęp: 09.11.2024).
- <https://shoryobu.kunaicho.go.jp/Toshoryo/Viewer/1000167520000/71b6d9252bc64504af5add6ecf3f553> (dostęp: 31.10.2024).
- https://www.aozora.gr.jp/cards/000305/files/46490_30026.html (dostęp: 08.11.2024).
- <https://www.presidency.ucsb.edu/node/219435> (dostęp: 03.11.2024).
- Ikewada Yuki. „Mushi sugoroku no waka” [Wiersze *waka* w grze *sugoroku* z owadami]. *Shoryōbu Kiyō*, 73 gō (2022): 69–79. <https://shoryobu.kunaicho.go.jp/Toshoryo/Viewer/1000167520000/71b6d9252bc64504af5add6ecf3f553> (dostęp: 01.06.2025).
- Jidai betsu kokugo daijiten. Jōdai hen* [Wielki słownik języka japońskiego w podziale na epoki. Starożytność]. Henshū: Omodaka Hisataka et al. Tōkyō: Sanseidō, 1968.
- Kago reika jiten* [Leksykon słownictwa w poezji *waka*, z przykładami wierszy]. Henshū: Katō Katsumi, Sakurai Mitsuru, Torii Kimihiro. Tōkyō: Seibunsha, 1988.
- Ki-no Tsurayuki. „Wstęp do *Kokinshū*”. Przeł. Krzysztof Olszewski. W *Estetyka japońska. Słowa i obrazy*, red. Krystyna Wilkoszewska, 19–28. Kraków: Universitas, 2005.
- Kojiki, czyli Księga dawnych wydarzeń*. Przeł. Wiesław Kotański. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Kokin wakashū* [Zbiór pieśni japońskich dawnych i nowych]. Henshū: Kyūsojin Hitaku. 2 kan. Tōkyō: Kōdansha, 2008.
- Kordzińska-Nawrocka, Iwona. „Metaforyka *hotaru* – świetlika w japońskiej kulturze dworskiej”. W *Zwierzęta w kulturze japońskiej*, red. Beata Kubiak Ho-Chi i Yoko Fujii-Karpoluk, 22–48. Warszawa: Japonica, 2018.
- Kubiak Ho-Chi, Beata. *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*. Kraków: Universitas, 2009.
- Man'yōshū* [Zbiór dziesięciu tysięcy liści]. Henshū: Satake Akihiro et al. 3 kan. Tōkyō: Iwanami Shoten, 2014.
- Nakamura Hajime. *Bukkyōgo daijiten* [Wielki słownik terminów buddyjskich]. Tōkyō: Tōkyō Shoseki, 1987.
- Shirane, Haruo. *Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature and the Arts*. New York: Columbia University Press, 2013.
- Suzuki, Daisetz T. *Zen i kultura japońska*. Przeł. Beata Szymańska, Piotr Mróz, Anna Zalewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.
- Tachibana no Akemi. *Tachibana no Akemi zenkashū* [Zbiór wierszy wszystkich Tachibany no Akemiego]. Tōkyō: Iwanami Shoten, 2012.
- Tanaka Mizuho. „*Man'yō no dōbutsu kō*” [O zwierzętach w *Zbiorze dziesięciu tysięcy liści*]. *Okayamaken Shizen Hogo Sentā Kenkyū Hōkoku*, 6 gō (1998): 29–41.
- Thomas, Roger K. *The Way of Shikishima. Waka Theory and Practice in Early Modern Japan*. Lanham: University Press of America, 2008.

Anna Zalewska – dr, adiunkt w Katedrze Japonistyki Wydziału Orientalistycznego Uniwersytetu Warszawskiego; w latach 2010–2013 również adiunkt w Pracowni Języka i Kultury Japońskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Absolwentka japonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, odbyła studia w Japonii na uniwersytetach: Gakugei (Tokio; 1991–1992), Hokkaido (Sapporo; 1996–1997) i Kiotyjskim (1999–2004). Zajmuje się japońską literaturą klasyczną i buddyjską oraz kulturą tradycyjną (kaligrafia, droga herbaty), tłumaczy na język polski poezję *tanka* (*Zbiór z Ogura – po jednym wierszu od stu poetów*, 2008) i współczesną (Itō Hiromi, *Zabić Kanoko*, 2024), współczesną literaturę japońską (Kawakami Hiromi, *Sensei i miłość*, 2013; Kashiwai Hisashi, *Kamogawa. Tropiciiele smaków*, 2023, i inne), farsy *kyōgen* (Siewki, *Bóg szczęścia*, 2014) i inne. Publikacje: *Kaligrafia japońska. Trzy traktaty o drodze pisma* (2015), *O czarnym kocie cesarza i inne opowieści. Koty w dawnej literaturze japońskiej* (2022). E-mail: a.zalewska@uw.edu.pl.

Anna Zalewska – PhD, is an assistant professor at the Chair of Japanese Studies, Faculty of Oriental Studies, University of Warsaw. Between 2010 and 2013, she also worked as an assistant professor at the Japanese Language & Culture Center, Nicolaus Copernicus University in Toruń. She graduated from the Japanese Studies Department at the University of Warsaw and pursued further studies at Gakugei University in Tokyo (1991–1992), Hokkaido University in Sapporo (1996–1997), and Kyoto University (PhD program, 1999–2004). Her research focuses on Japanese literature and traditional culture, including calligraphy and the tea ceremony. Dr. Zalewska translates Japanese *tanka* poetry into Polish (e.g., *Zbiór z Ogura – po jednym wierszu od stu poetów* [The Ogura Hyakunin Isshu (One Hundred Poets, One Each)], 2008), as well as modern Japanese poetry (Itō Hiromi, *Zabić Kanoko* [Killing Kanoko], 2024), prose (Kawakami Hiromi, *Sensei i miłość* [Strange Weather in Tokyo], 2013; Kashiwai Hisashi, *Kamogawa. Tropiciiele smaków* [The Kamogawa Food Detectives], 2023, and others), and *kyōgen* plays (e.g., *Siewki* [Plovers], *Bóg szczęścia* [God of Luck], 2014), among others. Her major publications include *Kaligrafia japońska. Trzy traktaty o drodze pisma* [Japanese Calligraphy: Three Treatises on the Way of Writing] (2015) and *O czarnym kocie cesarza i inne opowieści. Koty w dawnej literaturze japońskiej* [The Emperor's Black Cat and Other Stories: Cats in Classical Japanese Literature] (2022). E-mail: a.zalewska@uw.edu.pl.