

Adam Jarosz

Adam Jarosz – doktor nauk humanistycznych, slawista, germanista, tłumacz, pracownik naukowy Instytutu Sławistyki (Institut für Slavistik, Giessen), autor tomów opowiadań, liryki, szkiców dramatycznych, badań i publikacji z zakresu europejskiego modernizmu – zarówno w języku polskim, jak i niemieckim.

Komurasaki. Legenda i jej wieczni kochankowie

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2014.030>

„Oto grób obu Schijoku
Ptaki te dwa, które pięknymi były niczym kwiecie wiśni,
zmarły przed czasem ich, jakoby kwiaty, które zerwał wiatr,
nim owoc wydać zdołały”¹.

Czyż mogła przypuszczać młoda Komurasaki, cudna kurtyzana okresu Kanbun (1661–1673), gdy miłość swą ku straconemu w Suzugamori² – samurajowi Shirai Gonpachi, życiem swym przypieczętowała, że uczucie jej, tego „małego purpurowego kwiatu”³ („kleine Purpurblüte”), jak pisze Algernon Bertram Mitford (Lord Redesdale, 1837–1916), zamknięte pośród ledwie przepuszczających światło shōji zielonych domów herbacianych Yoshiwary⁴, w trzysta lat po śmierci jej nadal będzie płonąć i nieustająco wzniecać uczucia na scenach, na kartach literatury nie tylko japońskiej?

¹ Schijoku / Schigoku: ptaki, o których powiada mitologia japońska, „iż jeden w drugim żyje, i które w ten sposób, przedstawiając misteryjny dualizm w tym samym ciecie, symbolizują wierną i głęboką miłość.” (Tłumaczenie powyższe jak i dalsze, jeśli nie ma podanego innego źródła: Adam Jarosz, dalej jako A. J.) A. B. Mitford, *Das alte Japan*. [Stara Japonia], Köln 2007, s. 15. Strofy nagrobka Komurasaki i Shirai Gonpachi, cyt. ibidem, s. 80 (dalej jako: Mitford).

² Plac wykonywania wyroku w miejscowości Shinagawa, por. S. Salzmänn, A. Kreul, *Szenen aus dem alten Japan* [Sceny z dawnej Japonii], *Japanische Farbholzschnitte aus eigenem Besitz* [Japońskie drzeworyty barwne z własnego zbioru], *Der zweite Teil* [Część druga], Bremen 1993, s. 52. Tutaj drzeworyt (format koban, mały format 128 × 170 mm) *Shinagawa* (Stacja *Shinagawa*) autorstwa Katsushika Hokusai (1760–1849) z serii *54 stacje Hokkaido* (1804–1808). Stacja Shinagawa była miejscem, do którego udawano się podróżując do Edo. Odprowadzający pili tu wspólnie z odjeżdżającym sake. Sam Gonpachi często łączony jest z rycerskim Benzuiin Chobei (1620–1673), z którym właśnie w Shinagawa miał się spotkać (por. ibidem).

³ Mitford, s. 87. Brockhaus roku 1907 klasyfikuje „Komurasaki – ‘Kleiner Purpur’” [„Mała purpura”] w najwyższej kategorii kurtyzan: ‘oiran’. Por. J. Kurth, *Utamaro*, Leipzig 1907, s. 22. w: <http://archive.org/stream/utamaro00kurtgoog#page/n47/mode/2up> (stan: sierpień 2012, dalej jako: Kurth).

⁴ Nazwę „Joschiwara” podaje Mitford w tłumaczeniu jako „Schilfmoor” [„Szuwary”], nadaną miejscu temu dla rosnącej tam w wielkiej ilości trzciny, współcześnie autorowi zwany również „Jaschi”, co oznacza „das glückliche” oder „das gute Moor” [„szczęśliwe” lub „dobre bagno”], por. Mitford, s. 96.

We wspomnianej dalej powieści Wacława Sieroszewskiego *Miłość samuraja*⁵ (1926) wypowiedź Gompaci (pisownia Sieroszewskiego) słowa, które dadzą wymownie świadectwo owej niewzruszoności związku obojga kochanków. Skryta w swym uczuciu, postać – jak kreśli związek wspomniany Mitford w *Die Liebesgeschichte des Gompatschi und der Komurasaki* [*Historia miłości Gompachiego i Komurasaki*], miała się z ukochanym swym zjednoczyć odwiecznie „w prochu jej resztek ziemskich” w Meguro⁶, jak czytamy w „legendzie” Mitforda sprzed lat⁷.

Jednak, jak przytacza Segawa-Seigle w *Yoshiwara: the glittering world of the Japanese courtesan* (1993), Komurasaki miała jeszcze w trzy lata po śmierci Gompachiego (stracony w roku 1679) lokalnego kochanka, co było dla dystryktu Yoshiwary przekroczeniem kodeksu⁸. Tym niemniej podkreśla ona: „The significance of the legend is that the ill-fated lovers appealed to the imagination of Edoites and offered a popular subject for kabuki plays, novels, puppet-shows, and *ukiyo*e”⁹. Stwierdzenie to wydaje się o tyle godne podkreślenia, iż ‘mityzacja’ herbacianych domów przyczyniła się również do zajęcia konkretnych stanowisk w określeniu faktycznym tej dzielnicy i zwrócenia uwagi na pobudki skłaniające poważną część młodych dziewcząt do ‘wybrania’ tej właśnie drogi. Wskazuje na to nie tylko Mitford:

Als Komurasaki sich selbst hingab und verkaufte, um ihre ruinierten Eltern unterstützen zu können, verletzte sie nach ihren Begriffen die Vorschriften der Tugend nicht. Sie glaubte im Gegenteil, keinen größeren Beweis kindlicher Liebe geben zu können, und weit entfernt, Vorwürfe auf sich zu ziehen, war ihre Selbstaufopferung in den Augen der Japaner vielmehr großen Lobes wert¹⁰.

(„Gdy Komurasaki sama się ofiarowała i sprzedawała, by móc wspomagać swych zrujnowanych rodziców, nie przekroczyła według niej przepisów cnoty. Przeciwnie, wierzyła, iż nie jest możliwym dać większego świadectwa dziecięcej miłości i daleka była od zarzutów wobec niej, jej samopoświęcenie w oczach Japończyków wzbudzało wielką pochwałę.”),

lecz również Chiba (Tokyo) we wstępie do powieści *Yoshiwara* (1920) Hermiony v. Preuschen:

Die Ursache, warum sie in den ‘Käfig’ gehen, ist meistens nur Kindesliebe, um ihre bedürftigen Eltern zu unterstützen”¹¹.

(„Przyczyną, dla której idą do ‘klatki’, jest najczęściej tylko miłość dziecka, by wspomagać swych potrzebujących rodziców.”)

⁵ W. Sieroszewski, *Miłość samuraja* (dalej jako: *Miłość samuraja*), w: [Dzieła, dalej jako: SD, z podaniem tomu], t. XIII, Kraków 1966. Dla wypowiedzi Gompachiego por. przyp. 67 tejże pracy.

⁶ Por. Mitford, s. 80.

⁷ Książka Mitforda w oryginalnym wydaniu angielskim ukazała się w roku 1871.

⁸ Por. C. Segawa-Seigle, *Yoshiwara: the glittering world of the Japanese courtesan*, Honolulu 1993, s. 88–91 (dalej jako: Segawa-Seigle).

⁹ Segawa-Seigle, s. 89.

¹⁰ Mitford, op. cit. s. 90, tłumaczenie A. J.

¹¹ H. v. Preuschen, *Yoshiwara, Vom Freudenhaus des Lebens* [Yoshiwara. O domu uciech życia], *Roman in drei Teilen* [Powieść w trzech częściach], Berlin 1920, s. 10 (dalej jako: Preuschen), tłumaczenie A. J. W swej powieści *Miłość samuraja* Wacława Sieroszewskiego użyta zostaje nazwa „klatek piękności”. Por. *Miłość samuraja*, s. 210.

Nie zagłębiając się jednak w samą genealogię Yoshiwary, co wykraczałoby poza ramy poniższego przyczynku, warto przytoczyć starą pieśń owej dzielnicy „herbacianych domów”, której poetycki wyraz da wspomniana już, a w dalszej części rozpatrywana, powieść Wacława Sieroszewskiego *Miłość samuraja*¹², by w należyтым świetle móc ujrzeć i samą protagonistkę:

Keisi ni Makoto nashi Towa Soria Taga uta?

Makoto aru – made Kimo sezumi!¹³

(„Któż odważy się powiedzieć, iż wierności nam brakuje?

Któż zbliży się aż tak, iż wierność naszą wypróbuje!”)

Wobec przesłanek popartych „legendą”¹⁴ Komurasaki, która ma oparcie w rzeczywistości, fatalnie niezrozumianej przez Europejczyków, literatura i malarstwo nie wykorzystało tego wątku właściwie. Wspomnijmy pokrótce niemal wiekową drogę w sztuce malarskiej, ograniczając się w wyborze ogromu przedstawień wyłącznie do egzemplarycznego wspomnienia¹⁵ postaci kochanków.

I tak w latach 1770–1780 pojawia się druk autorstwa Isoda Koryūsai (działający pomiędzy 1765 a 1780) zatytułowany „Geliefden Komurasaki en Gompachi vermomt als bedelmonnik”¹⁶ („Kochankowie Komurasaki i Gompachi w przebraniu żebrzących mnichów”) przedstawiający zwróconych ku sobie kochanków w zamyśleniu. Komurasaki została przedstawiona z bambusowym fletem, z przewieszoną przez ramię torbą i kapeluszem plecionym z gałązek wierzby.

Około roku 1790 maluje Komurasaki i Gompachiego Kitagawa Utamaro (175[3]?–1806). Kurtyzana jest ubrana w ciemnokremowe i jasnoczerwone odzienie o kwiecistym wzorze, Gompachi zaś w czerwone kimono w jasne pasy i ciemne nakładane przez Komurasaki nakrycie (prawdopodobnie w momencie pożegnania). Rysunek pochodzi z serii *Jitsukurabe iro no minakami* (*Contest of sincerity, origin of love – Przedstawienie kilku miłosnych par*)¹⁷.

Z tego samego okresu (1790–1799/1800) pochodzi również drzeworyt *The lovers Shirai Gonpachi and Komurasaki* autorstwa Kitagawa Utamaro, ukazujący w wąskim formacie (61,6 cm×16,35 cm) na kremowym tle obu kochanków: Gompachiego pochylającego się

¹² Oto jawi się w oczach Gompachiego Yoshiwara z jej kurtyzanami: „Siedziały bez ruchu jak delikatne posągi, rzeźbione z najcenniejszej różowawej kości słoniowej, i jedynie błyski dużych wilgotnych oczu półprzykrytych firankami rzęś, jedynie tłumione uśmiechy świeżych ust, ozdobnych ruchliwymi dołeczkami policzków, dawały poznać, że w tych zamarłych postaciach przelewa się gorąca krew życia [...]”. Por. *Miłość samuraja*, s. 124.

¹³ Por. w: Preuschen, s. 9, tłumaczenie A. J.

¹⁴ Kurth, który w swym opisie Komurasaki podaje miejsce jej pochówku w Meguro wraz z ukochanym Gompachi, wykracza tym samym poza legendarne ujęcie pięknej kurtyzany z Yoshiwary, gdy oto pisze: „Sie [Komurasaki] ruht mit ihrem Geliebten in einem Grabe in Meguro”. [„Leży ona [Komurasaki] ze swym ukochanym w jednym grobie w Meguro”] Kurth, s. 22, podczas gdy Karasek ze Lwovic użyje określenia ‘legendy’ dla związku obu kochanków. Por. Jiří Karásek ze Lwovic, *Renaissanční touhy v umění* [Renesansowe tęsknoty w sztuce]. *Kritické studie* [Krytyczne studium], Praha 1926, s. 3 (dalej jako: Karásek ze Lwovic).

¹⁵ W ‘pełni’ chronologiczne prześledzenie pojawiania się tematycznego ujęcia w drzeworycie obojga czy też każdego z kochanków osobno, wykracza daleko poza ramy poniższego artykułu.

¹⁶ Por. Zbiory Rijksmuseum, Amsterdam, w: <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/RP-P-1956-689/geliefden-komurasaki-en-gompachi-vermomd-als-bedelmonniken> (stan na dzień: sierpień 2012)

¹⁷ Por. Segawa-Seigle, załączenie ryciny końcem rozdz. 4, s. 128f. Por. też: Library of Congress, Prints & Photographs Online Catalog (PPOC): www.loc.gov/pictures/item/2008661199/ [stan na dzień: sierpień 2012, dalej jako: loc] Tu datowany jest rok powstania na 1798 lub 1799.

nad młodą Komurasaki¹⁸. Artysta tworzy także piękną scenę drzeworytu z roku około 1795, zatytułowaną *Shared Feelings in the Bedchamber of Komurasaki and Gompachi*¹⁹, na którym ubrany w czarne nakrycie Gompachi pochyla się nad Komurasaki – ocierającą łzy prawą ręką (żegna ukochanego). Również z warsztatu Kitagawa Utamaro pochodzi, wymieniany w pełni zachwyty przez Kurth, drzeworyt z serii Au-mi hak-kei („Begegnungen, acht Ansichten berühmter Orte” „Spotkania, osiem widoków sławnych miejsc”): „Lilienschlanke Gestalten von höchster Grazie.” [„Smukłe jak lilia postaci najwyższej gracji.”]²⁰:

Blütenlandschaft am Wasser bei Mondschein im Rund. Vor einem herabgefallenen grünen Mückenschleier steht ein Jüngling (Shirai Gompachi) in langem schwarzen, mit weißen Gitterchen gemustertem Kreppkleid und streckt die rechte Hand nach einer hockenden Kurtisane (Komurasaki), die mit dem Zeigefinger der Rechten auf ihr rechtes Auge zeigt. Sie trägt ein violettes Kleid mit rotem, weißgeringeltem breiten Halsrand, einen bronzegrünen Gürtel und rosa, weiße und rote Untergewänder.²¹

(„Pejzaż wśród kwiatów nad wodą przy pełni księżyca. Przed opadłą moskitierą stoi młodzieniec (Shirai Gompachi) w długim czarnym odzieniu z krepy o wzorze białej kratki i wyciąga prawą rękę ku siedzącej kurtyzanie (Komurasaki), która palcem wskazującym swej prawej ręki wskazuje na swe prawe oko. Ma na sobie fioletowe szaty z czerwoną, białą prążkowaną szeroką opaską na szyi, białe i czerwone spodnie odzienie.”)

Na rok 1800 datować można z kolei drzeworyt o tytule *Komurasaki / Shirai Gompachi* autorstwa Ichirakutei Eisui (tworzącego w 1790–1823), ucznia Eishi²². Pomiędzy rokiem 1806–1810 powstaje kremowy drzeworyt mistrza ukiyo-e Utamaro II (zm. ok. 1831), na którym piękna Komurasaki, odziana w jasnobrązowe o czerwonych fałdach kimono, trzymająca w lewej ręce list, w prawej zaś sięgająca ku kunsztownie upiętej fryzurze, przedstawiona jest w obecności spoglądającego w jej oczy Gompachiego²³.

Wreszcie na rok 1860 datuje się dzieło Utagawa Kunisada I (Toyokuni III, 1786–1864) o tytule *Miya, from the Fifty-three Stations [of the Tōkaidō] (Gojūsan tsugi no uchi, Miya)*, z przedstawionymi aktorami Ichikawa Ichizō III (jako Shirai Gompachi) i Sawamura Tanosuke III (jako Komurasaki), w fioletowo-czerwonym nakryciu w kwieciste wzory (trzymając list w ręku)²⁴. Również i w następnych latach, jak można prześledzić, analizując dzieła tego samego artysty, czy też Utagawy Kunisada II (Kunimasa III, Toyokuni IV, 1823–1880),

¹⁸ Por. The San Diego Museum of Art, w: <http://www.sdmart.org/collections/Asia/item/1957.127> [stan na dzień: sierpień 2012] Por. też Honolulu Museum of Art, w: http://honolulu.museum.org/art/11206-komurasaki-of-miuraya-and-shirai-gompachia_z [stan na dzień: sierpień 2012].

¹⁹ Por. The Metropolitan Museum of Art, w: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/60012763> [stan na dzień: sierpień 2012].

²⁰ Kurth, s. 236, nr 246.

²¹ Ibidem, s. 236 (w wykazie niedatowany). Późniejsze dzieła tegoż artysty z przedstawieniem Komurasaki i Gompachi por. w: Art. Institute Chicago, http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/36134?search_no=9&index=111 [stan na dzień: sierpień 2012], tłumaczenie A. J.

²² Por. Lane, s. 225. Por. item [w:] Art Institute Chicago, http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/89453?search_no=6&index=1 [stan na dzień: sierpień 2012] z przedstawionym na nim Gompachi w żółtym krągłym kapeluszu i czarnym odzieniu spoglądającego na pochylającą się u jego boku, ubraną w czerwone kimono Komurasaki.

²³ Por. Utamaro II, Komurasaki and Gonpachi, w loc: www.loc.gov/pictures/item/2009615447/ [stan na dzień: sierpień 2012].

²⁴ Por. Museum of Fine Arts Boston, w: <http://www.mfa.org/collections/object/miya-from-the-fifty-three-stations-of-the-t-kaid-goj-san-tsugi-no-uchi-miya-actors-ichikawa-ichiz-iii-as-shirai-gompachi-r-and-sawamura-tanosuke-iii-as-komurasaki-l-471849> [stan na dzień: sierpień 2012].

zainteresowanie artystów scenicznych i twórców barwnego drzeworytu – „legendą”, nie kończy się. Wciąż obecna w duchu kultury japońskiej, nieniknąca z kart sztuki malarskiej, miłosna, tragiczna historia z Meguro, nie umknie uwadze europejskich artystów. Pojawia się dzieła świadczące o uleganiu fascynacji historią młodej *oiran* Komurasaki.

W roku 1871 ukazuje się przywoływany już utwór sekretarza brytyjskiego ambasadora Mitforda (pobył w Japonii od 1866–1870), świadka upadku feudalnej Japonii, kreślącego również życie Yoshiwary, późniejszego lorda Redesdale – *Tales of Old Japan*²⁵. To cieszące się wielką popularnością dzieło²⁶ było punktem odniesienia dla „powieści z japońskiego środowiska”²⁷: *Gompači a Komurasaki* (Praga, 1884) Juliusa Zeyera (1841–1901). W roku 1926 Jiří Karásek ze Lvovic zaszeregował je w krytycznym studium *Renaissanční touhy v umění* (*Renesansowe tęsknoty w sztuce*) do „čínských a japonských kuriosit”²⁸ („chińskich i japońskich kuriozów”).

Sam Zeyer, któremu nieobca była idea *transposition d'art*²⁹ ukazująca kluczowe dla modernizmu pojęcie wzajemnej inspiracji sztuk („Kunst inspiriert Kunst [„sztuka inspiruje sztukę”³⁰]), oparł się w swej „małej powieści” („malý román”³¹, który można zaliczyć w dziele autora do „parafraz tematów literatury światowej” – „Paraphrasen auf Themen der Weltliteratur”³², lub też określić jako „obnovené obrazy”³³ – „odnowione obrazy”) w głównej mierze na dziele samego Mitforda. W realizacji tematu kochanków korzystał z biblioteki Vojtěcha Náprsteka (1826–1894). Zeyer dodał do historii własną, szczególną notę, o czym w dalszej części będzie jeszcze mowa. Japonia, jaką widzi, to:

Žaponsko jiné, totiž ono snivé a nyjící, jak se mi zjevilo z několika veršův a z několika kapitol románů, Žaponsko ono podivné a fantastické, které k nám tak živě a barvitě mluví z crepónů, z vyšíváných gázův a atlasů zástěn a clon, vějířů, z laku malovaných zlatem, z vás a mis zhotovených z jemného smaltu, slovem Žaponsko poetických fialových a růžových horizontů, půvabných květů, graciósních ptáků, Žaponsko konečně poetického jména Nipponari, vycházejícího slunce velebná říš!³⁴

(„Japonia inna, mianowicie senna i tęskna, jaka mi się ukazała z kilku wersów i kilku rozdziałów powieści, Japonia owa przedziwna i fantastyczna, która przemawia do nas tak żywo i barwnie z krepki, z wyszywanych gaz i atlasowych parawanów i zasłon, wachlarzy, z lak malowanych złotem, z waz i mis sporządzonych z delikatnej emalii, słowem Japonia poetyckich fioletowych i różowych horyzontów, powabnych kwiatów, ptaków pełnych gracji, w końcu i Japonia o poetyckim imieniu Nippon, dostojne imperium wschodzącego słońca!”)

²⁵ Por. M. Pinguet, *Der Freitod in Japan, Geschichte der japanischen Kultur* [Samobójstwo w Japonii, Historia japońskiej kultury], Frankfurt am Main / Eichborn 1996, s. 346.

²⁶ Por. I. Schuster, *China und Japan in der deutschen Literatur, 1890–1925* [Chiny i Japonia w niemieckiej literaturze], s. 59.

²⁷ W. Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur* [Historia czeskiej literatury], Band II., *Von der Romantik bis zum Ersten Weltkrieg* [Tom 2. Od romantyzmu do drugiej wojny światowej], Wien 1996, s. 226 (dalej jako: Schamschula).

²⁸ Karásek ze Lvovic, s. 110.

²⁹ Schamschula, s. 198.

³⁰ Ibidem.

³¹ J. Zeyer, *Gompači a Komurasaki, Žaponský román* [Gompachi i Komurasaki, Japońska powieść], Praha 1903, s. 4 (dalej jako: Zeyer).

³² Schamschula, s. 198.

³³ Ibidem, s. 225.

³⁴ Zeyer, s. 4, tłumaczenie A. J.

Styl pisarski Zeyera, określany jako „prerafaelicki”³⁵, stanowiący „Flucht aus dem zeitlichen Realitätsbezug in eine fiktive Weltordnung einer möglichst fernen und dabei stilisierten Vergangenheit” („ucieczkę z czasowego związku realiów w fikcyjny porządek świata możliwie dalekiej stylizowanej przeszłości”), o ingrediencjach „egzotycznej kosztowności, tułaczego majaczenia w tematach oddalonych i antycznych, bladych tęsknot”³⁶, zaznacza się w japońskiej powieści nader obrazowo w wyborze samego tematu (charakterystyczny dla autora jest ów element wspomnianej egzotyki zawierający w sobie „tęsknotę za tamtym światem” – „Jenseitssehnsucht”³⁷) oraz poprzez nader uwydatnioną, secesyjną manierę kreacji świata przedstawionego³⁸.

Zeyer, korzystając w wielu miejscach z „legendy”, jaką przywołał Mitford³⁹ (jednak w odróżnieniu od wersji autora *Tales of Old Japan* i późniejszych nawiązań, jak u Sieroszewskiego), nada jej szczególną wymowę rehabilitującą ostatecznie młodego samuraja Gonpashiego (pisownia Zeyera: Gonpashi), który popełnia *harakiri*⁴⁰.

Sama Komurasaki, choć wolna od prześladowań i wykupiona z Yoshiwary zdecydowanie się także na samobójstwo. Warto zwrócić uwagę na fakt, że Gonpashi, który u Zeyera staje się niejako marionetką w rękach kobiet (por. księżna Hotaru, księżna Nade-shi-ko), niespodziewanie, niejako poza doświadczalną czasoprzestrzenią, doznaje wizji Komurasaki, podświadomego związku z nią i przestrogi:

In diesem Augenblicke hatte er eine blitzartige Vision. Wie in einen Schleier von Mondstrahlen gehüllt, stand Komurasaki vor ihm. Auf ihrem lieblichen Antlitz schwebte ein rührendes, entsagungsvolles Lächeln”⁴¹.

(„W tym momencie doznał błysku wizji. Jakby spowita woalem księżycowych promieni stała przed nim Komurasaki. Na słodkim jej obliczu majaczył wzruszający, pełen rezygnacji uśmiech.”)

Zeyer ciekawie prezentuje legendę, gdy przedstawia Komurasaki i Gonpashiego zamienionych w ptaki (za podaniem Mitforda), ukazuje ich śmierć i wspólny grób – „Shioko”⁴². Autor buduje poniekąd „legendę w legendzie” – protagoniści Komurasaki i Gonpashiego zostaną pochowani na tym samym starym cmentarzu, co oba „Shioko”⁴³.

³⁵ Schamschula, s. 224.

³⁶ Por. „Tripolis Praga”, Die Prager ‘Moderne’ um 1900 [Praski Modernizm około roku 1900], Katalogbuch [Katalog], W. Schmitz, L. Udolph (wyd.), Dresden 2001, s. 66.

³⁷ Schamschula, s. 224.

³⁸ W szczególności warto zwrócić uwagę na wyobrażenia fryzur, ozdób, szlachetnych kamieni czy strojów, por. s. 32, 38–40, 44f., 54–55, jak np.: „Ihre hohe Gestalt war in ein schleppendes Gewand aus dunklem Samt gekleidet, welches mit goldgestickten fliegenden Drachen verziert war. Ihr bleiches, wie aus Elfenbein geschnitztes Antlitz war förmlich wie mit Edelsteinen eingefaßt, die ihr aus dem dunklen Haar in schimmernder Kette auf Brust und Schultern herabrieselten.” [„Wysoka jej postać odziana była w powłóczystą szatę z ciemnego zamszu, ozdobionego złotym haftem latających smoków. Jej blade, jakoby z kości słoniowej wyrzeźbione oblicze, ujęte było wprost niby w szlachetne kamienie, opadające z ciemnych jej włosów błyskiem wstęgi na piersi i ramiona.” J. Zeyer, *Sternenschimmer* [Lśnienie gwiazd], *Roman aus Japans Vergangenheit* [Powieść z przeszłości Japonii], Autorisierte Übersetzung von J. Höcker [Autoryzowane tłumaczenie przez J. Höcker], Reutlingen [1914], s. 44 (dalej jako: Zeyer, *Sternenschimmer*).

³⁹ Zeyer nawiązuje m.in. do: zajścia w zbójczej chacie, gdzie Gonpashi [pisownia Zeyera] uchodzi dzięki ostrzeżeniu Komurasaki z życiem, podejmując walkę z napastnikami; powrotu Komurasaki i Gonpashiego do rodzinnej wioski dziewczyny; w nieco odmienionej formie losu złączonego z możliwym Okado z Yeddo; pobytu Komurasaki w Yoshiwarze czy pochówku obu kochanków w jednym grobie.

⁴⁰ W powieści Zeyera to ważki element różniący jego wizję losu samuraja Gonpashiego od wersji Mitforda, czy Sieroszewskiego, gdzie w obu ostatnich przypadkach zostaje on ścięty jako zwykły przestępca.

⁴¹ Zeyer, *Sternenschimmer*, s. 52, tłumaczenie A. J.

⁴² Ibidem, s. 81.

⁴³ Ibidem, s. 94.

Zauważyć można, że ta stara opowieść „zyskuje” formę pewnego rodzaju „przewodnika” po japońskiej kulturze, jej osobliwościach ukazanych Europejczykowi XIX stulecia. W fabułę włączony zostaje w wielu miejscach odautorski komentarz, prezentujący bogactwo ceremonii (np. święta zmarłych⁴⁴), dostarczający wyjaśnień nazw i przedstawionych zwyczajów (przy czym pamiętać należy o następstwach takich zabiegów wynikających stąd dla samego zdarzenia)⁴⁵.

W roku 1901 ukazało się w Polsce opowiadanie, które Maria Podraza-Kwiatkowska określiła jako „prozę poetycką”⁴⁶ – *Komurasaki. Żałosna historia o pękniętym, porcelanowym sercu japońskim*⁴⁷ Władysława Stanisława Reymonta.

Miłość legendarnej Komurasaki⁴⁸ wypełni również porcelanową figurkę Komurasaki z wystawy sklepowej. Uczuciem tym obdarzy Antinouse, który będzie dla niej zbyt nieosiągalny. Jak Komurasaki z angielskiej wersji opowieści, Reymontowska protagonistka cierpieć będzie z powodu utraty rodzinnych stron: „Ach. Lebt den in der weiten Welt ein Geschöpf, das so unglücklich ist, wie ich es bin?”⁴⁹ („Ach. Czyż żyje w całym dalekim świecie jedno stworzenie, które tak nieszczęśliwe jest jak ja?”).

Cierpienie Komurasaki, senniej *femme fragile fin de siècle*’u, zyskuje wymowne znaczenie:

... O ziemio moja słoneczna!

Domu mój rodzinny! O siostry moje kwiaty, o bracia moi ptacy, o ziemio matko moja! Dusza moja jest cieniem tęsknoty za wami!

Umieram!⁵⁰

Wszystko to przeciwstawione jest „chaosowi”⁵¹, w którym miłość staje się niemożliwa. Delikatna figurka porcelanowa zostaje usytuowana pośrodku wystawy, w pobliżu Antinouse, „z brązu jasnego”⁵², „formy” zatem niezwykle trwałej, niemalże niezniszczalnej oraz „obnażającej się boskim ruchem bezwstydu”⁵³, „lubieżnie przechylonej”⁵⁴ Venus Callipyge, zapatrzonej w swą piękność, o „niemej i bezocznej pogardzie”⁵⁵ dla Komurasaki.

Sąsiedztwo Venus skłania Antinouse ku bogini. Stojąca pomiędzy nimi Komurasaki staje się od czasu do czasu „obiektem” jego spojrzeń i choć sam Antinous nie bierze udziału w rozgrywkach sprzysiężonych przeciw niej pozostałych ‘eksponatów’ i „bydła ludzkich”⁵⁶, pozostaje w stosunku do niej bierny. Z jego przyczyny „rozbija się” w końcu serce Komurasaki, podobnie jak u Mitfordowskiej protagonistki.

⁴⁴ Ibidem, s. 65.

⁴⁵ Dość częste w powieści Zeyera, ingerencje w substancję fabuły kryją w sobie jednak niebezpieczeństwo, zdając się – miast ‘fiksionalność zdarzeń’ sukcesywnie w się wzajem wplatać, a przez to czytelnikowi dając możność ‘zatopienia się’ niejako w historii – ‘rozburzać’ ją wtrąceniem, przez co tekst niekiedy stwarza, jak wspomniano, wrażenie swoistego ‘informatora na marginesie zdarzeń’.

⁴⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski, Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 67 (dalej jako: Podraza-Kwiatkowska).

⁴⁷ W. S. Reymont, *Komurasaki, Żałosna historia o pękniętym, porcelanowym sercu japońskim*, „Chimera” 1901, 2, zeszyt 6 (dalej jako: Reymont), s. 446–460.

⁴⁸ Por. Mitford, s. 80.

⁴⁹ Ibidem, s. 88.

⁵⁰ Reymont, op. cit., s. 450.

⁵¹ Por. ibidem, s. 448.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem, s. 453.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, s. 452.

Warto zwrócić uwagę na to, że opowiadanie Reymonta, które Jan Lemański określa jako „bajkę o [...] małej laleczce japońskiej”⁵⁷, zyska wobec wydarzeń, gdy przed polskim widzem stanie na warszawskiej scenie (w okresie, w którym „sztuka Japonii stanie się modna, a jej znajomość obowiązująca”⁵⁸) grupa z Otojirō Kawakami i Sadayakko, status paraboli prezentującej niezrozumienie japońskiego ducha. Przytoczmy słowa Zenona Przesmyckiego:

W sali widzów odgrywano jednocześnie knajpowo rozbuchaną jakąś farsę, parskano głośno, lepiej od Kawakamiego, w najtragiczniejszych miejscach wybuchano śmiechem, rzucano sobie pachnące ‘gabinetem’ dowcipy, chrzypiały bez żenady głosy męskie, piszczwały rozkosznie ptasie sopraniki panieńskie. Wyszedłem nieco oszołomiony⁵⁹.

I tylko sprawozdanie Antoniego Kamieńskiego, zamieszczone w „Tygodniku Ilustrowanym”, przedstawiające prywatnie Sadayakko i jej męża, zmienia sens „doświadczenia bezpośredniego spotkania” z kulturą japońską – ukazując serdeczność goszczących aktorów⁶⁰. Warto w tym miejscu wspomnieć wiersz z dzieła Kurtha *Utamaro* (1907), w którym w obrazie życia kurtyzan powtórnie dostrzegamy konflikt świata zachodniego i japońskiej kultury:

Wer darf die leichten Schönen unrein nennen?
Meguro wird ihn Bess’res lehren können:
Still und beredt tönt’s vom Hiyoku-Grabe,
Daß es ein t r e u e s Weib geboren habe⁶¹.
(„Kto waży swawolne piękne nieczystymi nazwać?
Tego Meguro wyprowadzi z błędu:
Cicho, wymownie brzmi z Hiyoku grobu,
iż dziecię narodziło w i e r n e.”)

Wciąż żywej legendzie Komurasaki uległ również Wacław Sieroszewski – przebywający w Japonii kilka miesięcy (od 20 czerwca do 24 września 1903). Jak wiadomo z jego pism, pozostawał pod wielkim urokiem sztuki Kraju Kwitnącej Wiśni⁶².

I tak w roku 1926 powstaje pod jego piórem powieść *Miłość samuraja*, drukowana uprzednio (1924) w tygodniku „Gazeta Administracji i Policji Państwowej” jako *Miłość ronina* (*Gompaci i Komurazaki*)⁶³. Już na wstępie nawiązuje Sieroszewski cytatem z „legendy

⁵⁷ J. L. [Jan Lemański], „Chimera” 1904, nr 7, s. 143-144, tu: s. 143. Samo opowiadanie Reymonta prezentuje Lemański nader pochlebnie słowami: „W *Komurasaki*, autor, niby władca, po zdobyciu świata realności, odczekał, pozwolił sobie na siódmy dzień stworzenia, który wypełnił adoracją piękna tych właśnie mgnienio- wych, wobec hałaśliwości ‘życia’ nieobronnych, poetycznych przeblasków, mających równoważniki wewnętrzne w najwrażliwszych, najczulszych głębinach duszy twórczej. Dlatego to w bajce dźwięczy najczystszy liryzm, oraz dziwnie miękka, opiekuńcza tkliwość w ujęciu doli jestestwa, jak uśmiech dziecinny, ale i znikliwego; i dlatego w symbolice utworu autor wyrazić musiał rozkruszenie się, pryśnięcie w niwecz marzycielskiej Komurasaki, nostalgicznie spragnionej słońca, kwiecia, woni, lotności, a ginącej wśród barbarzyńsko, ‘życiowo’ obojętne- go na jej życie otoczenia” (Ibidem).

⁵⁸ Z. Alberowa, Ł. Kossowski, *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów*, Kielce, Kraków 1981 [bez numeru stron]. Podraza-Kwiatkowska określa opowiadanie Reymonta jako „symbol ówczesnego, tak bardzo odczuwanego nadmiaru kultury”, w: M. Podraza-Kwiatkowska, s. 67.

⁵⁹ Z. Przesmycki: *Stara barbarzyńska Japonia...*, „Chimera” 1901, t. 3, nr 7/8, s. 489.

⁶⁰ Por. P. Pantzer, *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen* [Japońskie niebo teatru nad scenami Europy], München 2005, s. 1042-1044.

⁶¹ Kurth, s. 22 tłumaczenie A. J.

⁶² Por. W. Sieroszewski, *Pięta wystawa powszechna w Japonii*, w: SD, XVIII, Kraków 1961, s. 198. Por. również idem, *Japonia w zarysie* (ibidem, s. 339): „Akwarelistów równych Japończykom świat nie ma wcale.”

⁶³ Por. SD, XIII, Powieści, Kraków 1966, s. 223.

japońskiej”, którą zamieścił Mitford⁶⁴, do dwu wspomnianych ptaków *schijoku*, kontynuując niejako tradycję samego przekazu.

Warto w tym miejscu podkreślić, że wzbogaci Sieroszewski miłosny wątek o szczegółowe elementy rozbudowanej fabuły (potęgując poprzez to napięcie), od których Mitford z powodu zachowania możliwej zgodności „faktów” abstrahuje, komponując już sam wstęp w formie pewnego sprawozdania, opisu Meguro⁶⁵. Nie pominie Mitford jednakże miejscowych gusiel, zaklęć, zabobonnych wierzeń⁶⁶, by z całym tym „doświadczeniem” stanąć przed nagrobkiem obu kochanków i posłyszeć „właściwą” legendę.

Istotne okaza się – w *Miłości samuraja* – słowa Gompaciego:

Najprzedniejsi malarze malować będą twoje portrety, najpierwsi poeci składać będą na twoją cześć poematy... Wtedy dopiero pokochasz mnie całą potęgą!
– Kocham cię takim, jakim jesteś... całym, całym sercem!⁶⁷

Samo tło wydarzeń udaje się Sieroszewskiemu zarysować w sposób nader obrazowy, poczynając od wzniosłych widoków śnieżnych górskich szczytów i wiosennej pory, aż po refleksje o losie młodego *ronina* Sirai Gompaci, „zbląkanego na drodze życia”⁶⁸. Śmierci jego i Komurasaki, owej „Purpurowej Jaskółki”⁶⁹ z herbacianej dzielnicy wieńczy historię. Droga Gompaciego skierowana jest ku nieosiągalnej chwale, którą pragnie pozyskać (zabłyśnie!⁷⁰), by zapomnieć o przeszłości i zdobyć serce Komurasaki.

Podobnie jak w legendzie (u Mitforda) w powieści Sieroszewskiego Gompaci odwiedza swą ukochaną – już jako wspomnianą „Purpurową Jaskółkę”, w dzielnicy Yoshiwara.

Słowa wypowiedziane do Komurasaki: „Oboje płyniemy po kołyszącym się morzu bez drogi”⁷¹, wyrażają dołę kochanków, próbujących nadaremnie odnaleźć brzeg w rozwichrzonej pochłaniającej ich topieli życia (on, samuraj o wiecznie niespokojnym sercu, ona, żyjąca w ustawicznym lęku). Zarówno cierpienie, jak i odwieczna tęsknota są nieuchronne, gdyż jak powie Gompaci: „Któż może uchylić się od swego losu?”⁷², i doda antycypując tragiczne zdarzenia: „ciężki mój los i ciebie z czasem pograży”⁷³. Komurasaki od pierwszej chwili spotkania zawierzyła Gompaciemu bez reszty, jej los spleta się z losem młodego *ronina*, aż poza granicę „tej strony”: „Poszłabym za tobą po drodze Mejdō”⁷⁴.

I tak jednoczą się ich drogi, a oni stają się jednym ciałem już „tu”, gdy mnisi z Meguro chowają ich „nie tylko w jednej mogile, lecz w jednej trumnie, usunąwszy wedle zwyczaju w ostatniej chwili drewnianą przegrodę między ciałami, aby nic nie dzieliło kochanków [...]”⁷⁵.

⁶⁴ Por. Mitford, s. 80.

⁶⁵ Ibidem, s. 69.

⁶⁶ Ibidem, s. 72. Zwraca na nie Sieroszewski w *Miłości samuraja* uwagę podczas opisu Yoshiwary i jej mieszkane, czy sprawie zabójstw w Yeddo, jakoby poprzez demona popełnianych. Mitford jednak niemalże z pieczołowitością wynotuje je, opisując czczone bóstwa (Inari Sama, Fudo Sama), praktyki (Uschi no toki mairi, spluwania na statui Ni-o), legendy (Jakuschi Niurai), ceremonie (Suigijo), zwyczaje (Hijakudo), świątynie (Hori-nuschi), których u Sieroszewskiego brakuje.

⁶⁷ *Miłość samuraja*, s. 51.

⁶⁸ Ibidem, s. 221.

⁶⁹ Ibidem, s. 132.

⁷⁰ Ibidem, s. 167.

⁷¹ Ibidem, s. 155.

⁷² Ibidem, s. 170.

⁷³ Ibidem, s. 187.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem, s. 222.

Warto zwrócić uwagę na symbolikę, jaką posługuje się Sieroszewski przy opisie postaci Komurasaki, jej losu. Ostatnie godziny życia gejszy zostaną ukazane na tle jesiennego pejzażu w porze kwitnienia chryzantem, jako „ostatni[ego] pocałun[ku] roku”⁷⁶, przy czym kolor purpury, przewijający się w całej powieści, sugeruje nie tylko piękno, lecz także ulotność. Sam kwiat urzekający barwą, wydany jest swym – „późnym” powabem na rychłą śmierć ukrytą już w pąku, którego opis prezentuje Sieroszewski. Możemy w nim dostrzec drogę samej Komurasaki – jej piękność „zakwitła” na krótką chwilę: „Długo wzbiera i mocuje się z twardą, łuszczącą powłoką, pączek każdego kwiecia, nim ostatecznie pęknie z *bolesnym westchnieniem* i obnaży słodkie swe łono.”⁷⁷ Określenie ‘pęknięcia’ przywodzi na myśl wspomniane wyżej opowiadanie Reymonta o „pękniętem, porcelanowem sercu japońskim”⁷⁸, gdy oto spełnia się chwila oczekiwania. Jesienna chryzantema, za którą tęskni także Komurasaki Reymonta⁷⁹, „jest symbolem miłości zakończoną „Śmiercią Zimy”, śmiercią zakochanego...”⁸⁰, gdyż w buddyzmie, jak pisze w *Kokoro* Lafcadio Hearn:

Was in der Zeitlichkeit lebt, muß vergehen. Die Wälder, die Berge – alle Dinge. Der sterblichen Zeit verfällt alles, was wünscht. [...] Alles ist vergänglich. Angeborene Sterblichkeit haftet allen Dingen an. Alle zusammengesetzten Dinge sind ausnahmslos unbeständig, unsicher, wertlos, vergänglich, zerfallend; sie sind zufällig wie Spiegelbilder, wie Traumgeschichte, wie Schaum... So wie alle irdischen Tongefäße schließlich in Scherben zersplittern, so endet auch das Leben der Menschen.”⁸¹ („Co żyje w czasowości, musi przeminąć. Lasy, góry – wszystkie rzeczy. Śmiertelnemu czasowi poddaje się wszystko, co życzenie wyraża. [...] Wszystko jest ulotne. Przyrodzona śmiertelność jest naturą wszelkiej rzeczy. Wszystkie rzeczy złożone są bez wyjątku nietrwałe, niepewne, bez wartości, rozpadające się; są przypadkowe jak zwierciadlane odbicia, jak historie senne, jak piana... Tak jak wszystkie ziemskie naczynia z gliny w szczątki się w końcu rozpadną, tak kończy się i życie człowiecze.”)

Komurasaki żywi nadzieję miłości, wierzy w możliwość spotkania się z ukochanym, nie w *tym* świecie jednak, gdyż trzeba „jede Anhänglichkeit an Menschen, Orte und Dinge mit Kummer und Leiden bezahlen”⁸² („każde przywiązanie do człowieka, miejsc i rzeczy zapłacić troską i cierpieniem”). Pragnie wierzyć w spotkanie poza „rzeczywistością”: „I czuję, że pragnąć cię tak będę do końca już dni moich i poza grobem przez miliony wcieleń. Ach, czy spotkamy się jeszcze kiedyś w oceanie bytu? [...]”⁸³.

W pożegnalnym liście Komurasaki do właściciela „Trzech Morskich Brzegów” w Yoshiwarze czytamy wyznanie świadczące o nadzwyczaj męskiej sile jej uczucia, które Sieroszewski uchwyci w zakończeniu swej powieści trafnymi słowami, antycypującymi niejako wieczną wędrówkę: „Idę go szukać na drodze Mejdo przez łańcuch wcieleń”⁸⁴.

⁷⁶ Ibidem, s. 209.

⁷⁷ Ibidem. Podkreślenie A. J.

⁷⁸ Por. przyp. 47 poniższej pracy.

⁷⁹ Reymont, s. 450.

⁸⁰ *Miłość samuraja*, s. 199.

⁸¹ L. Hearn, *Kokoro*, Frankfurt am Main 1905, s. 54f (dalej jako: Hearn), tłumaczenie A. J.

⁸² Hearn, s. 53.

⁸³ *Miłość samuraja*, s. 187.

⁸⁴ Ibidem, s. 220. W powieści Zeyera, Komurasaki, popełniając śmierć z własnej ręki, będzie podobna do Eurydyki, słyszymy bowiem z jej ust ostatnie już słowa: „Gonpashi’ [...] allein und verlassen schreitest du auf dem langen, öden Wege dahin. Wird es dich nicht erfreuen, wenn du meine Schritte hinter dir hörst?” („Gonpashi’ [...] sam i opuszczon kroczyś po długiej, pustej drodze przed się. Czyż nie uraduje cię, gdy posłyszysz kroki me za sobą?”) J. Zeyer, *Sternenschimmer*, s. 96.



Japońskie chryzantemy,
Osaka, listopad 2008
(fot. A. Bednarczyk)