


Katarzyna Sonnenberg-Musiał 
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
katarzyna.sonnenberg@uj.edu.pl

Z japońskiej perspektywy

O wpływach zachodnich w opowiadaniach Rintarō Moriego (Ōgaia)

Twórczość Rintarō Moriego (znanego pod pseudonimem Ōgai¹), zakorzeniona w japońskiej tradycji i historii, przesiąknięta kulturą i wrażliwością Japończyków, niejednokrotnie stawia tłumacza przed wyzwaniem nazywania rzeczywistości, o której polski czytelnik nie ma szczegółowego wyobrażenia. Oznacza to trudy i radości, które doskonale oddaje zaproponowana przez Hansa-Georga Gadamera metafora przeprawy „z jednego łądu na drugi” [Gadamer 2009: 324]. Ta niewątpliwie ekscytująca podróż stwarza okazje do refleksji nad tym, co w ogóle poznawalne i przekładalne. Obfituje też w podstawowe pytania o to, co udomowić, a co pozostawić obcym. Tego rodzaju wyzwania z pewnością stawia przed tłumaczem *Sansho dayū* (*Zarządca Sanshō*, 1915), opowiadanie, które powstało na kanwie XIV-wiecznej ballady z buddyjskim przesłaniem [Mori 2022: 57-95].

Przedmiotem refleksji w tym artykule jest jednak podróż nieco inna, której uczestnik skarby własnego łądu odnajduje na łądzie drugim i dostrzega je

¹ W japońskiej tradycji pseudonim artystyczny występuje w miejscu imienia (w japońskiej kolejności jest to po nazwisku).

w nowym świetle. Jako żarliwy czytelnik i tłumacz Ōgai z pewnością rozumiał wszelkie trudy i uroki przeprawy z jednego ładu języka czy stylu na drugi. Rozczytywał się w dziełach filozoficznych Immanuela Kanta, Arthura Schopenhauera, Karla Roberta Eduarda von Hartmanna czy Friedricha Nietzschego oraz tłumaczył z wielką wprawą i zachwycającym wyczuciem utwory Hansa Christiana Andersena, Gotthoda Ephraima Lessinga, Henrika Ibsena, Johanna Wolfganga Goethego czy Rainera Marii Rilkego. Niezwykła erudycja tego japońskiego twórcy zmusza czytelników (także autorów) jego przekładów do zrewidowania, w jakim stopniu znają własną tradycję.

Tłumacz w pierwszej kolejności zostaje wezwany do towarzyszenia japońskiemu pisarzowi w jego lekturach, tym bardziej że Ōgai często pisze o samym doświadczeniu czytania, a jego bohaterowie uchwytywani są w chwili, gdy oddają się lekturze rozmaitych teksów obcych. Te wielopoziomowe nawiązania, zwłaszcza do kultury niemieckiej czy francuskiej, widoczne są w trzech utworach analizowanych w tym artykule: *Maihime* (*Tancerka*, 1890), *Mōsō* (*Złudzenia*, 1911) i *Hanako* (1910), których przekład nieuchronnie skłania do refleksji nad mozaiką wpływów zachodnich w twórczości Ōgaia².

Ōgai wobec obcych kultur i języków

Na wstępie warto zarysować nieco szerszy kontekst zainteresowania japońskiego pisarza językami i kulturami Zachodu. Ōgai (1862-1922) żył w czasach, gdy Japonia musiała mierzyć się z polityczną presją państw zachodnich, co przyczyniło się do gwałtownego wzrostu tłumaczeń i adaptacji utworów literackich i filozoficznych z języków europejskich. Na gruncie literatury szczególnie popularnością cieszyły się powieści, które – począwszy od *Bajek Ezopa* czy *Robinsona Crusoe* Daniela Defoe – nierzadko stanowiły dla Japończyków okno na świat nowych kultur i zwyczajów. Wiele europejskich fabuł, wątków i motywów było wykorzystywane przez japońskich autorów ze swobodą, która znajduje odzwierciedlenie w terminie *hon'an* – adaptacja, czy też dosłownie „przekład idei”. Autorzy tych adaptacji, jak zauważa J. Scott Miller, traktowali swoje utwory niczym soczewkę pozwalającą im na eksplorowanie tego, co obce w rodzimym kontekście [Miller 2002: 144]. Owe dziewiętnastowieczne adaptacje i przekłady stały się również tak istotnym przyczynkiem do refleksji w Japonii nad znaczeniem literatury i nad językiem literackim, iż trudno dziś wyobrazić sobie współczesną japońszczyznę bez tego wkładu.

² Zob.: Mori 2017; 2018; 2022a.

Jako reprezentant swojej epoki Ōgai był zagorzałym tłumaczem. Był także nienasyconym czytelnikiem, co obrazuje jego wpis z 13 sierpnia 1885 roku zamieszczony w *Doitsu nikki* (*Dzienniku z Niemiec*):

Na półkach zgromadziłem już ponad sto siedemdziesiąt zachodnich tytułów. Uczelnia jest teraz zamknięta, więc mam wolny czas, by swobodnie sięgać po wybrane książki i oddawać się lekturze. Jakież to wygodne! Wśród tekstów, które mnie głęboko poruszają, są dzieła greckich mistrzów: Sofoklesa, Eurypidesa, Aj-schylosa. Spośród opowieści miłosnych do najpiękniej napisanych należą utwory pisarzy francuskich: Ohneta, Halévy'ego, Gréville'a. *Boska komedia* Dantego zapiera dech w piersi. Dzieła zebrane Goethego są doniosłe i znakomite [Mori 1971: 136]³.

Pasja przekładania, którą Ōgai niewątpliwie wykazywał, wiązała się u niego ściśle z pasją czytelnictwem także w bardzo podstawowym znaczeniu: skoro chciał poznawać teksty obcych kultur w sytuacji, gdy nie były one jeszcze dostępne na szeroką skalę, musiał je najpierw przetłumaczyć. W swoich wyborach miał kierować się „przede wszystkim własnymi odczuciami” [Kubiak Ho-Chi 2006: 132]. Utwory, które ukazywały się w jego przekładzie, były zatem pokłosiem wyteżonej, często krytycznej lektury. Nierzadko wykazują zdumiewającą różnorodność stylu, którą unaocznic może zestawienie dwóch najbardziej bodaj znanych tłumaczeń Ōgaia: *Improvisatoren* Andersena i *Fausta* Goethego. Pisane niemal dekadę i opublikowane w 1902 roku *Sokkyō shijin* (*Improwizator*) to luźna adaptacja tekstu Andersena, utrzymana w eleganckim, klasycyzującym stylu *gabuntai*. Tymczasem *Fausuto* z 1903 roku jest bardziej dosłownym tłumaczeniem i znakomitym świadectwem wprawy Ōgaia w użyciu języka mówionego w prozie [Wixted 2009/2010].

To, że czytanie było dla Ōgaia tak ściśle związane z tłumaczeniem, może mieć również swoje korzenie w jego żywym kontakcie z literaturą chińską. Jako autor zapisywanych w języku chińskim wierszy *kanshi* oraz pamiętników pisanych w klasycznym chińskim znał doskonale tradycję odczytywania znaków chińskich na sposób japoński (tzw. *kanbun kundoku*), tak istotną w rozwoju literatury japońskiej, która niewątpliwie uwypukla owo organiczne powiązanie lektury z przekładem⁴. Analogia Gadamera: „każdy czytelnik jest jak tłumacz” znajduje w niej doskonałą ilustrację, a jego retoryczne pytanie: „Czy pokonanie dystansu między literami a żywą mową nie jest zaiste większym

³ Zob. też: Sonnenberg 2018: 11.

⁴ Na temat *kanbun kundoku* zob.: Głuch 2019.

cudem niż przebycie dystansu między dwoma językami w próbie żywego porozumienia?” – dobitne potwierdzenie [Gadamer 2009: 324].

XIX-wieczny Berlin w oczach Japończyka

Już wczesne opowiadania Ōgaia, chociaż pisane w klasycznym języku literackim – *bungo*, wykazują wpływy składni niemieckiej. Tworzone pod wpływem niemieckiego romantyzmu i na podstawie doświadczeń pisarza z czasów jego studiów w Niemczech, wykazują „konceptualną i gramatyczną strukturę dzieła napisanego w języku europejskim i przetłumaczonego na japoński” [Karatani 1993: 50]. Jako przykład utworu, który – pomimo zastosowania klasycznej japońszczyzny – jest łatwiejszy w przekładzie na języki europejskie niż inne dzieła tego okresu pisane językiem mówionym, Kōjin Karatani podaje *Tancerkę*. Przyczyn takiego stanu rzeczy można dopatrywać się w użyciu narracji pierwszoosobowej na wzór niemieckich *bildungsroman*. Zamysł ten można zobrazować cytatami otwierającymi narrację stworzoną przez Ōgaia:

石炭をば早や積み果てつ。中等室の卓のほとりはいと静にて、熾熱燈の光の晴れがましきも徒なり。今宵は夜毎にこゝに集ひる骨牌仲間も「ホテル」に宿りて、舟に残れるは余一人のみなれば。[Mori 1965b: 3]

(Sekitan o ba haya tsumihatetsu. Chūtōshitsu no tsukue no hotori wa ito shizuka nite, shinetsutō no hikari no haregamashiki mo itazuranari. Koyoi wa yogoto ni koko ni tsudoikuru karuta nakama mo “hoteru” ni yadorite, fune ni nokoreru wa yo hitori nomi nareba).

Węgiel został już załadowany. Miejsca przy stołach w kabinie drugiej klasy świecą pustkami, a światło elektryczne zdaje się jaśnieć nadaremno. Tej nocy gracze, którzy zwykli się tutaj gromadzić co wieczór, zatrzymali się w hotelu na lądzie. Na statku zostałem tylko ja [Mori 2018: 127].

Pierwszy akapit daje przedsmak stylu Ōgaia, który wprawdzie używa klasycznych form czasowników, ale unika charakterystycznych dla *bungo* rozbudowanych fraz bezorzeczeniowych i eliptycznych. Równocześnie wprowadza zaimek pierwszoosobowy *yo* 余, który odsyła czytelnika jednoznacznie do narratora opowieści, a poprzez konotacje z klasycznym językiem chińskim wskazuje, że osobą mówiącą jest wykształcony mężczyzna. Nieco dalej ta sama osoba jest przywoływana innym zaimkiem pierwszoosobowym – *ware* 我, jednym z najpopularniejszych w dawnej prozie japońskiej, odnoszącym się zarówno do kobiet, jak i do mężczyzn:

げにに還る今の我は、西に航せし昔の我ならず、学問こそ猶心に飽き足らぬところも多かれ、浮世のうきふしをも知りたり、人の心の頼みがたきは言ふも更なり、われとわが心さへ変り易きをも悟り得たり。[Mori 1965b: 3].

(Ge ni hingashi ni kaeru ima no ware wa nishi ni kō seshi mukashi no ware narazu, gakumon koso nao kokoro ni akitaranu tokoro mo ōkare, ukiyo no ukifushi o mo shiritari, hito no kokoro no tanomigataki wa iu mo saranari, ware to waga kokoro sae kawariyasuki o mo satorietari).

Rzecz jasna teraz, kiedy wracam do Japonii, nie jestem tą samą osobą, która wcześniej wyruszyła w podróż do Europy. Odkryłem, że pod wieloma względami nauka nie wystarcza. Poznałem przemijalność tego świata i doświadczyłem, że trudno polegać na ludzkich uczuciach. Nade wszystko zrozumiałem, jak jestem niestały i jak kapryśne jest moje serce [Mori 2018: 127].

Zaimki *yo* i *ware* można by uznać za alternatywne, ale warto zastanowić się, czy w tym rozróżnieniu nie kryje się pewne znaczenie. Zdaniem Tomiko Yody widać tu różnicę pomiędzy „ja, który mówi” (*yo*) i „ja, który jest przedmiotem opowieści” (*ware*) [Yoda 2006: 287]. Niezależnie od interpretacji użycia tych dwóch zaimków trudno je oba zachować w przekładzie na język polski. Podobną trudność stwarzają niuansy klasycznej odmiany czasowników, które Ōgai wykorzystuje, czy liczne paralelizmy składniowe wzorowane na klasycznym języku chińskim. *Tancerka* jest bowiem pokłosiem fascynacji Ōgaia zarówno japońszczyzną, jak i językami obcymi, z których lekturą i tłumaczeniem pisarz mierzył się od wczesnej młodości.

Bohaterem *Maihime* jest Toyotarō Ōta, młody absolwent prawa, który – podobnie jak Ōgai – otrzymuje stypendium rządowe i wyrusza z Tokio na studia do Niemiec. Większość spędzonego tam czasu poświęca na wyteżoną lekturę. Zdobywa także doświadczenie jako tłumacz. Ponadto jawi się jako wnikliwy obserwator, wręcz czytelnik, otaczającej go rzeczywistości. Jego opowieść jest barwnym zapisem obserwacji Berlina i mieszkających tam ludzi:

Nagle zostałem rzucony w sam środek nowoczesnej europejskiej stolicy. Jej niepojęty blask mnie oślepił, a niesamowita mieszanina barw wprawiała w oszołomienie. Weźmy taką aleję Unter den Linden! Dosłowne tłumaczenie nazwy – Pod Lipą – sugerować by mogło miejsce zaciszne. Tymczasem wystarczyło tu przyjść i zobaczyć, jak po chodnikach biegnących po obu stronach tej szerokiej, przecinającej miasto arterii przechadzali się parami panowie i panie! Wtedy jeszcze miał tutaj

swoją siedzibę Wilhelm I, który zwykł spoglądać z okna na ulicę, więc panowie kroczyli z wypiętą piersią, dostojnie, odziani w barwne mundury, a piękne panny szły wystrojone w paryskim stylu. Cóż za wspaniały widok! [Mori 2018: 121]

Ōgai roztacza przed swoimi czytelnikami panoramę Berlina, w której opisy zabytków spletają się z opisami ludzi. Powoli wiedzie narrację od miejsc oficjalnych po te ukryte. Obserwuje kobiety z mocnym makijażem, ubrane w jasne stroje, nagabujące klientów w kawiarniach, i berlińskich *Lebemänner*, „w cylindrach na głowie i binoklach wciśniętych na nosy, mówiących z charakterystycznym pruskim nosowym akcentem kojarzącym się z arystokracją” [Mori 2018: 131]. Dociera także do ciemnych zaułków czynszowych kamienic, gdzie widzi prześcieradła i bieliznę suszące się na piętrowej drewnianej balustradzie, starego Żyda z długimi pejsami przed szynkiem i zabytkowy kościółek [Mori 2018: 132].

Stworzony przez Ōgaia obraz XIX-wiecznego Berlina, miasta, którego dziś próżno już szukać, jest wyzwaniem dla wyobraźni dzisiejszych czytelników. Co więcej, narracja opowiadania łączy w sobie zachwyt nad tym, co widziane po raz pierwszy, z postawą dystansu wobec świata, określoną mianem *nil admirari*, a uchwycenie i oddanie tego paradoksu w przekładzie jest kluczowe, by czytelnik mógł płynnie podążać zarysowanymi w utworze ścieżkami.

Czytelnik na skrzyżowaniu dróg

Owa postulowana w *Tancerce* postawa *nil admirari* widoczna jest także w innych utworach Ōgaia. W *Złudzeniach* pojawia się (choć bez wskazania łacińskiej nazwy) w relacji bohatera/narratora do książek i twórców, także tych, którzy już odeszli. Narrator przyrównuje siebie do kogoś, kto stoi na skrzyżowaniu dróg i ze spokojem przygląda się twarzom przechodniów – czasem uchyla kapelusza przed osobą budzącą jego szacunek, ale nie decyduje się za nikim podążyć. Swoje doświadczenie lektury dzieł twórców zachodnich podsumowuje następująco: „Spotkałem wielu nauczycieli, ale nie znalazłem swojego mistrza” [Mori 2017: 165]. Jego stwierdzenie można czytać także w kontekście słynnego passusu z *Tsurezuregusa* (*Zapiski dla zabicia czasu*) mnicha Kenkō: „Nie ma równie wielkiej rozkoszy, jak w samotności usiąść z otwartą księgą przy lampie i poznawać ludzi z zamierzchłej epoki, których nigdy wcześniej się nie spotkało” [Kenkō 2020: 24]. W rzeczy samej narrator *Złudzeń* przypomina mnicha z *Zapisków dla zabicia czasu* – on również

wiedzie żywot pustelnicy, w otoczeniu książek, co podkreślają wstęp i zakończenie utworu napisane w trzeciej osobie⁵.

Złudzenia Ōgaia to w istocie zapis spotkań bohatera z filozofami niemieckimi, u których szukał odpowiedzi na nękające go pytania metafizyczne. Wśród czytanych przez niego autorów pojawiają się: Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Max Stirner, wreszcie Karl Robert Eduard von Hartmann, któremu poświęcono najwięcej uwagi, być może ze względu na powiązania jego myśli z nowoczesnym przyrodoznawstwem, co musiało być dla Ōgaia – pisarza i lekarza w jednej osobie – szczególnie atrakcyjne. Tymczasem dzisiaj autor *Filozofii nieświadomego* jest raczej myślicielem niszowym i czytelnik musi włożyć dodatkowy wysiłek w zrozumienie zarówno myśli Hartmanna, jak i wrażenia, jakie wywarła ona na Ōgaiu. Japoński pisarz w krótkim utworze niczym w soczewce skupia swoją recepcję niemieckiego pesymizmu historiozoficznego, który dodatkowo konfrontuje z tradycyjnym japońskim podejściem do śmierci.

Złudzenia to również świadectwo fascynacji Ōgaia językami, które są dla niego nierozzerwalnie związane z doświadczeniem rzeczywistości. Widać to już w pierwszym akapicie utworu:

Przed nim rozciąga się bezkresne morze. Piasek przyniesiony przez morskie fale utworzył na brzegu niewielkie pagórki, stwarzając tym samym naturalną barierę ochronną. To właśnie oznacza słowo „dûn”, które powstało w Irlandii i Szkocji, a teraz jest powszechnie używane w Europie. Wydmy porastają skupiska czerwonych sosen, wciąż młodych [Mori 2017: 153].

Narrator Ōgaia widzi to, co w języku japońskim nazywa *teibō* 堤防 – zwał ziemi stanowiący barierę ochronną – i natychmiast nawiązuje do etymologii słowa „wydma” w wielu językach europejskich: pochodzi ono od gaelickiego *dûn*, co oznacza „fort”. Mężczyzna patrzy na krajobraz japoński i dostrzega w nim ucieleśnienie znaczenia obcego słowa. Równocześnie to znaczenie *dûn* – umocnienia, twierdzy – w sposób symboliczny odnosi się także do jego odgradzonej od świata chatki, która przypomina celę mnicha.

Podobnej symboliki w utworze Ōgaia jest więcej. Kiedy bohater wraca z Niemiec do Japonii, kupuje w Cejlonie „pięknego ptaka o niebieskich skrzydłach”, który umiera, zanim statek dopływa do portu w Jokohamie. „Był

⁵ W języku japońskim ta różnica w głosie narracji jest mniej wyrazista ze względu na to, że w orzeczeniu nie kryje się informacja o osobie, rodzaju czy liczbie, a zdania są często pozbawione podmiotu. Jedynym wyznacznikiem tej różnicy jest pojawiająca się we wstępie i zakończeniu postać starca: *shujin no okina*.

jednym z owych ulotnych upominków, które ze sobą wiozłem” – stwierdza narrator [Mori 2017: 161]. Co symbolizuje dla niego ów ptak? Czy wiedzę naukową, którą bohater zdobył w Berlinie? Czy owoce lektury niemieckich filozofów? A może nadzieje bohatera na przyszłość? „Ptak o niebieskich skrzydłach” natychmiast nasuwa skojarzenia z symbolicznym dramatem Maurice’a Maeterlincka (*Niebieski ptak*, 1908). Ōgai znał ten utwór, ponieważ dyskusję na jego temat zawarł w opowiadaniu *Seinen* (Młodzieniec) z 1910 roku [Mori 1965c: 83-88]. Młody Ōmura podaje tam własną definicję szczęścia niebieskiego ptaka – znalezienie równowagi między refleksją a działaniem. Jego słowa mogą również stanowić kontekst dla interpretacji kondycji bohatera *Złudzeń*, który pograżył się w rozmyślaniach niedających mu szczęścia. Być może z tego względu on sam przytacza słowa Goethego o tym, że człowiek nie poznaje siebie w refleksji, ale raczej w działaniu [Mori 1965c: 163]. W ten sposób „ptak o niebieskich skrzydłach” zostaje uchwycony w sieć wzajemnych powiązań między tekstami, a jego śmierć zaczyna jawić się jako utracona szansa bohatera na szczęście. Świadomość, że takich kontekstów jest niewątpliwie wiele, pozwala uniknąć „nader pewnego aktu rozumienia, który chce zabezpieczyć tożsamość tekstu na drodze autoizolacji” [Paepcke 2009: 341].

Metafizyka rzeczy stworzonych

Opowiadanie *Hanako* z 1910 roku również zawiera scenę, w której jeden z bohaterów zagłębia się w lekturze. Scena ta, choć może wydawać się niepozorna, daje klucz do interpretacji całego utworu. Opowiadanie jest literacką wizją rzeczywistego spotkania Augusta Rodina z japońską aktorką Hisą Ōtą (1868-1945), występującą na europejskich scenach pod pseudonimem Hanako, które zaowocowało serią znanych dziś na całym świecie masek. Ōgai wprowadza do utworu fikcyjną postać tłumacza Kuboty, który pośredniczy między Rodinem a jego japońską modelką. To jemu towarzyszy trzecioosobowy narrator, który wraz z nim wychodzi do biblioteki, gdy Rodin i Hanako zostają w pracowni rzeźbiarza. Scena tworzenia wstępnych szkiców zostaje tym samym przemilczana, a w jej miejsce otrzymujemy opis Kuboty pograżonego w lekturze *Morale du joujou* (*Moral zabawki*, 1853) Charlesa Baudelaire’a.

Książka wydaje się wybrana przypadkowo – Kubota sięga po to, co znajduje na stoliku, obok kieszonkowego wydania *Boskiej komedii* Dantego. Ōgai przekłada tytuł krótkiego szkicu Baudelaire’a jako *Omocho no keijijō*, co oznacza dosłownie: „Metafizyka zabawki”, i streszcza całość następująco:

ボオドレエルが小さいとき、なんとかいふお嬢さんの所へ連れて行かれた。そのお嬢さんが部屋に一ぱいおもちゃを持つてゐて、どれでも一つやらうと云つたといふ記念から書き出してある。子供がおもちゃを持つて遊んで、暫くするときつとそれを壊して見ようとする。その物の背後に何物があるかと思ふ。おもちゃが動くおもちゃだと、それを動かす衝動の元を尋ねて見たくなるのである。子供は Physique より Métaphysique に之くのである。理学より形而上学に之くのである。

(Bōdorēru ga chiisai toki, nantoka iu ojōsan no tokoro e tsurete ikareta. Sono ojōsan ga heya ni ippai omocha o motte ite, doremo hitotsu yarō to itta to iu kinen kara kakidashite aru. Kodomo ga omocha o motte asonde, shibaraku suru to kitto sore o kowashite miyō to suru. Sono mono no haigo ni nanimono ga aru ka to omou. Omocha ga ugoku omocha da to, sore o ugokasu shōdō no moto o tazunete mitaku naru no de aru. Kodomo wa Physique yori Métaphysique ni yuku no de aru. Rigaku yori keijijōgaku ni yuku no de aru).

Tekst otwierało wspomnienie Baudelaire'a: jako dziecko został zaprowadzony do domu pewnej pani, w której pokoju znajdowało się mnóstwo zabawek, i usłyszał, że może sobie jedną z nich wybrać. Dziecko bawi się zabawką przez jakiś czas, ale w pewnym momencie wpada na pomysł, żeby ją zepsuć. Zastanawia się, co się za nią kryje. Jeśli zabawka się rusza, chce sprawdzić, co jest podstawą tego impulsu. Od *physique* przechodzi do *métaphysique*. Od fizycznego kształtu do istoty bytu [Mori 1965a: 55].

Ōgai używa określenia *ojōsan* お嬢さん (panienka, młoda kobieta), chociaż w oryginale mowa jest o *une dame Panckoucke* (pewnej pani Panckoucke)⁶. Zaproponowane przez niego tłumaczenie tytułu jest związane z jego interpretacją szkicu Baudelaire'a widoczną w streszczeniu. To w ruchu od tego, co fizyczne, do metafizyki Ōgai upatruje sens utworu. Dzięki temu scena w bibliotece może opisywać równocześnie to, co działo się w pracowni mistrza, który słysząc, co Kubota przeczytał, stwierdził: „Z ciałem człowieka jest podobnie. Kształt nie jest zajmujący jako kształt sam w sobie. Jest zwierciadłem duszy. To, co fascynuje, to wewnętrzny płomień, który przebija przez formę” [Mori 1965a: 56].

Takie spojrzenie Rodina pozwala mu dostrzec w Japonce piękno, którego Kubota nie widzi. Dla niego Hanako jest co najwyżej przeciętna:

⁶ Charles Baudelaire [17 kwietnia 1853], „Morale du joujou”, *Le Monde littéraire*. <<https://www.bmlisieux.com/litterature/baudelaire/moraljou.htm>>, (dostęp 28.10.2022).

Nazwanie jej pomywaczką byłoby pewnie zbyt okrutne. Nie wyglądało też, żeby w istocie miała parać się trudną pracą fizyczną, bo jej dłonie i stopy nie były szorstkie. Jednak pomimo dziewczęcego wdzięku – miała lat siedemnaście – trudno było ją uznać bodaj za pokojówkę. W skrócie rzecz ujmując, mogłaby uchodzić co najwyżej za niańkę [Mori 1965a: 52].

Tymczasem Rodina zachwyca siłą i jędrność Hanako:

Mademoiselle ma prawdziwie piękne ciało. Bez grama tłuszczu. Każdy z mięśni wyłania się jak u foksteriera. Ściągną ma napięte i grube, więc stawy są wielkości kończyn. Jest tak silna, że mogłaby długo stać na jednej nodze z drugą uniesioną pod kątem prostym. Jak drzewo, które zapuszcza korzenie głęboko w ziemię [Mori 1965a: 56]⁷.

Rodin widzi wewnętrzny płomień Hanako, co pozwala mu tworzyć i czerpać z tego radość, jaką dzieci czerpią ze swoich zabaw. Dla Kuboty tekst Baudelaire’a i słowa rzeźbiarza stają się okazją do ujrzenia Hanako w nowym świetle.

Ale tego, co własne...

Ōgai tworzy, oscylując pomiędzy dwiema tradycjami – japońską i europejską. Lata 90. XIX wieku i początek wieku XX to dla niego czas intensywnych poszukiwań inspiracji w dziełach zachodnich twórców. Utwory analizowane w tym artykule pochodzą z tego właśnie okresu. Rok 1912 – śmierć cesarza Meiji i generała Maresuke Nogiego – przynosi przełom. O tego momentu Ōgai skupia się na historii Japonii, w której poszukuje lustra dla tego, co przeżywa on sam i jemu współcześni. Jak gdyby chciał powtórzyć za Friedrichem Hölderlinem: „Ale tego, co własne, musimy uczyć się tak wytrwale, jak tego, co obce” [Hölderlin 1976: 224]. Podobny wniosek wysnuwa również polski czytelnik i tłumacz utworów Ōgaia, doświadczając tego, z jaką wielką wnikliwością ów japoński twórca obserwuje Europę i z jaką swobodą interpretuje

⁷ Słowa Rodina brzmią następująco: „Robiłem szkice japońskiej aktorki Hanako. Nie ma grama tłuszczu. Jej mięśnie rysują się wyraźnie jak u foksteriera. Ściągną ma tak mocne, że stawy, do których są przyłączone, mają taką grubość jak same członki. Jest tak silna, że może ustać na jednej nodze tak długo, jak zechce, a drugą nogę unieść przed sobą pod kątem prostym. Wydaje się zakorzeniona w ziemi jak drzewo”. Zob.: Rodin, Gsell 1911: 152. Zwróciłam na to uwagę we wstępie *Obserwator rzeczywistości, architekt słowa* zamieszczonym w zbiorze *Zarząca Sanshō* [Sonnenberg-Musiał 2022: 17-18].

europiejskie teksty kultury. Tak więc, żeby rozumieć jego twórczość, tego, co własne, musimy się uczyć równie wytrwale jak tego, co japońskie.

Bibliografia

- Baudelaire, C. (1853), „Morale du joujou”, *Le Monde littéraire*, <https://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/moraljou.htm> (28.10.2022).
- Gadamer, H.-G. (2009), „Lektura jest przekładem” (tłum. Małgorzata Łukasiewicz), [w:] Piotr Bukowski, Magdalena Heydel, red. *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków, 321-325.
- Głuch, D. (2019), „«Kanbun-kundoku»: Translation Procedure of Classical Chinese Text in Contemporary Japanese”, [w:] Patrycja Duc-Harada, Dariusz Głuch, Senri Sonoyama, red. *Japanese Civilization: Tokens and Manifestations*, Księgarnia Akademicka, Kraków, 27-48, <https://doi.org/10.12797/978838138072.02>.
- Hölderlin, F. (1976), *Pod brzemieniem mego losu. Listy – Hyperion* (tłum. Anna Mińska, Wanda Markowska), Czytelnik, Warszawa.
- Karatani, K. (1993), *Origins of Modern Japanese Literature*, Duke University Press, Durham, <https://doi.org/10.1215/9780822378440>.
- Kenkō (2020), *Zapiski dla zabicia czasu* (tłum. Henryk Lipszyc), Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Kubiak Ho-Chi, B. (2006), „Mori Ōgai i literatura japońska – konfrontacja kultur jako źródło mocy twórczej”, [w:] Beata Kubiak Ho-Chi, red. *Japonia okresu Meiji. Od tradycji do nowoczesności*, NOZOMI, Warszawa, 119-139.
- Maeda, A. (2004), „Berlin 1888: Mori Ōgai’s «The Dancing Girl»” (tłum. Leslie Pincus), [w:] James A. Fujii, red. *Text and the City: Text and the City: Essays on Japanese Modernity*, Duke University Press, Durham, NC, 295-328, <https://doi.org/10.1215/9780822385622-011>.
- Miller, J. S. (2002), *Adaptations of Western Literature in Meiji Japan*, Palgrave Macmillan, London, <https://doi.org/10.1057/9780230107557>.
- Mori, R. (1965a), „Hanako”, [w:] *Mori Ōgai zenshū*, t. 1, Chikuma shōbō, Tōkyō, 259-263.
- Mori, R. (1965b), „Maihime”, [w:] *Mori Ōgai zenshū*, t. 1, Chikuma shōbō, Tōkyō, 3-16.
- Mori, R. (1965c), „Seinen”, [w:] *Mori Ōgai zenshū*, t. 2, Chikuma shōbō, Tōkyō, 3-114.
- Mori, R. (1971), „Doitsu nikki”, [w:] *Mori Ōgai zenshū*, t. 7, Chikuma shōbō, Tōkyō.

- Mori, R. (2017), „Złudzenia”, [w:] Katarzyna Sonnenberg tłum. i red., *Sny i wizje w japońskich opowiadaniach przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 153-168.
- Mori, R. (2018), „Tancerka”, [w:] Katarzyna Sonnenberg, tłum. i red. *Reminiscencje z podróży. Berlin, Londyn, Nowy Jork i Paryż w oczach japońskich pisarzy przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 127-146.
- Mori, R. (2022a), „Hanako”, [w:] *Zarządca Sanshō* (tłum. Katarzyna Sonnenberg-Musiał), Tajfuny, Warszawa, 49-56.
- Mori, R. (2022b), „Zarządca Sanshō”, [w:] *Zarządca Sanshō* (tłum. Katarzyna Sonnenberg-Musiał), Tajfuny, Warszawa, 57-95.
- Paepcke, F. (2009), „Rozumienie tekstu a przekład” (tłum. Grzegorz Sowinski), [w:] Piotr Bukowski, Magdalena Heydel, red. *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków: 337-346.
- Rodin, A., Gsell, P. (1911), *L'Art*, B. Grasset, Paris.
- Sonnenberg, K. (2018), „Wstęp”, [w:] Katarzyna Sonnenberg, tłum. i red. *Reminiscencje z podróży. Berlin, Londyn, Nowy Jork, Paryż w oczach japońskich pisarzy przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 9-27.
- Sonnenberg-Musiał, K. (2022), „Obserwator rzeczywistości, architekt słowa” [w:] *Zarządca Sanshō* (tłum. Katarzyna Sonnenberg-Musiał), Tajfuny, Warszawa, 7-23.
- Wixted, J.T. (2009/2010), „Mori Ōgai: Translation Transforming the Word/World”, *Japonica Humboldtiana*. 13: 61-109.
- Yoda, T. (2006), „First-Person Narration and Citizen-Subject: The Modernity of Ōgai's «The Dancing Girl»”, *The Journal of Asian Studies*. 65(2): 277-306, <https://doi.org/10.1017/S0021911806000660>.

ABSTRAKT

W artykule opisano, jak Mori Ōgai (1862-1922), japoński pisarz, tłumacz i krytyk literacki, włączył odniesienia do literatury i kultury europejskiej do swoich nowel: *Maihime* (Tancerka, 1890), *Mōsō* (Złudzenia, 1911) i *Hanako* (1910). Podejście hermeneutyczne rzuca światło na żywe zainteresowanie japońskiego pisarza językami obcymi, symbolami kulturowymi, filozofią i sztuką, co przyczynia się do skomplikowanego obrazu obcych wpływów w jego twórczości i zaprasza jego czytelników i tłumaczy w Europie do rewizji własnej tradycji kulturowej.

Słowa kluczowe: Mori Ōgai, *Maihime* (Tancerka, 1890), *Mōsō* (Złudzenia, 1911), *Hanako*, wpływy zachodnie, tłumaczenia

ABSTRACT**From a Japanese Perspective: The Western Influences in the Works of Ōgai**

The article focuses on how Mori Ōgai (1862-1922), a Japanese writer, translator and literary critic, incorporated references to European literature and culture in his novellas: *Maihime* (*The Dancing Girl*, 1890), *Mōsō* (*Delusion*, 1911) and *Hanako* (1910). The hermeneutic approach sheds light on the Japanese author's vivid interest in foreign languages, cultural symbols, philosophy and arts which contributes to the intricate image of foreign influences in his oeuvre and invite his readers and translators in Europe to revisit their own cultural tradition.

Keywords: Mori Ōgai, *Maihime* (*The Dancing Girl*, 1890), *Mōsō* (*Delusion*, 1911), *Hanako*, Western influences, translation