

TOKIMASA SEKIGUCHI

GOMBROWICZ CZYTANY PIONOWO

Starałem się uczyć od Gombrowicza już kilkanaście lat.
Dzisiaj jeszcze raz polecam młodym czytelnikom, żeby
Go przyjąć jako pisarza naszego współczesnego.

Shimada Masahiko¹

GOMBROWICZ I MISHIMA YUKIO

„WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE ZACHODNIEJ ZWRACAJĄ MOJĄ UWAGĘ PRZED E wszystkim tacy pisarze, jak właśnie ten Bataille, czy też Klossowski, Gombrowicz [...]” — pisał Mishima Yukio w jednym ze swoich ostatnich dzieł. Cykl esejów zatytułowany: *Czym jest powieść?* zaczął pisywać na łamach miesięcznika „Nami” w maju 1967 r. Wzmianka o Gombrowiczu pojawiła się w szóstym odcinku cyklu, tj. w lipcowym numerze tegoż pisma z 1968 r. Ostatni, czternasty odcinek cyklu został wydrukowany w listopadowym numerze pisma, a tego samego miesiąca Mishima zakończył swoje życie spektakularnym samobójstwem w stylu seppuku po nieudanej próbie podburzenia żołnierzy do zamachu stanu (25 XI 1970).

Książkę (wyd. 1972) *Czym jest powieść?* czyta się doskonale. Jest to rodzaj wykładu przystępnie napisanego z myślą o szerokim kręgu czytelników. Jest to proza zrównoważona i swobodna, bez cienia upolitycznionej agresji czy też maniactwa. Szósty i siódmy rozdział eseju autor poświęca całkowicie George’owi Bataille’owi i omawia, z wielkim zresztą uznaniem, dwa teksty Bataille’a, a mianowicie: *Madam Edwarda* i *Moja matka*. W całej książce nazwisko Gombrowicza jest przywołane tylko raz w zacytowanym ustępie. Dalej czytamy tam:

w ich twórczości albowiem dostrzegam żywe, a zarazem brutalne, bezceremonialne zespolenie metafizyki z ciałem ludzkim, zespolenie jak gdyby łączące wiek XVIII bezpośrednio z wiekiem XX, pomijając wiek XIX; obserwujemy bowiem w nich wiele wspólnych cech takich, jak antypsychologizm, antyrealizm, abstrakcjonizm erotyczny, prosta, bezpośrednia symbolika oparta na pewnej wspólnej, choć utajonej, kosmologii.²

¹ Shimada Masahiko: *Zentai-shugi no seiki no zankokuma guwa (Okrutne bajki w wieku totalizmu)*. „Nihon Keizai Shinbun”, 29 III 1998 (rec. książki: *Bakakaj i inne opowiadania* w nowej edycji; tłum. Kudo Yukio).

² Mishima Yukio: *Shosetsu-towa nanika*. Tokio 1972, s. 47—48.

Wyjaśnieniu pierwszej części tego cytatu chyba służy jeszcze jeden fragment ze znacznie wcześniejszego tekstu Mishimy o Genecie:

W dwudziestowiecznej literaturze francuskiej dostrzegalne są cechy klasycyzujące, ignorujące dziewiętonastowieczny pozytywizm scjentystyczny albo romantyzm. Tendencje te widoczne są także w dramatach Sartre'a i Camusa. I właśnie taki duch osiemnastowieczny łączy Sartre'a i tego Jeana Geneta. A jednak jest to nie wolterowski osiemnasty wiek, tylko osiemnasty wiek Sade'a, Casanovy, Laclosa i Crébillona (syna).³

Odnosnie Bataille'a i Geneta te słowa zrozumiane są doskonale, lecz jak się one mają do Gombrowicza? Co przyciągało konkretnie uwagę Mishimy w tekstach Gombrowicza? Niestety, tego nie dowiemy się nigdy, nie sposób tego ściślej określić przynajmniej słowami samego Mishimy. Natomiast wolno nam sobie tu przypomnieć słowa Konstantego Jeleńskiego i także samego Gombrowicza na temat *Pornografii*:

Ogromną intuicję wykazujesz poprzez (nie wiem, do jakiego stopnia świadome) równanie erotyzmu ze śmiercią. Jednym z najbardziej udanych motywów (i utrzymanych na odpowiednio „zartartym” „niedopowiedzianym” poziomie — do tego wróć) — jest cały motyw Pani Amelii. Jej świętość, spotkanie z Fryderykiem — jej nagle wtargnięcie w „noc” — wszystko to jest bardzo wstrząsające. Tak „głębinowo” o erotyzmie pisało dotychczas zaledwie parę osób — których chyba nie czytałeś — Bataille, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot.⁴

Ale „fizyka” była mi potrzebna, konieczna nawet, jako przeciwwaga metafizyki. Nie ufam myśleniu, które wyzwała się z płci...

Trudno oczywiście wyobrazić sobie heglowską Logikę bez wycofania się z ciała. Ale czysta świadomość musi być znowu zanurzona w ciele, w płci, w Erosie, artysta musi ponownie pograżyć filozofa w uroku. Świadomość dyktuje nam przeświadczenie, że jest ostateczna i niemożliwa byłaby jej praca bez jej pewności — ale rezultaty tego jej działania mogą być przywrócone życiu, ujęte z innej pozycji, przez innego ducha, tutaj duch sztuki może się przydać duchowi myśliciela.⁵

Naturalnie ja w *Pornografii* nie tyle rozglądam się za tezami filozoficznymi, ile pragnę wydobyć artystyczne i psychologiczne możliwości tematu. Szukam pewnych „piękności” takiemu konfliktowi odpowiadających. Czy *Pornografia* jest metafizyczna? Metafizyka, to znaczy „pozafizyczność”, „pozacieleśność”, a moją intencją było poprzez ciało dotrzeć do pewnych antynomii ducha.⁶

Zdania te, zapisane w *Dzienniku* i potem powtórzone przez autora w przedmowie do francuskiego wydania *Pornografii*, zdają się niezłe współbrzmieć zarówno z tezą wyłożoną w eseju *Czym jest powieść?*, jak i z praktyką pisarską Mishimy. Także nie

³ Mishima Yukio: *O „Pamiętniku złodzieja”* 1953. W: *Bungakuteki Jinseiron* 1954. (Przedruk: *Mishima Yukio hyoron zenshu*. T. I. Tokio 1989, s. 374).

⁴ List K. Jeleńskiego do Gombrowicza z dn. 4 VIII 1959. W: *Gombrowicz — walka o sławę 2*. Kraków 1998, s. 65.

⁵ W. Gombrowicz: *Dziennik 1957—1961*. Kraków 1989, s. 249.

⁶ Tamże, s. 255.

bez powodu przytoczyłem je z *Pornografii*, ponieważ najprawdopodobniej właśnie tę powieść miał na myśli Mishima, pisząc *Czym jest powieść?*

W księgozbiornie autora *Złotej Pagody*⁷ znajdowały się dwie pozycje Gombrowicza w formie druku zwartej — jedną jest *Pornografia* przełożona z francuskiego przez Kudo Yukio i wydana 20 czerwca 1967 r., czyli rok przed napomknięciem przez Mishimę o polskim pisarzu, a druga to *Ferdydurke*, przełożona przez Yonekawę Kazuo i wydana 28 lutego 1970 r. Ponadto Mishima posiadał u siebie nr 6 pierwszej serii miesięcznika „Umi” z listopada r. 1969, w którym to numerze wydrukowano *O Dantem* Gombrowicza, w tłumaczeniu Kudo Yukio, obok 3-aktowej sztuki Mishimy w stylu kabuki *Chinsetsu Yumiharizuki*. *Kosmos* po japońsku ukazał się już na wiosnę 1967 r., mógł zatem Mishima również tę powieść czytać, ale na to nie ma dowodu rzeczowego.

Gombrowicz i Mishima — istniały pewne skłonności i upodobania wspólne tym dwu pisarzom (choćby np. ich szczerzy hołd dla Geneta), pomimo wyraźnych różnic zarówno w osobowości, jak i w stylu pisania. Szlaki ich jednak skrzyżowały się w ostatnich latach życia z przyczyn zupełnie zewnętrznych.

W maju 1967 Gombrowicz otrzymał Międzynarodową Nagrodę Literacką Wydawców (Prix Formentor) za powieść *Kosmos*. Wiemy dobrze, jakie znaczenie miała ta nagroda, często określana wtedy jako najważniejsza po Nagrodzie Nobla, w społeczno-komercyjnej karierze pisarza. Sama nagroda była jednak dość efemeryczna, bo okazało się, że funkcjonowała tylko siedem lat, a Gombrowicz był ostatnim jej laureatem. Obok niego Mishima był jej nominatem od roku 1965 i obaj rywalizowali ze sobą, co najmniej w ostatniej rundzie w 1967 r., tak zaciekle i nieustępliwie, że kilkudniowe dyskusje jury przypominały istny pojedynek (być może podobnie działo się za pierwszym razem w 1961 r., kiedy w końcu otrzymali nagrodę i Borges, i Beckett).

O przebiegu konkursu w Tunezji z 1967 r. dość szczegółowo dowiadujemy się z relacji japonisty Donalda Keene’a, jednego z jurorów, a zarazem obrońcy Mishimy. Gdy Keene doleciał z jednodniowym opóźnieniem do Tunisu, okazało się, że już na etapie eliminacji wypadli: Norman Mailer, ABE Kobo, Alain Robbe-Grillet. W trakcie pierwszych sesji usuwano spośród kandydatów po kolei Williama Goldinga i Julia Cortáзара. Jak pisze Keene:

Kiedy się zaczęła dyskusja nad *Kosmosem* Gombrowicza, atmosfera na sali nagle odmieniła się. Reprezentanci Włoch, Hiszpanii, Skandynawii i Francji, wychwalając powieść, twierdzili, że Gombrowicz jest największym pisarzem żyjącym. My, grupa popierająca Mishimę, zaskoczeni ich werwą, poczuliśmy napięcie. Raddatz z Niemiec ostro atakował literaturę Gombrowicza, uznając ją za egocentryczną, totalnie dekadencją, nużąca i godną tylko pogardy. Sanguineti z Włoch na to odpowiedział, że właśnie z tych powodów wyliczonych przez Raddatza popiera Gombrowicza.⁸

⁷ *Złota Pagoda*. Przeł. A. Zielińska-Elliot. Wydawnictwo Wilga 1997.

⁸ D. Keene: *Kokusai bungakusho huntoki*. W: *Nihon-no sakka*. Tokio 1972, s. 135—136.

Na koniec poddano pod dyskusję dwie powieści Mishimy (a raczej ich tłumaczenia na angielski) — *The Sailor Who Fell from Grace with the Sea*⁹ i *Death in Midsummer*¹⁰ and *Other Stories*. Przeprowadzono następnego rana orientacyjne głosowanie i Mishima dostał 8 głosów, Gombrowicz — 7, a Claude Simon — 2. Po południu, na pierwszym oficjalnym głosowaniu Gombrowicz otrzymał 12 głosów, a Mishima 8. Jeden juror wstrzymał się od głosu. Podczas kolacji dochodzą do Keene’a słuchy, że François Bondy, reprezentujący niemiecką ekipę, być może podsunie pomysł dzielenia nagrody między Gombrowicza i Mishimę. Ekipa amerykańsko-japońska była nawet gotowa przystać na to pokojowe rozwiązanie. Trzeciego dnia jednak zaskoczyła Keene’a wiadomość o wysłaniu zaproszenia do Gombrowicza na ceremonię wręczenia nagrody, mimo że jeszcze ostateczne głosowanie mieli przed sobą. Choć już zrezygnowany w duchu, zadał jurorom pytanie: „Ilu jest z jury, którzy są w stanie dokonać sprawiedliwego wyboru między Gombrowiczem a Mishimą?” Okazało się, że prawie nikt nie przeczytał obu powieści Mishimy. Keene także nie zdążył wtedy sprowadzić z Tokio tłumaczenia *Kosmosu*.

Po perypetiach i burzliwych debatach doszło do ostatecznej rundy konkursu. Na tablicy wypisano wynik głosowania: Gombrowicz — 12, Mishima — 9. Tak zbiegły się niczym „near miss” dwu samolotów w powietrzu ostatnie lata dwóch pisarzy.

GOMBROWICZ I SHIMADA MASAHIKO

Ukazała się całkiem niedawno pierwsza na polskim rynku wydawniczym powieść pióra japońskiego pisarza Shimady Masahiko pt.: *Wyrok śmierci na życzenie*¹¹. Powieść kończy się wierszem: *Gdzie ja jestem? Wciąż zawieszony „pomiędzy”?* — Czyż czytający go po polsku nie usłyszy echa gombrowiczowskiego „pomiędzy”?

Shimada urodził się w 1961 r., należy więc do pokolenia o cztery prawie dekady młodszego niż Mishima (ur. 1925). Mimo stosunkowo krótkiej jeszcze kariery pisarskiej, ma w dorobku już ponad pięćdziesiąt książek wydanych, na które składają się powieści, opowiadania, eseje, tłumaczenia z obcojęzycznych i starojapońskich utworów literackich, zapiski z podróży, dramaty, libretta do opery, poezje, recenzje muzyczne i teatralne, wywiady, dialogi, a także tak niekonwencjonalne gatunki jak przepisy kulinarne. Jeden z najpopularniejszych pisarzy żyjących obecnie w Japonii, Shimada, jeszcze jako student rusycystyki Tokyo University of Foreign Studies, zadebiutował powieścią *Divertimento dla dobrodusznych lewicowców*, która została nominowana w 1983 r. do najbardziej znanej w Japonii nagrody literackiej im. Aku-

⁹ Tytuł oryginału: *Gogo no eiko (Holowanie po południu)*; polski tytuł filmu na podstawie powieści: *Żeglarz, który utracił laski morza*.

¹⁰ Tytuł oryginału: *Manatsu no shi*. Przekład polski: *Śmierć w środku lata*. Przeł. H. Lipszyc. „Literatura na Świecie” 2002, nr 1—2—3.

¹¹ Masahiko Shimada: *Wyrok śmierci na życzenie*. Przeł. B. Słomka. Warszawa 2004.

tagawy. Następnego roku powieść *Muzyka dla Królestwa Lunatycznego* wyróżniono nagrodą dla debiutantów im. Nomy, a później za utwór *Mistrz Higan* otrzymał prestiżową nagrodę literacką im. Izumi'ego Kyoki (1993). Shimada także śpiewa, gra na instrumentach muzycznych, występuje jako aktor w filmach i jest od kwietnia 2003 r. profesorem literatury prywatnego Uniwersytetu Hosei w Tokio.

Prócz rozległego zakresu działalności i zainteresowań, dość naturalnie wynikających z jego wszechstronnych zdolności, cechuje Shimadę lekkość — lekkość pojmowana tu jako wartość przeciwstawna ponurej, śmiertelnej powadze literatów starszych pokoleń; rozumiana jako elastyczność w odbieraniu i ocenianiu wszelkiego rodzaju zjawisk i bodźców, albo nowych, albo pozaliterackich. Shimada nie gardzi subkulturą, modą, telewizją, komercjalizmem ani jego produktami i — jak przystoi dziecku ery konsumpcji, obywatelowi postliterackiego społeczeństwa — śledzi uważnie i przyjmuje, przyswaja zachłannie wszystko, co dzieje się we współczesnym świecie; widzi i zapisuje bez filtru purystów i moralizatorów chaos, jaki zewsząd nas otacza; w swoich tekstach nie unika wulgaryzmów, nie boi się naruszania kodeksów, a wręcz przeciwnie — przybiera, choć z łagodnym i przystojnym uśmiechem, postawę buntowniczą wobec elitarnego albo szowinistycznego ideału „rasowości”, literackiego establishmentu, drobnomieszczańskiego snobizmu, „wysokiej kultury”, idealistycznego pozerstwa — słowem wobec Formy. Dla wyrażania swojego ideału Shimada przytoczył swego czasu kwestię nie kogo innego, tylko Gombrowiczowskiego Stefana Czarnieckiego:

Nazywałem siebie dotąd raz „cyborgiem” raz *aonisai*’em. Być może te określenia się zmieniają, ale ta postawa pozostanie dla mnie jako rodzaj ideału. Cytuję słowa, które za mnie mówią o tym moim ideale:

Gdzie dostrzegam jakieś tajemnicze uczucie, czy to będzie cnota czy rodzina, wiara czy ojczyzna, za każdym razem muszę to miejsce wypełnić jakimś czynem, którym brzydzą się ludzie.

Na pewno będę się starał być wrogiem drobnomieszczan. Drobnomieszczenie — to stado biednych wyznawców arystokracji.¹²

Cytując tu *passus* z eseju Shimady, zostawiłem celowo słowo japońskie *aonisai* i także tłumaczyłem na polski tekst, starając się oddać przynajmniej semantyczną zawartość japońskiego tłumaczenia dokonanego przez Kudo Yukio, albowiem Shimada czytał właśnie tłumaczenie, a nie polski tekst. (W oryginale brzmi to zdanie tak: „gdziekolwiek zobaczę jakieś tajemnicze uczucie, czy to będzie cnota, czy rodzina, wiara czy ojczyzna, tam zawsze muszę popełnić jakieś łajdactwo”¹³).

Wyraz zaś *aonisai* jest ważnym słowem kluczowym, którym operują wszyscy czytający Gombrowicza pionowo, czyli w tłumaczeniu japońskim. Człon *ao* odpowiada dość precyzyjnie słowu polskiemu: *zielony*, a drugi człon *nisai* wywodzi się ze staro-

¹² Shimada Masahiko: *Riso to mozo (Ideal i kopiowanie)*. „Asahi Shinbun” 12.08.1986. Przedruk w: *Katarazu, utae (Śpiewaj, a nie opowiadaj)*. Tokio 1987, s. 120—121.

¹³ W. Gombrowicz: *Bakakaj i inne opowiadania. Pisma zebrane*. T. I. Kraków 2002, s. 35.

japońskiego *niise* o znaczeniu *młodzieńca* i jako słowo żywe w użyciu oznacza młokosa, młodzika, chłystka. Właśnie tak tłumaczyli tłumacze japońscy, Yonekawa i Kudo, słowo *chłystek* występujące częstokroć u Gombrowicza.

Pierwszy esej, jaki napisał Shimada po debiucie, nosi tytuł: „Aonisai kara aoreisai e”¹⁴, czyli „Od chłystka do zielonych dwudziestolatek”. Był to okolicznościowy felieton napisany na zamówienie ogólnokrajowej gazety z okazji Święta Osiągnięcia Dojrzałości obchodzonego podówczas 15 stycznia. Dwudziestodwuletni autor, przedstawiający się jako „Chłystek, który usiłuje uosabiać rzeczywistość tak, jak jest — czyli groteskowo”, nic nie wspomina o proveniencji wyrazu *aonisai* zawartego w tytule eseju, ani o polskim pisarzu lansującym hasło „niedojrzałości”, tylko przekornie życzy świeżo upieczonym członkom społeczeństwa, żeby mogli doznawać rozkoszy w odkrywaniu coraz to więcej „ja” w sobie; radzi, żeby nie określali siebie jako istot już zdeterminowanych i podszeptuje, żeby tą nieokreślonością osobowości bronili się przed presją społecznej kontroli.

Tak jak ten tytuł jego pierwszego eseju — a nawet z jego treścią włącznie — wymownie pokazuje, Gombrowicz towarzyszył temu młodemu japońskiemu pisarzowi od samego początku kariery zawodowej. Zeznaje on w posłowniu zbioru swoich esejów:

Ja zawsze więcej czasu poświęcam lekturze, niż pisaniu. Poszukuję zdań, jakich by mój ubogi obwód myślowy nigdy nie wymyślił. Na przykład, moje podniecenie było niesłychane, kiedy odkryłem takie:

Ja jednak byłem chłystkiem i chłystkowatość była jedynym moim systemem kulturalnym
Gombrowicz, *Ferdydurke*, tłum. Yonekawa Yoshio [sic!]¹⁵

Od 24 czerwca do 7 lipca 1985 r. Shimada pisał codziennie krótki felieton na łamach gazety „Asahi Shinbun”. W czwartym i piątym eseju cyklu pojawia się nazwisko Gombrowicza. Czwarty felieton zatytułowany: „Skuteczność Borgesa” zaczyna się zdaniem: „Do tej pory trzymałem się z dala od Borgesa”, a kończy się zdaniami: „Borges i Nabokov są podobni do siebie, a stoi na ich antypodach chyba Gombrowicz. Ten wieczny chłystek-pisarz wszystko robi *ad hoc*, to facet we wszystkim polowiczny i jest on pisarzem, którego szanuję najbardziej”. Piąty zaś felieton nosi tytuł: „Mój mistrz”. Mowa jest tym razem cały czas o autorze *Kosmosu*. Czytamy tam:

[Gombrowicz] Jest masochistą, ale w innym sensie niż Kafka. Jeśli Kafka jest czymś w rodzaju bezosobowego pasożyta zamieszkującego zewnętrzne strony zamkniętej przestrzeni, Gombrowicz

¹⁴ Shimada Masahiko: *Aonisai kara aoreisai e*. „Yomiuri Shinbun” 14.01.1984. Przedruk w: *Nise-sakka no riaru raihu* (*Real Life pseudopisarza*). Tokio 1986, s. 16—20.

¹⁵ Shimada Msahiko: *Nise-sakka no riaru raihu*, s. 285. Tłumaczył nie Yonekawa Yoshio, tylko jego młodszy brat Yonekawa Kazuo. Tekst w oryginale: „Lecz ja byłem, niestety, chłystek i chłystkowatość była jedyną moją instytucją kulturalną”.

jest istotą całkowicie indywidualistyczną, Ignącą do strefy pogranicza między wewnątrz a zewnątrz; istotą, która sama jest miejscem.¹⁶

Apologia statusu „chłystka”; uchylenie się od definitywnej przynależności do jednej kategorii społecznej i silna świadomość wędrowania po i zawieszania w świecie „pomiędzy”; opieranie się łatwemu etykietowaniu i wszelkiego rodzaju ideologicznemu zawłaszczaniu przez krytyków czy też badaczy naukowych; pojmowanie człowieka (pisarza) jako aktora grającego „osobę” (pisarza) na scenie — wiele wspólnych idei i nastawień widział Shimada w postawie Gombrowicza jako pisarza i utożsamiał się z nim istotnie. Jego próba samookreślenia się uzyskuje na przykład takie formy:

Jestem maszyną produkującą rozmaitych Shimadów Masahiko. („*Ego* jako dzieło [twórczość]”)¹⁷

Chcę być po prostu narratorem opowiadającym dzieło, jakim jest moje *ego*.¹⁸

Jestem przekonany, że *Wyznanie maski* Mishimy Yukio, jest najprzedniejszym winem botrytyzowanym uzyskanym w literaturze japońskiej. Jest w tej powieści taki ustęp — „Každy może mówić, że życie jest jak scena. Nie wydaje się jednak, że wielu jest takich, którzy są — właśnie tak jak ja — owdądnięci cały czas od schyłku dzieciństwa świadomością, że życie jest sceną teatralną.”

Ja właśnie należę do pokroju ludzi, którzy podzielają to wyznanie bohatera.¹⁹

W 1986 r. Shimada napisał artykuł pt. „*Od człowieka z podziemia do człowieka entropicznego*”. Jest to najobszerniejszy, trzydziestostronicowy tekst napisany przez Shimadę na temat Gombrowicza. Tekst składa się z trzech rozdziałów: 1. „*Pomiędzy*” — *bóle* — człowiek z podziemia; 2. *Człowiek przemieniony w nonsens*; 3. *Kosmos jako chaos — ewolucja do człowieka entropicznego*. Autor zaczyna artykuł słowami wyznania, że jest zarażony od kilku lat syndromem Gombrowicza i że jest opętany przez słowa i czyny postaci gombrowiczowskich. W pierwszym rozdziale niektóre ich właściwości, m.in. bycia „pomiędzy”, głównie na przykładzie opowiadania *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*. Piszze Shimada:

Ten wędrujący od jednej do coraz to innej zbiorowości, od jednej do drugiej formy, chłystek/bohater gombrowiczowski, nigdy nie może się wspiąć na wyżyny transcendentne. Bierze go jedynie złość na widok pewnych siebie gęb posiadaczy jakiejś wiary, stałych członków jakiejś grupy. Nie potrafi on nic innego, jak im wymyślać, bez nich jednak nie może żyć. Występuje sam z mistycznymi czynami (samymi obskurnymi, odstręczającymi) przeciw zdrowemu rozsądkowi, czyli mistyczności Form i zbiorowości. Mało tego — robi on nawet swoje *raison d'être* z bólów doznanych przez te nieustanne własne awantury.

[Jego] Ontologia bólu jest podszyta retoryką pełną zmysłowości bebechowej. Czy ten krzątający się w obliczu tajemniczej rzeczywistości człowiek, który nawet angażując innych ludzi nie prze-

¹⁶ Tamże, s. 88.

¹⁷ „Sakuhin toshite no jiko”. *PHP*, luty 1985, s. 208.

¹⁸ Tamże, s. 210.

¹⁹ Tamże, s. 207.

staje się masturbować, nie przypomina czasem „człowieka z podziemia”? Jeśli mamy szukać przodków tego chłystka, to prawdopodobnie dotrzemy do bohatera *Notatek z podziemia* Dostojewskiego. Mruczał on właśnie w ten sposób: „Nie potrafiłem stać się nie tylko człowiekiem złym, ale zgoła żadnym: ani złym, ani dobrym, ani łotrem, ani uczciwym, ani bohaterem, ani nędznym robakiem. Teraz zaś dokonuję żywota w swoim kącie, drażniąc siebie gorzką i na nic nie przydatną pociechą, że człowiek rozumny po prostu nie może na serio kimś się stać, kimś staje się jedynie głupiec.”²⁰

Dalsze stronicie traktujące o pokrewieństwie i różnicy między bohaterami Dostojewskiego i Gombrowicza są dość przekonujące, szczególnie tam, gdzie pisarz analizuje znaczenia bólu i cierpienia w ich twórczości. W następnym rozdziale Shimada przedstawia utwory swojego „mistrza”: *Przygody, Dziewictwo i Ferdynurke* ze szczególnym eksponowaniem jej rozdziału XII: „Filibert dzieckiem podszyty”; pokazuje, jak w tych tekstach reakcje łańcuchowe „bomb nonsensu” wysadzają hierarchię i perspektywę znaczeń obowiązujące w kulturze, a nawet w samym języku; wspomina, że za czasów studenckich właśnie poprzez *Ferdynurke* on sam został zarażony syndromem gombrowiczowskim. Ostatnia część artykułu jest poświęcona *Kosmosowi*. Pomimo wszelkich prób reorganizowania świata znaczeń za pomocą logiki — co prawda „podziemnej” — przez bohatera powieści, historia („Trudno nazwać historią takie ciągle... skupianie się i rozpadanie... elementów...”)²¹, czyli Kosmos idzie swoim torem wiernym drugiej zasadzie termodynamiki. Ponieważ nasz Kosmos najprawdopodobniej nie ma „zewnątrz”, jest izolowanym układem, entropia może tylko wzrastać — w kierunku chaosu.

Powyższe dotyczy, oczywiście, tylko ewidentnych, świadomych odniesień Shimady Masahiko do Gombrowicza i jego dzieł. Na tym się kończy moje zadanie. Może się kiedyś pojawić ktoś, kto będzie chciał podjąć badanie porównawcze nad ich tekstami. Ja mu zostawiam wszystko, łącznie z tym echem, które dźwięczy w *Wyroku śmierci na życzenie*.

GOMBROWICZ I NISHI MASAHIKO

W tej części odstępuję od tytułu wystąpienia, bowiem Nishi Masahiko już nie czyta Gombrowicza pionowo po japońsku, tylko poziomo w oryginale i na swój sposób odczytuje.

Trudno sklasyfikować konwencjonalnymi kategoriami prace Nishiego (ur. 1955). Krytyk literacki, eseista, polonista, profesor literatury i kultury porównawczej, dyrektor International Institute of Language and Culture Studies tegoż uniwersytetu, Nishi jest autorem wielu inspirujących prac interdyscyplinarnych, które stanowią

²⁰ Shimada Masahiko: *Chikashitsu-jin kara entropi ningen e* (Od człowieka z podziemia do człowieka entropicznego). „Kaizen” 1986, nr 9. W: *Katarazu, utae* (*Śpiewaj, a nie opowiadaj*). Tokio 1987, s. 56—87. Cytat z tekstu Dostojewskiego w tłum. Gabriela Karskiego.

²¹ W. Gombrowicz: *Kosmos*, początek rozdz. IX.

znaczącą część „lektury obowiązkowej” dla badaczy i studentów ze wszystkich dziedzin humanistyki w obecnej Japonii. Dla zainteresowania polonistów ważne są przede wszystkim trzy pozycje z jego książek, mianowicie: *Kotaika-suru yokubo — Gonburobicchi no donyu* [*Indywidualizacja pragnień — wprowadzenie Gombrowicza*] (1980), *Mazohizumu to keisatsu* [*Masochizm i policja*] (1988), *Idisshu — Ido-bungaku-ron (1)* [*Jidysz — O literaturach w migracji*, t. I] (1995). Poza nimi opublikowano kilkanaście artykułów, w których omawia Gombrowicza, i jeśli je zebrać, powstanie jeden solidny tom „gombrowiczologiczny”.²² Pomijając teksty przekładowe, dokonane głównie przez Kudo Yukio, najwięcej o Gombrowiczu napisał w języku japońskim właśnie Nishi.

Swoje obszernie postłowie do wznowionego w 1998 r. tomu opowiadań *Bakakaj* Nishi zatytułował: „Czas na nowe, wolne czytanie Gombrowicza i Historii”. W tym tekście najpierw wspomina drugą połowę lat sześćdziesiątych — czasy, gdy zaczęto czytać Gombrowicza i inne dzieła współczesnej literatury polskiej i w ogóle Europy Wschodniej. Potem twierdzi, że wydarzenia polityczne, jakie miały miejsce w krajach socjalistycznych takie, jak Chińska Rewolucja Kulturalna czy Praska Wiosna, spowodowały, że:

ludzie byli po prostu zmuszeni do czytania Gombrowicza przede wszystkim w ramach politycznej mapy świata. Także fakt wydania [*Kosmosu*] w tomie z serii *Współczesnej Literatury Europy Wschodniej* dostarczył jeszcze jednych ram i pozbawił, jak na ironię, czytelników możliwości lektury Gombrowicza bez uprzedzeń.²³

Istotnie była mała „moda” na Europę Wschodnią w Japonii końca lat sześćdziesiątych. Studenci i inteligencja wykazywali szczere zainteresowanie właściwie wszystkim, co „stamtąd” dochodzi — polityką, literaturą, kinematografią, muzyką, sztukami pięknymi, a nawet sportem. Sam pamiętam, jakim przeżyciem było pojawienie się wielotomowego zbioru *Współczesnej literatury Europy Wschodniej*, w skład którego wchodziły teksty znanych dzieł literackich w większości tłumaczonych pierwszy raz z oryginału. Niewątpliwie to dzięki tej „modzie” mogliśmy je czytać po japońsku, ale jednocześnie „moda” ta ukierunkowała i ograniczyła naszą percepcję. Nishi poświęcił pierwszą swoją książkę w całości autorowi *Ferdynandowi*. Był to już rok 1980, a jednak jak sam wspomina:

²² M.in.: *Samayoeru porando bungaku* (*Literatura polska wędrująca*). W: *Motto shiritai Porando*. Tokio 1992, s. 249—273; *Ekkyo-suru dadaisuto* (*Dadaista trans-terytorialny*) — Witold Gombrowicz (1904—1969). W: *Modanizumu Kenkyu* (*Studia o Modernizmie*). Tokio 1993, s. 329—344; *Shogen kara moso e* (*Od świadectwa do urojenia*). W: *Fashizumu no sozoryoku*. Kioto 1996, s. 268—290; *Nanmin bungaku no kibo to yume* (*Nadzieje i marzenia w literaturze uchodźców*). W: *Choetsu-sei no bungaku*. Tokio 2003, s. 85—106. Tytuły artykułów tłumaczył na polski Sekiguchi.

²³ Nishi Masahiko: *Jiyuni yomikaesou, Gonburovichi wo, rekishi o* (*Czas na nowe, wolne czytanie Gombrowicza i Historii*). W: *Bakakai* (*Bakakaj i inne opowiadania*) (Tłum.) Kudo Yukio, Tokio 1998, s. 291—306.

Wówczas ktokolwiek chciał mówić o literaturze polskiej, nie był wolny od mitu polskiej specyficzności. W sumie przez te kilkanaście lat nikt z pisarzy — z jedynym wyjątkiem Shimady Masahiko — nie umiał się właściwie niczego nauczyć od Gombrowicza. Taka była rzeczywistość w Japonii.

Nareszcie teraz, po wielkich przemianach lat 80. w Europie Wschodniej, uwolniono Gombrowicza z politycznego zaklęcia i dojrzejwią warunki po temu, byśmy mogli czytać jego teksty jeszcze raz na nowo, wolni od starych kontekstów.²⁴

Sądzę, że żadne usilne przypomnianie i wytłumaczenie jego polskiego *background* nic nie pomoże, nie umożliwi wolnego i poprawnego czytania Gombrowicza.²⁵

Nie sposób, oczywiście, czytać go bez żadnych okularów, pryzmatów. Nishi wybiera optykę wylansowaną przez Kunderę, umiejscawia Gombrowicza w tej nieco wyidealizowanej „Europie Środkowej” jako autentycznego wyrażiciela jej ducha i tradycji, a ostrzega przed jego „spolszczeniem” i za to proponuje czytanie go „w wielkim kontekście”, jak sformułował Kundera w *Zdradzonych testamentach*:

Gombrowicz: bez żadnej korzyści (również bez znajomości rzeczy) jego cudzoziemscy komentatorzy wychodzą ze skóry, żeby wyjaśnić jego dzieło poprzez rozważania o polskiej szlachcie, o polskim baroku itd., itd. Jak pokazuje to Proguidis, „polonizują” je, „repolonizują”, spychają w tył, w *mały kontekst* narodowy. Jednakże to nie znajomość szlachty polskiej, lecz znajomość modernistycznej powieści światowej (a więc znajomość *wielkiego kontekstu*) uświadomić może nowość przeto i wartość powieści Gombrowicza.²⁶

Nishi nigdy nie był polonistą w sensie wąskim i konwencjonalnym, wykraczał od samego początku poza tę ciasną kategorię. Jego debiutancka książka *Indywidualcja pożądaną — wprowadzenie Gombrowicza* to frapująca lektura-przygoda wokół tekstów *Trans-Atlantyku* i *Kosmosu*. W zamierzeniu autora książka miała być czymś w rodzaju „Próby psychologii eksperymentalnej”, a nie rozprawą „o” Gombrowiczu, ani też wprowadzeniem „do” Gombrowicza. To pojęcie „Próby psychologii eksperymentalnej” — wzięte z podtytułu książki Kierkegaarda: *Powtórzenie* — sugeruje, iż tekst jest postawiony między czytelnikiem a zjawiskiem zwanym Gombrowiczem tylko jako „eksperyment”, jako zbiór znaków i obrazów mających swoje źródła w lekturze tekstów Gombrowicza przez autora, jako coś, co ma stać się „komunikacją pośrednią”, a więc ryzykowna i wręcz bezsensowna wydaje się próba ich streszczenia. Niemniej jednak błędem nie będzie, gdy powiemy, że autor w tej książce przede wszystkim chciał naświetlić zagadnienie współzależności Indywiduum i Stada. Przytaczam tu stosunkowo komunikatywne ustępy nawiązujące właśnie do tego tematu:

Lecz to nie ów epistemologiczny układ odniesień Forma/Człowiek zostaje rzeczywiście problematyzowany i staje się motorem konstrukcyjnym dzieła. Raczej to Stado/Indywidualność — te dwa nierozłączne ze sobą czynniki zaczynają funkcjonować po linii filozoficznych refleksji autora.

²⁴ Tamże, s. 295—296.

²⁵ Tamże, s. 302.

²⁶ M. Kundera: *Zdradzone testamenty*. Tłum. M. Bieńczyk. Warszawa 1996, s. 174.

„Czułem, że nie mogę żyć w separacji od stada, od wytworów, od ludzkiego zapachu pomiędzy ludźmi”.

Słowem, „Człowiek, który nie może żyć bez Formy” widzi przed sobą otwartą drogę Historii/Opowieści dopiero wtedy, kiedy zostaje zamieniony w nowy temat „Człowieka, który nie może żyć bez Stada”.²⁷

Już samo społeczeństwo ludzkie błądzi pośród igraszek Dojrzałości i Niedojrzałości, zatacza się drogą Perwersji. Jakim sposobem Indywiduum w dalszym ciągu może być Chłystkiem w swojej [współ]zależności od Stada?²⁸

Najwięcej stron poświęca Nishi analizie ruchów kinetycznych powstających między Indywiduum a Stadem głównie na podstawie *Trans-Atlantyku*, odwołując się niekiedy do teorii Ottona Ranka, Eliasa Canettiego, Zygmunta Freuda, Konrada Lorentza, Gilles Deleuze i innych, po czym w ostatnim rozdziale zatytułowanym *Detektyw albo dwie serie* autor szkicuje w sposób raczej impresjonistyczny przygody bohatera *Kosmosu* jako Detektywa w łonie kusiciel=aparatu władz, czyli Państwa, w pogmatwanym labiryncie znaków.

Indywiduacja pożądań — wprowadzenie *Gombrowicza* Nishiego dostarczyła wzorca widzenia również pisarzowi Shimadzie, gdy ten ostatni pisał esej „Od człowieka z podziemia do człowieka entropicznego”. Warto przy tym podkreślić, że poprzez swoje wszystkie teksty nawiązujące do Gombrowicza, choć dostrzegalne są ślady subtelnych oscylacji w określeniach, Nishi niezmiennie widzi u Gombrowicza człowieka walczącego, mądrego stratega w walce z totalitaryzmem i nacjonalizmem, i docenia uniwersalność jego metody jako ciągle ważnej, być może nawet coraz aktualniejszej w czasach dzisiejszych. Z tej okazji dodam, że w tym roku wreszcie ukazuje się *Trans-Atlantyk* w języku japońskim i to właśnie w przekładzie Nishiego, który pracował wiele lat nad tym trudnym utworem.

Interesujący jest fakt, że w obu przypadkach Nishiego i Shimady towarzyszyły ich debiutowi teksty Gombrowicza. Działy one niczym akuszerka. Też ciekawe, że to decydujące spotkanie miało miejsce w ich młodości. Nastolatki odkryli w sobie Chłystków pisanych wielką literą i jeden z nich — Shimada Masahiko — nawet zaczął się podpisywać w swoich tekstach: *Aonisai*, czyli Chłystek. Właściwie to nie tylko ci dwaj. Gdybym ja nie miał w ręku owego tomu z *Kosmosem* i *Sanatorium pod klepsydrą* i *Sklepmi cynamonowymi* w tłumaczeniu Kudo Yukio, będąc jeszcze licealistą, nie jest wykluczone, że nie byłbym tym, czym obecnie jestem, czyli polonistą. Nie zapomnijmy przy tym, że my wszyscy — włącznie z Nishim i mną — poczynaliśmy najpierw od czytania Gombrowicza pionowo. Należy się zatem głęboki ukłon tłumaczom, którzy nam to umożliwili.

²⁷ Nishi Masahiko: *Kotaika-suru yokubo* — *Gonburovicchi no donyu*. Tokio 1980, s. 19—20.

²⁸ Tamże, s. 22.

**GOMBROWICZ W JAPONII —
LISTA PRZEKŁADÓW I PRZEDSTAWIENIA TEATRALNEGO**

- 1967 *Bakaakai* [Bakakaj]:
SuteŃjan Charunyetsuki no shuki [Pamiętnik Stefana Czarnieckiego]. Tłum. Kudo Yukio, s. 281—293;
Boken [Przygody]. Tłum. Kudo Yukio, s. 294—307;
Shojo [Dziewiectwo]. Tłum. Yoshigami Shozo, s. 308—319;
Bengoshi Kuraikohusuki no patona [Tancerz mecenasa Krajkowskiego]. Tłum. Yoshigami Shozo, s. 320—329;
W: *Sekai bungaku zenshu*. T. 31. Red. Ito Hitoshi et al. Tokio: Shueisha, s. 279—329.
- 1967 V 10 *Kosumosu* [Kosmos]. Tłum. Kudo Yukio. W: *Gendai To-o bungaku zenshu*. T. 6. Tokio: Kobunsha, s. 185—338.
- 1967 VI 20 *Porunogurafia* [Pornografia]. Tłum. Kudo Yukio. W: *Ningen-no bungaku*. T. 26. Tokio: Kawade Shobo.
- 1969 XI *Dante-ni tsuite* [O Dantem]. Tłum. Kudo Yukio. „Umi”, nr 6 (listopad), vol. 1, s. 56—69.
- 1970 II 28 *Ferudiduruke* [Ferdydurke]. Tłum. Yonekawa Kazuo. Tokio: Shueisha.
- 1971 III 23 *Kekkon* [Ślub]. Tłum. Yonekawa Kazuo. W: *Gendai sekai engeki*. T. 3. Tokio: Hakusuiha, s. 173—283.
- 1971 X 25 *Banberigo-jono dekgoto* [Zdarzenia na brygu Banbury]. Tłum. Yoshigami Shozo. W: *Gendai To-o genso shosetsu*. Tokio: Hakusuiha, s. 69—121.
- 1975 *Porunogurafia* [Pornografia], wyd. poprawione. Tłum. Kudo Yukio. Tokio: Kawade Shobo Shinsha.
- 1990 VIII 30 Nikki-sho (sono 1) [Fragmenty z *Dziennika* (1): Rozdział I *Dziennika* 1953—1956. Kraków 1986, s. 9—19]. Tłum. Nishi Masahiko. *Polonica*, No. 1. Tokio: Kobunsha, s. 42—55.
- 1991 XII 15 Nikki-sho (sono 2) [Fragmenty z *Dziennika* (2): Fragment rozdziału XIV *Dziennika* 1953—1956. Kraków 1986, s. 203—215]. Tłum. Nishi Masahiko. *Polonica*, No. 2. Tokio: Kobunsha, s. 220—233.
- 1992 XI 20 Nikki-sho (sono 3) [Fragmenty z *Dziennika* (3): Fragment rozdziału XIV *Dziennika* 1953—1956. Kraków 1986, s. 215—222]. Tłum. Nishi Masahiko. *Polonica*, No. 3. Tokio: Kobunsha, s. 210—218.
- 1996 XI 18 *Nezumi* [Szczer]. Tłum. Nishi Masahiko. W: *Ai no katachi*. Tokio: Iwanami Shoten, s. 111—129.
- 1997 X 24 — XI 3 Przedstawienie *Iwony, księżniczki Burgunda* [jap.: Ojo Ivona]. Teatr X [Kai]. Tokio; Reżyseria: Jan Peszek; scenografia i kostiumy: Małgorzata Szcześniak; tekst: Sekiguchi Tokimasa; aktorzy w głównych rolach: Kigatawa Saori (Iwona), Huchino Naoyuki (Filip), Kitamura Sakana (Małgorzata), Otaka Kenji (Ignacy). Przedstawienie otrzymało Nagrodę Teatralną im. Yuasa Yoshiko.
- 1998 II 25 *Bakakai* [Bakakaj i inne opowiadania]. Tłum. Kudo Yukio. Tokio: Kawade Shobo Shinsha.
- 2004 IX 30 *Toransu-Atorantikku* [Trans-Atlanty]. Tłum. Nishi Masahiko. Tokio: Kokusho Kankokai.

(W tekście podano nazwiska japońskie w kolejności: nazwisko + imię)