Katarzyna Sonnenberg

Katarzyna Sonnenberg – doktor nauk humanistycznych, absolwentka japonistyki i anglistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jako stypendystka japońskiego Ministerstwa Edukacji (Monbushō) i The Japan Foundation przebywała kilkakrotnie na uczelniach japońskich, gdzie prowadziła badania z zakresu literatury japońskiej epok Edo i Meiji. Od roku 2011 zatrudniona w Zakładzie Japonistyki i Sinologii UJ, obecnie na stanowisku adiunkta. Tłumaczka i autorka licznych publikacji, m.in. monografii *Opowiadanie siebie. Autobiografizm Higuchi Ichiyō* (Kraków 2014).

W ciemności i odosobnieniu. Retoryka szaleństwa i problemy nowoczesności w utworach Higuchi Ichiyō (1872–1896)

DOI: http://dx.doi.org/10.12775/LC.2014.023

Wprowadzenie

Higuchi Natsuko 樋口夏子 (1872–1896) na kartach historii literatury japońskiej zapisała się jako przedwcześnie zmarła na gruźlicę uzdolniona pisarka, która na przekór wszelkim przeciwnościom losu postanowiła piórem zarobić na utrzymanie swoje oraz swej matki i siostry. Dzisiaj nie sposób już wyobrazić sobie kanonu literatury japońskiej bez jej nazwiska, do czego krytycznie odnosi się w swej publikacji poświęconej pisarkom okresu Meiji Rebecca Copeland[1]. Za życia jednak Ichiyō pozostawała postacią niekanoniczną – uboga, niezamężna, zmuszona przyjąć rolę głowy rodziny, pod koniec życia doceniana przez środowisko literatów, ale nigdy nie będąca jego częścią.

Postaci kreowane przez Higuchi Ichiyō w opowiadaniach, jak i ona sama, również zdają się znajdować na uboczu zmian toczących się w otaczającym je świecie. Są najczęściej samotne i zagubione, same siebie postrzegają w opozycji do innych. Często znakiem ich wyobcowania jest obłęd – *kichigai* 気違い, jak określa ten stan Ichiyō w jednym z utworów. Motyw szaleństwa autorka wykorzystuje szczególnie często w swych późniejszych opowiadaniach, m.in. w *Yamiyo* 闇夜 (Ciemna noc, 1894), *Nigorie* にごりえ (Mętna woda, 1895), *Utsusemi* うつせみ (Skorupa, 1895). Obłęd jest w nich ujmowany nie tylko metonimicznie, jako temat, lecz także metaforycznie, co sprawia, że wpływa na styl oraz formę narracji.

[1] R. Copeland, *Lost Leaves: Women Writers of Meiji Japan*, Honolulu 2000. Zob też. R. L. Copeland, *The Meiji Woman Writer "Amidst a Forest of Beards"*, „Harvard Journal of Asiatic Studies" 1997, t. 57(2), s. 383–418.

Choroba jako metafora

Karatani Kōjin 柄谷行人 w swojej analizie początków nowoczesności w Japonii wykorzystuje rozważania Susan Sontag o chorobie jako metaforze, które przenosi na grunt literatury japońskiej okresu Meiji. Karatani podaje jako przykład metaforę gruźlicy w *Hototogisu* 不如帰 (*Kukułka*, 1900), utworze napisanym przez Tokutomiego Rokę 徳富蘆花 (1868––1929). Trawioną chorobą bohaterkę tego dzieła cechują nieziemski rodzaj piękna, naznaczony nieuchronnym przemijaniem, a także niespotykana wrażliwość, którą już w okresie romantyzmu zwykło się kojarzyć z tuberkulozą[2]. W opowiadaniu Tokutomiego mamy zatem do czynienia z estetyzacją stopniowego wyniszczania Namiko przez gruźlicę. Choroba jest również ukazana jako główna przyczyna wyobcowania bohaterki *Hototogisu*. „To nie konflikt międzyludzki czy «głębia wewnętrzna» są powodem odosobnienia Namiko, lecz niewidzialny bakcyl choroby powodujący dystans pomiędzy nią i światem" – Karatani wskazuje na metaforyczne znaczenie tuberkulozy w narracji Tokutomiego[3]. Związek tuberkulozy z wyobcowaniem chorej bohaterki ma również podłoże fizyczne związane z tym, że – choć w Japonii okresu Meiji nadal czasem uznawano ją za dziedziczną – gruźlica jest chorobą zakaźną i jako taka stanowi zagrożenie dla innych.

Analiza elementów metaforycznego przedstawiania gruźlicy w literaturze pozwala również dostrzec jego związki z wyobrażeniem szaleństwa. Zwraca na to uwagę Susan Sontag, kiedy pisze, że „niektóre cechy gruźlicy zostają przeniesione na obłęd: pojęcie, że chory jest niespokojną i niepohamowaną istotą żyjącą w świecie emocjonalnych skrajności, kimś zbyt wrażliwym, by znosić okropności pospolitego codziennego życia"[4].

Metafory szaleństwa w opowiadaniach Higuchi Ichiyō

Zainspirowana rozważaniami Susan Sontag analiza literackiego obrazu gruźlicy w *Origins of Japanese Modern Literature* Karataniego stanowi cenny kontekst dla zabiegów, jakie stosuje Higuchi Ichiyō w opisie szaleństwa. W *Utsusemi*, na przykład, szaleństwo jest głównym tematem opowiadania, który realizowany jest za pomocą metaforycznych obrazów. Jednym z nich jest tytułowy „pancerz cykady". Obraz pancerza przywołany jest również w zakończeniu opowiadania, stanowiąc kluczowy element poetyzacji obłędu głównej bohaterki:

> Czekali z niecierpliwością, by ten zły sen wreszcie się skończył. Pragnęli, by Yukiko wyzdrowiała i na powrót zaczęła zwracać się do nich „Mamo!", „Tato!" – swym niegdyś tak radosnym głosem.

[2] S. Sontag, *Choroba jako metafora*, [fragm.] tłum. J. Anders [w:] *Osoby*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 214–240.

[3] K. Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, tłum. Brett de Bary, Londyn 1993, s. 100.

[4] S. Sontag, op. cit., s. 220.

„Nawet skorupa cykady pozbawiona życia przynosi pocieszenie" – pragnęli, by jej życia nie zgasił jesienny wiatr, który strąca jesienne liście wierzby[5].

Przytoczony w opowiadaniu wiersz żałobny z *Kokin wakashū* 古今和歌集 (Pieśni dawne i dzisiejsze) podkreśla brak aktywności bohaterki, a dodatkowo może być odczytany jako antycypacja jej śmierci[6]. Metafora pustej skorupy współgra z opisem wyglądu bohaterki, która przedstawiona jest jako chora piękność, szczupła, blada. Jej zachowanie potęguje tylko wrażenie emocjonalnego wypalenia i braku życia – bohaterka zazwyczaj drzemie na kolanach matki, pogrąża się w marzeniach lub siedzi bez ruchu. Sposób jej opisu przypominać może do złudzenia trawione gruźlicą piękności, zgodnie z tym, co dostrzegła Susan Sontag: „Ludzie cierpiący na tuberkulozę bywają przedstawieni jako namiętni, ale, co bardziej typowe, pozbawieni witalności"[7]. Tłumiona namiętność, którą uważano niegdyś za jedną z przyczyn gruźlicy, jest również powodem utraty zmysłów przez główną bohaterkę opowiadania Ichiyō.

W odróżnieniu od *Utsusemi* w *Yamiyo* szaleństwo nie stanowi głównego, realizowanego w postaci metafory tematu. Metaforyczne obrazy ciemności i odosobnienia wykorzystane są natomiast w celu oddania stanu uczuć bohaterki[8]. Mrok i ciemność ewokuje już tytuł opowiadania („Mroczna noc"). Samotna i piękna Oran, wprowadzona na scenę wydarzeń przed brzaskiem, mieszka w starej i zrujnowanej posiadłości, z dala od reszty świata:

Jak rozległy mógł być obszar otoczony płotem? Od kiedy brama stoi zamknięta – wystawiona na ulewne deszcze – wygląda jakby za chwilę miała się rozpaść. Na dachówkach porosły paprocie. Jak wspomnienia. Kim jest ten, który tęskni za przeszłością?[9]

Narrator obserwuje opustoszałą posiadłość i zadaje pytania dotyczące jej przeszłości, które łączą się z pytaniami o historię osób tam mieszkających. Związek pomiędzy zrujnowanym, porośniętym paprociami domem a jego mieszkańcami wskazany jest zatem już na samym początku opowieści. Rośliny porastające dach domu Oran określone są jako *shinobu gusa*, co oznacza dosłownie *trawy pamięci*, a opis miejsca akcji w *Yamiyo* przywodzi na myśl skojarzenia z księgą „Yūgao" z *Genji monogatari*, w której książę i jego ukochana udają się w odludne, porośnięte paprociami miejsce, gdzie wspólnie mają spędzić upojne chwile, Nie dane im jednak jest długo cieszyć się swoim uczuciem, gdyż zazdrosny duch damy Rokujō doprowadza do śmierci młodej i pięknej Yūgao[10]. Związki *Yamiyo* z powieścią Murasaki Shikibu potwierdzone są nieco dalej w opowiadaniu Ichiyō:

W rozległej posiadłości niewiele było oznak życia, niczym w opustoszałej, starej świątyni. Nikt nie dbał o to miejsce. Przez wiele dni okiennice nieużywanych pokoi pozostawały zatrzaśnięte. Opustoszały dom przypominał willę, gdzie ostatnie tchnienie wydała Yūgao[11].

[5] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. R. Shioda, Y. Wada, Tokio 1974, s. 543–544. Wszystkie cytowane tłumaczenia wykonane są przez autorkę, o ile nie podano inaczej.

[6] *Kokinwakashū*, red. M. Ozawa, S. Matsuda, [w:] *Shinhen nihon koten bungaku zenshū*, t. 5, Tokio 1994, s. 314.

[7] S. Sontag, op. cit., s. 215.

[8] Por. T. Matsusaka, *Higuchi Ichiyō kenkyū*, Tokio 1970, s. 81.

[9] *Higuchi Ichiyō zenshū*, s. 312.

[10] Murasaki Shikibu, *Genji monogatari*, t. 1, [w:] *Nihon koteibungaku taikei*, t. 14, red. T. Yamagishi, Tokio 1985, s. 123–174.

[11] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, s. 312.

Za sprawą stylizacji domu Oran na willę, w której bohater słynnej powieści Murasaki Shikibu miał spotykać się z Yūgao, bohaterka zostaje wpisana w kontekst wielowiekowej tradycji kobiet osamotnionych i cierpiących[12]. „Choć nie dręczyły jej złe duchy" – zauważa narrator, wyraźnie nawiązując do sceny, w której Yūgao nęka mściwy duch Rokujō – musiała być samotna, a dzień za dniem upływał jej w ukryciu, z dala od świata"[13]. Samotność bohaterki nasila się zwłaszcza nocami, „kiedy w blasku samotnie płonącej świecy tylko własny cień był jej towarzyszem"[14]. Ktokolwiek ujrzałby ją w tym opustoszałym miejscu – samotną i wyczekującą – „gdy smutno liczyła uderzenia dzwonu zwiastujące nadejście poranka" musiałby odczuwać niezwykłą żałość[15].

Uczucia bohaterki odzwierciedla położenie jej posiadłości: „dom otoczony był gęstym lasem, a wiatr wiejący pomiędzy drzewami dębów skalnych napływał niczym fale"[16]. Fizyczne cechy domu, ogrodu, stawu, księżyca zdają się oddawać stan ducha Oran, a jednocześnie mają na niego znaczący wpływ. Takie wykorzystanie miejsca akcji otwiera drogę nie tylko skojarzeniom z tradycyjnymi w literaturze japońskiej tropami poetyckimi, np. z *michiyuki bun* 道行文, ale także możliwości odwołań do współczesnych teorii z pogranicza behawioryzmu i fenomenologii[17]. Miejsce w tym kontekście ma oddawać i odbijać myśli i działanie przebywających w nim ludzi.

Smutne godziny spędzane w samotności przez Oran mierzone są nie tylko uderzeniami dzwonu, lecz także fal stawu, który znajduje się na terenie jej posiadłości. Głębokość stawu musi budzić niepokój, zwłaszcza gdy czytelnik dowiaduje się, że to tutaj zakończył życie ojciec bohaterki: osaczony i skompromitowany w świecie wybrał odmęty fal ponad codzienne zmagania. Świadomość bliskości miejsca śmierci ojca również nie pozostaje bez wpływu na bohaterkę: „Dźwięki te dobiegały uszu Oran, która – z łokciami wspartymi na biurku z drzewa różanego – pogrążona była w rozmyślaniu"[18]. Paprocie pamięci i miarowe uderzanie fal o brzeg stawu nie pozwalają Oran, jakoby zaklętej w rodzinnej historii, zapomnieć o tragedii ojca i o własnym upokorzeniu, a tym samym rzeźbią nieustannie jej charakter i motywują do zemsty[19].

W *Nigorie* Ichiyō również wykorzystuje metaforyczne obrazy w celu przedstawienia stanu szaleństwa głównej bohaterki Oriki. Jednym z takich obrazów jest most na rzece Hosotani, który pojawia się w popularnej piosence śpiewanej przez Oriki na prośbę gości. „Moja miłość jest jak drewniany pomost na rzece Hosotani. Boję się przez niego przejść, a przecież przejść mi trzeba"[20] – po tych słowach bohaterka wybiega z pomieszczenia, nie zważając na skargi gości. Most w piosence symbolizuje miłość, ale dla Oriki *marukibashi* 丸木橋 oznacza coś więcej, choć znaczenie tego symbolu nie jest wyjaśnione, co czyni go

[12] Porównanie Oran do kobiet księcia Genjiego pojawia się także później w opowieści. Szacunek i podziw, jakim otoczona jest bohaterka *Yamiyo*, jest, na przykład, wyrażany słowami: „Nie była wprawdzie ukochaną księcia Genji, jednak usługiwano jej z największą dbałością". *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, s. 313.

[13] Ibidem, s. 313.

[14] Ibidem.

[15] Ibidem.

[16] Ibidem.

[17] Por. M. Bonnes, G. Secchiaroli, *Environmental Psychology: A Psycho-social Introduction*, tłum. C. Montagna, Londyn 1995, s. 170–174. Zob. też: D. Canter, *The Psychology of Place*, Londyn 1977.

[18] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1., s. 313.

[19] A. Kitagawa, *Yamiyo ron. Toshiue no akujo*, [w:] *Higuchi Ichiyō ronshū*, t. 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Tokio 2002, s. 12. Por. R. Seki, *Yamiyo no sōgō tekisuto sei saikō*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō kore made no soshite kore kara no" 2003, nr 68 (5), s. 77–79.

[20] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 2, red. R. Shioda, Y. Wada, Tokio 1974, s. 21.

przedmiotem dociekań krytyków. Może ów most oznaczać przejście do nowego porządku społecznego, drogę wiodącą do świata wyobrażeń i ideałów, wyjście ku niebezpieczeństwu, własnym skrytym pragnieniom, wkroczenie w stan niebytu, w pustkę[21]. W bardzo ogólnym ujęciu most *marukibashi* jest symbolem życia bohaterki, które stanowi kontynuację życia ojca i dziadka: „Trzeba mi przejść przez most *marukibashi*. Ojciec mój potknął się i upadł. Tak samo dziadek. [...] Nie mogę jednak umrzeć, dopóki nie zrobię wszystkiego, co do mnie należy" [22]. Oriki odwołuje się do buddyjskiej koncepcji przeznaczenia *sukuse* 宿世, uznaje, że jest zamknięta w cyklu porażek będącym następstwem tego, co wydarzyło się w jej rodzinie.

Wejście Oriki z Kikunoi 菊の井 w ciemną alejkę potęguje tylko jej poczucie osamotnienia, podobnie jak obecność nieznanych ludzi na drodze[23].

> Gdyby tylko mogła stąd uciec. Daleko, daleko – nawet do Chin czy Indii. Nie mogła już znieść tego wszystkiego. Co zrobić, by uciec? Gdzie znaleźć takie miejsce, w którym nie słychać ludzkich głosów i hałasów, gdzie panuje cisza, cisza… w którym nie ma żadnych zmartwień. Żmudne, bezużyteczne, bezbarwne, żałosne, smutne, bolesne… życie. Jak długo będzie tu tkwiła? To ma być życie?! To??! Nienawidziła go[24].

Pragnienie ucieczki bohaterki wyrażone jest z dramatyzmem i dużą plastycznością. Powyższy cytat pozwala wnioskować, że szaleństwo Oriki, które miało zacząć się jeszcze w dzieciństwie, w opowiadaniu określane również jako „choroba" (*yamai* やまい), wiąże się przede wszystkim z chęcią ucieczki do świata, gdzie nie ma trosk i zmartwień. Jako taki azyl może jawić się śmierć, której poczucie nieuchronności postrzegane jest czasem jako powód szaleństwa Oriki[25].

Szaleństwo w obliczu nowoczesności

Jak wskazuje Marra, szaleństwo stanowi w literaturze kontekst, który umożliwia wprowadzanie postaci „nieortodoksyjnych", łamiących społeczne konwencje czy zasady etyczne; postaci, które stają się symbolem wolności[26]. Jako motyw literacki szaleństwo może również stanowić zagrożenie dla naukowej i racjonalnej wizji świata i człowieka[27]. Nieprzystające do otaczającego świata postaci z utworów Ichiyō są w tym ujęciu wyzwaniem rzuconym

[21] M. Kimura, *Ichiyō bungaku no seiritsu no haikei*, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 184. Por.: T. Iwami, *Oriki densetsu. Nigorie ron*, [w:] *Higuchi Ichiyō o yominaosu*, red. Shin feminizumu hihyō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 141–144, M. Aichi, *Nigorie ni wataru 'maruki-bashi'*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Tokio 1996, s. 75–97, H. Yamamoto, *Nigorie no marukibashi*, [w:] *Gunzō nihon no sakka* t. 3*: Higuchi Ichiyō*, red. K. Iwahashi, Tokio 1993, s. 173–184.

[22] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 2, s. 21.

[23] A. Maeda, *Higuchi Ichiyō no sekai*, Tokio 1978, s. 202.

[24] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 2, s. 21.

[25] A. Maeda, H. Inoue, *Higuchi Ichiyō ni tsuite no uwasa*, [w:] *Higuchi Ichiyō ni kiku*, red. H. Inoue, Tokio 2003, s. 241.

[26] M. Marra, *The Aesthetics of Discontent: Politics and Reclusion in Medieval Japanese Literature*, Honolulu 1991, s. 59.

[27] M. Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, tłum. R. Howard, Londyn 2006, s. 11.

społecznym konwencjom i pozwalają dostrzec problemy modernizującej się Japonii, które niekoniecznie poruszane były w publicznej debacie.

Bohaterka *Yamiyo* w tym kontekście może być postrzegana jako wcielenie tradycyjnych wartości: honoru i dumy rodowej, które straciły na znaczeniu w nowej rzeczywistości, gdzie najwyższą wartością stał się awans społeczny. Oran zostaje wprowadzona na scenę wydarzeń w aurze tajemniczości – znajduje się w Matsukawa yashiki 松川屋敷, posiadłości odciętej od reszty świata, w której czas zatrzymał się w miejscu[28]. Nazwa posiadłości „Matsukawa" ("Rzeka sosen") zawiera w sobie trop poetycki *kakekotoba*: „matsu" oznacza zarówno „sosnę" 松, jak i „czekać" 待つ. Czekanie jest w istocie ważnym motywem opowiadania: bohaterka zaklęta we wspomnieniach przeszłości wyczekuje bowiem okazji, by pomścić wyrządzoną jej krzywdę. Oran umieszczona jest na uboczu, na marginesie przemian toczących się wkoło, a porośnięty paprociami dach i zarośnięty ogród w sposób symboliczny oddają jej sytuację. Porzucona przez ukochanego, który zrobił karierę w administracji rządowej, a tym samym stał się jednym z reprezentantów nowego (i nowoczesnego) porządku, mieszka w zarośniętej, zniszczonej posiadłości, będącej niemym świadkiem minionych czasów. Za bramą wiodącą do jej posiadłości rozciągają się obszary dzikie i związane z tragicznymi wydarzeniami w jej życiu: samobójstwem ojca oraz zdradą mężczyzny, z którym wiązała niegdyś swoją przyszłość.

Znamienne jest, że z chwilą, gdy bohaterka w niewyjaśnionych okolicznościach znika z posiadłości, miejsce, gdzie wcześniej mieszkała wraz ze swą służbą, zmienia się nie do poznania.

> Jeszcze dziwniejsze było to, co nastąpiło później w posiadłości Matsukawa. Zaledwie trzy miesiące po tym wypadku, bramę wspaniale odnowiono, naprawiono zniszczony trakt. Codziennie gwarno było od pracy ogrodników i cieśli. Czyżby zmienił się właściciel? Jeśli tak, dokąd udali się staruszkowie i Oran?[29]

Jak zauważa Maeda, dla którego *Yamiyo* jest opowiadaniem przełomowym dla literackiego warsztatu Ichiyō, wraz z Oran znika bezpowrotnie jej posiadłość – niczym „domek/zamek z kart" (*karuta no shiro* かるたの城)[30]. Zrujnowane wcześniej ogrodzenie zostaje odnowione, a w opustoszałym niegdyś ogrodzie rozbrzmiewają głosy osób, które systematycznie wprowadzają tam ład, utożsamiany przez Kitagawę ze społecznymi i politycznymi reformami okresu Meiji[31]. Zniknięcie Oran, która reprezentuje dawne wartości i pragnienia, odczytywane być może jako nieuchronne w obliczu postępującej modernizacji Japonii. Taką interpretację wzmacnia również druga w opowiadaniu wzmianka o pociągu, która klamrowo spina opowieść: „W tych czasach pociągi łączyły różne zakątki, a świat stał się przestronniejszy"[32]. Posiadłość Oran, która wcześniej była wyłączona poza obszar symbolizowanej koleją modernizacji, w zakończeniu ukazana jest jako część zmodernizowanego już świata.

[28] Matsukawa-yashiki z *Yamiyo* zwykło być przedstawiane jako miejsce tajemnicze i upiorne. Zob. S. Kan, *Jidai to onna to Higuchi Ichiyō*, s. 151–152.

[29] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, s. 343.

[30] A. Maeda, op. cit., s. 165.

[31] A. Kitagawa, op. cit., s. 21–22.

[32] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, s. 343.

Szaleństwo przeciwstawione zostaje modernizacji i nowoczesności także w *Nigorie*. Podczas jednej z wizyt w Kikunoi – herbaciarni i domu rozrywki zarazem[33] – bohater pyta Oriki, tamtejszą barmankę[34]: „Czy nie chciałabyś niczego więcej osiągnąć w życiu?" (*Omae wa shusse o nozomu na?* お前は出世を望むな)[35]. Oriki zdumiewają te słowa: „Nawet jeśli bym chciała. Najlepsze co może mnie czekać, to kupowanie ryżu z cedzakiem w ręku. Nie przyjedzie po mnie żadna złota karoca…"[36] – odpowiada, odwołując się do motywu powozu, który symbolizuje sukces kobiety także w okresie Meiji. „Złota karoca" jako symbol bogactwa i pomyślności przeciwstawiona zostaje obrazowi kupowania ryżu z cedzakiem na *tōfu*, co z kolei symbolizuje skrajne ubóstwo. Wzmianka o kupowaniu ryżu nawiązuje do wydarzenia z dzieciństwa Oriki, które miało zaważyć na jej dalszym życiu[37]. Jako kilkuletnia dziewczynka Oriki rozsypała zakupiony na kolację ryż, a widok białych ziaren w błocie stał się dla niej później symbolem własnego upadku.

Maeda Ai dostrzega w przytoczonej powyżej odpowiedzi bohaterki wyraz sprzeciwu wobec popularnej wizji społecznego awansu, a równocześnie pragnienie poszukiwania czegoś niezwykłego[38]. Taką interpretację uzasadniałyby dodatkowo słowa Oriki z Kikunoi, która porównuje siebie do Ōtomo Kuronushiego 大友黒主, jednego z sześciu słynnych mistrzów poezji Rokkasen 六歌仙, sugerując tym samym, że pragnie wielkości i sławy, która nie przeminie wraz z jej śmiercią[39].

Zanim Yūkiemu (a wraz z nim czytelnikowi) dane będzie poznać historię życia Oriki, na drugim piętrze domu Kikunoi dochodzi do kilku rozmów, w których również poruszany jest problem społecznego awansu. Podobnie jak w wielu innych opowiadaniach Ichiyō także w *Nigorie* możliwości rozwoju i wyboru drogi życiowej wiązane są z pochodzeniem i wychowaniem bohaterów. Zwraca na to uwagę Yūki, który próbuje przekonać dziewczynę, że nadal może odnieść sukces w życiu: „Przecież nawet jeśli nie zostałaś wychowana w dobrych warunkach, nadal możesz wyjść za mąż"[40]. On też odwołuje się do wspomnianego wcześniej symbolu kobiecego sukcesu: „Po taką piękność w każdej chwili może przyjechać wspaniała karoca"[41]. Oriki jednak odrzuca roztaczaną przez niego wizję:

> Czy byłabym szczęśliwa, gdybym za któregoś z nich wyszła? Czy moje marzenia spełniłyby się, gdybym została żoną mężczyzny, którego kocham? Nie wiem tego. Ciebie, dajmy na to, polubiłam od pierwszej chwili. Tęsknię za tobą, gdy nie widzę cię choć dzień jeden. Co jednak stałoby się, gdybyś poprosił mnie o rękę… Nie umiałabym chyba należeć do mężczyzny. A jednak, kiedy jesteś daleko, wzdycham do ciebie. Tak, chyba jestem niestałą…[42]

[33] *Meishuya* – bary o charakterze domów publicznych wyrosły z tradycji *machiai*, ale pojawiły się w okolicach Asakusy w latach 90. XIX w. Popularność natomiast zyskały po wojnie japońsko-koreańskiej. Zob. A. Maeda, *Kindai bungaku no onnatachi*, Tokio 2003, s. 12.

[34] Barmanka (*shakufu*) umilała towarzystwo mężczyznom podczas biesiady. Zob. Y. Okano, *Onnatachi no kioku*, Tokio 2008, s. 11–13.

[35] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 2, op. cit., s. 27.

[36] Ibidem.

[37] Y. Nishikawa, Higuchi Ichiyō no moderunite, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba" 1994, nr 39 (11), s. 69.

[38] Zob. A. Maeda, op. cit., s. 213–215.

[39] Do grupy poetów Rokkasen, dosł. „Sześciu Mędrców Pieśni" należało sześciu poetów: Ōtomo Kuronushi, Ono Komachi, Ariwara Narihira, Kisen Hōshi, Sōjō Henjō, Funya Yasuhide, których wiersze zamieszczono w cesarskiej antologii *Kokin wakashū*.

[40] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 2, s. 8.

[41] Ibidem, s. 8.

[42] Ibidem, s. 25.

Bohaterka *Nigorie* obawia się, że nie potrafiłaby prowadzić normalnego życia. Odrzuca małżeństwo z jego przywilejami i obowiązkami, wybierając pozycję poza ustalonymi normami[43]. Słowo „normalny, zwyczajny" (*nami no* 並の) pojawia się w tekście kilkakrotnie jako określenie życia, którego Oriki nie może prowadzić lub cechy, której nie posiada. Dziewczyna uważa brak normalności za jedną z przyczyn własnego cierpienia. Określa się jako osobę niestałą (*ukimono* 浮き者). W przeciwieństwie do Yoshiwary, oddzielonej od reszty świata, Kikunoi wpisane jest w pejzaż miasta, co dodatkowo prowokuje Oriki do porównań z otaczającym ją światem „zwykłych" ludzi.

Również *Utsusemi* można odczytywać jako dyskusję z duchem czasów. Pozbawiona własnego języka bohaterka ilustruje bowiem widoczne w nowoczesnym świecie podejście do szaleńców, których język zepchnięty jest w ciszę. Taką tendencję nowoczesności dostrzega Michel Foucault:

> W klarownym świecie choroby umysłowej człowiek współczesny nie porozumiewa się już z szaleństwem. [...] Nie istnieje wspólny język, a może raczej już nie istnieje – ustanowienie szaleństwa jako choroby umysłowej w końcu XVIII wieku przyjmuje za pewnik zerwanie dialogu, uznaje rozdział za nabyty i spycha w zapomnienie niedoskonałe, bez stałej składni, nieco zająkliwe słowa, dzięki którym dokonywała się wymiana szaleństwa i rozumu. Aby powstał język psychiatrii – a ten jest monologiem rozumu *nad* szaleństwem – niezbędne jest to milczenie[44].

Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że w *Utsusemi* został przedstawiony wskazany powyżej przez Foucaulta rozdział między artykułowanym słowem a niewypowiedzianym szaleństwem. Trzecioosobowa narracja opowiadania Ichiyō podkreśla dystans pomiędzy słowem a milczeniem, które staje się jednym z podstawowych atrybutów bohaterki. Rozmowy, które włączone są w tok narracji, dodatkowo podkreślają pasywność Yukiko, co odpowiada pojmowaniu szaleństwa jako braku języka[45]. Pozbawiona zdolności do posługiwania się „cywilizowanym" słowem bohaterka w ten sposób utraciła przywilej definiowania i klasyfikowania otaczającej ją rzeczywistości[46]. Równocześnie zostaje pozbawiona osobowości – przedstawiona jest jako bierna, nieskora do jakiejkolwiek interakcji z otoczeniem. W istocie przypomina tytułową „skorupę" – pusty pancerz cykady, w którym odbijają się głosy i wypowiedzi innych postaci opowiadania.

Nieumiejętność reagowania na zewnętrzne bodźce wiąże się w wypadku Yukiko z potrzebą przemieszczania się sprawiającą, że bohaterka nie może zostać dłużej w jednym miejscu. Ruch Yukiko jest głównym motywem narracji: poznajemy ją w chwili, gdy wprowadza się do nowego domu, a jej przeprowadzka odbywa się w atmosferze tajemnicy. „Do wczoraj przebywaliśmy w Ōtsuka, ale uparła się, byśmy się przenieśli. Nie można jej było powstrzymać. I tak znaleźliśmy to miejsce"[47] – tłumaczy sytuację czytelnikowi jeden ze służących. Narrator również podkreśla odczuwaną przez bohaterkę niezwykłą potrzebę przemieszczania się: „jeśli pozostawała w jednym miejscu przez około miesiąc, wszystko stawało się dla

[43] Iwami podkreśla, że standardowe role przewidziane dla kobiety w okresie Meiji ograniczały się do trzech: córki (panny), żony i matki. Zob. T. Iwami, *Oriki densetsu. Nigorie ron*, [w:] *Higuchi Ichiyō o yominaosu*, red. Shin feminizumu hihyō no kai, Tokio 1994, s. 126–128.

[44] M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 6.

[45] M. Foucault, *Madness and Civilization*, s. 248.

[46] R. Jaccard, *Szaleństwo*, przeł. S. Cichowicz, Wrocław 1993, s. 32.

[47] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 2, s. 534.

niej ohydnym”[48]. To dzięki ruchowi – będącemu substytutem słów i działania bohaterki – opowiadanie staje się możliwe. Szaleństwo bohaterki, które objawia się w bezruchu, ale które jednocześnie domaga się przemieszczenia, warunkuje tym samym narrację, a wyzdrowienie Yukiko oznaczać musi paradoksalnie jej śmierć jako bohaterki.

Podsumowanie

Główne postaci analizowanych w tym artykule utworów Higuchi Ichiyō to kobiety, dla których obłęd jest sposobem ucieczki przed otaczającym je światem i jego wymogami. Yukiko, Oran i Oriki, które nie mogą podążyć drogami społecznego awansu, jakie dostępne są innym kobietom w Japonii okresu Meiji, odczuwają dotkliwie swoją odrębność i wyjątkowość. Ich wewnętrzny świat staje się głównym tematem narracji, którego jednak nie sposób wyrazić inaczej niż za pomocą metafor. To, co umyka racjonalnej definicji, w narracji Ichiyō pojawia się za sprawą literackich aluzji, opisów krajobrazu, motywów ciemności i odosobnienia. Ichiyō zdaje się więc doskonale wykorzystywać siłę metaforycznego przekazu, która, zdaniem Sontag, „polega właśnie na tym, że przywołuje ona obraz choroby otoczonej tajemnicą, przesyconej zmyśleniem i nieodzownym fatalizmem”[49]. Tajemniczość i fatalizm cechują tym samym tworzone przez Ichiyō postaci, które, przedstawione w bezruchu, mroku i milczeniu, stoją w opozycji do dyskursu nowoczesności, kojarzonego z dynamiką zmian oraz głośnymi hasłami głoszącymi potrzebę cywilizacji i oświecenia.

[48] Ibidem.
[49] S. Sontag, op. cit., s. 240.