

IMITACJA LITERACKA W SŁUŻBIE PAMIĘCI KULTUROWEJ – ANALIZA PORÓWNAWCZA NICHIRIN RIICHI’EGO YOKOMITSU I SALAMMBÔ GUSTAVE’A FLAUBERTA

HANNA KELNER¹
(Uniwersytet Jagielloński)

Słowa kluczowe: pamięć kulturowa, pomnik tekstowy,
Yokomitsu, Himiko, Flaubert, fikcja historyczna

Keywords: cultural memory, textual monument, Yokomitsu, Himiko, Flaubert, historical fiction

Abstrakt: Hanna Kelner, IMITACJA LITERACKA W SŁUŻBIE PAMIĘCI KULTUROWEJ – ANALIZA PORÓWNAWCZA NICHIRIN RIICHI’EGO YOKOMITSU I SALAMMBÔ GUSTAVE’A FLAUBERTA. „PORÓWNIANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 317-331. ISSN 1733-165X. Artykuł *Imitacja literacka w służbie pamięci kulturowej – analiza porównawcza „Nichirin” Yokomitsu Riichi’ego i „Salammbô” Gustave’a Flauberta* poddaje analizie porównawczej dzieła dwóch tytułowych pisarzy. Pokazuje, jak Yokomitsu, zainspirowany twórczością Flauberta, imituje jego powieść, przenosząc ją na japoński grunt. Opisuje podobieństwa fabuły, bohaterów, a także zabiegów literackich – począwszy od sposobu opisu, przez użyty język, po tworzenie połączeń asocjatywnych. To ostatnie podobieństwo zostaje wykazane za pomocą badania językoznawczego z użyciem baz tekstowych. Następnie przedstawione zostaje to, w jaki sposób wszystko wymienione elementy składają się na pomnik tekstowy i jak wpływają na pamięć kulturową czytelników.

Abstract: Hanna Kelner, LITERARY IMITATION IN SERVICE OF CULTURAL MEMORY – THE COMPARATIVE ANALYSIS OF “NICHIRIN” BY YOKOMITSU RIICHI AND “SALAMMBÔ” BY GUSTAVE FLAUBERT. “PORÓWNIANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 317-331. ISSN 1733-165X. The article *Literary imitation in service of cultural memory – the comparative analysis of “Nichirin” by Yokomitsu Riichi and “Salammbô” by Gustave Flaubert* subjects the two novels to comparative analysis, showing how Yokomitsu, inspired by Flaubert’s work, imitates his novel and transposes it into the Japanese culture. It describes the similarities between the plots, the characters and stylistic devices – from the style of description through language to the creation of associative links. The latter similarity is shown via linguistic analysis of text bases. The article analyses how all the elements build a textual monument and how they influence the cultural memory of the readers.

1 E-mail: kelner.hanka@gmail.com

Stare powiedzenie głosi, że imitacja jest najszczerzą formą pochlebstwa (choć w obliczu plagiatu na pewno niewielu autorów znajduje pocieszenie w tym komplemencie). Niniejszy artykuł dotyczy właśnie imitacji w formie powieści japońskiego autora Riichi'ego Yokomitsu (利一横光, 1898-1947) *Nichirin* (日輪, 1923), zainspirowanej przez *Salammô* (1862) Gustave'a Flauberta (1821-1880). Na szczęście dla obu twórców, *Nichirin* nijak nie można nazwać plagiatem. Nie da się jednak ukryć, że japoński autor czerpał garściami z twórczości Flauberta – począwszy od pomysłu na fabułę, przez bohaterów po język. Dzieło Yokomitsu jest niejako jego własną, *zjaponizowaną* wersją *Salammô*.

W niniejszym artykule zostanie omówione to, jak imitacja wpłynęła na pamięć kulturową Japonii i pomnik tekstowy Himiko. Analizie poddane zostanie również to, jak głęboko sięga imitacja Yokomitsu, jak czerpie od Flauberta znacznie więcej niż samą postać egzotycznej księżniczki.

W czasie, gdy tworzył Yokomitsu, imitacja zachodniej literatury była w Japonii bardzo powszechnym zabiegiem. Po długim okresie politycznej i kulturowej izolacji kraj otworzył się na Zachód w drugiej połowie XIX wieku. Wlały się do niego masowo nowości, które fascynowały całą nację – od technologii, przez sztukę i kulturę po sposób ubioru. Japońscy pisarze zyskali dostęp do różnorodnego typu literatury; liczba przetłumaczonych na japoński powieści wzrosła bardzo gwałtownie. Wielu japońskich autorów podjęło się próby imitacji zachodnich dzieł, które zrobiły na nich ogromne wrażenie. Jest to zjawisko na tyle częste, że wielu krytyków zwraca na nie uwagę. Można o nim przeczytać między innymi w opracowaniu *Imitation and Creativity in Japanese Arts: From Kishida Ryusei to Miyazaki Hayao* (Lucken, Simkin). Píše o tym także Donald Keene w książce *Dawn to the West*.

Riichi Yokomitsu urodził się w 1898 roku. Zaczął karierę literacką wcześniej, publikując pierwsze opowiadania niedługo po rozpoczęciu studiów na Uniwersytecie Waseda w Tokio w 1916 roku. W 1922 zapoczątkował magazyn literacki *Tō* (塔, *Wieża*), a zaledwie dwa lata później (wspólnie z laureatem literackiej nagrody Nobla, Kawabatą Yasunari) – *Bungei Jidai* (文芸時代, *Czas Literatury*). Yokomitsu publikował opowiadania oraz eseje dotyczące teorii literackiej. Był bardzo aktywną i znaną osobowością w kręgach literackich. Jego współpraca z Kawabatą oraz Kataoką Tepei'em doprowadziła do usystematyzowania ich poglądów na temat literatury i utworzenia *Shinkankaku-ha* (新感覚派), ugrupowania, którego nazwę można przetłumaczyć jako *szkoła neosensualizmu*.

Tytuł *Nichirin* można przetłumaczyć jako *Słoneczny dysk*. Ta krótka nowela, zawarta w zaledwie w niecałych 48 tysiącach znaków, opowiada historię księżniczki Himiko (卑弥呼). Bohaterka ta była z pewnością inspirowana postacią historyczną o tym samym imieniu. O historycznej Himiko niewiele wiadomo na pewno, powszechnie jednak uważa się ją za władczynię-szamanę jednego z niewielkich państw, z których dawniej składała się dzisiejsza Japonia, Yamatai. Lata jej życia przypadają na pierwszą połowę III wieku. Z chińskich kronik historycznych wyni-

ka, że jej wstąpienie na tron zakończyło wieloletni okres wojen. Pod przewodnictwem Himiko i Yamatai poprzednio zwaśnione królestwa zjednoczyły się w swego rodzaju federację. Kroniki wspominają o domniemanych magicznych zdolnościach Himiko i o tym, że żyła w swoim pałacu odizolowana od innych ludzi.

Historyczna Himiko posłużyła Yokomitsu tylko jako bardzo luźna inspiracja. Prawdopodobnie, pozostając pod wielkim wrażeniem Flauberta po lekturze *Salammbô*, Yokomitsu odnalazł w królowej Himiko dobry „odpowiednik” bohaterki Flauberta w japońskiej historii: osoba szlachetnie urodzona, kapłanka przywiązana do swej religii. Co więcej, nawet imię Himiko można skojarzyć z rolą, którą pełni Salammbô, co zostanie dalej szczegółowo omówione.

Himiko w *Nichirin* zostaje ukazana jako księżniczka kraju Umi, szczęśliwie zakochana w swoim narzeczonym, Hiko. Spotyka księcia Nagarę z sąsiedniego, wrogo nastawionego Nakoku, podającego się za wędrowca, który zgubił drogę. Himiko gości go w pałacu, po czym ratuje mu życie, gdy jego prawdziwa tożsamość zostaje odkryta. Dzięki jej wstawiennictwu Nagara uchodzi z życiem. Bohater, pożądamy pięknej Himiko, niedługo później napada na Umi, morduje Hiko oraz całą rodzinę księżniczki, a ją samą porywa. Na dworze Nakoku, król tego kraju żąda Himiko dla siebie, co doprowadza Nagarę do zabicia własnego ojca. Himiko udaje się zbiec, w czym pomagają jej młodzieniec imieniem Kawaro. Podczas ucieczki z kraju Himiko i Kawaro zostają kochankami. Niestety, w drodze zostają zatrzymani przez żołnierzy Yamatai. Kawaro zostaje zabity, a Himiko pojmana. Znajduje się na kolejnym dworze, znów jako obiekt pożądania otaczających ją mężczyzn – króla Han’ya i jego młodszego brata, Han’ę. Himiko, zmieniona przez przeżyte traumy, decyduje się wykorzystać uczucia braci. Nakłania Han’ę, by zabił dla niej swego brata. Han’ę zostaje królem Yamatai, po czym za namową swej nowej żony atakuje Nakoku. W czasie bitwy dochodzi do pojedynku między nim a Nagarą, w którym obaj giną. Ostatnią scenę noweli stanowi obraz Himiko rozpaczającej nad ciałem Han’ę, podczas gdy ku niebu wznoszą się okrzyki zwycięskiej armii Yamatai.

Jak ta fabuła ma się do fabuły powieści Flauberta? Podobieństwa są tylko ogólne (Yokomitsu był wyraźnie bardziej zafascynowany samą bohaterką niż całą opowieścią). W *Salammbô* tytułowa bohaterka, córka Hamilkara, wielkiego kartagińskiego wodza, siostra Hannibala i kapłanka Tanit, znajduje się w oblężonej Kartaginie. Po klęsce w I wojnie punickiej (264-241 p.n.e.) miasto nie jest w stanie zapłacić tysiącom najemników, ci zaś wszczynają bunt i oblegają miasto. Przywódca armii najemników, Libijczyk Matho, zakrada się do miasta. Czyni to, dlatego że przed rozpoczęciem buntu widział Salammbô i zapalał do niej miłością. Po drodze do pałacu Matho kradnie święty zaimf (rodzaj welonu) z posągu bogini Tanit, chcąc podarować go Salammbô. Nie wie, że popełnia w ten sposób straszliwe świętokradztwo. Bohaterka przegania go z pałacu (mimo pragnienia, które czuje zarówno wobec boskiego zaimfu, jak i pięknego najemnika). Matho wraca do obozowiska ze złamanym sercem i zaimfem w rękę, a jego miłość do Salammbô motywuje go do walki. Utrata zaimfu

zostaje uznana za zły omen dla Kartaginy. Samo ujrzenie go rzekomo sprowadza klątwę na tego, czyj wzrok spoczął na świętym welonie, Matho i Salammbô są zatem przekłęci. Kobieta udaje się do Matha, aby odzyskać artefakt, i spędza z nim noc, pełna sprzecznych uczuć. Ostatecznie wykrada zaimf i ucieka z obozu. Hamilkar sprowadza posiłki z Sycylii i bunt najemników zostaje krwawo stłumiony, do czego przyczynia się między innymi zdrada Narr Hawasa, jednego z wodzów najemników. Narr Hawas również pożąda Salammbô, a w nagrodę za swą pomoc otrzymuje jej rękę. Wówczas zachodzi zmiana w charakterze księżniczki, która, przekonawszy się o własnej sile sprawczej, zaczyna odnosić się chłodno do kontrolujących jej życie mężczyzn. Nowelę kończy scena, gdy Hamilkar, Narr Hawas i Salammbô patrzą na mękę Matho, który jest pędzony przez ulice Kartaginy, bity i torturowany, aż pada martwy u stóp zrozpaczonej Salammbô. Narr Hawas i Salammbô wnoszą toast, po czym bohaterka nagle pada martwa, dopełniając klątwy zaimfu.

Głównym podobieństwem między tymi dwoma powieściami są ich bohaterki. Salammbô jest księżniczką i kapłanką, niezwykle piękną kobietą o dobrym sercu i obiektem pożądania wielu mężczyzn. W pierwszej scenie, w której się pojawia, jej widok oczarowuje skorych do bójki najemników i uspokaja ich (podobnie jak Himiko uspokaja sytuację, gdy odkryta zostaje tożsamość Nagary). Salammbô jest obiektem obsesji Matha i Narr Hawasa, pożąda jej także kapłan Szachabarim. Zakochuje się w niej niemal każdy, kto ją ujrzy. W podobny sposób przedstawiona została Himiko. Niezwykle piękna, niewinna dziewczyna, która wbrew sobie rozpala gwałtowne uczucia w sercach wszystkich, których spotyka. Podobnie jak Matho na widok Salammbô, Nagara jest wręcz opętany swoimi uczuciami, a z czasem popada w coraz głębsze szaleństwo:

Nagara, z brzuchem przebitym przez miecz Han'e, wyciągnął obie ręce ku Himiko i spróbował podejść. Jednakże zataczał się ciężko i po paru krokach, zakrwawiony, padł na ziemię. Podniósł się ponownie.

- Himiko, wróć ze mną do Nakoku. Czekałem na ciebie.

- Tyś zabił mego męża i mego kochanka.

- Jam zabił.

- Tyś zabił mego ojca i mą matkę.

- Jam zabił.

- Tyś zrujnował moje królestwo.

- Jam zrujnował. [...] Himiko, aby cię porwać, zrujnowałem własny kraj. Aby cię porwać, przebiłem mieczem własnego ojca i pana. Wróć do mnie (Yokomitsu 1981: 278-279²).

2 Tłumaczenia fragmentów powieści Yokomitsu, Flauberta oraz zagranicznych opracowań pochodzą od autorki artykułu.

Ta scena przypomina bardzo jedną z ostatnich scen w powieści Flauberta, gdzie Matho raz po raz podnosi się z kolan mimo swoich śmiertelnych ran, aby podejść do Salammbô.

Himiko wbrew sobie staje się przyczyną śmierci bardzo wielu. I choć Salammbô widzi bezpośrednio o wiele mniej śmierci niż Himiko, to Matho jest motywowany w oblężeniu Kartaginy głównie miłością do księżniczki i nienawiścią do miasta, które ją przed nim ukrywa. Obie bohaterki można zaklasyfikować jako archetyp piękności, dla której mężczyźni zabijają, choć żadna z nich nie jest *femme fatale*. Przypominają raczej Helenę Trojańską znaną jako twarz, za którą na wojnę ruszyło tysiąc okrętów.

Żaden z pisarzy nie traktował faktów historycznych jako szczególnie istotnych w swoich powieściach. Autorzy użyli pewnych elementów udokumentowanej historii jako narzędzia do przekazania opowieści, które narodziły się w ich głowach, ale wydarzenia historyczne zmodyfikowali i dostosowali do kreowania własnej narracji.

Fabula *Nichirin* może być traktowana jako fantazja na temat początków historycznej Himiko i jej dojścia do władzy. Yokomitsu, poza imieniem japońskiej królowej, użył także prawdziwych nazw krain, które później miały się stać federacją pod przewodnictwem Yamatai – Umi i Nakoku. Z wielu względów świat przedstawiony przez Yokomitsu przypomina jednak bardziej krainę z literatury fantastycznej niż z fikcji historycznej. Sceny ukazane przez autora przypominają to, co czytelnikom może kojarzyć się raczej ze starożytną Grecją niż z Japonią. Nie pojawiają się żadne elementy otoczenia, które konotują skojarzenia ze starożytną Japonią. Nawet język, którym posługują się bohaterowie, przypomina bardziej japońskie tłumaczenie Biblii niż klasyczne teksty japońskie. Prawdopodobnym źródłem biblijnego stylu jest fakt, iż Flaubert, pisząc sceny swojej powieści, wzorował się na Biblii. Kolejnym powodem jest fakt, iż nie zachowały się żadne źródła, które przedstawiałyby mowę Japończyków żyjących w okresie Yayoi. Yokomitsu prawdopodobnie utworzył swoją wersję ich języka, inspirując się między innymi Flaubertem, a także klasycznym językiem chińskim, używanym w zachowanych dokumentach historycznych.

Widać to między innymi w tej scenie, w której Himiko udziela Nagarze gościny:

A wtedy drzwi otworzyły się i do środka wszedł młodzieniec prowadzony przez księżniczkę Himiko. Spiżarny odwrócił się ku nim i, trzymając w dłoni osmaloną ogniem jelenią kość, klęknął na ryżu i uklonił się. Himiko wskazała na młodzieńca i rzekła do spiżarnego:

- Oto podróźny, który zgubił drogę. Daj mu jeść. Przygotuj mu łożo.
- Trunki?
- Podaj.
- Proso?
- Podaj (Yokomitsu 1981: 187).

Krótkie zdania, często zaczynające się od spójników (jak *i* lub *a*), powtórzenia, archaiczne słownictwo – ten styl bardzo przypomina to, jak pisał Flaubert w *Salammbô*. Dobrym przykładem jest scena, w której świętujący zakończenie wojny najemnicy domagają się udostępnienia im pucharów świętej Legii.

Niewolnicy powrócili. O tej porze wszyscy członkowie Syssytów już spali.

– Niechaj ich zbudzą! – odrzekli najemnicy.

Po drugiej wyprawie powiedziano im, iż puchary są zamknięte w świątyni.

– Niechaj ją otworzą! – odrzekli.

A gdy niewolnicy, drżąc, wyznali, że puchary są w rękach generała Giskona, wykrzyknęli:

– Niechaj je przyniesie! (Flaubert 99).

Kolejnym językowym podobieństwem jest kinematograficzny sposób otwierania scen. Opisy często przypominają najazd kamery, rozpoczynający się od kadru dalekiego, ukazującego ogólną panoramę miejsca akcji, zbliżający się coraz bardziej aż do kadru pełnego. U Flauberta widać to między innymi w początku pierwszego rozdziału. Pierwszy akapit przynosi ogólną lokalizację, kolejne opisują okoliczne budynki i ogrody, potem „kamera” zbliża się bardziej, opisane zostają konkretne rośliny, które znajdują się w ogrodach, a także oddziały najemników. Wreszcie „kadr” obejmuje jedynie to, co dzieje się przy stołach, pokazuje szczegółowo, co jest przy nich podawane, kto przy nich siedzi, co robi. W całym tym ujęciu ani razu nie pojawiają się główni bohaterowie powieści. Jest to zaledwie szkic, na którym będzie się rozgrywać akcja.

Yokomitsu rozpoczyna *Nichirin* w podobny sposób:

Grupa dziewcząt niosła gliniane dzbany, idąc wzdłuż strumienia. Kryły się w cieniu gaju albicjowego, śpiewając. Na głazach otaczających strumień spoczywały zdeptane kwiaty sitowia i okruchy dzbanów. Słońce chyliło się ku zachodowi, rzucając swe blednące światło na morski horyzont zatoki Ariake i jej białe wydmy. [...] Wtem, do tej pory spokojnie kołyszące się lilie porastające brzeg strumienia rozstały się gwałtownie. Kryjące się między nimi pstre bażanty i sokoły zerwały się do lotu, oddalając się ku linii horyzontu. Odbijające się w powierzchni wody barwne trawy zostały rozdarte, gdy stanął wśród nich młodzieniec ściskający w dłoniach krótki łuk o pękniętej cięciwie. Miał głębooko osadzone oczy i wyraźnie wysunięty podbródek, a na jego twarzy odbijał się cień melancholii. Widać po nim było wycieńczenie zagubionego podróżnego i głód. Wpełznął na jeden z głazów i, przytrzymując rozczochrane włosy spięte w dwa koki, zanurzył wytatuowane w kręte pnąca usta w wodzie. Sznur białych agatów ześlizgnął się po jego szyi, bezdźwięcznie zanurzając się w wodzie, lśniąc niczym ryby skubiące wodorosty (Yokomitsu 1981: 179-180).

Powyższą scenę bardzo łatwo sobie wyobrazić jako fragment filmu, który ukazuje najpierw piękną przyrodę, rozbrzmiewające wśród niej dźwięki, a dopiero potem prezentuje zbliżenie na konkretną osobę. Także sposób, w jaki Yokomitsu pochyla się nad detalem, białymi agatami zanurzającymi się w wodzie, przypomina kadr filmowy.

U Yokomitsu widać także próby skonstrastowania piękna przyrody z naturą ludzką. We fragmencie zacytowanym powyżej opisane jest wspaniałe otoczenie, w którym nagle umieszczony zostaje człowiek ukazany jako wycieńczony, w złym stanie, po prostu brzydki. Yokomitsu często obrazuje cudowne lasy i gaje, za to ludzie (wszyscy poza Himiko) lub ich czyny jawią się jako odrażający. Flaubert także często pochyla się nad przyrodą lub znakomitą architekturą, natomiast opisy ludzi (tu też głównej bohaterce oszczędzono tego losu) są głównie odstręczające. Kartagina zapiera dech swoją urodą, znajdują się w niej urokliwe ogrody i gaje – a chwilę później uczują w niej barbarzyńcy. Destruktywni, opowiadający sprośne żarty, jedzący w obrzydliwy sposób. W innym fragmencie Flaubert ukazuje wspaniały krajobraz, który potem kontrastuje z żalonym zachowaniem zrozpaczonego Matho, wijącego się na ziemi.

Opisy w wykonaniu obu pisarzy mają jeszcze jeden wspólny element, a mianowicie swoisty rodzaj emocjonalnie neutralnego sadyzmu. Wielu badaczy analizujących twórczość Flauberta (między innymi Sarah Goodwin czy Yvonne Bargues-Rollins) zwróciło uwagę na jego fascynację okrucieństwem i śmiercią, często łącząc ją z *danse macabre*. Samą *Salammbô* łatwo połączyć z motywem śmierci na bankiecie oraz nierozzerwalnym związkiem Erosa i Thanatosa. To ostatnie widać wyjątkowo wyraźnie w opisie ostatnich chwil Matho, gdy ten jest pędzony nago ulicami Kartaginy. Jego piękne ciało jest skonstrastowane z zadawanymi mu okrutnymi torturami, a *Salammbô* marzy o tym, by najemnik jeszcze raz wziął ją w ramiona:

Z wyjątkiem oczu nie było w nim nic z człowieka; był jedną wielką bryłą czerwieni; zerwane więzy wisały wzdłuż jego ud i nie sposób ich było odróżnić od zupełnie obnażonych ścięgien w jego przegubach; usta miał szeroko otwarte; [...] pragnęła raz jeszcze czuć te ramiona [...] (Flaubert 6112).

Każnie Matho mogą jednak nadal wzbudzić uczucia w czytelniku – poprzez to, jak odbiera je *Salammbô*, oraz przez sam fakt, że do Matho, jako jednego z głównych bohaterów powieści, jest z pewnością bardziej przywiązany niż do literackiego „mięsa armatniego”, którym Flaubert z lubością się posługuje, na przykład tutaj:

Jeden z gwardzistów Legii pozostał na zewnątrz szańców i potykał się o kamienie. Nadbiegł Zarxas i, obalając go, wbił mu sztylet w gardło; wyciągnął go, rzucił się do rany i przycisnął do niej usta. Z pełnym uciechy pomrukiem i wstrząsany dreszczami aż po pięty i ssał krew łapczywie (Flaubert 3377).

Salammbô jest pełna śmierci i cierpienia opisanych dziwnie lekko, obiektywnie. Śmierć staje się jedynie jednym z elementów krajobrazu, podobnie jak okoliczne ogrody. Yokomitsu podchodzi do tego motywu bardzo podobnie. W poniższym fragmencie widać, jak stopy zwierzęcych trupów są zwyczajną częścią codzienności, tłem:

Kiedy Han'e się przebudził, pałac Yamato otulały mgły pozłoczone światłem poranka. Nadepnął na zwęgloną zgaszoną pochodnię, przechodząc przez ogród niby unoszący się na mgłę, pomiędzy dwoma piętrzącymi się stosami jelenich trupów. Niewyspany i niezgrabny, poślizgnął się w kałuży krwi zbierającej się przy martwych zwierzętach (Yokomitsu 1981: 231-232).

W innych przypadkach to ludzka śmierć jest opisywana w tak beznamiętny sposób:

Hitoko no Kami potracił Nagarę, przechodząc obok z rękoma wyciągniętymi ku Himiko. Nagara obnażył miecz i ciało króla w kark. Hitoko no Kami oblał się oleistą krwią i potoczył po posadzce. [...] W mgnieniu oka po podłodze potoczyły się ręce, nogi i głowy z dworskimi fryzami. Polała się gęsta krew (Yokomitsu 1981: 216-217).

Natomiast po śmierci Kawaro pojawia się, podobnie jak u Flauberta, wątek łączący śmierć z erotyką. Otóż Himiko, zażądawszy od przyszłego męża zwrotu ciała jej poprzedniego ukochanego, Kawaro, zaczyna okazywać trupowi nienaturalną czułość, tuli go, całuje jego twarz.

Nie wszystkie podobieństwa między Flaubertem i Yokomitsu są jednak oczywiste na pierwszy rzut oka. Po niektóre z nich należy sięgnąć nieco głębiej. Chodzi tutaj zwłaszcza o to, co kryje się w używanym przez obu pisarzy języku.

Yokomitsu zwracał uwagę na to, w jaki sposób posługuje się językiem. Wspomniano wcześniej grupę pisarzy, którą stworzył on między innymi z Kawabatą Yasunarim – *shinkankaku-ha*. Otóż jednym z założeń teoretycznych tej szkoły było tworzenie w taki sposób, by przedmioty opisu były bezpośrednio „odczuwalne”. Tak mówił na ten temat sam Yokomitsu:

Ogólny koncept, który nazywam „odczuciem”, odnosi się do znaków percepcji, do intuicyjnego mechanizmu, który wyzwala naszą subiektywność. Ten koncept odziera zewnętrzne aspekty i łączy się w jedno z danym obiektem. Definicja ta, odrobinę ekstrawagancka, nadal nie ukazuje dobrze *nowości* szkoły neosensualizmu. Dlatego też musimy przyjąć do wiadomości wagę subiektywności. Poprzez subiektywność odwołuję się tutaj do możliwości wykonywania akcji, poprzez które dany obiekt może być postrzegany sam w sobie, taki, jakim prawdziwie jest. Jednak w momencie, gdy pojawia się subiektywność, gdy nasza inteligencja i emocje, które tworzą możliwość postrzegania obiektu,

łączą się z samym obiektem, wtedy albo inteligencja albo emocje przyjmą dynamiczną formę w postaci dominującego wyzwalacza sensacji. [...] Koncept „odczucia”, użyty w literaturze, jest, upraszczając, percepcją przemienioną w zewnętrzny znak (Yokomitsu 1982).

Wspomniana przez Yokomitsu „nowość” neosensualizmu polegać miała zatem na procesie zachodzącym między obiektem a osobą, która go doświadcza. Dany obiekt służy jako bodziec odczuć. Ten, kto odczuwa, służy z kolei jako „odbiornik”, który przechowuje swoje odczucia, a następnie wyzwała je ponownie. Rzutuje swoje odczucia na obiekt, który początkowo sam doprowadził do ich powstania. W ten sposób dochodzi do dwustronnej wymiany między nimi. Jej efektem jest rekonstrukcja ich obu pod wpływem inteligencji i emocji. Celem szkoły neosensualizmu było ukazanie świata poprzez emocje i sensacje. Widać zatem, że dla Yokomitsu percepcja była bardzo ważna i jednym z jego artystycznych celów było udoskonalenie jej oraz odczuć, które literatura przekazuje i wywołuje. Mając to na uwadze, warto pochylić się nad językiem w *Nichirin*.

W celu analizy językoznawczej zostały przygotowane bazy akapitów, które bezpośrednio odnoszą się do Himiko i Salammbô. Pierwsza baza zawiera tylko akapity, w których pojawia się imię bohaterki. Druga baza zawiera akapity, w których odniesiono się do bohaterki zaimkiem *ona* (tylko w przypadkach, gdy ten zaimek dotyczy Himiko lub Salammbô, nigdy innych kobiet). Te bazy tekstowe zostały przygotowane przy założeniu, że obaj autorzy używają w odniesieniu do swoich bohaterek słów, które dość jednoznacznie kojarzą się z motywem światła. Poniżej znajdują się wyniki tego badania, a następnie ich szczegółowa analiza.

Tabela 1a. Analiza połączeń asocjatywnych wyrazu *Salammbô*

Słowo	Akapity	%
Salammbô	150	100%
Sun	12	8,0%
Star	9	6,0%
Moon	9	6,0%
Light	13	8,6%
Gold	12	8,0%

Tabela 1b. Analiza połączeń asocjatywnych wyrazu *she*

Słowo	Akapity	%
She	231	100%
Sun	10	4,3%
Star	4	1,7%
Moon	14	6,0%
Light	11	4,7%
Gold	16	6,9%

Tabela 1c. Analiza połączeń asocjatywnych wyrazu *her*

Słowo	Akapity	%
Her	248	100%
Sun	18	7,2%
Star	4	1,6%
Moon	17	6,8%
Light	14	5,6%
Gold	21	8,4%

Analizę lingwistyczną powieści Flauberta przeprowadzono na tekście angielskiego tłumaczenia, aby uniknąć problemów związanych z fleksją. Utworzona została baza tekstowa, w której znajdowały się tylko te akapity tekstu, w których – jak powiedziano wcześniej – występowały słowa *Salammbô*, *she* (ona) oraz *her* (jej, ją). Wyrazy te znajdują się w pierwszym wierszu kolumny oznaczonym pogrubioną czcionką. Liczba akapitów, w których występują, czyli kolejno 150, 231 i 248, uznano za bazowe 100%. Następnie obliczono, w jakim procencie tych akapitów znajdują się słowa *sun* (słońce), *star* (gwiazda), *moon* (księżyc), *light* (światło), *gold* (złoto).

Kiedy słowa znajdują się tak blisko siebie jak w jednostce, jaką jest akapit tekstu, zostają one w pewien sposób powiązane ze sobą. Użycie słów takich jak *słońce*, *światło* czy *złoto* w zdaniach, które dotyczą *Salammbô*, sprawia, że czytelnik zaczyna kojarzyć *Salammbô* właśnie z nimi. Bohaterka staje się (choćby i podświadomie) związana ze słońcem, światłem, złotem – jasnością, ciepłem, dobrem. Siła skojarzeń odgrywa dużą rolę zarówno w psychologii, jak i w lingwistyce. Jak pisze John Lyons w przedmowie do pracy *Word Associations and Linguistic Theory* autorstwa Herberta Clarka:

Jeśli chodzi o język, doktryna mówi, że kiedy dwa słowa pojawiają się razem lub w nie-dużym odstępnie od siebie, w umyśle czytelnika powstaje między nimi „asocjatywne połączenie”, a im częściej pojawiają się razem, tym to połączenie staje się silniejsze (Lyons 271).

Połączenia asocjatywne są z kolei ważną częścią świadomości językowej w rozumieniu Tarasova. Świadomość językowa oznacza tutaj obraz świata, który tworzy język, którym się posługujemy, obraz stworzony przez sieć połączeń asocjatywnych.

Poniżej znajdują się tabele zawierające dane z tego samego badania przeprowadzonego na tekście *Nichirin*.

Tabela 2a. Analiza połączeń asocjatywnych wyrazu 卑弥呼 (Himiko)

Słowo	Akapity	%
卑弥呼 (Himiko)	177	100%
日 + 太陽 (hi + taiyō)	15	8,5%
星 (hoshi)	1	0,5%
月 (tsuki)	8	4,5%
光 (hikari)	16	9,0%
金 (kin)	2	1,0%

Tabela 2b. Analiza połączeń asocjatywnych wyrazu 彼女 (kanojo)

Słowo	Akapity	%
彼女 (kanojo)	96	100%
日 + 太陽 (hi + taiyō)	12	12,5%
星 (hoshi)	0	0,0%
月 (tsuki)	2	2,0%
光 (hikari)	11	11,5%
金 (kin)	1	1,0%

Tabela 2a. przedstawia wyniki badania dla akapitów, w których pojawia się imię Himiko: 卑弥呼. Ze 177 akapitów, które jej dotyczą, 8% zawiera także słowo *słońce*. Po japońsku wyraz ten można powiedzieć i napisać na dwa różne sposoby, używając albo znaku 日 (*hi*) albo znaków 太陽 (*taiyō*), stąd też oba słowa zostały uwzględnione w badaniu. Następnie przedstawione są procenty akapitów zawierających kombinację imienia Himiko ze słowami: 星 (jap. *hoshi*, pl. gwiazda), 月 (jap. *tsuki*, pl. księżyc), 光 (jap. *hikari*, pl. światło), 金 (jap. *kin*, pl. złoto), czyli tymi samymi, które zostały sprawdzone w *Salammbô*.

W przeciwieństwie do analizy *Salammbô*, w wypadku *Nichirin* przygotowanie trzeciej tabelki było niemożliwe ze względu na to, że w niefleksyjnym języku japońskim nie istnieje żaden zaimek odpowiadający angielskiemu *her*.

W wynikach dla *Nichirin* widać wyraźną przewagę łączenia Himiko ze słońcem oraz światłem, podczas gdy dla *Salammbô* liczba wystąpień wszystkich połączeń asocjatywnych była równomierniej rozłożona.

Co ciekawe, w języku japońskim samo imię Himiko kojarzy się ze słońcem. Mimo iż w chińskich kronikach zachowała się pisownia jej imienia jako 卑弥呼 (卑 – *skromny*, 弥 – *pełny, kompletny*, 呼 – *wołać lub wydech*), sylaba *hi* może również być zapisana znakiem 日, oznaczającym słońce. Jak zauważa jeden z badaczy zajmujących się tematyką Himiko, Ryūsaku Tsunoda: „Inna propozycja pisowni dla japońskiego imienia Himiko, etymologicznie związana z Amaterasu³, to między innymi *hi* (日, słońce) oraz *miko* (覡 lub 巫女, szamanka, kapłanka)” (Goodrich, Tsunoda 5). Może to dlatego właśnie Himiko przyszła na myśl młodemu Yokomitsu, gdy ten zastanawiał się nad przełożeniem *Salammbô* na grunt japońskiej historii.

Jaki obraz ostatecznie stworzyli Flaubert oraz idący w jego ślady Yokomitsu? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy przybliżyć teorię tzw. pamięci kulturowej oraz pomników tekstowych. Oba terminy powstały w nurcie teorii literatury historycznej i są ważne zwłaszcza dla fikcji historycznej. Ten gatunek literatury bywał często uznawany za gorszą kategorię ze względu na brak obiektywizmu, modyfikowanie faktów i wplatanie fikcji w prawdę, historię. Jednak w wyniku prac badaczy takich jak Jan Assmann i Aleida Assmann, Wulf Kansteiner czy Ann Rigney obecnie w większej mierze zwraca się uwagę na to, jak te modyfikacje i perspektywa przyjmowana w powieściach historycznych jednocześnie kształtują i są wynikiem swego rodzaju zbiorowej pamięci – pamięci kulturowej. Ann Rigney przedstawia definicję pamięci kulturowej w następujący sposób: „[Pamięć kulturowa] jest raczej historycznym produktem kulturowych mnemotechnik i mnemotechnologii, od kommemoratywnych rytuałów po historiografię, poprzez które nasza wizja przeszłości jest aktywnie produkowana i rozpowszechniana” (Rigney 366).

Otwiera to drogę do badań nad tym, jaką rolę odgrywa komunikacja w przekazywaniu wspomnień pomiędzy ludźmi: zarówno jednostkami, jak i grupami, a na-

3 Japońska bogini słońca panteonu shintōistycznego.

stępnie generacjami. Badacze zajmujący się pamięcią kulturową w literaturze zadają sobie pytania: jakie procesy semiotyczne zachodzą, gdy ta migracja wspomnień ma miejsce wśród danej generacji, a także z generacji na generację? Do jakiego stopnia ten proces prowadzi do modyfikacji lub utraty informacji?

Maurice Halbwachs zauważa, że poprzez powtarzane akty komunikacji wspomnienia dotyczące jakiegoś wydarzenia, należące do indywidualnej osoby docierają do ogólnej populacji. W wyniku tego procesu początkowe wspomnienia zaczynają być przekazywane poprzez wspomnienia kolejnych ludzi. Trafiają w kolejne miejsca i kręgi społeczne, gdzie stabilizują się w pewnych ramach społecznych (Halbwachs 39). Dla badaczy tego zjawiska najważniejsze jest to, jak wspomnienia są przekazywane poprzez publiczną ekspresję osobom, które nie były świadkami zdarzeń, należą do niezwiązanej z nimi grupy społecznej itd.

Tekstowy pomnik, podobnie jak pomnik wykonany z kamienia, odgrywa ważną rolę w tym, w jaki sposób dana osoba lub wydarzenie są pamiętane. To, co je różni, to fakt, że teksty nie są na stałe umieszczone w jednym miejscu. Dzięki temu mogą ich doświadczać i czerpać z nich ludzie wielu różnych grup czytelniczych, oddzielonych od siebie granicami, a nawet latami. To właśnie dlatego pomniki tekstowe są tak ważnym elementem pamięci kulturowej.

Pamięć kulturowa i pomniki tekstowe są, jak powiedziano, istotne dla grup społecznych i jednostek zarazem. Z drugiej strony, emocje, jakie budzą pomniki tekstowe, często doprowadzają do modyfikacji wspomnień, podobnie jak emocje sprawiają, że ludzie często pamiętają wydarzenia nieco inaczej, niż potoczyły się w rzeczywistości. Rodzaje zmian wprowadzonych w te „wspomnienia” często świadczą o ich autorze – między innymi o jego hierarchii wartości. W przypadku wspomnień kulturowych autorami modyfikacji są całe grupy społeczne, dzięki czemu ewolucja wspomnienia staje się czasem świadectwem na temat całych społeczeństw.

Jeśli zaś chodzi o Himiko i Salammbô – obie te bohaterki należą do nurtu fikcji historycznej. Himiko jest postacią historyczną osadzoną w fikcyjnej fabule, a Salammbô odwrotnie – jest fikcyjną postacią osadzoną w fabule rozgrywającej się wśród prawdziwych, udokumentowanych historycznie wydarzeń. Obie przyczyniają się do „zbudowania” pomników tekstowych. Yokomitsu dołożył swoją cegiełkę do pomnika tekstowego Himiko i tego, jak wygląda jej „wspomnienie” zachowane w pamięci kulturowej Japończyków. Flaubert z kolei przyczynił się do tego, jak pamięć kulturowa zachowuje dość szeroko pojętą starożytność. Sam Flaubert czerpał większość swojej wizji z *Dziejów Polibiusza*. Starożytność jest według francuskiego pisarza jednocześnie piękna i przerażająca. Jak pisałam wcześniej – natura i architektura, dzieła sztuki, wszystko to jest w *Salammbô* wspaniałe, jest też jednak zbrzydzone krwią nieustannych wojen. Świat polityczny jest niebezpieczny, pełen zdrady, skomplikowany. Wielcy bohaterowie są przeciwstawieni postaciom krętaczy i tchórzy. Kartagina jest ukazana jako egzotyczne, słoneczne miejsce, w którym

ludzie jedzą piękne, dojrzałe owoce i piją wino z pucharów. Kapłani są otoczeni aurą mistycyzmu, kastracja jest na porządku dziennym, bogowie różnych religii są obecni w życiu mieszkańców miasta. Poprzez postać głównej bohaterki Flaubert ukazuje kobiety starożytności jako uosobienie piękna i czystości, istoty wręcz eteryczne, należące bardziej do *sacrum* niż *profanum*.

Jak Yokomitsu przyczynił się do sposobu, w jaki Himiko jawi się w kulturowej pamięci Japończyków? Jego Himiko jest przede wszystkim piękna i to ta cecha fizyczna ma największy wpływ na jej dzieje. Bohaterka pozostaje bierna przez większość powieści, jest przekazywana przez kolejnych mężczyzn z rąk do rąk. Dopiero pod sam koniec wykazuje się inicjatywą i zaczyna brać udział w grze, w której do tej pory była jedynie przedmiotem, nagrodą. Podobnie jak Salammbô cierpi z powodu swojej beczynności, jednak gdy podejmuje działanie, wcale nie zostaje za to wynagrodzona. Yokomitsu maluje ją jako postać tragiczną, starożytną księżniczkę zamkniętą w klatce patriarchalnego świata pełnego morderstw i bezsensownego okrucieństwa. Poprzez język powieści Yokomitsu czyni Himiko postacią jaśniejącą światłem, emanującą ciepłem, czystą i dobrą. Kontrastuje ją z nie tylko z obrzydliwością otaczającego ją krwawego świata, ale i z odpychającym zachowaniem pozostałych bohaterów. Pod żadnym względem nie można jej jednak nazwać feministyczną. O ile męskie postaci posiadają głównie negatywne cechy, to sama Himiko nie ma w zasadzie żadnej osobowości, jest sprowadzona głównie do roli pięknego symbolu. Historyczna władczyni rodzi się w *Nichirin* jako bierna ofiara licznych tragedii. Tym samym Yokomitsu powieliła stereotyp silnej kobiety jako wyniku trudnych doświadczeń życiowych (w przeciwieństwie do kobiety, której siła jest jej inherentną cechą charakteru).

Podsumowując, imitacja *Salammbô* w postaci *Nichirin* jest przykładem powielania wspomnień pamięci kulturowej niejako poprzez domestykację. To, jak *Salammbô* „pamięta” starożytność, wpływa na to, jak starożytność wygląda w *Nichirin*. To, jak Flaubert przedstawił *Salammbô*, wpływa na to, jak Yokomitsu ukazuje Himiko. Następuje powielenie archetypu pięknej księżniczki i egzotycznej kapłanki, czystej, niewinnej, wręcz boskiej. Przekaz podprogowy Flauberta poprzez język, którego używa w swojej powieści, wpływa na (świadomego tego zjawiska lub nie) Yokomitsu, który podobny przekaz podprogowy ukrywa we własnej twórczości. Ostatecznie obaj autorzy przyczyniają się do rozwoju pamięci kulturowej, a także świadomości językowej. Co więcej, chodzi tu nie tylko o pamięć kulturową i świadomość językową osobną dla odbiorców kultury zachodniej i dla Japończyków, ale także o połączoną, globalną pamięć kulturową. Kreuje to fascynujące zjawisko, w którym imitacja doprowadza do pewnego zatarcia się granic między tymi dwoma pamięciami kulturowymi, przenosząc wspomnienia z jednej do drugiej grupy „pamiętających”. W ten pokretny sposób – ciąg zapożyczeń, powtórzeń, przekazywania przez kolejnych twórców wspomnień kulturowych – Flaubert ma wpływ na japońską kulturę i na to, jak Japończycy wyobrażają sobie postać z ich historii narodowej. Z kolei

nowela Yokomitsu oddziałuje na kolejnych twórców japońskich (i nie tylko – także twórcy zachodni sięgnęli po postać Himiko) i tak dalej, w nieskończoność.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann, Jan. "Communicative and cultural memory". *Cultural Memories: The Geographical Point of View*. Red. P. Meusburger, M. Heffernan, E. Wunder. E-book: Springer 2011. S. 15-27.
- Bargues-Rollins, Yvonne. *Le Pas de Flaubert: Une Dance macabre*. Paryż: Champion, 1998.
- Lyons, John. "Introduction". H.H. Clark. *Word Associations and Linguistic Theory*. USA: Penguin, 1970.
- Flaubert, Gustave. *Salammbô*. E-book: Neverland Editions, 2017.
- Goodrich L. Carrington, Tsunoda Ryusaku. *Japan in the Chinese Dynastic Histories: Later Han Through Ming Dynasties*. South Pasadena: South Pasadena [Calif.] P.D. and I. Perkins, 1951.
- Goodwin, Sarah. "Emma Bovary's Dance of Death". *Novel: A Forum on Fiction*. T.19, cz. 3. Durham: Duke University Press, 1986. S. 197-215.
- Halbwachs, Maurice. *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Keene, Donald. *Dawn to the West*. Nowy Jork: Henry Holt and Company, Inc., 1984.
- Lucken Michael, Simkin Francesca. *Imitation and Creativity in Japanese Arts: From Kishida Ryusei to Miyazaki Hayao*. Nowy Jork: Columbia University Press, 2016.
- Rigney, Ann. "Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans". *Poetics Today*. T. 25, cz. 2. Red. E. Andringa, M. Schreier. Durham: Duke University Press, 2004.
- Yokomitsu, Riichi. *Nichirin: Haru wa basha ni notte*. Tokio: Iwanami Shoten, 1981.
- Yokomitsu, Riichi. „Shinkankaku-ron. Kankakukatsudo to kankakutekisakubutsu ni tai suru hinan e no gyakusetsu”. 1982. Web. 19.04.2018. <https://www.aozora.gr.jp/cards/000168/files/4888_46710.html>

