

## Japońska literatura klasyczna i jej związki z Zachodem

# MIŁOŚĆ, NATURA I MIASTO. WPŁYW ÉMILE'A VERHAERENA NA TWÓRCZOŚĆ TAKAMURY KŌTARŌ

KATARZYNA SONNENBERG<sup>1</sup>  
(Uniwersytet Jagielloński)

**Słowa kluczowe:** Takamura Kōtarō – Émile Verhaeren – symbolizm – natura – miasto

**Key words:** Takamura Kōtarō – Émile Verhaeren – symbolism – nature – city

**Abstrakt:** Katarzyna Sonneberg. MIŁOŚĆ, NATURA I MIASTO. WPŁYW ÉMILE'A VERHAERENA NA TWÓRCZOŚĆ TAKAMURY KŌTARŌ. *PORÓWNIANIA* 18, 2016. T. XVIII. S. 135-154. ISSN 1733-165X. Poezja, malarstwo i rzeźba francuska były inspiracją dla wielu japońskich twórców należących do kręgu Miłośników Pana (Pan no kai). Jednym z nich był Takamura Kōtarō (1883-1956) – poeta i rzeźbiarz, który zasłynął przede wszystkim ze swoich liryków miłosnych adresowanych do żony Chieko. Artykuł stanowi próbę analizy wpływów, jakie wywarły na Takamurę życie i twórczość Émile'a Verhaerena, belgijskiego poety piszącego po francusku, ważnego przedstawiciela francuskiego symbolizmu. Wpływy te rozpatrywane na przykładzie poezji miłosnej Takamury (*Chieko shō*) oraz obrazów natury i miasta w jego twórczości.

**Abstract:** Katarzyna Sonneberg. LOVE, NATURE AND THE CITY. THE INFLUENCE OF ÉMILE VERHAEREN ON THE WORKS OF TAKAMURA KŌTARŌ. *COMPARISONS* 18, 2016. Vol. XVIII. P. 135-154. ISSN 1733-165X. French poetry, painting and sculpture inspired a great number of Japanese artists gathered around Pan no Kai (The Pan Society). One of them was Takamura Kōtarō (1883-1956), a poet and sculptor, well known for his love poems addressed to his wife Chieko and collected in the volume *Chieko shō*. The article is an attempt to analyse the impact the life and work of Émile Verhaeren, Belgian poet writing in French and famous representative of French symbolism, had on Takamura's oeuvre, especially with regards to his love poetry and images of nature and city.

---

<sup>1</sup> E-mail Address: sonkasia@gmail.com

Poszukiwanie natchnienia w utworach pisarzy francuskich stało się częstsze w Japonii na przełomie wieków XIX i XX za sprawą Uedy Bina (1874-1916) – poety, tłumacza i krytyka literatury. Opublikowany przez niego w 1905 roku tom *Kaichōon* (Odgłos pływów morza) zawierał wiele przekładów wierszy francuskich i belgijskich twórców, zwłaszcza tych, którzy związani byli z symbolizmem. Tłumaczenia Uedy znalazły szczególne uznanie w kręgu Miłośników Pana (Pan no kai), stowarzyszeniu japońskich artystów – piewców wolności i obyczajowej swobody, sprzeciwiających się postulatam naturalizmu i promujących idee „sztuki dla sztuki”, które są czasem utożsamiane ze „szkołą estetyczną” (*tambiha*). Jeden ze współtwórców Pan no kai – poeta i dramatopisarz Kinoshita Mokutarō (1885-1945) – przyznał, że pod wpływem tych tłumaczeń wielu młodych twórców japońskich marzyło o życiu w stylu paryskich artystów, będących dla nich niedościgłym wzorem swobody.<sup>2</sup> Należący do Miłośników Pana poeta Takamura Kōtarō (1883-1956) postanowił zrobić wszystko, by te będące także jego udziałem marzenia mogły się ziścić.

Szczególne miejsce w wydanym przez Uedę Bina tomie zajmował Émile Verhaeren (1855-1916), który mimo że był Belgiem, pisał po francusku i stał się ważną postacią panteonu pisarzy francuskich, chociaż – co zauważył nie bez odcienia humoru Stefan Zweig – żaden Francuz nie zdołałby wymówić poprawnie jego nazwiska (Zweig 15). Zdaniem Ezry Pounda, „uznawany był [on] na równi z najwybitniejszymi poetami narodowości francuskiej” (Pound 259). Jego wyjątkową pozycję łączono nierzadko z dostrzegalną u niego mieszkanką różnych cech narodowych. „Od Francuzów ma język i jego formę, od Niemców instynktowne poszukiwanie Boga, szczerłość i powagę, potrzebę metafizyki i tendencje do panteizmu” – stwierdził S. Zweig w swej słynnej biografii poświęconej belgijskiemu poecie, która w przekładzie angielskim oczarowała młodego Takamurę Kōtarō (Zweig 24).

Celem tej pracy jest prześledzenie wpływów, jakie osoba i twórczość Verhaerena wywarły na dzieło Takamury, który w przeciwieństwie do wielu jemu współczesnych japońskich poetów miał możliwość poznać pisane po francusku wiersze w oryginale. Owocem jego fascynacji belgijskim twórcą są nie tylko tłumaczenia jego wierszy, zwłaszcza poezji miłosnej, na język japoński, ale również inspirowane ich prozodią i tematyką własne utwory traktujące o miłości do żony, naturze i mieście jako symbolu nowoczesności.

## Spotkanie z belgijskim poetą

Takamura Kōtarō w 1906 roku wyruszył w podróż, która była dla niego przede wszystkim okazją do doskonalenia umiejętności i technik rzeźbiarskich pod

---

<sup>2</sup> Zob.: J. Angles. „The Heritage of Symbolism: The Aesthetic Style of Kitahara Hakushū and Murayama Kaika”. *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies* 4. *Japanese Poeticity and Narrativity Revisited* (2003). S. 238-239.

okiem mistrzów najpierw w Nowym Jorku, a później w Londynie i Paryżu. Takamura fascynował się w tym czasie rzeźbą zachodnią, którą studiował wcześniej w Tokijskiej Szkole Sztuk Pięknych (Tōkyō Bijutsu Gakkō), gdzie wykładowcą był jego ojciec, Takamura Kōun (1852-1934), ceniony wówczas w Japonii rzeźbiarz<sup>3</sup>. Obserwacje z Nowego Jorku, Londynu i Paryża stały się dla młodego artysty dodatkowo inspiracją do tworzenia poezji w nowej formie. Takamura napisał wówczas pierwszy wiersz w stylu nowoczesnym (*kindaishi*) opublikowany w „Myōjō” (Gwiazda Poranna), wydawanym od 1900 roku czasopiśmie poświęconym sztuce, które promowało nowe prądy w poezji<sup>4</sup>.

Szczególne znaczenie miał dla Takamury trwający od czerwca 1908 do marca 1909 roku pobyt we Francji, ojczyźnie Augusta Rodina (1840-1917), artysty, który wywarł ogromny wpływ na jego wyobraźnię i postrzeganie sztuki. Wielka fascynacja Takamury zrodziła się w chwili, gdy po raz pierwszy, jeszcze w Japonii, zobaczył zdjęcie „Myśliciela” i karmiona była wielokrotnie podejmowaną na nowo lekturą angielskiego tłumaczenia książki *Auguste Rodin, l'homme et l'œuvre* autorstwa Camille Mauclair (Yuhara 41). W Nowym Jorku i Londynie Takamura z zachwytem podziwiał rzeźby Rodina w muzeach i galeriach. Przyjazd do Paryża w 1908 roku otworzył przed nim nowe możliwości poznawania dzieł mistrza. Stał się również okazją do zachłyśnięcia się nowoczesnym malarstwem i literaturą. „To w Paryżu po raz pierwszy zrozumiałem rzeźbę. To w Paryżu otworzyły się me oczy na prawdę poezji” – napisze w wierszu po latach (Takamura 1958: 287). W Paryżu bowiem miał okazję obcować nie tylko z rzeźbą Rodina, ale także z poezją Charlesa Baudelaire'a i Émile'a Verhaerena, których symboliczne obrazy i sugestywność języka stały się dla niego później wzorem poetyckiej ekspresji.

Donald Keene (ur. 1922), tłumacz i badacz literatury japońskiej, wspomina, że podczas swego pobytu w Paryżu Takamura Kōtarō czytał poezję francuską w oryginale (Keene 294). Wiersze Baudelaire'a czy Verhaerena były wówczas dla niego sposobem poznawania języka i kultury, która go fascynowała, ale którą odczuwał dotkliwie jako obcą, zewnętrzną. Kontaktowi z francuską poezją Verhaerena w oryginale można przypisywać swobodę, z jaką Takamura będzie odwoływał się później do występujących tam obrazów i sformułowań. Możliwość obcowania

---

<sup>3</sup> Szkoła założona została w 1887 r. i dała początek powstałemu w 1949 r. uniwersytetowi Tōkyō Geijutsu Daigaku (Tokijski Uniwersytet Sztuki).

<sup>4</sup> Jeszcze w szkole pod różnymi pseudonimami pisywał utwory *tanka* i *haiku* (nie wiem, czy nie powiino być tu wyjaśnione od razu co to *tanka* i *haiku*...). Zob. D. Keene. *Dawn To The West: Japanese Literature In The Modern Era: Poetry, Drama, Criticism*. New York: Columbia University Press, 1984. S. 293. Donald Keene, emerytowany profesor Columbia University jest badaczem, krytykiem i historykiem literatury japońskiej, którego prace cieszą się ogromną popularnością na całym świecie. Od 2011 r. osiadł na stałe w Japonii, uzyskując obywatelstwo japońskie. W swym tomie historii literatury poświęconym poezji i dramatu nowoczesnemu porównuje Takamurę z Kambarą Ariake (1876-1952), który poznawał poezję francuską w przekładzie Uedy Bina.

z oryginałem uniezależniała go od tłumaczeń, na które zdanych było wielu jemu współczesnych poetów szukających inspiracji w poezji francuskiej. Z czasem Takamura zaczął nawet przekładać wiersze belgijskiego poety. Jego pierwsze tłumaczenia pojawiły się w 1910 roku, a przekład liryków miłosnych *Les Heures Claires* (Jasne godziny, 1896) pod japońskim tytułem *Akarui toki* został wydany w 1925 roku (Koyama 237).

Émile Verhaeren zafascynował Takamurę Kōtarō jako człowiek i jako twórca. Wychowany był w wierze katolickiej, którą odrzucił, nie odrzucając jednakże wiary w to, co nadprzyrodzone. Był pewnym dowodem na to, że ktoś będący „na zewnątrz” danej kultury może stać się jej centralną postacią. Dla młodego japońskiego artysty, który podczas pobytu w Paryżu na każdym kroku odczuwał własną odmienność, dający niejednokrotnie w swej poezji świadectwo przynależności do „swojej rasy” Verhaeren mógł jawić się jako pokrewna dusza. „Jestem synem tej rasy, której umysły są bardziej gorliwe i mocniejsze aniżeli zęby. I zachłanne” (Verhaeren 1902: 145) – pisał Verhaeren w 1902 roku. Przebywający w Paryżu Takamura próbował początkowo negować znaczenie przynależności do „własnej rasy”, ale potęgowało to tylko jego poczucie obcości widoczne w zapiskach poświęconych podróży do Francji: „W głowie słyszałem głos przypominający sprężynę, która wyskoczyła ze swego miejsca: «Ach, jestem jednak Japończykiem. Japonais. Mongol. Le jaune»” (Takamura 1957a: 44). To, co krytycy zwykli określać mianem „kompleksu” Takamury jako Japończyka, występuje w wielu wierszach pierwszego tomu *Dōtei* (Droga, 1914, Sato xviii-xix).

Teksty Verhaerena, które w Paryżu stały się dla Takamury Kōtarō podręcznikiem do nauki języka i kultury, były również inspiracją do rozważań na temat znaczenia słowa i roli poezji. Młodemu japońskiemu poecie postulaty podporządkowania treści i melodii utworu własnej intuicji mogły wydawać się niezwykle atrakcyjne. Uznawany dziś za symbolistę i neoromantyka twórca belgijski, który był zdania, że „poeta powinien tylko poddać się temu, co widzi, słyszy, wyobraża sobie, odgaduje, aby dzieła młode, świeże, nowe wyszły z jego serca i mózgu”<sup>5</sup>, wprowadził Takamurę w świat symboli stanowiących zwrot od konkretnego obrazu do ogólnej idei, „od rzeczy widzianej, słyszanej, odczutej, dotkniętej, smakowanej, którą przywoła jej idea” (Cassou 191). Verhaeren owo charakterystyczne dla belgijskiego symbolizmu przejście od konkretnego do idei, wyobrażenia, czy wewnętrznego obrazu ujął następująco: „Zaczyna się od tego, co widoczne, słyszalne, odczuwalne, smakowalne, by dać początek ewokacji”<sup>6</sup>. Pojęcie symbolu, które w *Księdze masek* Remy de Gourmonta (1896) łączone jest z takimi pojęciami, jak

<sup>5</sup> Zob.: J. Adamski. *Historia literatury francuskiej. Zarys*. Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970. S. 182; J. Cassou (red.). *Encyklopedia symbolizmu*. Tłum. J. Guze. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997. S. 260.

<sup>6</sup> Zob.: D. F. Friedman. „Introduction”. *An Anthology of Belgian Symbolist Poet*. Red. D. F. Friedman. New York: Peter Lang Publishing Inc., 2003. S. 1.

„indywidualizm w literaturze, wolność w sztuce, skłonność do tego, co nowe, dziwne, osobliwe, idealizm, pogarda dla historyjek społecznych, antynaturalizm, wolny wiersz” (Cassou 180), znalazło później swoje odbicie w twórczości Takamury poszukującego wolności tworzenia, prawdy natury, idealnej miłości, a wszystko to w nowej formie wiersza wolnego.

Émile'a Verhaerena i Takamurę Kōtarō łączyła również fascynacja Augustem Rodinem, któremu Verhaeren zadedykował swój tom *Les Forces tumultueuses* (Gwałtowne siły, 1902, Verhaeren 1902: 1-188). Dedykacja jest krótka, ale znacząca: „Niezmiernie wielkiemu i drogiemu Auguste'owi Rodinowi” („Au très grand et cher Auguste Rodin”; Verhaeren 1902: 3). Verhaeren zwykł mawiać o Rodinie, że jest „artystą geniuszu” (Gorceix 272). Na obrazie Théo van Rysselberghe'a z 1903 roku, przedstawiającym siedem postaci (wśród nich Maurice'a Maeterlincka) zebranych w gabinecie Verhaerena i słuchających jego wykładu, dostrzec można na biblioteczce po lewej stronie rzeźbę autorstwa Rodina, niewątpliwie znak wielkiej admiracji, jaką belgijski poeta darzył jego sztukę.

Podobnie jak Takamura Verhaeren słynął zresztą z tego, że interesował się i pasjonował malarstwem i rzeźbą, czego świadectwem są jego eseje i krytyczne rozprawy, w tym tłumaczona na wiele języków biografia Rembrandta wydana w Paryżu w 1905 roku<sup>7</sup>. Liczne sformułowania z tej biografii można odnieść nie tylko do Rembrandta, ale także do Verhaerena, którego charakteru „jak to bywa ze wszystkimi największymi artystami, nie oddaje wystarczająco ani rasa, ani środowisko, ni godzina przyjscia” (Verhaeren 1905: 6).

Jednym z ważnych momentów, mającym ukształtować wrażliwość i wyobraźnię belgijskiego artysty, było również spotkanie z dziełami Eugeniusza Delacroix, które opisywał w sposób, w jaki zwykle się mówi o utworach literackich: „Jest to poezja cała stworzona ze skurczów, z halucynacji, gniewu i skrajności (...) wszystko żyje w jego sztuce, (...) wszystko tam wibruje, wszystko tam się skręca od namiętnych emocji, ale wcale to nie jest życie realne, obiektywne, lecz życie wyższe, życie ducha, jakie każda osobowość narzuca swoim wizjom” (Rogalski 265). Podobne uznanie dominującego wpływu osobowości artysty na jego dzieło dostrzec można w esejach Takamury. „Pragnę uznać nieskończoną władzę osobowości autora” (Takamura 1956b: 23) – wyznaje on w *Midori no taiyō* (Zielone Słońce, 1910), krótkim tekście o roli sztuki uznawanym za jego manifest artystyczny. Postulaty Takamury są zbieżne z tym, co Zweig pisze o twórczości Verhaerena:

Prawdziwy wiersz nie może przedstawiać sztucznej struktury złożonej z części, czy mechanizmu; musi być niczym człowiek, organiczną, nierozłączną jednością duszy i ciała. Musi mieć żywe ciało, substancję słowa, kolor metafory, mechanizm ruchu, szkielet myśli; przede wszystkim jednak musi posiadać to niewyraźne „coś”, duszę, która stanowi o jego organiczności; oddech, rytm, nieodłączną istotę, która nie jest już

---

<sup>7</sup> É. Verhaeren. *Rembrandt: biographie critique*. Paris, 1905.

dostępna intelektowi, ale uczuciu. Jednak to nie w tym transcendentalnym elemencie objawia się osobowość pisarza: wiersz wielkiego poety musi mieć charakterystyczną widoczną w jego *physis*, w samym jego tworzywie. (Zweig 142)

Zgodnie z interpretacją Zweiga, bliską przekazowi *Zielonego Stońca* Takamury, osobowość artysty z założenia ma oddziaływać na dzieło, którego głównym celem jest oddawanie za pomocą obrazów istoty rzeczy. Dojście do sedna znaczenia uławiać mają nie tylko barwy, ale także melodia wiersza, co Mallarmé ujął słowami: „Muzyka łączy się z wierszem, by tworzyć Poezję”<sup>8</sup>. Owo niewyraźne „coś” z tekstu Zweiga Takamura w innym z esejów poświęconych własnej wizji sztuki poetyckiej, *Shi no honshitsu* (Natura poezji), łączy z siłą poruszania serca, z emocjami wzbudzonymi u czytelnika (jap. *Kandōryoku*; Takamura 1959: 276).

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że interpretujący Verhaerena w duchu symbolizmu Mallarmé przypisywał mu „eufonię stosowaną z prostotą i cenną trafnością, na którą czuły będzie obdarzony intuicją czytelnik” (Cassou 189). Belgijski poeta tymczasem często posługiwał się tradycyjnym metrum, łącząc różne dostępne wzorce, stopniowo jedynie wychodząc poza ich ramy w kierunku postulowanego przez symbolistów rytmu psychologicznego. Rytm współczesności tworzył, odwołując się do dawnych modeli, co Zweig uznał za kluczowe na drodze tworzenia nowych ideałów, „gdyż każdy prawdziwy postęp oparty jest na najgłębszym zrozumieniu przeszłości” (Zweig 8). Zdaniem Zweiga zatem jednym z osiągnięć poezji Verhaerena jest bogactwo rytmu i oddechu będące wynikiem stopniowego wykraczania poza ograniczenia aleksandrynu, często stosowanej przezeń formy. Friedman dostrzega w niej „zniekształconą składnię”, dowodząc równocześnie, że owe „zmiany w zakresie gramatyki oraz struktur zmierzały ku prostocie” (Friedman 3) Niezwykły rytm i neologizmy w wierszach Verhaerena sprawiają, że bywa on nazywany apostołem *vers libre*, choć nie bez zastrzeżeń (Sargent 8) Inspirowany Verhaerenem Takamura Kōtarō zerwał z klasyczną wersyfikacją w japońskiej poezji w sposób bardziej radykalny. Przed podróżą do Nowego Jorku, Londynu i Paryża pisał wprawdzie utwory, w których przeplatały się znane z tradycyjnej, japońskiej poezji wersy 5- i 7-zgłoskowe, jednak jego pierwszy, wydany po powrocie do Japonii, tom *Dōtei* obrazował kluczowy dla niego zwrot ku wierszowi wolnemu.

## Poezja miłosna

Takamurę Kōtarō zafascynowała nie tylko poezja Verhaerena, ale również historia jego życia, a zwłaszcza jego relacja z Marthe Massin (1860-1931), kobietą,

---

<sup>8</sup> Stéphane Mallarmé twierdził również, iż „niezaprzeczalnym pragnieniem moich czasów jest rozdzielanie, jakby w przewidywaniu różnych przeznaczeń, dwoistej natury słowa: tu surowej i bepośredniej, tam zawierającej istotę rzeczy” (*Wariacje na pewien temat*; Cassou 186).

którą belgijski poeta pokochał i która odnowiła jego siły twórcze. „Ci, którzy żyją miłością, żyją wiecznością” – napisał Verhaeren w jednym z dedykowanych jej wierszy z tomu *Les Heures d'après-midi* (Godziny popołudniowe, 1905; Verhaeren 1922: 91). W związku Verhaerena z Marthe Massin Takamura dopatrywał się podobieństwa do swojej relacji z Chieko Naganumą (1886-1938). Okazją do refleksji na temat możliwych zbieżności własnego losu z losem belgijskiego poety było niewątpliwie tłumaczenie jego wierszy. Liryka miłosna zawarta w tryptyku: *Les Heures Claires, Les Heures d'après-midi, Les Heures du soir* (Godziny wieczorne, 1911) zainspirowała Takamurę do spojrzenia na własny związek jako na realizację ideału nowoczesnej miłości, a na Chieko jako na partnerkę i mużę. Japoński poeta wspomina, że wywarła na nim wielkie wrażenie sama dedykacja dzieła: „tej, która żyje u mego boku” („À celle qui vit à mes côtés”; Tomomitsu 180). To wrażenie musiało wpłynąć na kształt jego zbioru wierszy, które dedykował swojej żonie Chieko, opublikowanych w 1941 roku, trzy lata po jej śmierci.

Jak wynika z wierszy i opublikowanej korespondencji Verhaerena, Marthe Massin (1860-1931) była nie tylko jego żoną i mużą, ale przede wszystkim jego ocaleniem. Poeta swojej fascynacji jej głębią i czystością, będącej dla niego początkiem nowej drogi, dawał wyraz w adresowanych do niej listach. „Nie poznaję siebie. Nie ma już we mnie nienawiści. Jestem wyłącznie z Tobą. Tylko z Tobą rozmawiam, tylko o Tobie rozmyślam...” – pisał w jednym z nich (Rogalski 269). Młodsza od Verhaerena o pięć lat Marthe Massin, wyróżniająca się wrażliwością na piękno sztuki, pojawiła się w życiu poety w chwili, kiedy widoczne w jego pierwszych tomach witalność i radosna afirmacja życia przerodziły się w bunt, zwątpienie i niepokój. Spotkanie z nią stało się dla Verhaerena początkiem przemiany. W podobny sposób Takamura mówi o swoim obcowaniu z Chieko: „Nie wiem nawet, ileż razy czułem się oczyszczony dzięki jej nieskalanemu życiu wewnętrznemu” (Takamura 1956c: 134). Takamura, szukający wyzwolenia poprzez swobodę obyczajów oraz nowej artystycznej wizji odpowiadającej postulatom stowarzyszenia Miłośników Pana, znalazł w obecności Chieko spokój i zrozumienie.

Marthe Massin i Chieko Naganuma stały się tym samym wsparciem i inspiracją dla swoich mężów. Obie były artystycznie uzdolnione i rozumiały potrzebę tworzenia. Marthe studiowała malarstwo i rzeźbę, a kiedy Verhaeren ją poznał w Bornhem, miała już w Brukseli własną pracownię, gdzie uczyła i tworzyła. Wrażliwość na sztukę i artystyczne zdolności wybranki Verhaerena musiały czynić ją w oczach japońskiego poety podobną Chieko. Żona Takamury interesowała się malarstwem, zwłaszcza olejnym, a w roku, w którym się spotkali, zdołała zaprojektować jedną z najbardziej rozpoznawalnych okładek pisma „Seitō” (Sawantka, numer wrześniowy z 1911 r.). Przechowywane w muzeum znajdującym się w Nihonmatsu (prefektura Fukushima) obrazy olejne oraz wycinanki, które Chieko tworzyła pod koniec życia, zamknięta w domu dla obłąkanych, są świadectwem jej pasji twórczej i talentu.

„Żona (Verhaerena) malowała obrazy. Miała nawet własną pracownię. Zweig pisze jednak, że nie pokazywała swoich obrazów nikomu poza mężem” (Tomomitsu 181) – w swoich rozważaniach nad życiem i dziełem belgijskiego artysty Takamura zwraca uwagę na intymną relację, jaka połączyła go z Marthe, oraz na jej artystyczne uzdolnienia, trzymane wszelako w ukryciu, dostępne jedynie jej mężowi. Takamura szkicuje sylwetkę Marthe Massin jako idealnej partnerki dla poety – dyskretnej, opiekuńczej, czulej, przyjacielskiej. Staje się ona dla niego lustrzanym odbiciem jego własnej żony, Chieko, która również malowała obrazy niedostępne szerszemu gronu odbiorców. W *Chieko no hansei* (Druga połowa życia Chieko), eseju zamieszczonym u końca zbioru poświęconych jej wierszy, Takamura mówi o „setkach obrazów” – przedstawiających głównie martwą naturę i pejzaże okolic rodzinnych – które Chieko malowała, pozostając pod wielkim wpływem Cezanne’a (Takamura 1956c: 131). Poeta opisuje życie swojej żony jako „proste, przeżywane w prywatności” (Takamura 1956c: 126). Wspomina jej poświęcenie, kiedy „starła się usilnie, by w żaden sposób nie naruszyć czasu przeznaczanego na moją pracę, by za wszelką cenę chronić moją rzeźbę, odpędzać ode mnie wszelkie domowe zadania” (Takamura 1956c: 133).

Podobnie jak Marthe Massin w twórczości Verhaerena Chieko stała się dla Takamury uosobieniem łagodności i poświęcenia.

Rozważania Takamury na temat związku Marty i Émile’a Verhaeren wydane zostały w tomie *Veruhaaran* (Verhaeren) w serii Iwanami Kōza Sekai Bungaku w 1933 roku, zatem dwa lata po pierwszych odnotowanych objawach załamania nerwowego Chieko (Keene 299). Niektórzy są w związku z tym zdania, że w historii idealnej miłości belgijskiego poety Takamura szukał pocieszenia i schronienia przed bolesną codziennością (Tomomitsu 182). W tym kontekście Yoshimoto Takaaki mówi o *Chieko shō* (Wybór wierszy dla Chieko, 1941), zbiorze poświęconym żonie poety, jako o próbie stworzenia relacji, która w rzeczywistości nie istniała (Keene 299). W tym kontekście poezji Verhaerena może się jawić jako obraz idealnej miłości, inspirujący Takamurę do odkrycia Chieko jako muzy i rozumiejącej go jak nikt inny na świecie partnerki (Koyama 238).

Idealizacja miłości jest kluczowym zabiegiem stosowanym w tłumaczonym później przez Takamurę tryptyku Verhaerena. Złożony z trzech tomów zbiór poezji miłosnej zajmuje wyjątkowe miejsce w dorobku belgijskiego poety, który do chwili spotkania Marthe nie podejmował tematu miłości czy erotyczności w swoich utworach, czym niewątpliwie wyróżniał się na tle innych twórców epoki. Jego wiersze dedykowane żonie cechuje niezwykła czułość i intymna atmosfera. „W nich znajduje wyraz delikatność silnego mężczyzny” – zauważył w 1913 roku O. F. Theis, tłumacz m.in. dzieła Zweiga (Theis 263). W tryptyku miłosnym Verhaerena znajduje również wyraz wiara w wyjątkowość uczucia łączącego kochanków. Już w listach do Marthe poeta nalegał: „powinniśmy pilnować się nawzajem gorliwie, aby żaden pył pospolitości duchowej nie dostał się między nas. Bardzo



się lękajmy popełnienia tego rodzaju grzechów wobec siebie” (Rogalski 273). Takamura próbował interpretować zamysł twórczy, jaki przyświecał belgijskiemu poecie w tryptyku (Tomomitsu 182). Zwrócił uwagę na radość, która emanuje z pierwszego tomu, *Les Heures Claires*, a która wyrażona jest z pełną siłą w otwierającej cykl apostrofie: „Ô la splendeur de notre joie” („O przepychu naszej radości”; Verhaeren 1896: 7). Zwrócił uwagę na łączącą kochanków namiętność, która czyni ich podobnym ludziom obłąkanym (jap. *kyōsha*). Pisał o spokojnym ciepłe miłości przedstawionej w tomie *Les Heures d'après-midi* oraz o długim pocałunku zamykającym oczy do snu w *Les Heures du soir* (Verhaeren 1922: 187).

Kompozycja, w obrębie której Verhaeren najpierw opiewa miłość odkrytą, namiętną i budzącą zmysły, by w kolejnych tomach poetycko kreślić jej dojrzewanie, mogła zainspirować Takamurę do próby oddania w słowie dynamiki własnego związku z Chieko – od pierwszego spotkania poprzez pierwsze intymne chwile aż po obserwację zamykania się żony w świecie własnych wyobrażeń. Taka jest budowa *Chieko shō*, tomu obejmującego wiersze pisane od 1912 do 1941 roku<sup>9</sup>. W tym samym okresie Takamura tłumaczył *Les Heures Claires* i *Les Heures d'après-midi* opublikowane kolejno w 1925 i 1941 roku. Warto podkreślić, że w *Chieko shō* nie ma wierszy pochodzących z lat 1914-1923. Krytycy tłumaczą to zapalem, z jakim Takamura oddał się w tym okresie rzeźbie (Koyama 237). Spokój życia domowego nie znalazł tym samym odbicia w jego poezji. Ostatnie utwory są wspomnieniem Chieko już po jej śmierci.

Motywelem łączącym miłość opiewaną w tryptyku Verhaerena i w *Chieko shō* jest wybranie i przeznaczenie. W wierszach belgijskiego poety owo przeznaczenie ma wydźwięk mistyczny – jest odpowiedzią na wrażliwość religijnej Marthe i echem wiary utraconej przez poetę. Wybranie kochanków stawia ich poza resztą świata, także w zakresie wzajemnego poznania, które wykracza poza empiryczne ramy. Verhaeren pisze o tym w liście do ukochanej: „Czasem mnie przenika uczucie jakby mistyczne. Chciałbym, abyś mogła we mnie czytać tak, jak zgodnie z tym, w co wierzą Chrześcijanie, Chrystus czyta w ich sercach (Rogalski 273-274)”. Podobne pragnienie dogłębnego poznania i bycia poznawanym wyrażane jest w wielu wierszach Verhaerena.

O, Ty Nowa, o, Ty Dawna!  
Przychodzisz do mnie z wnętrza wieczności,  
Z Tobą, w Twoich rękach żar i dobroć  
Na Tobie zapach głębokości  
Znany, który i we mnie drzemie  
I nasze pamięci pragnienie  
spija echo, gdzie zbiegają się nasze przeszłości.

---

<sup>9</sup> Wznawiane edycje *Chieko shō* zawierają kolejne, pisane już po wojnie wiersze Takamury Kōtarō poświęcone Chieko.

Podmiot liryczny w formie apostrofy zwraca się do ukochanej, której istnienie wykracza poza ograniczenia czasu. Mówi o niej zatem, stosując antynomie, że jest „nowa” („la neuve”) i „dawna” („l’ancienne”) jednocześnie, że pochodzi z „łędźwi” („loins”) wieczności. Obraz ten – łączący element cielesny z tym, co na ziemi niepoznawalne – nawiązuje do drugiego opisu stworzenia człowieka z Księgi Rodzaju, w którym kobieta została stworzona z żebra mężczyzny. Ukochana poety jawi się tym samym jako nowa Ewa, która jest „kością z jego kości i ciałem z jego ciała” (*Biblia Tysiąclecia*, Rdz 2., 23). Dlatego też podmiot liryczny rozpoznaje zapach kobiety jako własny, a jego wspomnienie przeszłości stapia się z jej wspomnieniem. Takie rozumienie bliskości fizycznej sprawia, że w innym miejscu złączeniu ciał kochanków nadany jest wymiar metafizyczny, niemal sakralny: „Szczęśliwiśmy, gdy trwamy w uścisku zamknięci” (Rogalski 287).

Takamura Kōtarō, choć nie podejmuje motywu biblijnego, również pisze o jedności kochanków, która odczuwana jest na poziomie ciała i ducha. „Myślałem o Tobie, jakbym Cię tulił./Jesteś prawdziwie częścią mnie” – mówi podmiot liryczny w wierszu *Jinrui no izumi* (Fontanna ludzkości, 1913; Takamura 1956d: 44). Zaraz też rozwija metaforę cielesnej jedności: „tylko Ty dzielisz ze mną dotkliwość mego ciała/Należysz do mnie. Do mnie” (Takamura 1956d: 44). Jedność kochanków umożliwia im wzajemne poznanie: „Tylko Ty widzisz moje życie do głębi/Tylko Ty w pełni mnie rozumiesz” (Takamura 1956d: 44). Pamiętanie, wspomnianie („souvenir”) z wiersza Verhaerena zastępuje w wierszu Takamury spojrzenie („mite kureru”), które prowadzi do zrozumienia („kai shite kureru”) będącego znakiem jedności. Takie obcowanie z ukochaną daje również podmiotowi lirycznemu *Chieko shō* poczucie obcowania z wiecznością. Wyrażone jest to w wierszu pt.: *Bokura* (My, 1913), zamieszczonym w zbiorze zaraz po *Jinrui no izumi*. „Ilekczo o Tobie myślę – czytamy w pierwszych wersach – czuję się najbliższej wieczności” (Takamura 1956b: 48). W sformułowaniu tym pobrzmiewają echa „łędźwi wieczności” („loins d’éternité”), z których zrodzona jest ukochana w wierszu Verhaerena.

## Poezja natury

Obok miłości, natura stanowi drugi kluczowy temat, który połączył twórczość Verhaerena i Takamury. Opisujące pejzaż wsi wczesne wiersze belgijskiego poety wykazują szczególnie silne inspiracje malarstwem flamandzkim (Rogalski 264). Wśród wymienianych twórców, którzy odcisnęli piętno na jego języku i obrazowaniu, wymieniani są Pieter Bruegel (1525-1569) i Jacob Jordaens (1593-1678), obaj słynący z inspirowanych mitologią i Pismem Świętym scen rodzajowych oraz portretów. Daniel Corkery (1878-1964) w pierwszym tomie poezji Verhaerena dostrzega również wpływy Jana Steena (1629-1679), holenderskiego malarza scen

rodzajowych i portretów: „co Steen ożywił na płótnie, Verhaeren ożywił w wersach” (Corckery 48).

W twórczości Verhaerena pejzaż i portret stapiają się w jedno, co zaobserwować można już w jego debiutanckim tomie *Les Flamandes (Flamandki)* opublikowanym w 1883 roku, ocenianym przez Corckery'ego jako „mocny, ekscytujący, soczysty” (Corckery 48). W wierszu *La Vachère (Krowiarka)* kobieta jest zarówno elementem otaczającego ją krajobrazu, jak i jego najpełniejszym wyrazem. Utwór otwiera scenka rodzajowa: kobieta przychodzi o świcie na łąkę i ucina sobie drzemkę na trawie.

*Mięsista flora pastwisk ciężko się rozściela  
Wokół śpiącej dziewczyny. I – jak na wygonie –  
Wołów senna powolność w nią także się wciela,  
A ich spokój drzemie w jej tonie.*  
(Verhaeren 1927: 8)<sup>10</sup>

Sen krowiarki oddziałuje na otaczającą przyrodę: trawa, na której się ułożyła, jest „mięsista” („charnelle”) i rozściela się „ciężko” („lourde”). Senność kobiety współbrzmi z powolnością i spokojem pasących się na łące krów. Podobny zabieg splatania ze sobą cech krajobrazu i opisywanych postaci widać w kolejnych strofach:

*Południe pocałunkiem złotym jej dotyka,  
A twarde sen wciąż jeszcze jej powieki tłoczy...  
Gałązka wierzb zagląda w półmrok jej stanika  
I wplata się do jej warkoczy.  
Skóra jej rąk jest szorstka i spalona; soki,  
Co prądem ognia pędzą przez jej śniade członki,  
Prężą, podnoszą wzgórze jej piersi wysokiej,  
Jak wiatr podnosi trawę łąki.*  
(Verhaeren 1927: 8)<sup>11</sup>

Kolejność dwu ostatnich strof została zmieniona w polskim tłumaczeniu, co trudno interpretować inaczej niż jako pomyłkę. Nie zmienia to jednak zasadniczo wywieranego na czytelnika wrażenia przenikania się opisów pejzażu i ciała śpiącej kobiety (może je jedynie osłabić). Surowa, szorstka czerwień („rougeur crue et rèche”) skóry rąk kobiety zestawiona jest z sokami, które krążą „prądem ognia” („à flots de feu”) w jej ciele. Owe ogniste soki płynące w śniadym ciele kobiety rodzą rumieniec, będąc równocześnie źródłem miarowego oddechu w jej pier-

---

<sup>10</sup> Polskie tłumaczenie autorstwa Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego: A. Ważyk (red.). „Krowiarka”. *Antologia współczesnej poezji francuskiej*. Warszawa: Wiedza, 1947. S. 75.

<sup>11</sup> Polskie tłumaczenie w Ważyk 75.

siach, których falowanie porównane jest do falowania zbóż. Słońce pocałunkiem wdziera się pod powieki krowiarki, a gałązka wierzbowa biegnąca wzdłuż jej ramion splata się z jej jasnymi włosami. Obraz wtapiającej się w przyrodę kobiety jest żywy, niczym malowany nie słowami, a pędzlem na płótnie. Z tego zapewne powodu Zweig nazywał Verhaerena w tym tomie „natchnionym malarzem”, oskarżając go równocześnie o nadmierne przywiązania do zasad naturalistycznego przedstawiania świata. „Słowom jest dany kolor, ale brak im wolności. Nie toczą się własnym rytmem, nie wznoszą natchnione” (Zweig 41).

Niezależnie od oceny Zweiga natura, którą Verhaeren opiewał w swoich pierwszych wierszach, może urzekać nie tylko kolorami, ale również swobodą użycia słów w ramach tradycyjnego metrum. Wolność i swoboda – nie tylko na płaszczyźnie metrum – stanowi główny przekaz utworu. Ta afirmacja wolności nie umknęła uwadze Takamury K., który w tomie *Dōtei*, otwierającym jego podróż po świecie poetyckiego słowa, zawarł wiersz zatytułowany *Ushi* (Wół).

Zwierzę (wół czy też krowa), które w *Krowiarce* schodzi na plan dalszy, staje się główną postacią utworu Takamury:

*Wół wolno kroczy  
Na pola, w góry, do rzek  
Idzie tam, dokąd chce  
Kroczy prosto.  
(Takamura 2010d: 75)*

Takamura, który decyduje, że będzie pisał poezję różniącą się rytmem i obrazowaniem od tego, co znane jest w japońskiej tradycji, dostrzeżę w ruchach wołu znak wolności i nieskrępowania. „Idzie tam, dokąd chce” – ta energia i zdecydowanie zwierzęcia przemawiają do wyobraźni artysty. Imponuje mu również jego siła i całkowite powierzenie się naturze, której jest częścią:

*Wół nie spieszy się nigdzie  
Twardo, z pełną mocą stąpa po ziemi  
Ufny w siłę natury, która go dosiada  
Krok po kroku, smakując swoją siłę idzie.  
(Takamura 2010d: 75)*

Krok wołu zestawiony jest z wędrówką podmiotu lirycznego w wierszu *Dōtei*, którego tytuł został obrany za tytuł całego tomu.<sup>12</sup> „Przedemną drogi nie ma/Za mną jest droga możliwa” – podmiot liryczny deklaruje wybór ścieżki, nie tej łatwej, przestronnej, określonej jako droga „przedemną” („boku no mae ni”). Wy-

<sup>12</sup> Na to zestawienie zwraca uwagę Horie Nobuo w swojej poświęconej poecie monografii. Zob.: Horie N. *Takamura Kōtarō. Hito to sakuhin* (Takamura Kōtarō. Człowiek i dzieło). Tōkyō, 1991. S. 141-145.

biera ścieżkę, która jest możliwa („dekiru”), a zatem jeszcze niegotowa i wiążąca się z licznymi obawami. Dlatego też zwraca się do natury („shizen”), którą personifikuje jako „ojca” („chichi”) i prosi o opiekę:

*Bezbrzeżny Ojczy, który dałeś mi niezależność  
Chroń mnie, nie spuszczaaj ze mnie oczu  
Napętniaj mnie ojcowską siłą  
Na tę daleką podróż  
Na tę daleką podróż.  
(Takamura 2010a: 82-83)*

Dla Takamury, jak i dla Verhaerena w jego wczesnych utworach, natura jest źródłem siły i witalności. Dla japońskiego poety staje się dodatkowo „Ojcem”, do którego zwraca się o pomoc, gdy rezygnuje z drogi, jaką przewidział dla niego jego rodzony ojciec, Takamura Kōun. Po powrocie z Paryża Takamura Kōtarō nie chce pracować jako rzeźbiarz – rzemieślnik. Pragnie poszukiwać własnej wizji piękna, do czego natchnęli go Auguste Rodin oraz francuscy poeci.

Afirmacja natury i życia w jego fizycznych przejawach, tak intensywna w pierwszym tomie poezji Émile'a Verhaerena, zamiera w tomach późniejszych, wyparta przez nostalgię i smutek (Kalinowska 79). Zweig widzi w tej zmianie uwolnienie się od młodzieńczego nieokiełznanego zapału, by móc podążać drogą „kontemplacyjnego wizjonera”, nowego Rembrandta, który nieustannie poszukuje nowych wartości (Zweig 43). Podobnie jak w pierwszych tomach, także i w późniejszych utworach Verhaerena można jednak dostrzec zabiegi łączenia opisu pejzażu z opisem człowieka. W wierszu *La neige* (Śnieg) z tomu *Les Villages illusoires* (Wsie uludy, 1895), soczyste łąki zastępuje pejzażem zimowym:

*Pada śnieg nieprzerwanie,  
Włókna wełny powolne, długie, nędzne,  
Na równinę posępną, rozległą, ubogą  
Zimną z braku miłości, z nienawiści rozgrzaną.  
(Verhaeren 1898: 26)*

Podobnie jak w przytoczonym wyżej utworze z tomu *Flamandki* również w tym wierszu Verhaeren zestawia ze sobą świat przyrody – śnieg padające na równinę – ze światem ludzi. Odchodzi jednak od ekstatycznego opisu ciała człowieka. Opisywany przez niego krajobraz zyskuje cechy natury ludzkiej – jest ubogi („pauvre”) i posępny, ponury („morne”), pozbawiony miłości, pełen nienawiści. Krajobraz przestaje zatem być studium witalności i cielesności człowieka, a staje się szkicem jego wynędzniałego ducha. Śnieg daje możliwość ukrycia tego, co złe. Nazwany jest „zasłoną złych czasów” („le tablier des mauvaises saisons”) i „zasłoną zła wszelkiego” („tablier des maux”), którą jednak wiatr zrywa w górach

i w osadach na horyzoncie (Verhaeren 1898: 26). Verhaeren ponownie łączy w jednym obrazie różne porządki:

*Mróz przenika do szpiku kości  
A nędza przez ogrodzenia  
Śnieg i nędza do wnętrza dusz  
Śnieg ciężki i blady  
Do wnętrza zimnych palenisk i dusz bez ognia  
Usychających w szatach.*  
(Verhaeren 1898: 27)

Obraz przenikającego do szpiku kości mrozu przechodzi w kolejny: tym razem nędza i śnieg docierają do domów i zagród w wiosce oraz do dusz mieszkających tam ludzi. Porządek materii i porządek ducha przenikają się w tym obrazie, a zimno gospodarstw koresponduje z chłodem człowieczego serca. Verhaeren nie ujmuje opisywanego obrazu w ramy, ale pozwala mu stopić się z szerszym, nie objętym słowami pejzażem, który zdaje się rozciągać w nieskończoność. Takie ujęcie krajobrazu wyróżnia go spośród innych symbolistów, takich jak Paul Verlaine (1844-1896) czy Jean Moréas (1856-1910), którzy często izolują przedmiot opisu z otoczenia (Sadler xv-xvi).

Ujmowanie krajobrazu w jego ciągłości jest również cechą opisu Takamury Kōtarō, który szczególnie upodobał sobie chłód i kryształową przejrzystość zimy, będącej najczęściej przedstawianą przez niego porą roku. Zimowy krajobraz inspirowuje podmiot liryczny do wyrażania własnych uczuć.

*Pewnie nadeszła zima  
Znikła gdzieś biel kwiatów yatsude  
A drzewa miłorzębu zmieniły się w miotły.*  
(Takamura 2010b: 64)

Pierwsze wersy zawartego w tomie *Dōtei* wiersza *Fuyu ga kita* (Nadeszła zima, 1913) przedstawia całościowe ujęcie krajobrazu obecne także w poezji Verhaerena. Zima nie jest odosobnionym przedmiotem opisu, ale częścią *continuum* – przed jej nadejściem bieleły się kwiaty i zieleniały liście miłorzębów. Natura przedstawiona jest w swym cyklu za sprawą czasowników oznaczających zmiany: „nadeszła” („kita”), „przeminęły” („kie”), „stały się”, „zmieniły na-” („-ni natta”). Bezkrzes zimowego krajobrazu podkreślany jest również w kolejnym utworze *Fuyu no shi* (Wiersz zimowy, 1913) pochodzącym z tego samego tomu:

*To zima, to zima  
Wszędzie zima.  
Jak okiem sięgnąć zima.  
Surowa zima. Przyszła się znów ze mną spotkać.*  
(Takamura 2010c: 65)

Zima w wierszach Takamury K. jest nie tylko wszechogarniająca, ale antropomorfizowana: przychodzi spotkać się z podmiotem lirycznym. W odróżnieniu od wielu opisujących krajobrazy utworów Verhaerena bohaterem wiersza staje się „ja” mówiące o swoim odczuwaniu przyrody. Użycie osobistego głosu dominuje w poezji Takamury. „Ja” z tomu *Dōtei* może zmienić się w wierszach poświęconych żonie i zawartych w tomie *Chieko shō* w „my”, a nawet w „świat”, który jednak wskazuje jedynie na podmiot liryczny i jego towarzyszkę. Tak dzieje się w wierszu *Shin'ya no yuki* (Śnieg w środku nocy) z 19 lutego 1913 roku:

*Ciężar śniegu, który gromadzi się bezgłośnie  
Na ziemi, dachach, w naszych sercach  
Na ten miękki ciężar otulający radość  
Świat patrzy z zapartym tchem, z otwartymi oczyma, jak dziecko.*  
(Takamura 1956f: 37)

Śnieg pada w tym wierszu bezgłośnie, bez przerwy – jak we wcześniej przytaczanym utworze Verhaerena. W obu wierszach pada na ziemię, dachy domów i na ludzkie serca, przenikając to, co fizyczne i to, co duchowe, stając się nośnikiem wyrazu uczuć. W utworze Takamury jednak śnieg otula radość, nie smutek i nędzę. Takie spojrzenie na śnieg możliwe jest dzięki przyjęciu perspektywy zamkniętych w ciepłym pokoju kochanków. Ich wzajemne uczucie staje się filtrem, przez który spoglądają na krajobraz za oknem. Śnieg zostaje u końca wiersza personifikowany, stając się odbiciem towarzyszkę „ja” lirycznego. Kobieta spogląda na zimowy krajobraz, otwierając ze zdumienia i radości usta, i sama staje się częścią baśni. W tej samej chwili „śnieg także raduje się nocą” (Takamura 1956f: 39). Wzajemna bliskość kochanków sprawia, że odczuwają śnieg jako ciepły („ataakai yuki”), gdy przygniata swym ciężarem ich ciała (Takamura 1956f: 39). Bezimienni mieszkańcy wioski z wiersza Verhaerena zostają zastąpieni przez konkretne spojrzenie i konkretne „my”, dzielące się z czytelnikiem swoim odczuwaniem zimy.

## Poezja nowoczesności

Na przeciwległym wiejskim pejzażom krańcu w poezji Verhaerena znajduje się miasto, symbol nowoczesności i wiążących się z nią zmian. W opisach miasta, które niczym w soczewce skupiało następujące po sobie zmiany cywilizacji, można dostrzec modernizm twórcy:

Verhaeren jest nowoczesny w swoim dążeniu do uchwycenia rytmu swych czasów, różnego od wszystkiego, co było wcześniej. Maszyny, demokracja, szybkie przemieszczanie się z jednej części świata do innej, wielkie skupiska ludzi w miastach, industrializm – to tylko nieliczne elementy wyróżniające te czasy z przeszłości. Verhaeren uczy-

nił je własnymi, zarówno w ich zewnętrznym przejawie, jak i w ich estetycznym i etycznym znaczeniu. (Theis 355)

Stefan Zweig w swojej książce poświęconej Émile'owi Verhaerenowi również utożsamia nowoczesność z miastem:

Rytm nowoczesnego życia to rytm podniecenia. Miasto z jego mnogościami nigdy całkowicie nie śpi: nawet w jego odpoczynku, w jego ciszy jest ukryte kipienie niczym lawy we wnętrzościach wulkanu, jest wyczekiwanie, obserwowanie, nerwowe napięcie zabarwione gorączką. (...) Rytm wielkiego miasta słychać w naszym śnie; nowy rytm, rytm naszego życia, to nie jest już regularne następstwo odprężenia i odpoczynku, to stała wibracja nieprzerwanej aktywności. (Zweig 118-119)

Zwrot Verhaerena od inspirowanego malarstwem flamandzkim żywego opisu wiejskiego krajobrazu do opisu miasta, bywa określany jako "zwrot ku rzeczywistości" (Theis 359). To po labiryntach wielkich miast angielskich: Liverpoolu, Manchesteru i Londynu wędrował belgijski poeta w czasie kryzysu. Krytycy są zgodni, że wspomnienia tych miast można znaleźć w tomie *Les Villes tentaculaires* (Miasta czułkowe, 1895), który przedstawia wypieranie natury, nieskrępowane i pazerne, przez architekturę miast. Są to często obrazy mroczne, będące studium „duszy miasta”, „potężnej i mglistej, niczym wielkie kopuły, które zacierają się we mgle” („vague, ainsi que ses grands dômes/ Qui s'estompent dans le brouillard”; Verhaeren 1920: 117). Opisy miast w poezji Verhaerena za sprawą niezwykłych skojarzeń i rytmu słów pobudzają wyobraźnię czytelnika<sup>13</sup>. Poeta często pisze o mieście, które utraciło dawne sny i wykuwa w rytmie pracy powstałych fabryk nowe („Le rêve ancien est mort et le nouveau se forge”; Verhaeren 1920: 118). Przesłonięte dymem niebo nie jest zatem jedynie znakiem upadku dawnych wartości, ale staje się również symbolem nowej energii, krążącej labiryntami miasta.

Takamura Kōtarō przejął verhaerenowskie przeciwstawienie wsi nowoczesnemu miastu, które dla niego również utożsamione jest z ruchem i zmianami. W pierwszych tomach Takamura – nowoczesny poeta Japonii – czuje się dzieckiem miasta, co widać w sposobie, w jaki kontrastuje swoje przywiązanie do Tokio z tęsknotą Chieko za wsią. Wokół tej opozycji zbudowany jest jego wiersz *Adokenai hanashi* (*Naiwna paplanina*, 1928) zawarty w tomie *Chieko shō*:

*Chieko mówi, że w Tokio nie ma nieba.  
Mówi, że chce zobaczyć prawdziwe niebo...  
Ja sam patrzę w niebo z podziwem.*

<sup>13</sup> Nathalia Brodskaya pisze o rozróżnieniu, jakie sam Verhaeren czynił w odniesieniu do opisu naturalistycznego i symbolistycznego, kładąc nacisk na symbol jako obraz przenikający do wyobraźni czytającego wiersz. Zob.: N. Brodskaya. *Art of Century: Symbolism*. New York: Parkstone Press, 2007. S. 33.



*To, co prześwituje przez młode listki wiśni,  
to jest niebo tak samo piękne jak dawna przyjaźń,  
której nie zdoła nic rozerwać.  
A tonacja horyzontu poszarzałego od oparów,  
To dżdżystość poranka o bladym brzoskwiniowym rumieńcu.  
(Takamura 1956a: 74)<sup>14</sup>*

Takamura zestawia ze sobą dwa obrazy i dwa języki, służące do opisu rzeczywistości. Z jednej strony przytacza proste, określone w tytule oraz ostatnim wersie utworu jako „adokenai” („dziecinne”) słowa Chieko, które przywołują obraz nieba rozciągającego się nieskrępowanie ponad górą Atatara, w okolicach jej rodzinnych stron. Z drugiej opisuje oglądane przez podmiot liryczny niebo tokijskie. Niebo to jest dla niego „piękne jak dawna przyjaźń” („mukashinajimi no kirei na sora”), co wskazuje na przywiązanie podmiotu lirycznego do widoku, który towarzyszył jego dorastaniu. Prostemu opisowi nieba na wsi – określonemu jako prawdziwe („hontō no sora”) – przeciwstawiony jest rozbudowany opis „horyzontu poszarzałego od oparów (...) o bladym brzoskwiniowym rumieńcu” („don'yori kemuru chihei no bokashi wa, usumomo iro no asa no shimeri da”). Tym samym prostota i jednoznaczność nieba na wsi przeciwstawiona jest zamgleniu i niejednoznaczności nieba w mieście.

Do antynomii miasto – wieś Takamura powraca niejednokrotnie. W jego wierszach „miejskich”, podobnie jak w poematach Verhaerena, życie opisywane jest w rytmie pracujących w fabrykach maszyn czy toczących się kół pociągu. W tym znaczeniu można zgodzić się ze Stefanem Zweigiem, iż w tych utworach „odbija się nasz wiek” (Zweig 10). Odnoszące się do Verhaerena słowa Zweiga są również aktualne dla dzieła Takamury, w którym „są nowe krajobrazy” i „złowieszcze sylwetki wielkich miast” (Zweig 10). Znamienne jest jednak to, że ani Verhaeren, ani Takamura nie znaleźli ukojenia w tych gorączkowych i rozedrganych krajobrazach nowoczesności. Praca nad *Les Villes tentaculaires* zbiegła się z kryzysem belgijskiego poety, z którego uratowało go uczucie do Marthe Massin i będąca jego wynikiem afirmacja miłości w poezji. Dzięki tryptykowi liryków miłosnych dedykowanych żonie Verhaeren zdołał wyjść z labiryntu miasta do ogrodu, gdzie „wśród kwiatów, z sercem rozpalonym, obserwuje płomienie w zimowe wieczory” (Sadler xx). Takamura po śmierci Chieko i po pożarze, wyniku bombardowań Tokio w kwietniu 1945 roku, w którym spłonęła jego pracownia, przeprowadził się do Hanamaki w prefekturze Iwate u stóp gór Ōu. W swej przeprowadzce dostrzegał działanie ironii losu, co ujął w wierszu z 1949 roku, pt. *Meturopōru* (Metropolia):

---

<sup>14</sup> Tłumaczenie polskie za: Adachi K. et al. (red.). *Wiśnie rozkwitłe pośród zimy. Antologia współczesnej poezji japońskiej*. Tōkyō: Kokusai Bunka Shuppansha, 1992. S. 37.

*W samą głębię natury, za którą Chieko tęskniła  
Rzucił mnie zmienny los  
Los zniszczył Chieko w stolicy  
A mnie, dziecię miasta, tu zesłał.  
(Takamura 1956e: 108)*

Niespokojny rytm Tokio jest w tomie *Chieko shō* przedstawiany jako jeden z powodów jej obłądzenia. Zafascynowany miastem Takamura dostrzegał tęsknotę żony za rodzinnymi stronami, jednak Tokio było wówczas dla niego przestrzenią artystycznego rozwoju i snucia modernistycznych marzeń. Dopiero po wojnie zrozumiał, że wieś i górskie krajobrazy przynoszą odnowienie. „Góry Iwate są surowe, piękne, nieskalane” – pisze w „Metropolii” (Takamura 1956e: 108). Zakończenie wiersza stanowi afirmację spokojnego życia na wsi:

*Me serce rozkwita  
Odludzie w górach, mówią inni  
A ja przy palenisku mojej górskiej chatki  
Myślę, że to metropolia wszechświata.  
(Takamura 1956e: 109)*

## Zakończenie

Nowoczesne miasto zestawione z wiejskim krajobrazem, tętniące rytmicznym ruchem maszyn i rozedrganym ruchem ludzkich ciał, to jeden z motywów twórczości Takamury Kōtarō, którego nie sposób interpretować w oderwaniu od poezji Émile’a Verhaerena. Język i prozodia belgijskiego poety oczarowały bowiem Takamurę, gdy w Paryżu podejmował trud czytania poezji symbolicznej po francusku, i wywarły znaczny wpływ na jego poetycką wyobraźnię. Być może ujęła go początkowo dziwna przejrzystość opisu Verhaerena, „z jego naciskiem na konkretny obraz i wydobycie nastroju ze świata rzeczy widzialnych” (Friedman 3). Użycie konkretnych przedmiotów czyniło jego poezję bliższą malarstwu, a nawet rzeźbie, której Takamura chciał poświęcić życie. Z czasem jednak Verhaeren stawał się mu coraz bliższy także przez wzgląd na historię jego życia i łączący się z nią nagły zwrot ku poezji miłosnej. Dedykowane Marthe Massin utwory zainspirowały Takamurę do ujęcia w poetyckie ramy własnego związku z Chieko. Żona zaczęła być przez niego opiewana jako muza, tym intensywniej, im bardziej oddalała się w świat własnych wizji. Tłumaczenia *Les Heures Claires* i *Les Heures d’apres-midi*, które zbiegły się z diagnozą choroby psychicznej Chieko, mogły być dla Takamury rodzajem ucieczki przed otaczającą rzeczywistością, inspiracją do innego na nią spojrzenia. Autor *Chieko shō*, który łączył siłę twórczą belgijskiego poety z jego miłością do żony (Satō 36), w *Les Heures Claires* mógł znaleźć źródło swojej poetyckiej siły.

## BIBLIOGRAFIA

- „Księga Rodzaju”. *Biblia Tysiąclecia*. Poznań, 2000. S. 24-76.
- Adachi, Kazuko et al (red.). *Wiśnie rozkwitłe pośród zimy. Antologia współczesnej poezji japońskiej*. Tōkyō: Kokusai Bunka Shuppansha, 1992.
- Adamski, Jerzy. *Historia literatury francuskiej. Zarys*. Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970.
- Angles, Jeffrey. “The Heritage of Symbolism: The Aesthetic Style of Kitahara Hakushū and Murayama Kaita”. *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies 4. Japanese Poeticity and Narrativity Revisited* (2003). S. 237-263.
- Brodskaya, Nathalia. *Art of Century: Symbolism*. Nowy Jork: Parkstone Press, 2007.
- Cassou, Jean (red.). *Encyklopedia symbolizmu*. Tłum. J. Guze. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.
- Corkery, Daniel. “Émile Verhaeren”. *The Irish Monthly* 572 (1921). S. 45-50.
- Friedman, Donald F. *Anthology of Belgian Symbolist Poets*. Nowy Jork: Peter Lang Publishing, 2003.
- Gorceix, Paul. “Les Forces tumultueuses: Introduction”. *Fin de siècle et symbolisme en Belgique: oeuvres poétiques*. Red. P. Gorceix. Bruxelles: Editions complex, 1998. S. 271-276.
- Horie, Nobuo. *Takamura Kōtarō. Hito to sakuhin* (Takamura Kōtarō. Człowiek i dzieło). Tōkyō, 1991.
- Kalinowska, Sophie-Irène. *Les Motifs decadents dans les poemes d'Émile Verhaeren*. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
- Keene, Donald. *Dawn To The West: Japanese Literature In The Modern Era: Poetry, Drama, Criticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Koyama, Shunsuke. „Takamura Kōtarō no Weruhaarenu no juyō nitsuite ikkōsatsu” (Refleksja na temat odbioru Verhaerena przez Takamurę Kōtarō). *Futsibun kenkyū* (Badania nad literaturą francuską) 18 (1987). S. 225-238.
- Pound, Ezra. “Émile Verhaeren”. *Poetry* 5 (1917). S. 256-259.
- Rogalski, Aleksander. *Tryptyk miłosny*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- Sadler, M.T.H. “Introduction”. *Belgium's agony. Émile Verhaeren*. Boston, Nowy Jork: Cornell University Library, 1915. S. vii-xx.
- Sargent, John S. “Introductory note”. *Poems of Émile Verhaeren*. London, 1915. S. 5-9.
- Satō, Hiroaki (red.). *A Brief History of Imbecility. Poetry and Prose of Takamura Kōtarō*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1992.
- Takamura, Kōtarō. “Adokenai hanashi” (Naiwna paplanina). *Chieko shō* (Wybór wierszy dla Chieko). Tōkyō: Shinchōsha, 1956a. S. 75.
- Takamura, Kōtarō. “Bokura” (My). *Chieko shō* (Wybór wierszy dla Chieko). Tōkyō: Shinchōsha, 1956b. S. 48-51.
- Takamura, Kōtarō. “Chieko no hansei” (Druga połowa życia Chieko). *Chieko shō* (Wybór wierszy dla Chieko). Tōkyō: Shinchōsha, 1956c. S. 134.
- Takamura, Kōtarō. „Jinrui no izumi” (Fontanna ludzkości). *Chieko shō* (Wybór wierszy dla Chieko). Tōkyō: Shinchōsha, 1956d. S. 43-47.
- Takamura, Kōtarō. “Metoropōru” (Metropolia). *Chieko shō* (Wybór wierszy dla Chieko). Tōkyō: Shinchōsha, 1956e. S. 108-109.
- Takamura, Kōtarō. “Shin'ya no yuki” (Śnieg w środku nocy). *Chieko shō* (Wybór wierszy dla Chieko). Tōkyō: Shinchōsha, 1956f. S. 37-39.
- Takamura, Kōtarō. “Kafe yori” (Z kawiarni). *Takamura Kōtarō Zenshū* (Dzieła zebrane Takamury Kōtarō) t. 9. Red. Kitakawa T. Tōkyō: Chikumashobō, 1957a. S. 39-44.
- Takamura, Kōtarō. “Midoriiri no taiyō” (Zielone Słońce). *Takamura Kōtarō Zenshū* (Dzieła zebrane Takamury Kōtarō) t. 4. Red. Kitakawa T. Tōkyō: Chikumashobō, 1957b. S. 23-29.

- Takamura, Kōtarō. „Pari” (Paryż). *Takamura Kōtarō Zenshū* (Dzieła zebrane Takamury Kōtarō) t. 3. Red. Kitakawa T. Tōkyō: Chikumashobō, 1958. S. 287-288.
- Takamura, Kōtarō. “Shi no honshitsu” (Natura poezji). *Takamura Kōtarō Zenshū* (Dzieła zebrane Takamury Kōtarō) tom specjalny. Tōkyō, 1959. S. 276-277.
- Takamura, Kōtarō. “Dōtei” (Droga). *Takamura Kōtarō shishū* (Zbiór wierszy Takamury Kōtarō). Tōkyō, 2010a. S. 82-83.
- Takamura, Kōtarō. “Fuyu ga kita” (Nadeszła zima). *Takamura Kōtarō shishū* (Zbiór wierszy Takamury Kōtarō). Tōkyō, 2010b. S. 64-65.
- Takamura, Kōtarō. “Fuyu no shi” (Wiersz zimowy). *Takamura Kōtarō shishū* (Zbiór wierszy Takamury Kōtarō). Tōkyō, 2010c. S. 65-74.
- Takamura, Kōtarō. “Ushi” (Wół). *Takamura Kōtarō shishū* (Zbiór wierszy Takamury Kōtarō). Tōkyō, 2010d. S. 75-81.
- Theis, Otto F. “Émile Verhaeren”. *The North American Review* 694 (1913). S. 354-364.
- Tomomitsu, Hirose. “Takamura Kōtarō ni okeru geijutsu no jikaku” (Artystyczne przebudzenie Takamury Kōtarō). *Shisō to bunka* (Myśl i kultura) 2 (1986). S. 173-186.
- Verhaeren, Émile. *Les Heures claires*, Bruxelles, 1896.
- Verhaeren, Émile. “La neige”. *Poèmes* (IIIe série). Paris, 1898.
- Verhaeren, Émile. “Ma race”. *Les Forces tumultueuses*. Paris, 1902. S. 145-148.
- Verhaeren, Émile. *Rembrandt: biographie critique*. Paris, 1905.
- Verhaeren, Émile. *Les Villes tentaculaires, précédées des Campagnes hallucinées*. Paris, 1920.
- Verhaeren, Émile. *Les Heures du soir précédées de Les Heures claires, Les Heures d'après-midi*. Paris, 1922.
- Verhaeren, Émile. *Les Flamandes et Les Bords de la route suivis de Poèmes inédits*. Bruxelles, 1927.
- Ważyk, Adam (red.). *Antologia współczesnej poezji francuskiej*. Warszawa: Wiesza, 1947.
- Yuhara, Kanoko. „Takamura Kōtarō ni okeru Furansu taiken: chōkoku no ratai hyōgen wo megutte” (Doświadczenie Francji: o wyrazie nagości w rzeźbie). „*Kassui ronbunshū*”. Zbiór publikacji „Prądy” 39 (1996). S. 39-52.
- Zweig, Stefan. *Émile Verhaeren*. Tłum. J. Bithell. Londyn, 1914.