

Odkrycie krajobrazu*

ABSTRACT. Kōjin Karatani, *Odkrycie krajobrazu* [The Discovery of Landscape]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 459–476. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.25>.

This article reinterprets Natsume Sōseki's *Theory of Literature* (Bungakuron, 1906) as a historically premature intervention that exposes the contingent, nineteenth-century construction of “literature” and “literary history.” It argues that Sōseki's apparently eccentric question – “What is literature?” – targets the hidden historicity behind claims of Western universality and rejects linear developmental narratives and “-isms” as explanatory wholes. In place of periodizing categories, the article highlights Sōseki's formalist impulse (including his F + f model), which treats “romanticism” and “naturalism” as variable elements within works rather than successive stages. The article further links this critique to the Meiji-era “discovery of landscape” as an epistemological shift: landscape becomes visible only through an inversion of perception associated with the “inner man.” By reading Kunikida Doppo's *Unforgettable People* alongside the reclassification of *sansuiga* under Western pictorial frameworks, it shows how realism and interiority co-produce modern forms of representation. Ultimately, the article suggests that Sōseki's theoretical impasse does not simply precede his fiction but helps generate it, making critical distance from “literature” the condition of his creativity.

KEYWORDS: landscape, modern literature, formalism, literary epistemology, literary history

1

Natsume Sōseki¹ opublikował notatki ze swoich wykładów z literatury angielskiej pod tytułem *Teoria literatury* (*Bungakuron*) w 1907 roku, zaledwie cztery lata po powrocie z Londynu. W tym czasie zwrócił już na siebie uwagę jako powieściopisarz i zagłębił się w pisanie fikcji. Ponieważ początkowo myślał o *Teorii literatury* jako o dziesięcioletnim projekcie, jej publikacja w tym momencie oznaczała rezygnację z tego planu. *Teoria literatury*, jaką znamy dziś, jest więc tylko niewielką częścią pierwotnej ambitnej koncepcji Sōsekiego. W przedmowie dołączonej do dzieła Sōseki wyraża ambiwalentne odczucia. Z jednej strony daje wyraz poczuciu wyob-

* K. Karatani, *Fūkei no hakken*, [w:] *Nihon kindai bungaku no kigen*, Tōkyō 2008, s. 8–40.

¹ Natsume Sōseki (1867–1916) – pisarz, poeta, teoretyk literatury, uznawany za jednego z najwybitniejszych japońskich powieściopisarzy w historii. Do jego najważniejszych dzieł należą: groteskowa powieść w odcinkach *Jestem kotem* (*Wagahai wa neko de aru*, 1905) oraz powieści psychologiczne, takie jak *Wrota* (*Mon*, 1910), *Sedno rzeczy* (*Kokoro*, 1912) i *Światło i mrok* (*Meian*, 1916).

cowania jako ktoś, kto poświęcił się twórczemu pisaniu, wobec „wymyślnych, niepraktycznych spekulacji” (*kūsōteki kanmoji*). Z drugiej podkreśla świadomość, że w istocie nie jest w stanie porzucić własnej wizji. Z pewnością oba te odczucia były autentyczne. Stanowiły zresztą podstawę działalności twórczej Sōsekiego.

Przedmowa ta świadczy o świadomości autora, że jego *Teoria literatury* z pewnością wyda się ówczesnym czytelnikom czymś niespodziewanym i dziwnym. Nawet jeśli uznamy, że Sōseki był zmuszony przez jakąśewnętrzną konieczność do stworzenia takiego dzieła, nie było nic nieuniknionego w jego pojawieniu się w japońskiej (czy nawet zachodniej) literaturze. *Teoria literatury* była kwiatem, który zakwitł poza sezonem i nie pozostawił po sobie żadnych nasion. Patrząc na sprawę zarówno w kontekście japońskim, jak i zachodnim, wizja Sōsekiego była osamotniona i przedwczesna, co musiało być również dla niego samego dezorientujące². Jego przedmowa,

² Stwierdziłem wcześniej, że *Teoria literatury* Sōsekiego była w swoim czasie przedsięwzięciem wyjątkowym w skali światowej, a w efekcie skazanym na izolację. W rzeczywistości jednak – choć na inną skalę – to samo ukierunkowanie odnaleźć można już w krytycznych pismach jego bliskiego przyjaciela Masaokiego Shiki. W *Haikai taiyō* (1895) Shiki formułuje bowiem następującą zasadę: „Haiku jest częścią literatury, a literatura częścią sztuki. Przeto miara piękna jest miarą literatury, a miara literatury – miarą haiku. Zatem malarstwo i rzeźba, muzyka i dramat, poezja i powieść, wszystko to może być rozpatrywane i oceniane wedle jednej i tej samej miary” (cyt. za: S. Masaoka, *Haikai taiyō*, [w:] *idem, Masaoka Shiki shū*, s. 346). Shiki przyznaje oczywiście, że „miara piękna tkwi w indywidualnym uczuciu”. Z tego względu nie istnieje żadna „wrodzona i obiektywnie dana miara piękna”, a nawet gdyby istniała, nie byłaby poznawalna. Mimo to twierdzi, że istnieje coś takiego jak „ogólny standard piękna”. W tym miejscu Shiki mówi w istocie o dwóch kwestiach. Po pierwsze, haiku jest częścią sztuki, a tym samym częścią sfery piękna, i jako takie podlega tym samym zasadom niezależnie od tego, czy powstało na Wschodzie, czy na Zachodzie. Po drugie, choć sztuka zakorzeniona jest w jednostkowym odczuciu, pozostaje przedmiotem analizy intelektualnej, a tym samym krytyki. Zazwyczaj jednak, zwłaszcza w odniesieniu do haiku, przyjmuje się jedno z dwóch stanowisk. Albo traktuje się je jako coś całkowicie osobnego i porzuca jako nieporównywalne, albo zamyka się je w hermetycznym obiegu wewnętrznych dyskusji. To samo, co Shiki później jeszcze ostrzej krytykował, dotyczyło również *waka*, czyli tradycyjnej poezji japońskiej. Zwolennicy takiego podejścia odwołują się do istnienia subtelnej, tajemniczej jakości, która rzekomo wymyka się analizie teoretycznej. Taki sam mechanizm działa jednak zawsze wtedy, gdy literatura japońska przedstawiana jest jako zasadniczo odmienna od literatury zachodniej, a więc jako coś opierającego się analizie lub wręcz niemożliwego do zanalizowania. Shiki podkreśla, że należy zacząć od zniesienia tego rodzaju różnic. „Ten, kto zna miarę haiku, lecz nie zna miary powieści, w istocie nie zna również miary haiku. Jest rzeczą oczywistą, że miara musi być jedna i wspólna dla całej literatury” (*ibidem*, s. 375). Nie oznacza to jednak postulatu unifikacji ani zatarcia różnic między gatunkami. Przeciwnie, Shiki odbiera poszczególnym gatunkom pozorną autonomię oraz przypisywaną im wyjątkowość i uprzywilejowanie właśnie po to, by zabezpieczyć ich sens. Dopiero wówczas gatunki mogą zostać uchwycone w swoich różnicach, ujawniających się w procesie ich genezy. „Porównując ton poetycki haiku z innymi rodzajami literatury, nie sposób orzekać o wyższości

niczym list pożegnalny Senseia w *Sednie rzeczy* (*Kokoro*, 1914), próbuje wyjaśnić, dlaczego tak osobliwa książka musiała zostać napisana. To zapewne dlatego przedmowa została napisana w niezwykle osobistym stylu, kontrastującym z formalnym stylem całego dzieła. Autor musiał objaśnić, czym jest i skąd bierze się jego pasja.

Postanowiłem zająć się tu zasadniczym pytaniem: czym w swej istocie jest literatura. Jednocześnie powziąłem zamiar, by poświęcić cały nadchodzący rok na pierwszy etap badań nad tym problemem.

Zamknąłem się w swoim pokoju w pensjonacie i spakowałem do wiklinowego kufr wszystkie dzieła literackie, jakie posiadałem. Uważałem bowiem, że czytanie literatury w celu zrozumienia jej natury przypomina zmywanie krwi krwią. Przysiągłem sobie zbadać psychologiczne źródła literatury: co doprowadziło do jej pojawienia się, rozwoju i upadku. I przyrzekłem zbadać czynniki społeczne, które sprowadziły literaturę na ten świat i sprawiły, że rozkwitała bądź więdła³.

„Czym jest literatura?” – tak brzmiało pytanie, którym Sōseki chciał się zająć. W istocie właśnie to uczyniło jego przedsięwzięcie i pasję czymś prywatnym, a więc trudnym do podzielenia z innymi. To, co podał w wątpliwość, to „sąd smaku” w literaturze ukształtowany w dziewiętnastowiecznej Anglii i Francji, a także obiegowe wyobrażenia historii literatury. W 33 roku ery Meiji [1900 – Sz.Sz.], gdy studiował w Londynie, poglądy te były już powszechnie przyjęte także w Japonii. Nie tylko ukształtowały one literaturę współczesną, lecz także stworzyły pojęcie historii literatury, w ramach którego interpretowano i wartościowano literaturę przednowoczesną. To właśnie te założenia nowoczesnej literatury Sōseki zakwestionował.

lub niższości. Zachodzi jedynie stosowność bądź niestosowność tonu względem przedmiotu poetyckiego. Albowiem rzeczy złożone przystoją raczej powieści lub długim poematom, rzeczy zaś proste – haiku bądź innej krótkiej pieśni wierszowanej. Prostota stanowi zaletę poezji chińskiej, kunszt – poezji zachodniej, łagodność – poezji *waka*, lekkość zaś – haiku. Nie jest wszelako tak, iżby haiku zupełnie było pozbawione prostoty, kunsztu i łagodności; podobnie i inne rodzaje literatury nie są ich całkowicie pozbawione” (*ibidem*, s. 347). Dopiero w tym momencie haiku zostaje rozpoznane jako odrębny gatunek. Procedura ta zawiera jednocześnie proces odwrotny – taki, który Marks nazwałby ruchem „wznoszącym się” w przeciwieństwie do „zstępującego”. Shiki nie wychodzi bowiem ani od ogólnej poetyki czy estetyki ku szczególności, ani od szczegółu ku uogólnieniu. Bez drobiazgowej refleksji nad konkretną, historycznie ukształtowaną formą, jaką jest haiku, nie sposób dotrzeć do „miary literatury wszystkich czasów i miejsc”; zarazem jednak nie można tej refleksji prowadzić bez uprzedniego założenia takiego horyzontu ogólności. Właśnie w tym sensie myśl Shikiego łączy się z intencją Sōsekiego, który w *Teorii literatury* podjął próbę formalnej refleksji nad literaturą „dawną i współczesną, wschodnią i zachodnią” (przyp. autora).

³ S. Natsume, *Bungakuron*, [w:] *idem, Natsume Sōseki zenshū*, t. 18, s. 5.

Nie należy jednak sądzić, że Sōseki próbował wyjaśniać literaturę w kategoriach psychologicznych czy społeczno-historycznych. W rzeczywistości to, co uczynił, polegało na spojrzeniu na literaturę poprzez jej podstawę – formę językową⁴. Dlatego *Teorię literatury* rozpoczyna on od następującej definicji:

Zasadniczo forma treści literackiej musi przyjmować postać (F + f). F oznacza wrażenie lub ideę znajdującą się w ognisku świadomości, natomiast f oznacza emocję, która się do nich przyłącza. Można więc powiedzieć, że powyższa formuła wyraża wrażenia lub idee w ich dwóch aspektach, to znaczy jako połączenie elementu poznawczego (F) oraz elementu emocjonalnego (f)⁵.

Takie ujęcie podważa oczywistość pojęć z historii literatury, takich jak romantyzm czy naturalizm. Sōseki postrzega różnicę między romantyzmem a naturalizmem jedynie jako różnicę w stopniu zespolenia F i f.

Takie są właściwości obu tych rodzajów literatury. A skoro takie są ich właściwości, oba mają zasadnicze znaczenie. Nie są to bynajmniej rzeczy o płytkich podstawach, które pozwalałyby twierdzić, że wystarczy jeden nurt, a drugi można wypędzić ze świata literackiego. Ponieważ jednak istnieją dwie nazwy – naturalizm i romantyzm – niektórzy zakładają, że znajdują się one w ostrej opozycji, że szkoła romantyczna i szkoła naturalistyczna patrzą na siebie zza solidnych fortyfikacji i przez głębokie fosy. W rzeczywistości jednak przeciwstawne są jedynie nazwy, a treści obu nurtów w dużej mierze się przenikają. Co więcej, powinny istnieć także takie dzieła, które w zależności od sposobu lektury można zaliczyć do jednego bądź drugiego nurtu. Mówiąc dokładniej, pomiędzy czysto obiektywną a czysto subiektywną postawą powstaje niezliczona liczba wariantów, a jeśli każdy z nich połączyć z innymi, powstanie kolejna niezliczona liczba wtórnych odmian. Dlatego nie da się

⁴ *Teoria literatury* Sōsekiego została pierwotnie pomyślana w Londynie (1902) pod tytułem *Shumi no sai (Różnice gustu)* jako próba „uzasadnienia własnego stanowiska”. W jego ujęciu powszechność gustu nie obejmuje całości. Nasze reakcje na określony materiał są różnicowane ze względu na różnice kulturowe i historyczne. „Gust – mówi – owszem, w pewnej mierze bywa uniwersalny, lecz ujmowany całościowo ma charakter lokalny”. Jeśli jednak istnieje coś uniwersalnego, nie tkwi to w samym materiale, lecz w „sposobie rozmieszczenia i wzajemnych relacjach między elementami”. „Upodobania, które odpowiadają na układ i wzajemne zestawienie materiałów, są – przynajmniej względnie – wolne od więzów miejscowych uczuć i obyczajów, a przeto mają charakter powszechny. Indywidualne gusta mogą różnić się stopniem, lecz nie różnią się rodzajem. O ile posiada się w pewnej mierze wykształcony smak – nawet będąc Japończykiem – można oprzeć się na własnym guście jako na kryterium rozstrzygającym, ponieważ nie istnieje inny jego rodzaj; w konsekwencji możliwe jest także przekonanie cudzoziemca do uznania takiego stanowiska” (przedmowa do *Bungaku hyōron*). Nietrudno dostrzec, że taki sposób myślenia ma wyraźnie charakter strukturalistyczny, a zarazem formalistyczny (przyp. autora).

⁵ S. Natsume, *Bungakuron*, [w:] *idem, Natsume Sōseki zenshū*, t. 18, s. 23.

jednoznacznie powiedzieć, że twórczość tego czy innego autora jest naturalistyczna albo romantyczna. Lepiej byłoby rozkładać dzieło na części i wskazywać: ten fragment ma taki a taki sens romantyczny, tamten – taki a taki sens naturalistyczny; a następnie wyjaśniać, w jakiej proporcji i w jakim stopniu różne elementy się w nim mieszają, zamiast sprowadzać wszystko w uproszczeniu do dwóch słów: romantyzm i naturalizm. Być może w ten sposób dałoby się zaradzić dzisiejszym nadużyciom. W rzeczywistości jednak chodzi tu tylko o nazwy; treści przepływają swobodnie tam i z powrotem między obiema szkołami, a także dochodzi do ich mieszania. Można się spodziewać, że w ten sposób powstaną dzieła, które w zależności od punktu widzenia czy interpretacji czytelnika można by uznać zarówno za naturalistyczne, jak i romantyczne. Nawet gdyby próbować wyznaczyć twardą granicę między tymi dwiema szkołami, z szarej strefy między idealnym obiektywizmem przypisywanym naturalistom a idealnym subiektywizmem romantyków wyłoniłyby się niezliczone mutacje. Każdy z tych szczepów łączyłby się z innymi szczepami, tworząc nowe rasy, które z kolei wytwarzałyby drugi rząd zmian, aż w końcu niemożliwe stałoby się odróżnienie romantyka od naturalisty. Możemy uciec od błędnych tendencji we współczesnej krytyce, dokładnie analizując każde dzieło, określając, które fragmenty są romantyczne i w jakim sensie, a które są naturalistyczne i w jakim sensie. I niezależnie od tego, w jaki sposób określimy dany fragment, nie powinniśmy zadowalać się po prostu przyklejeniem jednej lub drugiej etykiety, ale powinniśmy wskazać na domieszkę „obcych elementów”, którą zawiera każdy z nich⁶.

Nie ulega wątpliwości, że jest to spojrzenie formalistyczne. W swojej teorii uznał on metaforę i porównanie za podstawowe wzorce wypowiedzi językowej: pierwsza z nich charakteryzowała styl romantyczny, a druga naturalistyczny. Wyraził to spostrzeżenie dużo wcześniej niż Roman Jakobson, który zaproponował, aby dominantę dzieła literackiego określić na podstawie tego, czy przeważają w nim elementy metaforyczne, czy metonimiczne. Łączy ich to, że obaj próbowali patrzeć na „literaturę” Zachodu jako obcy wewnątrz Zachodu. Aby rosyjski formalizm mógł zostać doceniony, musiała najpierw pojawić się w samym Zachodzie wątpliwość wobec „zachodniocentryzmu”. Jeśli tak, to nie trzeba dodawać, jak bardzo odosobniona była wówczas próba Sōsekiego. Co więcej, jego wątpliwości miały jeszcze bardziej fundamentalny charakter. Nie tylko krytykował zachodniocentryzm ukryty w dziewiętnastowiecznym historyzmie Zachodu, lecz także sprzeciwiał się pojęciu historii jako czegoś ciągłego i koniecznego.

Niezależnie od tego, czy chodzi o normy społeczne, zwyczaje, czy emocje, nie wolno nam uznać istnienia tylko tych norm, zwyczajów i emocji, które ujawniły się na Zachodzie. Nie można też twierdzić, że punkt, do którego Zachód dotarł po licznych

⁶ S. Natsume, *Sōsakka no taido*, [w:] *idem, Natsume Sōseki zenshū*, t. 9, s. 729.

przemianach swojej historii, musi być standardem (choć dla samych ludzi Zachodu nim jest). W literaturze szczególnie nie można tego przyjąć. Wielu ludzi mówi, że literatura japońska jest niedojrzała (*yōchi*). Sam również z przykrością podtrzymuję ten pogląd. Jednak przyznanie, że literatura własnego kraju jest niedojrzała, nie oznacza uznania współczesnej literatury zachodniej za standard. Nie wierzę, by rozwój niedojrzałej literatury japońskiej musiał nieuchronnie doprowadzić do współczesnej literatury rosyjskiej ani by musiał przejść drogę od Hugo do Balzaca, od Balzaca do Zoli, by stać się czymś identycznym z dzisiejszą literaturą francuską. O ile nie zostanie teoretycznie dowiedzione, że rozwój literatury zawsze przebiega jedną jedyną drogą i zawsze kończy się w jednym punkcie, nie można pochopnie twierdzić, że tendencje współczesnej literatury zachodniej muszą wyznaczać tendencje literatury japońskiej. Nie sądzę też, by można było orzec, że te tendencje [literatury zachodniej – Sz.Sz.] są absolutnie słuszne. W nauce pojmowanej jako rozwój jednoliniowy można być może – do pewnego stopnia – powiedzieć, że to, co nowe, jest zarazem tym, co słuszne. Skoro jednak drogi rozwoju są złożone i rozgałęziają się na rozmaite sposoby – a tym samym mogą rozgałęziać się dalej – nie sposób twierdzić, że to, co dla ludzi Zachodu jest „nowe”, musi być koniecznie słuszne także dla Japończyków. A że literatura nie rozwija się jedną drogą, najlepiej widać, gdy porówna się literatury współczesnych narodów – nawet tych najbardziej rozwiniętych...

Skoro tak, obecny kształt historii malarstwa zachodniego trzeba uznać za rezultat niezwykle ryzykownego wyczynu, podobnego do chodzenia po linie. Wystarczyłby najmniejszy błąd, by historia potoczyła się zupełnie inaczej. Choć argument ten może być jeszcze nie w pełni dopracowany, lecz z praktycznego punktu widzenia – indukując z tego, co zostało powiedziane wcześniej – można, jak sądzę, stwierdzić, że historii malarstwa jest niezliczenie wiele, a więc malarstwo zachodnie stanowi jedną drogę rozwoju, japońskie malarstwo rodzajowe natomiast inną. Przytoczyłem przykład malarstwa, lecz nie ogranicza się to bynajmniej tylko do tej dziedziny. W literaturze jest tak samo. Jeśli tak, to uznawanie danej historii literatury zachodniej za jedyną prawdę i rozstrzyganie wszystkiego na jej podstawie może być podejściem zbyt wąskim. Jako historia jest ona bez wątpienia prawdziwa, lecz nieprzedstawione historie można konstruować w umyśle na niezliczone sposoby i – o ile spełnione są warunki – nic nie stoi na przeszkodzie, by twierdzić, że zawsze mogą one zostać urzeczywistnione...

Trzy omówione dotąd kwestie zakładają istnienie ciągłego rozwoju w historii literatury i wskazują na wynikające stąd uchybienia: po pierwsze – na skłonność do porzucania starego i bezkrytycznego podążania za nowym; po drugie – na praktykę nadawania dziełu, które pojawiło się przypadkowo jako wytwór konkretnej jednostki, etykiety w rodzaju jakiegoś „izmu”, a następnie traktowania go tak, jakby w sposób konieczny i wyłączny reprezentowało ów „izm”, przez co – mimo braku adekwatności – uznaje się je za nienaruszalną całość; po trzecie wreszcie – na zamęt pojęciowy powstający wówczas, gdy wraz z płynnymi przemianami epoki samo znaczenie danego „izmu” ulega stopniowym przesunięciom

Metodologia, którą chcę teraz zaproponować, choć nie pozostaje bez związku z historią, nie opiera się jednak na pojęciu rozwoju historycznego. Zamiast klasyfikować dzieła literackie na podstawie „izmu” (który z kolei opiera się na przekonaniu, że dany okres lub jednostka mogą być zidentyfikowane pod względem cech wyróżniających), powinniśmy patrzeć wyłącznie na cechy samego dzieła, niezależnie od jego autora czy epoki, w której powstało. W ten sposób powinniśmy podchodzić do wszystkich dzieł – starożytnych czy współczesnych, wschodnich czy zachodnich. Należy je analizować wyłącznie na podstawie kryteriów formalnych i tematycznych⁷.

Tym, co Sōseki odrzucił, było zachodnie pojęcie tożsamości. Dla Sōsekiego struktury były bytami wymiennymi i zdolnymi do redefinicji. Gdy pewna struktura zostanie wybrana i zidentyfikowana jako uniwersalna, historia z konieczności zaczyna być postrzegana jako linearna. Sōseki nie przeciwstawia literatury japońskiej zachodniej, by podkreślać różnice czy relatywność. Dla niego również tożsamość literatury japońskiej jest problematyczna – mogła ona stać się przecież czymś innym. Jednak dostrzeżenie struktur podlegających „przestawianiu” rodzi u Sōsekiego pytania: dlaczego historia jest taka, a nie inna, a nawet (jak Pascal) dlaczego ja jestem tutaj, a nie tam? Tych pytań brakuje teoretykom formalizmu i strukturalizmu.

Sōseki porzucił projekt *Teorii literatury* i zaczął pisać powieści. Nie oznacza to jednak, że uwolnił się od problemów, z którymi zetknął się w tym dziele – wręcz przeciwnie. Jego twórczość pokazuje, że to, co próbował osiągnąć w *Teorii literatury*, nie było jedynie problemem teoretycznym, lecz dotyczyło jego własnej tożsamości. Jak opisuje w powieści *Michikusa* (*Trawa przydrożna*, 1915), jako dziecko został oddany na wychowanie i przez pewien czas uważał rodziców adopcyjnych za biologicznych. Istniał jako rezultat przypadkowego „przestawienia”. Dla Sōsekiego relacja rodzic–dziecko nie była czymś naturalnym, lecz właśnie strukturą podatną na przekształcenia. Jeśli człowiek znajduje pełne zadowolenie w swoim pochodzeniu, w swojej „linii krwi”, czyli w tożsamości, oznacza to, że pozostaje ślepy na okrutną grę, która jest w nią wpisana. Pytanie Sōsekiego brzmiało jednak: nawet jeśli tak jest, dlaczego ja jestem tutaj, a nie gdzie indziej? Dzieje się tak dlatego, ponieważ istnieje coś, co nie ulega żadnym przestawieniom.

Zapewne to właśnie na gruncie takich wątpliwości wyrasta jego działalność twórcza. W tym sensie możemy powiedzieć, że nie dlatego zajął się twórczym pisaniem, bo porzucił teorię – to raczej teoria zrodziła jego fikcję. Nie chcę oczywiście sugerować, że był w sercu teoretykiem lub że jego prawdziwym celem było napisanie teorii literatury. Chodzi mi o to, że nie istniał dla niego inny sposób istnienia niż jako teoretyka – to znaczy jako osoby, która utrzymywała pewien dystans między sobą a „literaturą”.

⁷ S. Natsume, *Sōsakka no taido*, [w:] *idem, Natsume Sōseki zenshū*, t. 5, s. 334–335.

W przedmowie dołączonej do *Teorii literatury* Sōseki przedstawia okoliczności, w których ukształtowała się jego teoretyczna postawa wobec literatury. Wyjaśnia, jak doszedł do pytania: „Jaka jest natura literatury?”:

W dzieciństwie bardzo lubiłem studiować klasykę chińską. Choć poświęciłem jej nauce tylko krótki czas, z Czterech Historii przyswoiłem sobie jednak mgliste wyobrażenie tego, czym literatura powinna być. Przyjąłem wówczas bez zastanowienia, że literatura angielska musi mieć podobny charakter, i jeśli rzeczywiście tak jest, uznałem, że jest to dziedzina, której można bez żalu poświęcić całe życie. [...] Od tamtej pory minęło dziesięć wiosen i jesieni. Nie mogę powiedzieć, że brakowało mi czasu na studia; mogę jedynie ubolewać nad tym, że nie studiowałem ich wystarczająco gruntownie. Co więcej, po ukończeniu nauki zaczęło mnie dręczyć uczucie, które pozostawało gdzieś w głębi świadomości, mianowicie przekonanie, że w jakiś sposób zostałem oszukany przez literaturę angielską⁸.

Nie wolno jednak wyciągać z tych słów wniosku, jakoby Sōseki był niezadowolony z literatury angielskiej i dlatego wołał literaturę chińską (*kanbungaku*). Poczucie „oszukania”, którego doświadczał, nie odnosiło się do literatury angielskiej jako takiej, lecz do literatury angielskiej pojmowanej jako literatura nowoczesna. Odrzucał bowiem nurt, który „przechodził kolejno od Hugo do Balzaka, od Balzaka do Zoli”, a więc literaturę mającą „jednakowy charakter z dzisiejszą literaturą francuską”. W opozycji do tego wyraźnie deklarował swoją sympatię dla Szekspira, Swifta, a zwłaszcza Sterne’a. Mówiąc krótko, chodzi tutaj o literaturę, która – jak powiedziała by Bachtin – zachowuje cechy literatury renesansowej, czyli trwa przy „karnawałowym odczuciu świata”. I właśnie coś podobnego Sōseki odnajdywał w japońskiej tradycji *haikai* oraz w tak zwanej prozie szkicowej (*shaseibun*)⁹.

Opór budziła w nim „literatura nowoczesna”, która ukonstytuowała się poprzez odsunięcie na margines właśnie takich form. Sōseki zaczął myśleć, że nie ma konieczności podążania tą samą drogą, którą przeszła literatura nowoczesna; że możliwa jest inna literatura. Dlatego nie chodzi tu o opozycję literatury angielskiej i chińskiej, literatury zachodniej i japońskiej. Gdy Sōseki faktycznie zajął się twórczością literacką, pisał – jak pokazują *Jestem kotem* i *Kusamakura* – w stylu podobnym do Swifta i Sterne’a. Równocześnie sądził, że jest to „proza szkicowa” wywodząca się z haiku.

⁸ *Idem, Bungakuron*, [w:] *idem, Natsume Sōseki zenshū*, s. 8.

⁹ Kwestie problemowe wynikające z tego, że Sōseki odnajdywał u angielskich autorów – Swifta i Sterne’a – analogie do japońskiego *shaseibun*, analizuję szczegółowo w rozdziale siódmym tej książki (przyp. autora).

Sōseki tworzył w tym samym czasie co dominujący wówczas naturalizm oraz wyłaniający się w opozycji do niego nurt neoromantyczny. Jako intelektualista świeżo po powrocie z Europy (*shinkichōsha*) budził wprawdzie powszechny respekt, jednak jego utwory jawiły się środowisku literackiemu naturalistów jako staroświeckie, a nawet dziecinne. Naturaliści uznali talent Sōsekiego dopiero w jego przedostatniej powieści, *Michikusa* (*Trawa przydrożna*, 1915). Z kolei neoromantycy i twórcy związani z grupą Shirakaba darzyli go sympatią, lecz wynikało to jedynie z faktu, że jego twórczość nie była naturalistyczna. Nie dostrzegli natomiast, że Sōseki podawał w wątpliwość sam fundament wspólny zarówno romantyzmowi, jak i naturalizmowi, a mianowicie „literaturę nowoczesną” jako taką.

Postawa Sōsekiego była daleka od prostego przeciwstawiania literatury nowoczesnej literaturze średniowiecznej czy starożytnej. Wprawdzie nie brakuje takich, którzy nowoczesności przeciwstawiają średniowiecze, antyk bądź „Wschód”, jednak „średniowiecze” zostało już wyobrazeniowo skonstruowane przez romantyzm jako pochwała epoki przednowoczesnej w opozycji do nowoczesności, a „Wschód” (Orient) w podobny sposób stanowi reprezentację skonstruowaną na potrzeby krytyki nowoczesnego Zachodu. Gdyby więc ktoś wychwalał literaturę chińską w opozycji do angielskiej, taka postawa nie wyprowadziłaby go poza literaturę nowoczesną, lecz stanowiłaby zapewne jeden z jej najbardziej typowych wariantów. Tymczasem to, co Sōseki nazywa tutaj „literaturą chińską”, nie przynależy do tego porządku. Dla niego „literatura chińska” przestała być realnym bytem (*jittai*), a zaczęła funkcjonować jako nieokreślone „coś” (*futashikana nanika*), usytuowane po drugiej stronie literatury nowoczesnej.

Powtórzmy: literatura średniowieczna, starożytna oraz literatura chińska zostały już przemyślane i ukształtowane na nowo z perspektywy literatury nowoczesnej. Niezależnie od tego, czy się je neguje, czy wychwala, przynależą już one do nowoczesności. Jeśli nie ma się tej świadomości, w jaki sposób w ogóle można byłoby się uwolnić [od tej perspektywy – Sz.Sz.]? By to pojąć, chcę – podobnie jak sam Sōseki – posłużyć się przykładem z malarstwa. W kontekście malarstwa literaturę chińską można przyrównać do malarstwa pejzażowego *sansuiga* [dosł. ‘obrazy gór i wód’ – Sz.Sz.]. Trzeba jednak zwrócić uwagę na następującą rzecz.

Usami Keiji zauważa, że pojęcie *sansuiga* wyłoniło się dopiero dzięki filtrowi nowoczesnego zachodniego malarstwa pejzażowego (*fūkeiga*). Píše on:

Słowo *sansuiga* nie było właściwie używane w okresie, w którym namalowano wystawione tu prace. Wówczas określano je jako *shiki-e* lub *tsukinami*. Ernest Fenollosa, który odegrał wiodącą rolę w modernizacji Japonii w okresie Meiji, ukuł termin *sansuiga* i ustanowił go jako kategorię opisową w malarstwie. Samo pojęcie

tradycyjnego „pejzażu” powstało z rozdziwku między kulturą japońską a nowoczesną świadomością Zachodu¹⁰.

Innymi słowy: nazwa *sansuiga* sprawia wrażenie, jakby obrazy te – podobnie jak zachodnie pejzaże – przedstawiały po prostu krajobraz. Można powiedzieć, że na Zachodzie malarstwo pejzażowe narodziło się wraz z perspektywą geometryczną. Wcześniej krajobraz był jedynie tłem dla obrazów przedstawiających sceny zaczerpnięte z opowieści religijnych lub historycznych. Perspektywa geometryczna, oparta na widzeniu z jednego punktu, napotykała natomiast zasadniczą trudność w przedstawianiu obiektów, w które wpisany był czas narracyjny. Stąd zaistniała konieczność ukazania krajobrazu nieobciążonego narracją, krajobrazu pojmowanego wyłącznie jako krajobraz.

Z punktu widzenia [europejskiego – Sz.Sz.] malarstwa krajobrazowego *sansuiga* może uchodzić za malarstwo krajobrazowe *sensu stricto* – i dlatego właśnie zostało tak nazwane¹¹. W rzeczywistości jednak krajobraz *sansuiga* bliższy jest zachodnim przedstawieniom religijnym niż nowoczesnemu pejzażowi. W Chinach góry i wody miały status obiektów religijnych, dlatego powracano do nich z niezwykłą intensywnością¹². Usami, porównując *sansuiga* z zachodnią perspektywą geometryczną, pisze:

Musimy zbadać naturę czasu i miejsca w *sansuiga*, aby zrozumieć jego wymiar przestrzenny. Przedstawienie miejsca w *sansuiga* nie może być bowiem zredukowane do pojęcia „pozycji” określonej przez europejskie zasady perspektywy. Pozycja, zgodnie z tymi zasadami, jest całością tego, co może być postrzegane przez pojedynczą osobę z ustalonego punktu widzenia. Relacje pomiędzy wszystkimi rzeczami,

¹⁰ K. Usami, *Sansuiga ni zetsubō o miru*, „Gendai shisō” 1977, nr 5.

¹¹ W kulturze Dalekiego Wschodu obraz gór i wód (chin. *shan shui*) tradycyjnie stanowił metonimię krajobrazu.

¹² Suwa Haruo zwraca uwagę, że chińskie malarstwo pejzażowe (*sansuiga*) opiera się na taoistycznym kulcie gór, a także że rozwinięta w jego obrębie perspektywa polegała na ustaleniu punktu widzenia na górze (*yama ni shiten wo kotei shite*), względem której określano odległość i wielkość pozostałych elementów. Jak zauważa: „Sztuka chińska wykształciła właściwą sobie perspektywę w pejzażach z epoki Tang. Obejmowała ona m.in. metodę góra–dół, polegającą na umieszczaniu dalekiego planu u góry, a bliskiego u dołu obrazu, zasadę «gór na jedno jō, drzew na jeden shaku, konia na jeden sun i człowieka na jeden bu», zgodnie z którą góry przedstawia się największe, a następnie coraz mniejsze drzewa, konie i postacie ludzkie, a także zasadę trzech oddaleń (*san'en*): wysokiego, głębokiego i płaskiego. Wszystkie te zasady rozwinęły się w obrębie malarstwa pejzażowego, a ich podstawowym punktem odniesienia była zawsze góra. Innymi słowy: malarze ustalali punkt widzenia na górze, a wielkość i dystans obiektów innych niż góra określano w relacji do niej. Tak ukształtowana perspektywa, oparta na górze jako kryterium, znalazła swoje najpełniejsze wyrażenie w zasadzie trzech oddaleń, będącej ostatecznym osiągnięciem historii chińskiej perspektywy malarskiej” (na podstawie: H. Suwa, *Nihonjin to enkinhou*, 1998) (przyp. autora).

które mogą być postrzegane z tego punktu widzenia w jednej chwili w czasie, są określone obiektywnie na siatce współrzędnych. Są to prawa perspektywy, które uwarunkowały współczesną wrażliwość wizualną.

Przestrzeń w *sansuiga* nie jest konstytuowana przez relację jednostki do rzeczy, lecz funkcjonuje jako aprioryczny, metafizyczny model. Taki sposób istnienia przestrzeni – oparty na aprioryczności – zbliża *sansuiga* do porządku przestrzennego średniowiecznej Europy. W pierwszym przypadku apriorycznym punktem odniesienia jest idealny obraz chińskiego mędrca osiągającego oświecenie, w drugim zaś – Pismo Święte i Bóg¹³.

Gdy malarz *sansuiga* przedstawia sosnę, przedstawia niejako pojęcie sosny – nie las sosnowy widziany z określonego punktu, w określonym czasie i przestrzeni¹⁴. „Krajobraz” jest niczym innym jak obiektem „ujmowanym

¹³ K. Usami, *op. cit.*

¹⁴ Nie jest to zatem las sosnowy uchwycony w danej chwili i w danej przestrzeni. Co więcej, nie jest to cecha wyłącznie malarstwa pejzażowego. Na przykład Okakura Tenshin pisał o „malarstwie Azji Wschodniej” w następujący sposób: „Inna różnica w metodach Wschodu również wynika z naszego stosunku do natury. Nie malujemy na podstawie modelu, lecz z pamięci. Trening artysty polega najpierw na zapamiętywaniu samych dzieł sztuki, a następnie natury. Artysta uważnie bada wszystko, co widzi, i zapisuje to w notatniku. W szkole Kanō w Japonii uczniom nie wolno było zjeść śniadania, dopóki nie ukończyli szkicu. Wszystko to jednak miało zostać porzucone; były to jedynie notatki służące zapamiętywaniu. Kiedy artysta przystępuje do tworzenia, korzysta z tej wiedzy, lecz nie używa jej bezpośrednio. W ten sposób kształtuje się odmienny stosunek wschodnich artystów do natury” (T. Okakura, *Higashi Ajia no kaiga ni okeru shizen*, [w:] *idem, Okakura Tenshin zenshū*, t. 2.). Artyści ci obserwują obiekt z drobiazgową uwagą i wykonują szkice, lecz w chwili właściwego malowania porzucają je i tworzą z pamięci. W rezultacie przedstawienie zostaje pozbawione ograniczeń wynikających z jednego ustalonego punktu widzenia oraz konkretnego czasu i miejsca. Na tym właśnie polega malowanie pojęcia rzeczy. Co istotne, choć przedstawiane obiekty są odmienne, to samo można powiedzieć o średniowiecznym europejskim malarstwie religijnym. W dziejach malarstwa europejskiego przełamanie tej zasady przyniosło dopiero wprowadzenie perspektywy geometrycznej, zapoczątkowanej w renesansowych Włoszech. Warto przy tym zauważyć, że już w połowie XVIII wieku perspektywa geometryczna została wprowadzona do Japonii. Nie wyparła ona jednak wcześniejszych metod obrazowania. Do tradycyjnych technik należała perspektywa oparta na różnicach wielkości, w której przedmioty bliższe przedstawiano jako większe, a dalsze jako mniejsze, perspektywa oparta na różnicach jasności, gdzie bliższe były jaśniejsze, a dalsze ciemniejsze, a także perspektywa oparta na różnicach wyrazistości, zgodnie z którą obiekty bliskie rysowano szczegółowo, a dalekie – w sposób rozmyty i nieokreślony. Malarze epoki Edo, których reprezentatywną postacią był Maruyama Ōkyo, propagator *shasei* [szkicowania z natury – Sz.Sz.], z jednej strony przyswajali perspektywę geometryczną, z drugiej natomiast łączyli ją z tradycyjnymi metodami obrazowania lub ze zmiennym punktem widzenia. Taka postawa utrzymywała się aż do lat dziewięćdziesiątych epoki Meiji. Wynikało to z faktu, że sztuka japońska, zwłaszcza drzeworyt *ukiyo-e*, cieszyła się w Europie i Ameryce bardzo wysokim uznaniem. Dlatego też, o ile w innych dziedzinach podejmowano intensywną westernizację, o tyle sztuki plastyczne traktowano jako wyjątek. Z tego powodu przy zakładaniu pierwszej szkoły sztuk pięknych hegemonię uzyskali przedstawiciele nurtu japońskiego, tacy jak Fenollosa i Okakura

jednolicie z punktu widzenia jednej osoby posiadającej stały punkt obserwacji”¹⁵. Perspektywa *sansuiga* nie jest geometryczna. Dlatego w obrazach *sansuiga*, które wyglądają jak „same krajobrazy”, w istocie „krajobrazu” nie było.

To samo odnosi się do literatury. Przykładowo, Matsuo Bashō nie „ogłądał” krajobrazu. Dla niego krajobraz nie był obiektem percepcji, lecz językiem – innymi słowy: niczym innym jak literaturą przeszłości. Wystarczy przypomnieć jego słynne haiku: „Już zmierzch jesieni / na suchej gałęzi

Tenshin. Sytuacja ta zmieniła się jednak w 1897 roku, kiedy to zwyciężył obóz malarstwa zachodniego, a Okakura Tenshin został usunięty ze stanowiska. Był to zarazem moment, w którym w literaturze ukształtowały się zasady *genbun itchi* [ruchu ujednolicenia języka japońskiego w mowie i piśmie – Sz.Sz.] oraz nowoczesnego rozumienia krajobrazu. Przykładowo, Okakura Tenshin podjął próbę przeciwstawienia się nurtowi zachodniemu poprzez założenie Japońskiej Akademii Sztuki w 1898 roku, wkrótce po opublikowaniu przez Kuniidę Doppo opowiadania *Musashino* (przyp. autora).

¹⁵ Georg Simmel w *Filozofii krajobrazu* wskazuje następującą kwestię: „Ileż to razy na przechadzce przyglądamy się z mniejszą czy większą uwagą drzewom, strumieniom, łąkom, łanom zbóż, pagórkom, domom oraz nieskończenie zmiennej grze światła i chmur, jednakże zważając na szczegóły lub nawet ogarniając je jednym spojrzeniem, nie uświadamiamy sobie jeszcze, że oto oglądamy „krajobraz”. Może przeszkodą są właśnie poszczególne treści pola widzenia. W świadomości musi zarysować się nowa, jednolita całość, nadrzędna wobec poszczególnych elementów, niezwiązana ich specyficznymi znaczeniami i niezłożona z nich na sposób mechaniczny – i dopiero to jest krajobraz. Jeżeli się nie myłę, rzadko zdawano sobie sprawę, że rozmaite rzeczy rozpościerające się obok siebie na kawałku ziemi, gdy oglądać je bezpośrednio, nie stanowią jeszcze krajobrazu, a składają się w krajobraz dopiero w wyniku pewnego szczególnego procesu duchowego. Spróbuję objaśnić ten proces na gruncie kilku jego założeń i form. Najpierw: „natura” to kawałek ziemi ze wszystkim, co na nim widać – łącznie z dziełami ludzkimi, jeśli stanowią całość z naturą – a nie ciągi ulic z domami towarowymi i samochodami. Ale to jeszcze nie znaczy, że ten kawałek ziemi jest krajobrazem. Przez naturę rozumiemy nieskończony związek rzeczy, nieprzerwane wylanianie się i unicestwianie form, płynną jedność zdarzeń, która wyraża się w ciągłości istnienia czasowego i przestrzennego. Określając coś rzeczywistego mianem natury, chcemy powiedzieć, że to coś albo wewnętrznie różni się od sztuki i sztuczności, od ideału i od faktów historycznych, albo ma być reprezentacją i symbolem owego związku wszechrzeczy i słychać w nim szum wielkiego strumienia bytu. „Cząstka natury” to właściwie wyrażenie wewnętrznie sprzeczne; natura nie ma cząstek, jest jednolitą całością, i z chwilą, gdy coś z niej wydzielamy, przestaje być naturą w pełnym znaczeniu tego słowa, bo naturą może być tylko w obrębie owej bezgranicznej jedności, tylko jako fala ogólnego strumienia. Krajobraz zaś właśnie ze swej istoty ograniczony, ujęty w ramy chwilowego albo stałego pola widzenia; jego podstawa materialna albo poszczególne cząstki mogą uchodzić po prostu za naturę – ale „krajobraz” jako taki chce być czymś sam dla siebie, optycznie, estetycznie lub pod względem nastroju, musi się indywidualnie, charakterystycznie wyodrębnić z owej niepodzielnej jedności natury, w której każda cząstka może być tylko punktem przecięcia wszechsił istnienia. Uważając kawałek ziemi ze wszystkim, co się na nim znajduje, za krajobraz, w wycinku natury dopatrujemy się jedności – co jest niezgodne z pojęciem natury (cyt. za: G. Simmel, *Filozofia krajobrazu*, [w:] *idem, Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, s. 292–293) (przyp. autora).

drzewa / posępny siedzi kruk¹⁶”, które stanowi aluzję do poety chińskiego Du Fu¹⁷. Jak zauważył Yanagita Kunio¹⁸, w *Oku no hosomichi* (*Ścieżkach na daleką północ*, 1694) Bashō nie ma ani jednej linijki opisu (*byōsha*). Nawet to, co wygląda jak opis, nie jest nim. To samo dotyczy Ihary Saikaku. „Realista Ihara Saikaku” to konstrukt stworzony dopiero po latach 80. XIX wieku, z perspektywy nowoczesnej literatury zachodniej. Taka interpretacja jest powierzchowna i chybiona. Realizm obecny w dziełach Saikaku, który był również twórcą *haikai*, to raczej „realizm groteskowy” (Bachtin)¹⁹.

Takie analogiczne zestawienie literatury i malarstwa ma swoje uzasadnienie. Na przykład Erwin Panofsky, opierając się na neokantowskiej filozofii Ernsta Cassirera, rozpatrywał perspektywę jako „formę symboliczną”. „Forma symboliczna” wywodzi się pierwotnie z kantowskiej idei, że obiekt (przedstawienie, niem. *Vorstellung*) jest konstruowany przez subiektywne formy i kategorie. Po tzw. zwrocie lingwistycznym, kiedy to problemy filozoficzne zaczęto rozpatrywać przez pryzmat języka, filozofia Kanta była krytykowana jako „subiektywistyczna”; w istocie jednak formy zmysłowości i kategorie intelektu, o których mówi Kant, mają charakter językowy. Cassirer już dawno nazwał je „formami symbolicznymi”. Stąd perspektywa jest w szerokim sensie problemem języka albo odwracając to stwierdzenie: także w problemach literatury perspektywa pojawia się w innej postaci. Jak zostanie powiedziane później, jest nią trzecioosobowy, obiektywizujący opis, charakterystyczny dla nowoczesnej powieści.

¹⁶ *Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, s. 208.

¹⁷ Du Fu (712–770) – wybitny poeta chiński epoki dynastii Tang, ceniony za mistrzostwo formalne oraz połączenie refleksji moralnej z wrażliwością społeczną; w tradycji chińskiej często nazywany poetą-mędrce.

¹⁸ Yanagita Kunio (1875–1962) – etnolog uznawany za ojca współczesnych badań folklorystycznych w Japonii. W młodości pisał wiersze i był zaangażowany w intelektualny ferment towarzyszący pojawieniu się japońskiego naturalizmu.

¹⁹ W latach dziewięćdziesiątych epoki Meiji do ponownego odkrycia Ihary Saikaku przyczynili się m.in.: Awashima Kangetsu, Kōda Rohan, Ozaki Kōyō oraz Higuchi Ichiyō. Później Tayama Katai oceniał Saikaku jako naturalistę na wzór Maupassanta (*Saikaku shōron*). Jednak – jak zauważa Hiromatsu Tamotsu – ujęcia te pomijają charakter Saikaku jako poety *haikai*. „Chciałbym upatrywać istoty tego, czym jest *haikai*, w elementach takich jak skojarzenia, przeskok i wynikające z nich przewartościowanie, oparte na krótkiej frazie. Nie pozostaje to bez związku z przekonaniem, że istotą *haikai* jest komizm. Chodzi jednak szerzej o pewien sposób myślenia i działania, którego metoda odpowiada ruchowi ducha żyjącego przypadkiem, skojarzeniem i przeskokiem. *Haikai* należy zatem rozumieć jako formę, w której taki właśnie sposób myślenia i taka metoda realizowały się wokół krótkiej frazy” (Hiromatsu Tamotsu, *Saikaku to Bashō*, 1963). Tak rozumiane *haikai* odpowiada w kontekście europejskim temu, co Michaił Bachtin określił mianem „realizmu groteskowego” w literaturze renesansowej – u Shakespeare’a, Cervantesa czy Rabelais’go. Problem ten omawiam szerzej w rozdziale siódmym niniejszej książki (przyp. autora).

Kiedy spojrzymy na literaturę przez pryzmat malarstwa, widać, że idee subiektywności i „autoekspresji” – tak istotne dla literatury nowoczesnej – odpowiadają sytuacji, w której świat postrzegany jest przez „jednego człowieka posiadającego stały punkt obserwacji”. Perspektywa geometryczna jest urządzeniem, które wytwarza nie tylko obiektywność, lecz także podmiotowość. Tymczasem przedmiot przedstawiany przez malarza *sansuiga* nie jest ujmowany jednolicie przez jeden podmiot. Nie ma tam jednego (transcendentalnego) „ja”. Przekładając to na literaturę: jeśli nie może powstać narracja podobna do perspektywy linearnej, nie może też powstać nowoczesne rozumienie „autoekspresji”.

Romantycy epoki Meiji widzieli np. w pieśniach *Man'yōshū* prostą „autoekspresję” ludzi starożytnych. Lecz to, że starożytni „wyrażali siebie”, jest tylko wyobrażeniem nowoczesności. W rzeczywistości powszechne było tam raczej śpiewanie „zastępcze” (代詠, *daiei*), czyli układanie pieśni w czyimś imieniu, oraz pieśń „tematyczna” (題詠, *daiei*), czyli komponowanie według z góry zadanego tematu. Odbiorca ukształtowany przez literaturę nowoczesną ma jednak skłonność do narzucania takiej perspektywy epokom dawnym i starożytnym. Co więcej, w ten sposób fabrykuje się „historię literatury”. Tak właśnie powstała ustanowiona w latach 90. XIX wieku japońska „literatura narodowa” (*kokubungaku*) i jej historia. Sama „historia literatury narodowej”, która wydaje się nam oczywista, uformowała się w obrębie „odkrycia krajobrazu”. To właśnie ten „krajobraz” Sōseki podał w wątpliwość.

3

Geneza literatury nowoczesnej bywa ujmowana z dwóch perspektyw: z jednej strony poprzez kategorię wewnętrzności i ego, z drugiej – poprzez problem realistycznego przedstawienia przedmiotu. Nie są to jednak porządki rozdzielne. Kluczowe znaczenie ma fakt, że zarówno nowoczesna podmiotowość, jak i nowoczesna obiektywność wyłoniły się historycznie; innymi słowy: u ich podstaw leży nowa „forma symboliczna” (Cassirer). Jest to zarazem taka struktura, która – ledwie się ukonstruuje – natychmiast zaciera i unieważnia własne pochodzenie.

W pierwszej kolejności chciałbym rozważyć genezę literatury nowoczesnej od strony krajobrazu, a więc od strony tego, co uchodzi za obiektywne. Nie chodzi jednak wyłącznie o problem zewnętrznej przedmiotowości. W utworach takich jak *Musashino* czy *Niezapomniani ludzie* (1898) Kunikida Doppo przedstawiane są bowiem krajobrazy całkowicie pospolite. A jednak to właśnie w tych tekstach po raz pierwszy w japońskiej prozie krajobraz został ujęty jako krajobraz – w sposób świadomy i refleksyjny.

Co więcej, *Niezapomniani ludzie* w sposób szczególnie wyrazisty ukazują, że istnienie tak rozumianego „krajobrazu” było możliwe jedynie dzięki pewnemu wewnętrznemu odwróceniu.

Powieść zbudowana jest wokół wizyt nieznanego uczonego o imieniu Otsu w gospodzie nad rzeką Tama, gdzie snuje on opowieści na temat „niezapomnianych ludzi” Akiyامية – człowiekowi, którego poznał podczas swoich pobytów w gospodzie. Otsu wyjmuje rękopis zaczynający się od słów: „Ludzie, których nie mogłem zapomnieć, nie zawsze są tymi, których nie powinienem był zapomnieć” i opowiada o tym swojemu przyjacielowi. Ludzie, których „nie powinienem był zapomnieć”, to „przyjaciele, znajomi i inni, którym jestem zobowiązany, tacy jak nauczyciele i mentorzy”; „niezapomniani ludzie” to ci, których „nie byłem w stanie zapomnieć, choć nie robiło mi różnicy, czy ich pamiętam, czy nie”. Jako przykład opisuje coś, czego doświadczył, gdy płynął parowcem z Osaki przez Morze Wewnętrzne.

Ponieważ byłem wtedy w nienajlepszym stanie, humor mi nie dopisywał i najpewniej zatopiłem się w rozmyślaniach. Pamiętam, że wychodziłem na pokład i śniłem o przyszłości, zastanawiając się nad znaczeniem człowieka na tym świecie. U młodych ludzi to pewnie nic nadzwyczajnego. Promienie łagodnego wiosennego słońca stapały się z połyskującą, gładką niczym oliwa, niepomarszczoną falami powierzchnią morza, którą prul dziób statku, wydając przy tym przyjemne dla ucha dźwięki. Patrzyłem, jak statek płynie, a po jego lewej i prawej stronie wylaniały się z mgły i nikły w oddali kolejne wysepki. Wysepki, wyścielone żółtymi kwiatami rzepaku i zielenią zbóż niczym jakimś brokatowym materiałem, zdawały się lekko unosić wewnątrz mgły. Po chwili za prawą burtą ukazała się mała wyspa, a ponieważ statek płynął w odległości niewiele ponad kilometra od jej brzegów, wsparty o poręcz zacząłem odruchowo się jej przyglądać. U stóp gór tu i ówdzie rosły zagajniki niskich sosen. Jak okiem sięgnąć, nie było widać ani pól uprawnych, ani domów. Na cichym, opustoszałym, kamienistym brzegu słońce oświetlało ciemne ślady pozostałe po przypływie. Drobne fale musiały grać na brzegu, bo długa linia połyskiwała niczym nagi miecz, by po chwili niknąć. Wiedziałem, że wyspa nie mogła być bezludna, bowiem słyszałem, jak hen, wysoko ponad górami śpiewały o tym skowronki. Mój ojciec napisał kiedyś taki wiersz: „są pola na tej wyspie – tak głosi skowronek, który wzbił się, hen, w niebo”, a ja pomyślałem, że z pewnością po drugiej stronie musiał ktoś mieszkać. Nagle dostrzegłem sylwetkę człowieka w miejscu, w którym na wilgotnym piasku migotało słońce. Był to niewątpliwie mężczyzna, nie kobieta ani dziecko. Raz po raz schylał się, by coś podnieść, i wkładał to do koszyka czy wiaderka. Co dwa, trzy kroki przykucał i coś podnosił. Patrzyłem jak urzeczoną, jak ów człowiek w poszukiwaniu pożywienia wędrował po niedużej plaży na tej ledwie rysującej się w oddali wyspie. Statek płynął naprzód, a sylwetka mężczyzny zostawała w tyle, upodabniając się do czarnego punkcika. Po chwili i plaża, i góra, i cała wyspa zniknęły we mgle. Od tego dnia minęło dziś prawie dziesięć lat, a ja wielokrotnie wracałem we wspomnieniach do owego człowieka ukrytego w cieniu

wyspy, którego twarzy nie znałem. To dla mnie właśnie jeden z owych „niezapomnianych ludzi”²⁰.

Zamieściłem ten długi cytat jako sposób na pokazanie, że dla Doppo człowiek na wyspie to nie tyle „osoba”, co „krajobraz”. Jak mówi narrator: „W takich chwilach to właśnie ci ludzie zalewają mój umysł. Nie, to ci ludzie stoją pośród scen, w których ich odkryłem”. Narrator, Otsu, oferuje wiele innych przykładów „niezapomnianych ludzi”, ale wszystkie one są ludźmi-jako-obrazami, jak w powyższym fragmencie. Chociaż może się wydawać, że nie ma w tym nic szczególnie dziwnego, Doppo zwraca naszą uwagę na ekscentryczność tego narratora, który jest prześladowany przez ludzi-jako-obrazy w ostatnich fragmentach opowiadania. W zakończeniu dowiadujemy się, że minęły dwa lata od czasu, gdy Otsu i Akiyama rozmawiali w gospodzie:

Minęły dwa lata. Okoliczności skłoniły Ōtsu do zamieszkania w pewnym regionie Tōhoku. Jego kontakty z Akiyama, którego poznał w gospodzie w Mizonokuchi, ustały zupełnie. Nastąpiła ta sama pora roku co wtedy, kiedy zatrzymał się na noc w Mizonokuchi. Noc była deszczowa. Ōtsu usiadł samotnie przy biurku i pogrążył się w myślach. Przed nim leżał ten sam manuskrypt, zatytułowany „Niezapomniani ludzie”, który dwa lata temu pokazał Akiyamie. Pojawił się w nim na końcu nowy rozdział, nazwany „Właściciel gospody Kameya”. Nie było rozdziału pod tytułem „Akiyama”²¹.

Czytając *Niezapomnianych ludzi*, mamy więc poczucie nie tylko krajobrazów, lecz także fundamentalnej inwersji. Mogłbym nawet posunąć się do stwierdzenia, że to właśnie w tej inwersji odkrywamy krajobraz Doppo. Krajobraz bowiem, jak już zasugerowałem, nie jest po prostu tym, co znajduje się na zewnątrz. Zmiana w naszym sposobie postrzegania rzeczy była konieczna, aby mógł pojawić się krajobraz, a zmiana ta wymagała pewnego rodzaju odwrócenia. Oto ponownie bohater *Niezapomnianych ludzi*:

Otóż jestem nieszczęśliwym człowiekiem, który nieustannie cierpi, dręczony własnymi wygórowanymi ambicjami i potrzebą roztrząsania problemów natury ludzkiej. W noc taką jak ta siedzę sam do późna przy lampie i pogrążony w głębokim smutku, doświadczam tego, jak nieznośna jest moja samotność. Wówczas mój egoizm pęka z trzaskiem i zaczynam myśleć o innych ludziach z czułością. Myślę o dawnych sprawach i o przyjaciółach. I wtedy napływają do mnie wspomnienia owych ludzi, o których opowiadałem. A może inaczej... Ci ludzie pojawiają się

²⁰ D. Kunikida, *Niezapomniani ludzie*, przeł. K. Sonnenberg, [w:] *Sny i wizje w japońskich opowiadaniach przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2017, s. 130–131.

²¹ *Ibidem*, s. 135–136.

wewnątrz pejzażu, który obejmuje wszystko, co widziałem wtedy, kiedy na nich patrzyłem. Czy jestem od nich różny? Czy wszyscy nie otrzymujemy życia, które dzielimy po części z niebem, po części z ziemią, i czy nie wybieramy się wszyscy w daleką drogę, usiłując powrócić do bezkresnego nieba? Kiedy takie uczucia we mnie wzbierają, łzy mimowolnie spływają mi po policzkach. Wtedy tak naprawdę nie ma ani mnie, ani innych ludzi. Pojawia się jedynie wszechogarniająca tęsknota i czułość. Tylko w tych momentach odczuwam wielki spokój i wolność nieporównywalną z niczym innym. Wówczas znika przemijająca rywalizacja o sławę i bogactwo, a moje współodczuwanie z każdą rzeczą jest tak głębokie jak nigdy. Bardzo chciałbym o tym napisać w sposób nieskrępowany. Wierzę, że są na świecie ludzie, którzy umieją współczuć²².

Ten fragment wyraźnie ujawnia związek między krajobrazem a introwertyczną, samotniczą sytuacją (*kodoku de naimenteki na jōtai*). Podczas gdy narrator może odczuwać solidarność, tak że „granica między mną a innymi” znika w przypadku osób, które nie mają dla niego znaczenia, jest on obrazem obojętności, gdy chodzi o osoby z jego najbliższego otoczenia. Dopiero w „człowieku wewnętrznym”, który wydaje się obojętny na otoczenie zewnętrzne, odkrywa się krajobraz. Dostrzega go ten, kto nie patrzy „na zewnątrz”.

Przełożył Szymon Szeszuła

Kōjin Karatani (ur. 1941) – wybitny japoński filozof i krytyk literacki. Międzynarodową sławę zdobył dzięki książce *Nihon kindai bungaku no kigen* (1980; wyd. ang. *Origins of Modern Japanese Literature*, 1993), w której zaproponował oryginalną krytykę nowoczesnej literatury japońskiej. W swoich pracach łączy inspiracje marksizmem i filozofią Kanta, rozwija krytykę nowoczesności, państwa narodowego i kapitalizmu.

Szymon Szeszuła – doktorant w Szkole Nauk o Języku i Literaturze UAM. Absolwent filologii polskiej i filologii japońskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. Stypendysta Fundacji Japońskiej. W latach 2023–2024 przebywał na stypendium naukowym na Uniwersytecie Tokijskim. Przygotowuje pracę doktorską poświęconą krytyce literackiej Kōjina Karataniego. Swoje zainteresowania badawcze skupia wokół teorii literatury, współczesnej literatury japońskiej i filozofii. ORCID: 0000-0002-8897-4111. Adres e-mail: <ss26910@amu.edu.pl>.

Kōjin Karatani (b. 1941) – a prominent Japanese philosopher and literary critic. He gained international recognition with *Nihon kindai bungaku no kigen* (1980; English edition *Origins of Modern Japanese Literature*, 1993), which offers an original critique of modern Japanese literature. His work combines Marxist thought and Kantian philosophy to develop a critical analysis of modernity, the nation-state, and capitalism.

²² *Ibidem*, s. 135.

Szymon Szeszula – PhD student at the School of Languages and Literatures at the Adam Mickiewicz University. Graduate of Polish and Japanese philology at the Adam Mickiewicz University. A Fellow of the Japan Foundation, in 2023–2024 he was on a research scholarship at the University of Tokyo. He is preparing a doctoral thesis on the literary criticism of Karatani Kōjin. His research interests focus on literary theory, contemporary Japanese literature and philosophy. ORCID: 0000-0002-8897-4111. E-mail address: <ss26910@amu.edu.pl>.