

BŁAŻEJ TOKARSKI

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

*MADAME DE SADE* YUKIO MISHIMY:  
KREW EUROPEJSKICH RYCERZY, KORONKI PRZEDREWOLUCYJNYCH  
DAM, JAPONSKA SCENA I BOMBA ATOMOWA

*Ona zostaje otruta specyfikiem, który pali i rozdziera wnętrze, co wywołuje  
straszliwe konwulsje, zmusza do wydawania przeraźliwych krzyków i przyprawia o śmierć  
jako ostatnią; jest to jedna z najbardziej przerażających tortur.  
Markiz de Sade, 120 dni Sodomy*

*Przyszedłem na świat w czasie burzy i chyba dlatego brakuje mi powietrza  
przy delikatnym wietrzyku.  
Yukio Mishima, Pawilon Ryczącego Jelenia*

Dramat Yukio Mishimy *Madame de Sade* (*Sado kōshaku fujin*), ukończony w 1965 roku, opowiada historię niesławnego markiza de Sade poprzez ukazanie losów związanych z nim kobiet: żony, teściowej, szwagierki i zarazem ukochanej, spokrewnionej z nim de-wotki i zafascynowanej jego poczynaniami luksusowej kurtyzany. Autor rozciąga akcję sztuki na osiemnaście lat, obejmując tym samym okres *petit trianon* – na jej początku i pierwsze miesiące po wybuchu Wielkiej Rewolucji Francuskiej – w finale. Fascynacja japońskiego pisarza Francuzem łączy się tu z eksperymentem na polu japońskiej, wester-nizującej dramaturgii *shingeki*. Mishima dokonuje nie tylko dogłębnych badań dotyczących biografii markiza i jego rodziny, ale próbuje stworzyć dramat wzorowany na największych osiągnięciach teatru europejskiego. Autor odnosi się do szeregu arcydzieł: od *Orestei* Ajschylosa i tragedii Eurypidesa (głównie *Elektry*, pozostającej bodaj najbardziej widoczną inspiracją fabularną), przez tragedię chrześcijańską Racine’a, po sztuki Czechowa i *Poko-jówki* Geneta. Ten szeroki repertuar „egzotycznych” inspiracji, w połączeniu z wyraźnymi aluzjami do japońskiej rzeczywistości, sprawia, że *Madame de Sade* określana jest mianem najambitniejszej sztuki wybitnego dramaturga, stworzonej dla gatunku *shingeki*<sup>1</sup>. Camille

<sup>1</sup> B. Bochodyrowicz, E. Żeromska, *Mishima Yukio (1925–1970)*, Warszawa 2008, s. 86.

Paglia, dla której markiz de Sade (obok Freuda) jest podstawowym punktem odniesienia, odrzuca wiarę w rozwój cywilizacji na drodze postępu. Podkreśla rolę cywilizacji i kultury, które na przestrzeni tysiącleci pomagały człowiekowi w nierównej walce z Naturą (ściśle definiowaną za Sade'm jako wszechmocna i bezlitosna siła), jednak odrzuca wszelkie utopie, a zatem i idee zarówno społecznej ewolucji, jak i wyzwoleniczej rewolucji<sup>2</sup>.

Paglia uznaje, że nowoczesne liberalne ideologie, idące zwykle w kierunku wyznaczonym przez optymistyczne koncepcje Jana Jakuba Rousseau, skażone są kardynalnym błędem w ocenie ludzkiej natury i Natury samej w sobie. Twierdzi, że humanistyka powinna na nowo odczytać przeciwstawną dziełu Rousseau spuściznę skandalizującego markiza. Postrzega pisma Sade'a nie jako afirmację rozpusty i przemocy, a jako wyraz skrajnie pesymistycznej koncepcji antropologicznej. Według niej zło, gwałt i agresja są immanentnymi elementami człowieczeństwa wynikającymi wprost z Natury, a nie kultury, jak zakłada Rousseau. To właśnie kultura i wynikające z niej hierarchiczne normy społeczne są jedyną ochroną przed drzemącym w człowieku bestialstwem. Paglia postrzega utwory Sade'a jako fantazję o tym, co stanie się, gdy odetnie się człowieka od opresyjnej kultury zakazów i nakazów. Według niej psychopatycznego mordercy czy gwałciciela nie stwarza społeczeństwo, lecz słabość społeczeństwa w poskramianiu naturalnych ludzkich popędów. Człowiek nie jest dobry ze swojej natury, dopiero kultura może go takim uczynić<sup>3</sup>.

W obrębie wynikających z tych założeń koncepcji, mamy do czynienia ze specyficzną historiozofią. Cywilizacje i społeczeństwa nie ewoluują, a tylko poddają się – korzystając z jej metaforycznej terminologii – przyplwowi i odpływowi apollińskości i dionizyjskości. Apollińska konceptualizacja, nazywanie i porządkowanie rzeczy, kult piękna i idei, a co za tym idzie kultura, nieustannie walczą z tym co chthoniczne, związane z ziemią – z dionizyjskością. Człowiek walczy z Naturą-Dionizosem, często nawet wydaje mu się, że go pokonał, jednak wtedy, po największym rozkwicie kultury, nadchodzi okres przesilenia, dekadencji i karnawału, a potem upadku i ponownego rozplnięcia się w mrocznej dionizyjskości i pierwotnym chaosie, pełnym gwałtu i przemocy. Każda hierarchia może być jedynie zastąpiona inną, prawdopodobnie jeszcze gorszą niż poprzednia.

Dekadencja i rewolucja są nieuchronnym następstwem w kole historii, występującym zaraz po okresie spokoju, rozkwitu i dobrobytu. Jakkolwiek są fascynujące, oczywisty jest ich destrukcyjny charakter i daremność wiary w to, że mogą ulepszyć świat. Rewolucja zawsze przynosi prędzej czy później zniszczenie wszystkiego dookoła, poza oczywiście samą opresją i niesprawiedliwością. Poglądy Paglii trudno jednak nazwać konserwatywnymi; są raczej skrajnie pesymistyczne, gdyż wynikają bezpośrednio z myśli Donatiena Alfonsa François de Sade'a. Podobnie jak on Paglia rozkoszuje się obrazami dekadencji i zniszczenia, nie mając złudzeń co do tego, że któraś z proponowanych przez rewolucjonistów utopii może się ziścić.

Oczywiście Paglia zaznacza<sup>4</sup> w sposób dobitny, że te spostrzeżenia dotyczą Zachodu lub szerzej: systemów kulturowych opartych na religiach teocentrycznych. Wyraźnie przeciwstawia temu Wschód, w swych podwalinach duchowych kosmocentryczny, zupełnie inaczej postrzegający czas i historię, a także władzę, płęć i seksualność, czyli główny

<sup>2</sup> C. Paglia, *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Nefretiti do Emily Dickinson*, Poznań 2006, s. 3.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 5.

obiekt zainteresowania amerykańskiej badaczki. Według jej, częściowo słusznych, koncepcji Sade jako filozof mógł urodzić się wyłącznie w kulturze wstrząsanej nieustannymi przemianami, wciąż na nowo wpadającej w historyczną liminalność. Od siebie dołożyłbym – lub raczej wzmacnił – aspekt związany z katolicyzmem i jego zmysłowością, bez których wyobraźnia poeticka Sade'a nie mogłaby zaistnieć i bez której jego pisarstwo pozostaje w gruncie rzeczy niezrozumiałe.

Rzecz jasna Sade pozostaje w Japonii pisarzem poczytnym i popularnym. Ba! Mogłoby się zaryzykować nawet tezę, że Wschód był dla niego dużo łaskawszy niż Europa, w której – jak trafnie opisuje go Paglia – jest „najbardziej nieczytany” pisarzem. Często tłumaczy się to jednak odmiennym kontekstem kulturowym, w którym seksualne tabu jest zupełnie inaczej ulokowane. Z zachodniej perspektywy Japonia wydaje się miejscem, w którym obyczajową normą są zachowania, fantazje i praktyki uznawane w Europie za perwersję. Sade miałby być zatem elementem popularnej, normatywnej pornografii – na co na zachodzie nie ma szans.

Co jednak stanie się, gdy wybitny japoński pisarz i dramaturg, w żadnym wypadku nie pornograf, uczyni z Sade'a obiekt swojego artystycznego badania? Co może powiedzieć nam żona diabolicznego markiza wskrzeszona w powojennej Japonii?

Bardzo łatwo odczytać utwór Yukio Mishimy jako opowieść o kobietach „uwięzionych w opowieści” markiza de Sade, a zatem jako dramat egzystencjalny na temat granic ludzkiej wyobraźni i twórczości jako takiej. Niewątpliwie *Madame de Sade* jest zapisem rozwoju destrukcyjnej fascynacji markizem kobiet z jego bezpośredniego otoczenia. Fascynacji głęboko zmysłowej, zwierzęcej i represjonowanej przez społeczne normy w swojej zwierzęcości, otwierającej przestrzeń „nieuświadomionego”. Mimo to jest to fascynacja koncepcjami markiza, które budzą w kobietach nieznanne im dotąd odczucia, nie jego osobą jako taką. Wyobraźnię kolejnych bohaterek rozbudzają słowa i obrazy tworzone przez niego, nie on sam. Na kobiety markiza oddziałuje nie jego ciało czy urok osobisty, a to, co pisze, uważa, mówi bądź rzekomo robi. Pasję bohaterek – od nienawiści Montreuil, przez przerażenie Simiane i analityczną z początku fascynację Saint-Fond, po bezgraniczną i bezwarunkową miłość Renée – wywołuje osoba, której praktycznie nie widują i właściwie już nie znają. W różnym stopniu kobiety orientują się w poglądach i pisarstwie Sade'a, jednak to właśnie one emanują wielką mocą, a nie odseparowany od nich osobnik. Nawet gdy Anna opowiada, z poczuciem wyższości nad siostrą, o zwykłym, przyjemnym romanisie ze szwagrem, w jej opowieści – jakby mimowolnie – pojawia się silny element grozy. Dla Simiane, wedle jej własnych słów, Alfons jest miłym chłopcem z przeszłości, w którym mogła być może nawet i zakochana jak pobożna panienska z dobrego domu, jednak dopiero to, co słyszy o nim i jego ideowym libertynizmie, wybija ją z jej spokojnej, ułożonej egzystencji w sposób, którego nie da się unieważnić. Montreuil i Renée, tocząc walkę między sobą o zięcia i męża, powoli stają się – każda w inny sposób, bo inne jest ich stanowisko w walce – wcieleniami bestii z jego utworów, potworów wystrojonych w jedwabie i koronki.

Finałowa decyzja Renée, kluczowy element dramatu, ma według mnie wszelkie znamiona obłędu. Jest to jednak obłęd kierujący się żelazną, acz niezrozumiałą logiką. Jeśli założymy, że Renée istotnie przez lata pozostawała oddana w ów totalny i przerażający sposób swojemu małżonkowi-twórcy, nie może być w stanie przyjąć małżonka-człowieka. Ich związek, dla niej najważniejszy, staje się realny nie w prawdziwym świecie, a w wy-

obraźni i tylko tam może być szczęśliwie kontynuowany. Porównuje się postawę Renée z postawą Hanako, bohaterki innej sztuki Mishimy, współczesnego dramatu *nō* pt. *Wachlarz*. Podobnie jak markiza, wyczekująca i lamentująca za ukochanym kobietą, nie poznaje go, gdy ten wreszcie powraca po latach<sup>5</sup>. Istotnie, Renée nie odnajduje w stojącym pod jej drzwiami swojego męża. Przyjęcie tego mężczyzny byłoby zdradą wobec jej prawdziwego małżonka, czyli funkcjonującego poza ciałem czy czasem umysłu piekielnego proroka.

Wydaje mi się jednak, że słowa Renée, dotyczące owego uwięzienia, mogą mieć dużo bardziej konkretny wymiar. „Świat, w którym teraz żyjemy został stworzony przez Markiza de Sade” – mówi Renée – i istotnie jest to świat inny, nienormalny, perwersyjny jak opowieść jej małżonka. Po wypowiedzeniu tych słów ogląda nowonarodzony świat po Wielkiej Rewolucji Francuskiej, czyli świat, w którym nic nie jest już takie jak wcześniej. Wszystko jest bowiem (po freudowsku) niesamowite, obce, niepewne, a dla bohaterek dramatu – wprost niebezpieczne, śmiertelnie groźne i zwyczajnie złe. To świat wywrócony do góry nogami. Bohaterki Mishimy to kobiety, które niegdyś na szczycie hierarchii społecznej były beneficjentami danego z góry ładu, dziś w świecie odwróconych wartości stają się wrogami ludu i jego kozłami ofiarnymi. Nawet Charlotta, jako uprzywilejowana panna służąca arystokratek – najpierw Saint-Fond, później Montreuil – nie była przecież kobietą z ludu, żądającą chleba, ani tym bardziej członkinią burżuazji, do której tak naprawdę należała przecież Rewolucja. Dopiero teraz jako jedyna ma możliwość ratunku przez stanie się takową (czego Montreuil nie omieszcza jej złośliwie wypomnieć).

Autor umieszcza swoje bohaterki w czasach specyficznego interregnum. Stary porządek monarchii, wraz ze swoim uzasadnieniem metafizycznym, stracił już swoją moc sprawczą. To co ma nadejść po jego upadku jeszcze nie przybrało żadnej konkretnej formy. Mishima, rozciągając akcję dramatu w latach, pokazuje wszystkie fazy owego przejściowego.

W pierwszej odsłonie władza królewska i co za tym idzie porządek, w którym bohaterki mogą mieć poczucie pewnej stabilności życiowej i bezpieczeństwa, pozostają pozornie silne. Król jest ostateczną instancją. Utrzymywanie z nim i jego rodziną stosunków wydaje się zatem gwarancją pomyślności i dobrostanu, trudno wyobrazić sobie, by było inaczej. Władza kościelna pozostaje niezachwiana – stąd niezbędny udział Simiane w działaniach zatroskanej teściowej; podobnie jak arystokratyczne układy, niekoniecznie czyste, aczkolwiek mieszczące się na marginesach pradawnego porządku – tu nieodzowna rola Saint-Fond, której „niemoralność” służy ładowi moralnemu. Te trzy elementy władzy sankcjonują porządek moralny i towarzyski, w obrębie którego cała ludzka aktywność (jak również występki Alfonsa), podlegają jednoznacznej i prostej klasyfikacji oraz ocenie. Osoby, słowa, działania, a nawet myśli i odruchy bardzo łatwo nazwać i określić ich przynależność. Nawet ekscesy i transgresje, czy po prostu zwykłe zbrodnie, dokonują się w zamkniętym układzie niezmiennego porządku, nie mając potencjału wywrotowego. Dopóki istnieje pewność, że dane działanie można bez wątplenia określić jako występki, nie zagraża ono w najmniejszym stopniu porządkowi. Alfons i jego wymyślone zbrodnie (bo o ile Mishima wiernie odwzorowuje w swojej sztuce zachowane z epoki plotki, pogłoski, akty oskarżenia i zwykłe kalumnie na temat Sade’a, trudno mówić o tym, by były one autentyczne) są – jakkolwiek ekstremalną i skrajnie angażującą emocjonalnie – jedynie rozryw-

<sup>5</sup> B. Bochodyrowicz, E. Żeromska, *Mishima Yukio...*, op. cit., s. 99.

ką i źródłem podniety dla sytej i przekonanej o własnym bezpieczeństwie klasy uprzywilejowanej. Największe zgryzoty pani de Montreuil i towarzyszących jej w salonie osób w rzeczywistości zabijają tylko nudę spowodowaną pozornym brakiem istotnych problemów. Odnosi się nieodparte wrażenie, że niezależnie od wszystkiego król pozostanie królem, kardynał kardynałem, Saint-Fond hrabiną ladacnicą, Simiane baronową dewotką, Charlotta pokojówką... Fundamenty świata pozostają mocne: wiadomo, kto jest kim, co jest czym, a wszelkie wstrząsy mogą spowodować najwyżej opadnięcie kasetonów z sufitu, nie runięcie całego budynku. Wiadomo, jak trzeba żyć, by było dobrze i czego nie robić, by nie było gorzej. Reguły gry są jasne i powszechnie znane. Oczywiście przy elementarnej wiedzy historycznej zdajemy sobie sprawę, że przekonania te prawdziwe nie są. W ciągu życia jednego pokolenia zmieni się wszystko, co stanowiło o relacjach bohaterów i ich egzystencji.

Bohaterki rzecz jasna zdają się nie przeczuwać nawet nadchodzącej burzy, jednak w ich zachowaniu można wyczuć podskórny niepokój – wiadomo, że powodem Rewolucji i początkiem kryzysu wszelkich zasad panujących w świecie nie było dziesięć lat słabych rządów kiepskiego króla i infantylnizmu jeszcze gorszej królowej.

W tekście Mishimy postać Sade'a, czyli wielkiego nieobecnego w tym dramacie, odczytywana jest jako centralna, jako ta, która staje się przyczyną niezwyklej drogi, którą pokonują (każda z osobna) kobiety. Według mnie jest on tylko katalizatorem czy wręcz pretekstem do wyrażenia swoich skrytych, nieartykułowanych lęków. Kryzys wiary Simiane, dziwaczna przemiana Saint-Fond, zaciekłość walki o moralność Montreuil, czy wreszcie obłęd Renée; wszystko to – widoczne już w pierwszym akcie, a rozwijające się wraz z przebiegiem sztuki – nie jest skutkiem prawdziwych bądź zmyślonych działań markiza. To panika, jaka stopniowo ogarnia ludzi, których świat – tak dobrze znany, od pokoleń w gruncie rzeczy niezmienny – stopniowo, aczkolwiek konsekwentnie zaczyna się rozpadać. Alfons jest tu wręcz kimś w rodzaju kozła ofiarnego, na którego zrzuca się – zupełnie niezasłużenie – odpowiedzialność za postępujące przemiany. Prawdziwą przyczyną wszelkich szaleństw i odkryć bohaterek jest utrata danej uprzednio z góry tożsamości, nie fascynacja czy nienawiść konkretnej osoby. Markiz de Sade daje jedynie możliwość rozpaczliwego zlokalizowania i nazwania problemu, który wymyka się wszelkim racjonalnym narzędziom. Jedynie Saint-Fond zdaje się w jakiś sposób mieć tu częściową zdolność dostrzeżenia prawdziwych źródeł wstrząsów – mówiąc o tym, że lud zazdrości arystokracji przywileju niemoralności, a więc tak naprawdę normy, nad którymi się nie dyskutuje, przywileje i podziały zaczynają być dyskutowane. Reszta kobiet, z Simiane i Montreuil na czele, może zareagować na to jedynie pełnym niezrozumienia oburzeniem. Dopóki Alfons jest najstraszliwszym zagrożeniem, pozostają całkowicie bezpieczne. Alfons w sztuce Mishimy jest tylko malowanym diabłem; buntownikiem, którego rebelia może jedynie potwierdzić zastany ład.

W drugim akcie sytuacja się zmienia, niepokój bohaterek związany z sytuacją polityczną i społeczną się nasila, coraz częściej mówi się o nienawiści, jaką żywi lud do szlachty. Kobiety powoli tracą właściwą sobie wcześniej arystokratyczność, Montreuil staje się podobna do złośliwej przekupki, Renée – wychowywana na wielką światową damę – coraz bardziej przypomina żebraczkę i tanią prostytutkę z fantazji swojego męża. Wiara tej pierwszej w monarchię, wcześniej niezachwiana i konstytuująca całą jej egzystencję, znacząco słabnie. Pierwszą reakcją na opowieść Saint-Fond o królewskiej orgii nie jest obu-

rzenie czy szok, a zdziwienie i nawiązanie do impotencji króla. Impotencja króla – nie tylko jako mężczyzny, ale i jako władcy – jest już dla Montreuil możliwa nie tylko do uświadomienia, lecz nawet do wypowiedzenia. Zdolna jest kupczyć aktami prawnymi i królewskimi decyzjami, oszukiwać i manipulować sprawiedliwością, która niegdyś była dla niej początkiem i końcem wszystkiego. Oczywiście – można sprowadzić to do zwykłej hipokryzji. Uważam jednak, że jest to symptomem głębszego problemu z tożsamością wynikającego z niepewności nie tylko przyszłości, ale i przeszłości.

W finale sztuki wszystkie kobiety stają przed koniecznością konfrontacji z upadkiem świata, w którym żyły. Martwa hrabina składająca z siebie ofiarę w imię świętej perwersji, chroniąca się w klasztorze i udanym mistycyzmie baronowa, słusznie uciekająca do innego państwa Anna, pokojówka niemogąca zrezygnować ze swojej kondycji służącej, a jednak niechcąca dłużej podporządkowywać się swojej pani, miotająca się w panice Montreuil, próbująca za wszelką cenę ratować, co tylko się da ze swojego uprzedniego życia, i wreszcie Renée, dla której jedynym wyjściem jest popadnięcie w obłęd i ucieczka w świat wyobraźni i urojeń – żadna z nich jeszcze nie wie, jak będzie wyglądał świat po Rewolucji, nie ma powodów, by domyślać się nadchodzącego Wielkiego Terroru, a jednak musi przyznać, że żadne ze znanych im zasad już nie obowiązują i ich dotychczasowe tożsamości zniknęły. Nie ma już możliwości ucieczki przed największym wrogiem – strachem.

Montreuil myśli, że nowy świat polega na całkowitym i wszechogarniającym odwróceniu: rząd zastąpi nierząd, prawo – bezprawie itd. Jest zatem przekonana, że to, co było dla niej niebezpieczne w poprzednim świecie – czyli zięć – teraz będzie stanowiło dla niej ochronę<sup>6</sup>. Nie wie jednak, że władza może być jedynie zastąpiona tylko inną władzą, nie może zostać zniesiona – wbrew deklaracjom, a nawet głębokiej wierze rewolucjonistów.

Prawdziwa zbrodnia Alfonsa, czyli stworzona przez niego koncepcja filozoficzna, pozostanie jednak zbrodnią w każdym systemie. Założenie, że każdy porządek jest w gruncie rzeczy amoralny z jednej strony i iluzoryczny – z drugiej, a jedyną prawdą jest zniszczenie, przy jednoczesnym przekonaniu o złu jako integralnej części ludzkiej natury i całkowitym odrzuceniu wiary w postęp, pozostanie niewygodne i wywrotowe dla każdej władzy i każdej hierarchii. O ile w początkowej fazie Rewolucji, czyli jej ekstatycznym i karnawałowym etapie, Sade mógł cieszyć się wolnością, a nawet uznaniem i wpływami, gdy tylko pojawiła się ustabilizowana nowa hierarchia i nowa władza, musiał zostać ponownie odrzucony – już rzecz jasna nie jako gorszytel i bezbożnik, a jako szalenciec.

Rewolucja Francuska stanowi fabularnie tło historyczne sztuki, jednak w dramacie Mishimy stanowi ona również odniesienie do uniwersalnych, a więc i aktualnych problemów. Przemiana ładu i utrata stabilnej sytuacji życiowej całych społeczeństw zdaje się być – jak sądzę – podstawowym kontekstem sztuki. Katastrofa bohaterów rozgrywa się na tle katastrofy historycznej i wchodzi z nią w bardzo szczególną relację. Koszmar życia w cieniu markiza zarówno zapowiada nadchodzące wstrząsy polityczne i społeczne, jednocześnie z nich wynikając. Markiz jest przecież dzieckiem swoich czasów i swojej klasy idącej beztrąsko na zagładę – jakkolwiek ekstremalnym w swoim libertynizmie – a wszystkie

---

<sup>6</sup> Mówię oczywiście o postaci z dramatu Mishimy, czyli o swego rodzaju ucieleśnieniu pewnej konstrukcji ideowej. Historycznej Montreuil istotnie udało się nie zostać zgilotynowaną dzięki kontaktom i staraniom zięcia – co wydaje się równie fascynujące, jak rozbudzająca wyobraźnię Mishimy decyzja Renée.

cierpienia i uniesienia, jakich bohaterki doświadczają za jego sprawą, stanowią odzwierciedlenie ogólnej kondycji uprzywilejowanych, tracących najpierw moralne uzasadnienie swojego wywyższenia, by stać się ofiarami historii.

Najcenniejszą rzeczą, jaką odnajduję w tekście Mishimy są niezwykle wykreowane postaci. O ile język sztuki nie ułatwia odbioru bohaterek – jak również ich wyraziste określenie jako nosicielek pewnych idei, tak mocno akcentowane przez autora – właśnie dzięki nim możemy mieć do czynienia z utworem wieloznacznym i fascynującym. Sztuka odnosi się do problemów zarówno historycznych, jak i politycznych, ale właśnie dzięki swoim bohaterkom nie jest utworem z tezą. Jest bardziej zbiorem sześciu równoległych prawd, które choć niespójne, jednak się wzajemnie nie wykluczają. To co jest kłamstwem dla jednej, będzie prawdą (niekiedy nawet objawioną) dla drugiej. Sprzeczne poglądy ścierają się ze sobą, a jedynym, co wspólne i pewne, jest chaos i zniszczenie, będące zarówno głównym elementem utworów markiza, jak i każdej rewolucji.

Oczywiście niekiedy nazbyt teatralne gesty i wypowiedzi bohaterek, a także ich uwięzienie w narzuconych przez autora formach, utrudnia odnalezienie prawdy postaci. Niekiedy mogą się one wydawać groteskowe. Sam autor twierdził, że mają każda z osobna wyrażać pewne aspekty kobiecości czy idee<sup>7</sup>. Mądry inscenizator jest jednak w stanie sprawić, by były postaciami z krwi i kości – zniuansowanymi, interesującymi i przede wszystkim żywymi. Każdej z nich należy oddać sprawiedliwość i ochronić przed ostentacyjnym, okrutnym komizmem, na który naraża je autor. Nawet najbardziej naiwne, prześmiewcze gesty (jak na przykład egzaltowane – jak się zdaje – wykonywanie znaków krzyża i zakrywanie uszu Simiane) można uzasadnić, próbując odtworzyć logikę, która doprowadza je do takich, a nie innych działań. Sztuczność gestów i słów bohaterek należałoby raczej odczytywać jako wyraz bezradności w próbach nazwania świata wokół nich i radzenia sobie w nim, nie jako próbę naśladownictwa zachodniego dramatu, a zwłaszcza – w tym przypadku – tragedii Racine’a. Istotnym wydaje mi się to, że obok *Fedry*, głównym punktem odniesienia przy tworzeniu dramatu były przecież sztuki Geneta.

*Madame de Sade* jest tragedią w najściślejszym tego słowa znaczeniu, gdyż ponad egzystencjalnym i seksualnym z jednej strony oraz historiozoficznym wymiarem sztuki, padają w niej pytania o zmagania jednostki z losem i boskimi wyrokami. Jest tragedią kobiet, które wbrew własnej woli muszą walczyć ze sobą w imię przeznaczonych każdej z osobna konieczności. Siłą sztuki Mishimy jest to, że ilekroć sytuacja kobiet staje się skrajnie tragiczna, one same mogą popaść tylko w śmieszność. Okrucieństwu diagnozy i tragizmowi zawsze towarzyszy perwersyjny posepny uśmiech.

Renée, główna bohaterka sztuki, konstytuuje swoją tożsamość wyłącznie przez utożsamienie – najpierw z matką, jako wierna i lojalna żona, później z mężem (w ramach krwawego, lubieżnego rytuału), by na końcu powiedzieć: „Justyna to ja”. Uzasadniając swoją decyzję o odcięciu się od świata i ukochanego, streszcza historię Justyny, tytułowej bohaterki najsłynniejszej, obok *120 dni Sodomy*, powieści swojego męża, przedstawiając tym samym siebie jako niewinną ofiarę doświadczaną przez okrutnego tyrana i wielkiego geniusza zarazem. Mishima jednak proponuje swojej publiczności swego rodzaju rebus: Renée wie, że w finale powieści rozpustna siostra głównej bohaterki, Julietta, jej swoiste

<sup>7</sup> B. Bochodyrowicz, E. Żeromska, *Mishima Yukio...*, op. cit., s. 98.

odwrócenie, patrzy na zmasakrowane ciało nieszczęsnej i wypowiada w długim, retorycznym monologu swoją decyzję wstąpienia do klasztoru.

Bezprzykładne nieszczęścia, których doznała ta biedaczka, mimo iż zawsze wypełniała swoje obowiązki, mają w sobie coś niezwykłego, by nie otworzyć mi oczu na samą siebie. Nie wyobrażaj sobie, że zaślepiam się złudnymi blaskami szczęścia, którymi, jak ujrzelśmy to w przebiegu zdarzeń, cieszyli się łajdacy, którzy ją gnębili. Te kaprysy Opatrzności są zagadkami, których odgadnięcie nie do nas należy, ale które nie powinny nas zwodzić. [...] Rozstańmy się, już pora. Zapomnij o mnie i uznaj za słuszne, że odejdę, aby na drodze niekończącej się pokuty oczyścić się u stóp Istoty Najwyższej z niegodziwości, którymi się splamiłam. Ten straszny cios był konieczny dla mego nawrócenia w tym życiu, dla szczęśliwości, której ośmielałam się spodziewać w przyszłym<sup>8</sup>.

Bohaterka Mishimy mówi natomiast:

Justyna jest cnotliwa i ma czyste serce. Ale biedna dziewczyna narażona jest na upokorzenia, a nawet torturowana. Obcinają jej palce u nóg, wybijają zęby, zostaje napiętnowana rozpalonym żelazem, pobita i obrabowana. W zakończeniu, kiedy ma być stracona za zbrodnię, której nie popełniła, spotyka znów swoją siostrę i ta ją ratuje. Ale szczęście, jakiego teraz doznaje, nie trwa długo. Uderza w nią piorun i żałośnie ginie. [...] Alfons zbudował tylne schody do nieba. [...] Może to Bóg powierzył Alfonsowi zadanie zbudowania ich. Zamierzam resztę życia spędzić w klasztorze, usilnie prosząc o to Boga, by okazało się to prawdą<sup>9</sup>.

Renée nie jest więc Justyną, a jej przeciwieństwem i *alter ego* zarazem – Juliettą. Dlaczego więc mówi o tym, że stała się Justyną? Kłamie przed matką, czy sama chce przekonać siebie o swojej niewinności? Od początku była równie perwersyjna jak mąż, więc jej specyficzne nawrócenie nie jest efektem niezasłużonej kary, jak sugeruje. Kto w takim razie jest Justyną, czyli tą, która, pozostając niewinną, zostaje oskarżona o wszelkie niegodziwości, stopniowo niszczone i wreszcie ginie śmiercią zupełnie nieprzynależącą do jej właściwości? Czyż to nie Saint-Fond, prezentowana ostentacyjnie przez Mishimę jako ucieleśnienie grzechu, okazuje się tą, która pozostaje niewinna i ginie śmiercią tyleż straszną, co chwalebnią i jakby przynależną świętej?

Sztuka Mishimy, wystawiana w Europie bardzo często<sup>10</sup>, inscenizowana jest zazwyczaj w sposób nawiązujący do estetyki japońskiej – choćby w ostatniej inscenizacji z Teatru Narodowego w Warszawie bohaterki dramatu występują w kostiumach inspirowanych kimonami. Krzysztof Warlikowski, inscenizując sztukę w Amsterdamie, powierzył większość ról mężczyznom, odnosząc się tym samym do tradycyjnego teatru japońskiego i podkreślając związki *Madame de Sade* z tragedią grecką. Pomysł Warlikowskiego w zakresie *cross*

<sup>8</sup> D.A.F. de Sade, *Justyna, czyli nieszczęścia cnoty*, Łódź 1989, s. 234–235.

<sup>9</sup> B. Bochodyrowicz, E. Żeromska, *Mishima Yukio...*, op. cit., s. 265–267.

<sup>10</sup> Polska prapremiera (w przekładzie Stanisława Janickiego i Yukio Kudo) wyreżyserowana przez Aleksandrę Śląską w Teatrze Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie odbyła się w 1988 roku; inne istotne inscenizacje polskie to między innymi: spektakl w reżyserii Tadeusza Bradeckiego w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (jako *Markiza de Sade*) z 2000 roku i spektakl w reżyserii Macieja Prusa z Teatru Narodowego w Warszawie z 2016 roku. W Europie Ingmar Bergman zainscenizował sztukę w 1989 roku w Królewskim Teatrze Dramatycznym w Sztokholmie, Krzysztof Warlikowski wystawił ją w Toneel Groep Amsterdam w 2006 roku, a Michael Grandage zrealizował głośne przedstawienie w gwiazdorskiej obsadzie w londyńskim Donner West End Theatre w 2008 roku.



*castingu* znalazł zresztą wielu naśladowców, którzy tym mocniej wyjaskrawiali na poziomie kostiumu i pracy z przestrzenią rzekome bezpośrednie związki *Madame de Sade* Mishimy z teatrem *nō*. Tymczasem, patrząc na fotografie z prapremierowej inscenizacji przygotowanej pod czujnym okiem samego autora, widzimy japońskie aktorki na pudełkowej – ostentacyjnie europejskiej – scenie, w werystycznej scenografii i pieczołowicie dobranych historycznych kostiumach z wielkimi rokokowymi perukami<sup>11</sup>. Sztuka – przynajmniej pod względem formy – jest całkowicie, doskonale zachodnia, odnosząca się do tradycji mieszczańskiej Europy. Autor precyzyjnie osadza problem w kontekście historycznym i dokonuje wnikliwych badań nad dziejami markiza. Akcję opiera na dialogu i monologu, nie pozostawiając zupełnie miejsca na kluczowe dla tradycyjnego teatru japońskiego taniec i śpiew. Można by to odczytać – podobnie jak pierwsze w dziejach Japonii wystawienie rodzimego dramatu, w którym wszystkie postaci są obcokrajowcami, czy jak sztafaż historyczny, pozornie bardzo odległy od japońskiej rzeczywistości, mentalności i kultury duchowej – jako swego rodzaju ucieczkę od trudnej sytuacji w kraju niedługo po zakończeniu drugiej wojny światowej. Niemniej, po namyśle, sztuka Mishimy, artyście zaangażowanego politycznie, wystawiona właśnie w ten niezwykle, eskapistyczny sposób, może być interpretowana jako bolesna i dotkliwa opowieść o Japonii połowy lat sześćdziesiątych. Kryzys tożsamości bohaterów, ich wygnanie z własnego świata – czy raczej jego zupełny rozpad – unicestwienie zasad i reguł, uprzednio uznawanych za niezmiennie: wszystko to zdaje się korespondować z kondycją Japończyków, nigdy nieokupowanych wcześniej przez obce państwo, wykazujących niemożliwą nawet do wyobrażenia dla ludzi Zachodu wiarę w ciągłość kulturową, dziś mierzących się ze zbiorową traumą wojny nuklearnej i amerykańskiej okupacji. Organizujące sztukę poczucie istnienia niejednoznacznie współmiernej do winy kary sprawiało, że ta była – lub posiadała potencjał stania się – lustrzanym odzwierciedleniem japońskiego społeczeństwa. Sztuka obca fabularnie i formalnie, a także występujące w niej, komicznie wyglądające we francuskich sukniach, aktorki musiały być zapewne bolesnym odbiciem znajdującej się jeszcze niewiele wcześniej pod obcym politycznym i kulturowym jarzmem Japonii<sup>12</sup>.

O ile w większości wypadków europejskie inscenizacje utworu Mishimy, „urozmaicone” orientalnym kostiumem, pozostają reżyserską hochsztaplerką i dziedzictwem modernistycznej obsesji Wschodu, o tyle w inscenizacji Warlikowskiego strategia reżyserska wydaje się sensowna. W przedstawieniu polskiego reżysera jedynym istotnym elementem, nawiązującym zarówno do tradycyjnego teatru japońskiego, jak i do tragedii greckiej, było obsadzenie mężczyzn w rolach kobiet. Estetykę nieco „japońskich” kostiumów niwelowało umieszczenie ich w kontekście występu *drag queen* i kosmopolitycznego pokazu *high-fashion*.

Igranie z „japońskością” sztuki daje Warlikowskiemu przyczynek do rozmowy o współczesnej Europie, tak jak „europejskość” prapremiery Mishimy mogła zmuszać do rozmowy o ówczesnej Japonii. Wyłączenie z przedstawienia kobiety i kobiecości (poza postacią

<sup>11</sup> B. Bochodyrowicz, E. Żeromska, *Mishima Yukio...*, op. cit., s. 399.

<sup>12</sup> Japonia w latach 1945–1952 znajdowała się pod amerykańską okupacją. W tym okresie przeprowadzono demilitaryzację, demokratyzację i decentralizację państwa. Zdemobilizowano 6,5 mln żołnierzy, zlikwidowano wszystkie instytucje wojskowe i osadzono osoby odpowiedzialne za rozpoczęcie i prowadzenie wojny przez Cesarstwo.

Charlotty) uwypukla to, co w sztuce Mishimy jest najbardziej szokujące dla europejskiej publiczności – podobnie jak zresztą w będącej jej pierwowzorem twórczości Sade’a – uprzedmiotowienie i upokorzenie kobiecości. W oczach Europejczyka bohaterki Sade’a i Mishimy pozostają projekcjami mizoginicznej, chorej wyobraźni, w której kobiece ciało i podmiotowość zostają poddane – *nomen omen* – sadystycznym zapędom zmaskulinizowanej kultury.

W podobny sposób postrzegamy widowiska *kinbaku shibari*, bardzo dziś popularne w zachodniej Europie przedstawienia techniki wiązania i krępowania ciała, najczęściej kobiecego<sup>13</sup>. Technika ta – wywodząca się ze średniowiecznego kunsztu tortur, a z czasem zamieniona w „spektakl” z pogranicza praktyki seksualnej, doświadczenia religijnego i teatru – opiera się jednak na zupełnie innej od europejskiej definicji władzy, płci i przemocy. *Kinbaku shibari* ma niewiele wspólnego z zachodnim sadomasochizmem, pomimo powierzchownego podobieństwa i zauważalnej tendencji do naturalnego łączenia się z perwersyjnymi rozrywkami ludzi Zachodu. Kobiety, zarówno Japonki, jak i oddające się tej praktyce Europejki, podkreślają, że to one stają się silne i dominujące, gdy „pięknie” znoszą katusze, którym są poddawane. Twierdzą, że mężczyźni brakuje odporności, aby móc znieść tego typu doświadczenie z godnością i elegancją, podczas gdy one uzyskują dzięki niemu wolność i podmiotowość<sup>14</sup>.

Uderzające wydaje się podobieństwo tej koncepcji do poglądów Kobiety ze sztuki *Orgia* (1968) innego wiernego ucznia Sade’a – Piera Paolo Pasoliniego, która nieograniczoną władzę nad swoim małżonkiem zdobywa i wyraża poprzez odgrywanie przed nim roli ofiary i zmuszenie go do odgrywania roli kata. Pasolini, europejski i chrześcijański pod każdym względem, zapewne nieznający *kinbaku shibari*, dotyka sedna tego niezrozumiałego paradoksu – prawdziwa wolność Kobiety (postaci tak opisanej w dramacie) możliwa jest do osiągnięcia tylko wówczas, gdy jej ciało zostaje skrepowane, a ona czuje się bezbronna wobec mężczyzny. Można odnieść wrażenie, że pasja Saint-Fond z dramatu Mishimy, opisującej swoje odgrywanie ołtarza (scena ta jest wręcz bezpośrednim ekwiwalentem *kinbaku shibari*), a także stan Renée, rozkoszującej się cierpieniem i w seksualnym upokorzeniu szukającej drogi do zjednoczenia się z *numinosum*, są podobnym fenomenem, nie zaś europejską fantazją o podporządkowaniu sobie i niszczeniu kobiecości.

Sztuka Mishimy *Madame de Sade* wydaje się niezwykle i nieoczywistym – choćby ze względu na formę i fabularne usytuowanie w czasie oraz przestrzeni – zapisem przemian, jakie nastąpiły na świecie w poprzednim stuleciu. Napisana w Japonii i dla Japończyków sztuka ta jest godna największego podziwu, gdyż nawet wyrwana z rodzimego kręgu kulturowego sprawia, że zachodni widzowie teatralni pozostają niejako w przekonaniu, że mają do czynienia z oryginalnym odzwierciedleniem ich własnej rzeczywistości podobnym dramaturgii szekspirowskiej. Wrażenie to – choć wywoływane w sposób przewrotny, subwersywny, ironiczny – odznacza się dojmującą siłą. Ukryte pod konwencjonalną – sensacyjną i rodzajową zarazem – formą dramatyczną głębokie sensory wykra-

<sup>13</sup> Oczywiście widowiska te w Europie wpisują się również w kulturę *queer*, zatem mamy do czynienia z wszelkimi konfiguracjami płciowymi. Niemniej jednak heteroseksualny model z kobietą w roli pasywnej i mężczyzną w aktywnej pozostaje dominującym.

<sup>14</sup> *Pleasure of Rope*, reż. B. Bentley, Wielka Brytania 2015.

czągą daleko poza granice teatru i doprowadzają do zniesienia kontrastów pomiędzy tym, co metafizyczne i polityczne, jednostkowe i wspólnotowe.

### Bibliografia

- Pleasure of Rope*, reż. B. Bentley, Wielka Brytania 2015.  
Bochodyrowicz B., Żeromska E., *Mishima Yukio (1925–1970)*, Warszawa 2008.  
Paglia C., *Seksualne persony. Sztuka i dekadencja od Nefretiti do Emilly Dickinson*, Poznań 2006.  
Sade D.A.F. de, *Justyna, czyli nieszczęścia cnoty*, Łódź 1989.

BLAŻEJ TOKARSKI

#### ***Madame de Sade* by Yukio Mishima: blood of European knights, lace of pre-revolution ladies, Japanese stage and atom bomb.**

#### Summary

*Madame de Sade*, a shingeki play by Yukio Mishima, first published and performed in 1965, still enjoys huge popularity all over the world. In my work, I consider the meaning of the drama and the connections between the Japanese and the European theatre, Marquis de Sade's philosophy, the French Revolution and the history of Japan. I ask questions about the drama's popularity and the possibilities for its modern staging.

**Keywords:** Drama, Sade, Revolution, Mishima, Women, Shingeki

