

Katarzyna Marak

Katarzyna Marak – absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, doktor literaturoznawstwa. Autorka rozmaitych artykułów na temat fantastyki grozy, japońskiej i amerykańskiej kultury popularnej oraz związków między kulturą japońską a amerykańską. Zainteresowania badawcze: kultura popularna Stanów Zjednoczonych i Japonii, komparatystyka literacka, komparatystyka kulturowa.

Słowa, wspomnienia i opowieści: poszukiwanie japońskiej tożsamości w *Chorus of Mushrooms* Hiromi Goto

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2014.027>

Tematyką *Chorus of Mushrooms*, pierwszej powieści Hiromi Goto, kanadyjskiej pisarki japońskiego pochodzenia, jest poszukiwanie własnej tożsamości, wyobcowanie i, przede wszystkim, trudności i pułapki komunikacji. Jednym z głównych powodów, dla których tekst budzi znaczne zainteresowanie w kręgach literaturoznawczych, jest innowacyjny sposób, w jaki autorka konstruuje w nim rasę (*rasowość*) oraz problemy z nią związane. Innowacyjność ta rzuca się w oczy zwłaszcza w porównaniu z innymi utworami ukazującymi losy japońsko-kanadyjskich imigrantów, takimi jak *Obasan* Joy Kogawy czy *The Electrical Field* Kerri Sakamoto. Istnieje wiele znakomych opracowań i artykułów dotyczących nie tylko przedstawienia w *Chorus of Mushrooms* zagadnienia rasy, ale także sytuacji imigrantów japońskich w Kanadzie czy też problematyki feministycznej lub post-kolonialnej. Kwestią, na którą chciałabym zwrócić uwagę w tym tekście nie jest linia przebiegająca pomiędzy rasowym/etnicznym Innym, lecz właśnie miejsca, gdzie tenże podmiot i Inny splatają się, tworząc coś nowego. Zderzenie tożsamości japońskiej z rzeczywistością kanadyjską umożliwia odrodzenie się japońskości w bohaterkach. Moje podejście do tekstu w tym artykule jest pewną hybrydą krytyki pochodzącej z euroamerykańskiego kręgu kulturowego z elementami antropologii kulturowej Japonii, za pomocą której chcę podjąć próbę uchwycenia eksperymentalnego, mieszanego charakteru narracji.

W swojej książce *Meandry cielesności* Anna Branach-Kallas nazywa powieść Goto dezorientującą (*disorienting*)¹ nie tylko ze względu na utrudnienie w postrzeganiu przez czytelnika etnicznego/rasowego Innego, lecz także z uwagi na złożoną strukturę utworu². Polifonia narracyjna nie ogranicza się do wielu głosów (wszechwiedzący narrator trzecio-osobowy, pierwszoosobowa narracja Naoe oraz pierwszoosobowa narracja Muriel), lecz obejmuje również warstwy narracyjne (*diegesis* i *metadiegesis*), a czasowa aranżacja powie-

¹ A. Branach-Kallas, *Corporeal Itineraries: Body, Nation, Diaspora in Selected Canadian Fiction*. Toruń 2010, s. 57.

² Ibidem, s. 58.

ści dowolnie przeplata terażniejszość, przyszłość i przeszłość. Niektóre fragmenty powieści w ogóle pozbawione są narracji (telepatyczne rozmowy Muriel i Naoe), inne zaś są opowiedzeniem na nowo czegoś, co powiedział ktoś inny (przytaczanie przez Muriel opowieści babki).

Tekst powieści jest przestrzenną podróżą ku miejscu, czasową podróżą ku poczuciu tożsamości oraz werbalną podróżą ku pewnemu językowi; nie językowi angielskiemu ani nawet japońskiemu, lecz kulturowo adekwatnemu lingwistycznemu sposobowi wyrażenia tejże tożsamości – specyficznej mieszaniny kultury japońskiej z kulturą kanadyjską, należąca do kręgu kultury zachodniej. Zarówno Naoe, przedstawicielka pierwszego pokolenia imigrantów (*issei*), jak i jej wnuczka Muriel, przedstawicielka trzeciego pokolenia (*sansei*) dążą do sposobu wyrażenia siebie doskonalszego niż słowa; szukają obrazów i dźwięków, eksperymentują ze wspomnieniami i podaniami.

Tu muszę zaznaczyć, że w swojej propozycji interpretacji dzieła Goto patrzę na Naoe nie jako na zupełnie samodzielną postać, lecz swego rodzaju *alter ego* Muriel, traktując obie kobiety jako różne aspekty tej samej tożsamości. Naoe reprezentuje w powieści utraconą japońskość Muriel (w pewnym sensie też japońskość nieświadomioną i nierozumianą przez samą Muriel). Nie twierdzę, że Naoe w ogóle nie istnieje, niczym Tengu. Mam na myśli raczej to, że Muriel, odtwarzając swoją pamięć o babce we wspomnieniach, w istocie tworzy ją na nowo. Wszystkie doświadczenia i przygody, które Naoe przeżywa po swoim zniknięciu w pewną zimową noc, a które Muriel przedstawia czytelnikowi, nigdy nie wydarzyły się. W tym sensie Naoe jako postać uzyskuje pełną wolność dopiero wtedy, kiedy znika kompletnie z życia wnuczki. Ponadto od momentu odejścia babki Muriel utrzymuje z nią niedający się racjonalnie wytłumaczyć telepatyczny kontakt, co dodatkowo sugeruje, że „Naoe” jest jedynie częścią jej umysłu. Znamienny w kontekście takiego ujęcia jest fragment, w którym Naoe proponuje Muriel, aby Muriel jedynie poruszała ustami, a Naoe będzie mówić za nią:

MURASAKI

Obachan, nie wiem już, o czym mówić. Nie wiem, o co pytać. Czy to w ogóle ma znaczenie?

NAOE

Nie mogę udzielić ci odpowiedzi, dziecko. Sama dopiero zaczynam je znajdować. Ale posłuchaj. Może czasami ja będę mówić, a ty *będziesz ruszać ustami, i będzie to wyglądało tak, jakbyś to ty mówiła?*

MURASAKI

To świetny pomysł, Obachan. Dziękuję.

NAOE

Ależ skąd. Od czasu do czasu ty możesz zrobić to samo dla mnie.

MURASAKI

Oczywiście, Obachan. Mogłabym.³

³ Hiromi Goto, *Chorus of mushrooms*. Londyn 1997, s. 127, tłumaczenie K. M.

O stapianiu się tych dwóch postaci wspomina także Branach-Kallas, interpretując to zjawisko jednak bardziej jako symboliczne zacieranie granic pomiędzy podmiotem a przedmiotem⁴.

Poszukiwanie języka, który wyraziłby wszystko to, co konieczne, odbywa się w powieści na kilku poziomach. Pierwszym z tych poziomów są słowa, które odgrywają kluczową rolę w strukturze utworu. Pierwsza i główna narratorka (obecna na wszystkich poziomach narracji), Muriel, jawnie eksperymentuje ze słowami. Traktuje je nie tylko jak narzędzia, lecz także jak klocki lub fragmenty układanki, z których stara się zbudować swoją tożsamość. W przeciwieństwie do Naoe, która jako samodzielna postać ma wyraźne poczucie przeszłości i terażniejszości oraz wyraźnej linearności swojej egzystencji, Muriel dekonstruuje większość tego, co przyjmujemy za niezbywalne cechy opowiadania: spójną strukturę opowieści, perspektywę, a nawet język. W jednym z metafikcyjnych fragmentów tekstu Muriel tak odnosi się do swojego sposobu opowiadania:

Nie ma czegoś takiego, jak oś czasu. To nie jest równanie liniowe. Zaczynasz w środku i rozwiązujesz stamtąd na zewnątrz. To nie płaska powierzchnia, po której przechadzasz się w tę i z powrotem. To raczej jak bycie we wnętrzu kuli, która nie jest do końca kulą, a czymś zrobionym z tysięcy małych paneli. I na każdym z tych paneli jest małe lustro, ale każde z tych lusterek odbija coś innego, i z miejsca, w którym przycupnąłeś, jeśli obrócisz głowę lub spojrzysz w bok lub górę, widzisz coś nowego, coś starego, albo coś, co już zapomniałeś⁵.

W ten sposób Muriel przytacza kolejne wspomnienia i anegdoty, wybierając te, które akurat mają dla niej w danym momencie znaczenie, i odtwarza je na nowo dla swojego kochanka. Tu warto zwrócić uwagę na sam fakt rozmowy: jest to ważna cecha prowadzenia narracji zarówno przez Muriel, jak i przez Naoe. Obie zwracają się zawsze do jakiegoś odbiorcy. Samo w sobie nie jest to aż tak niezwykle, jednak w kontekście japońskości i kanadyjskości tekstu warte uwagi. Japońska podmiotowość nie jest czymś, co podmiot wnosi w proces komunikacyjny, a czymś, co się z tego procesu dopiero wyłania. Koncept tego, czym lub kim jestem „ja” jest konstruowany na podstawie tego, czym lub kim jestem dla kogoś innego, i to przez obecność innego jest on definiowany terminologicznie (co jest zresztą relacją wzajemną). „Ja” jest owocem komunikacyjnego procesu, efektem współpracy pomiędzy mówiącym a słuchającym⁶. Na ten aspekt komunikacji kładzie nacisk uosabiająca japońskość Naoe, tłumacząc Muriel w jednej z rozmów telepatycznych: „Przecież opowieści się dzieli. Nie uważasz, że opowiadanie i słuchanie są partnerstwem, że są równie ważne?”⁷.

Cała powieść koncentruje się wokół umiejętności rozmowy, czynności rozmawiania (tudzież właśnie braku rozmowy), i wymiany słów – bez względu na to, czy mamy do czynienia z rozmowami Muriel z jej kochankiem w metafikcyjnych częściach tekstu, czy z rozmowami Muriel z Naoe, czy brakiem autentycznej komunikacji między Naoe a Keiko lub

⁴ A. Branach-Kallas, op. cit., s. 93.

⁵ H. Goto, op. cit., s. 132, tłumaczenie K. M.

⁶ W konwersacji mówiący stosuje fragmentaryczną, otwartą strukturę wypowiedzi, podczas gdy słuchający stosuje *aizuchi* (Dorota Zdunkiewicz w *Aktach Mowy* określa *aizuchi* jako „słowa potwierdzające”). Z tegoż względu tworzenie znaczenia rozmowy i określanie tożsamości osób w niej uczestniczących jest efektem wspólnego wysiłku zarówno osoby mówiącej, jak i słuchającej (T. Sugiyama Lebra, *The Japanese Self in Cultural Logic*, Hawaii 2004, s. 21).

⁷ H. Goto, op. cit., s. 72, tłumaczenie K. M.

miedzy Keiko a Muriel, czy wreszcie z przytaczanymi przez Muriel fragmentami konwersacji z czasu jej dzieciństwa lub młodości. To właśnie z tych rozmów, dyskusji, pogaduszek i opowiadań wylania się stopniowo osobowość bohaterki i dopiero w nich może osobowość ta w pełni zaistnieć. Muriel buduje samą siebie ze słów własnych i czyichś. Przykładem takiego zabiegu w powieści jest pozornie przypadkowo przywołane wspomnienie kłótni sześćdziesięcioletniej Muriel z innym dzieckiem, które śmiało się z niej, nazywając ją Chinką.

- Ale ja nie jestem Chinką! – zaprotestowałam.
- A właśnie, że jesteś! Jesteś! Jesteś! Jesteś skośnooką Chinolką. Huiii czong czing aaa so! I co, co powiedziałem? Powiedz mi, co powiedziałem po chinolsku.
- Byłam zdezorientowana.
- Głupia jesteś czy co?
- Nie, to ty jesteś głupi! – krzyknęłam.
- A właśnie, że nie!
- A właśnie, że tak!
- A właśnie, że nie!
- A właśnie, że tak!
- Spieprzaj, Chinolko. Co komu po tobie?
- ALE JA NIE JESTEM CHINKĄ!⁸

Wspomnienie to nie jest opatrzone żadnym komentarzem ani nawet krótką refleksją. Muriel jedynie powtarza czytelnikowi słowa, które padły między nią a kolegą lub koleżanką⁹, nie korzystając nawet z tak naturalnego narzędzia, jakim w tym momencie byłaby narzeczka, aby wyrazić poczucie alienacji czy gorycz wywołaną przypisywaniem jej przez innych fałszywej narodowości. Liczą się tylko słowa. Incydent ten przedstawiony jest przelotnie jako jeden z wielu elementów budujących poczucie tożsamości dorosłej Muriel, i natychmiast ustępuje kolejnemu wspomnieniu.

Kolejnym interesującym szczegółem jest dość nonszalancki stosunek Muriel do prawdy, o której mówi ona: „Tworzę ją na bieżąco”¹⁰. Prawda wydaje się jej niczym plastelina, którą można dowolnie formować, i na której ostateczny kształt można wpływać bez końca. Tutaj bohaterka *Chorus of Mushrooms* przejawia raczej zachodni stosunek do słów jako narzędzi kontrolowania, nazywania, metkowania, re-konstruowania czegoś w coś nowego. Jest to szczególnie widoczne we fragmencie, w którym Muriel wraz z Keiko wybierają nowe imiona dla pracowników wietnamskich, którzy przyjechali aby pracować na farmie:

- Pomóż mi wymyślić jakieś przezwiska dla tych ludzi – powiedziała mama – ich prawdziwe imiona są zbyt trudne do wymówienia i nikt nie będzie w stanie ich zapamiętać.
- Dobrze. – Byłam pełna entuzjazmu, wymyślanie nowych imion dla dorosłych ludzi wydało mi się ekscytujące. Przesunęłam palcem po kolumnie imion, obracając na języku obce słowa. Zmieniając je.
- Może Jim? – spytałam. – A może Joe?¹¹

⁸ Ibidem, s. 53, tłumaczenie K. M.

⁹ W oryginalnej płec drugiego dziecka nie jest sprecyzowana.

¹⁰ „I'm making it up as I go along” (Ibidem, s. 12, tłumaczenie K. M.).

¹¹ Ibidem, s. 34, tłumaczenie K. M.

Słowa są tutaj jedynie instrumentami, które można dostosować do własnych potrzeb, a ich znaczenie nie jest stałe, lecz płynne. Muriel wyraża to w następujący sposób: „Czy ja to właśnie zmyśliłam, czy to prawda? [...] Wypowiedzenie tego na głos może uczynić to prawdą”¹². Relacja między prawdą a słowami stawia słowa w pozycji wyraźnie uprzywilejowanej; słowa czynią prawdę, a nie tylko ją oddają. Odstaje to znacznie od japońskiego podejścia do słów, które zakłada, że słowom nie można ufać. Z punktu widzenia *shintō* słowa mają istotnie moc sprawczą; według Wiesława Kotańskiego każdy akt mowy realizuje się dzięki sile zwanej *kotodama* 言霊, czyli „moc wypowiedzenia” albo „duch słowa”¹³. Siła ta ma jednak zdecydowanie magiczny charakter: mówienie o rzeczach dobrych lub złych prowadzi do pomyślnych lub złowieszczych zdarzeń¹⁴. Jednocześnie jednak słowa nie są godne zaufania. Oznaką szczerości jest milczenie, nie słowa. Ma to związek z przekonaniem Japończyków, iż wewnętrzne ja to milczące ja. Osadzone symbolicznie w organach wewnętrznych – a dokładnie w klatce piersiowej – i w samym sercu (*kokoro*)¹⁵, wewnętrzne „ja” związane jest z wiernością, prawdą (*truthfulness*), autentycznością i integralnością (*integrity*)¹⁶. Wewnętrzne „ja”, osadzone w twarzy i ustach, czyli mowie i słowach, związane jest z oszukiwaniem (*deception*), maskowaniem i ukrywaniem (*disguise*) i pozorami¹⁷. Dlatego osoba, która milczy, jest godna zaufania¹⁸.

Opozycja mowa/milczenie utożsamiana jest też w światopoglądzie japońskim z opozycją bezczynność/podejmowanie akcji. Zdecydowaną akcję można podjąć dopiero, kiedy skończy się mówić¹⁹. Jest to znamienne w kontekście tego, że Naoe odchodzi w nocy, w milczeniu, po raz pierwszy od dwudziestu lat przerywając swój nieustanny monolog, który do tej pory miał miejsce co dnia.

Słowa nie są też w kulturze japońskiej związane z komunikacją tak blisko, jak w kulturze zachodniej. Można mówić jedno, a mieć na myśli co innego, podczas gdy milcząc można dawać do zrozumienia coś ważnego²⁰. Cisza/milczenie (*chinmoku*) jest pełnoprawną formą komunikacji²¹. Do komunikacji może też służyć ciało, i to nawet lepiej niż język. Japończycy polegają w znacznej mierze na komunikacji niewerbalnej; to, co ukryte, intuicyjne, dające się jedynie wywnioskować; ma pierwszeństwo nad tym, co jawne i racjonalne²². Zamiast słów, wypowiedzianych lub pomyślanych, akcent pada na gesty i czynności. Jest to doskonale widoczne w momencie, kiedy Muriel po raz pierwszy odnajduje porozumienie z Keiko, swoją matką. Po zniknięciu Naoe Keiko popada w apatię i zupełnie przestaje mówić. Dopiero kiedy Muriel przygotowuje klasyczny japoński posiłek z prawdziwie japońskich składników i podaje go matce, Keiko wraca do siebie.

¹² „God! Did I just make that up or is it true? [...] Saying it out loud can make it so” (Ibidem, s. 53, tłumaczenie K.M.).

¹³ W. Kotański, *W kręgu shintoizmu*, Warszawa 1995, s. 33.

¹⁴ T. Sugiyama Lebra, op. cit., s. 185.

¹⁵ *Kokoro* 心, oznacza „serce” w kontekście uczuć i umysłu, w odróżnieniu od narządu, *shinzō* 心臓.

¹⁶ T. Sugiyama Lebra, op. cit., s. 183.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 184.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 179.

²¹ R. J. Davies i O. Ikeno, *The Japanese mind : understanding contemporary Japanese culture*, Boston 2002, s. 51.

²² T. Sugiyama Lebra, op. cit., s. 46.

– Mamo, kolacja gotowa! – zawołałam. [...] Cisza. Potem skrzypienie podłogi. Powolne, ostrożne kroki. [...] Kiedy mama zeszła ze schodów, wyciągnęłam rękę, a ona ją wzięła. Razem podeszliśmy do stołu. [...] Nie było uścisków, pocałunków ani żadnych *mea culpa*. Nie wybiła fontanna słów, jak gdyby wszystko to, czego nigdy nie powiedzieliśmy, wypłynęło gwałtownie, a my wybaczyli sobie wszystkie wady i pomyłki. Usiedliśmy i jedliśmy. Nikt nic nie mówił, słychać było tylko odgłosy jedzenia.²³

Dzielenie się jedzeniem jest z perspektywy Japończyków czymś więcej niż wspólnym spędzaniem czasu. Wspólny posiłek odgrywa rolę duchowej czynności, czegoś, co Satsuki Kawano w *Ritual Practise in Modern Japan* określa zawieraniem i wzmacnianiem więzi (*establishing and maintaining connectedness*) między osobami²⁴. Posiłek nie jest dodatkiem, lecz swoistą formą interakcji społecznej. Takie Sugiyama Lebra ujmuje tę kwestię w *Japanese Patterns of Behavior* następująco: „[d]la Japończyków jedzenie i picie są nierozzerwalnie związane ze spotkaniami towarzyskimi [...] Japończycy rozmawiają *poprzez* wspólne jedzenie i picie” (moje podkreślenie)²⁵. W *Chorus of Mushrooms* dopiero wspólny posiłek pozwala matce i córce nawiązać bliski kontakt, jakiego nigdy wcześniej między nimi nie było. Istotne jest, że ani Keiko, ani Muriel w tym właśnie momencie nie mówią po japońsku – Keiko, ponieważ odmawia mówienia po japońsku, Muriel zaś gdyż po prostu nie zna tego języka. Sposobem na odszukanie i przyjęcie swojej japońskiej tożsamości jest dla nich nie rozmowa w języku japońskim, lecz wspólne spożycie japońskiego posiłku. Tożsamość budowana jest w tym wypadku nie dyskursywnie, lecz, można by rzec, organicznie – proces jej formowania rozpoczyna się nie w racjonalnej sferze umysłu, lecz irracjonalnej sferze ciała. Kawano zwraca uwagę na fakt, że w japońskiej kulturze ciało jest podmiotem społecznym²⁶, i akcje wykonywane przez nie lub mu narzucane mają znaczący wpływ na wewnętrzne „ja” (*inner self*)²⁷. Na przykład czyszczenie (*cleaning*) i oczyszczanie (*purification*): czynność sprzątnięcia ma ulepszać wewnętrzne „ja,” tak samo jak kąpiel i polewanie wodą mają swoją wagę moralną²⁸. Akt/działanie nie jest zatem substytutem myśli, lecz j e s t wcieloną myślą (*performance brings categories, ideas, and values into action*)²⁹.

Sam pomysł przyrządzenia jedzenia japońskiego podsuwa Muriel jej babka, Naoe (wtedy już nieobecna z chronologicznego punktu widzenia). Choć naturalne zdawałoby się, że to właśnie od „japońskiej strony osobowości” wychodzi sugestia porozumienia przez posiłek, sama Naoe we wcześniejszych partiach narracji wykazuje o wiele większe zainteresowanie słowami, które wydają się mieć dla niej naturę bardziej wyzwalającą, niemalże ekshibicjonistyczną. Naoe dąży z uporem do wyrażenia swoich uczuć i myśli, spędzając całe dnie w ulubionym fotelu w korytarzu i nieprzerwanie mówiąc do siebie po japońsku. Jak na przedstawicielkę pierwszego pokolenia imigrantów, wykazuje zachodnią wręcz fascynację ideą komunikacji poprzez słowa. W tym kontekście jej postawa wydaje się raczej umiarkowanie japońska, co, jeśli faktycznie potraktujemy Muriel i Naoe jako różne strony tej samej osobowości, pokazuje złożoność i wewnętrzną sprzeczność tożsamości imigranta.

²³ H. Goto, op. cit., s. 151–153, tłumaczenie K. M.

²⁴ S. Kawano, *Ritual practise in modern Japan: ordering place, people, and action*, Hawaii 2005, s. 46.

²⁵ „[F]or the Japanese, eating and drinking are inseparable from social interactions [...] the Japanese converse with one another by eating and drinking together”. T. Sugiyama Lebra, op. cit., s. 3–4, tłumaczenie K.M.).

²⁶ S. Kawano, op. cit., s. 39.

²⁷ Ibidem, s. 40.

²⁸ Ibidem, s. 42.

²⁹ Ibidem, s. 4.

Naoe opowiada czytelnikowi o sobie, o swoim życiu i o swoich wspomnieniach, demonstrując świadomość swojej historii nie tylko jako pamięci tego, co było, ale i fundamentalnej części jej samej i jej tożsamości. Tą tożsamością Naoe dzieli się także z Muriel, opowiadając wnuczce japońskie mity i podania. Historie te są bardzo interesującą częścią powieści, ponieważ czytelnik nie ma do czynienia z dokładnym zapisem tego, co opowiadała wnuczce Naoe, a jedynie z wersjami kształtowanymi na bieżąco przez Muriel w oparciu o jej własne wspomnienia. Podania, mity i legendy przywołane w tekście pojawiają się w następującej kolejności: mit o stworzeniu świata (mit o boskim rodzeństwie Izanami i Izanagi), opowieść o Yama Ubie, nawiązanie do podania o Uba-sute yamie, baśń o Issun Bosshim oraz nawiązanie do postaci Yuki Onny³⁰.

Jako chronologicznie pierwszy (zarówno w czasie, jak i w tekście) pojawia się mit o Izanami i Izanagim. Ten mit, a raczej pewną jego wersję opowiada Naoe dla Muriel, zastrzegając: „Dziecko, nie jest to historia, którą poznałam, lecz historia, którą opowiadam. Naturą słów jest zmieniać się wraz z opowiadaniem. Nawet teraz zmieniają się w twojej głowie w miarę, jak mówię”³¹. Mit o Izanami i Izanagim to mit o stworzeniu świata. Jednak o ile oryginalna wersja mitu obraca się wokół motywu prokreacji, wersja zapamiętana i przetworzona przez Muriel koncentruje się na słowach i na ich twórczej mocy. Przytoczona jest jedynie pierwsza część podania, opowiadająca o tworzeniu i dawaniu życia – motyw śmierci i zabijania nie pojawia się w ogóle. Taka aranżacja mitu wyraźnie pokazuje, jak fascynujące są dla Muriel słowa i ich moc twórcza. W odtwarzanej przez nią wersji mitu Izanami odgrywa dominującą rolę, choć oryginalnie rodzeństwo było równymi partnerami w tworzeniu świata:

Izanagi i Izanami stali na Niebiańskim Moście i patrzyli w dół otchłani. Zapytywali się wzajemnie, czy gdzieś poniżej Niebiańskiego Mostu istniała jakakolwiek kraina. Byli zdeterminowani, aby się dowiedzieć. Aby to zrobić, sięgnęli w dół włócznią, i natknęli się na ocean. Gdy unieśli włócznię, ściekły z niej krople wody, które stężyły i utworzyły wyspę Onogoro-jima³².

W opowieści Muriel Izanami zdecydowanie przewodzi parze, zabierając brata z domu, mówiąc mu, co ma robić, i poprawiając go nieustannie. Relacja Izanami z bratem przypomina bardziej relację matki i dziecka niż relację dwójki dorosłych partnerów. Izanagi jest zalekciony, marudny i niecierpliw; nie wykazuje żadnej inicjatywy, ograniczając się jedynie do uwag takich jak „pospiesz się, jestem głodny.” Izanami natomiast jest cierpliwa, opanowana i kreatywna. To ona tworzy pierwszą wyspę, mocząc w wodzie czubki palców i celowo rzucając krople z powrotem do oceanu, aby wraz z Izanagim mieli gdzie stanąć i co zjeść. Warto zauważyć, że taka postawa Izanami odpowiada postawie, jaką zachowuje wobec mężczyzny Muriel (a także Naoe).

Przedstawiona przez Muriel wersja mitu wskazuje także na jej wiarę we własną kreatywność oraz na niezachwianą pewność, że ma ona niepodzielną władzę nad własną tożsamością. W jej opowieści to Izanami oświadcza Izanagiemu, że muszą stworzyć dla siebie

³⁰ Skoncentrowałam się na tych dwóch podaniach oraz jednym wspomnianym, ponieważ trzecie pełne podanie, Uba-sute yama, jest kompletnie dowolną, anachroniczną aranżacją raczej niż podaniem. Issun Boshi zaś w formie zaprezentowanej przez Muriel podlega bardziej pod feministyczną krytykę.

³¹ „Child, it is not the story I learned but it's the story I tell. It is the nature of the words to change with the telling. They are changing in your mind even as I speak” (H. Goto, op. cit., s. 32, tłumaczenie K. M.).

³² F. Davis, *Myths and legends of Japan*, New York 2007, s. 436. Tłumaczenie K. M.

nowy dom. Zapytana przez brata o zasady, jakimi należy kierować w stwarzaniu świata, odpowiada z pewnością siebie: „Nie ma zasad”³³. Natychmiast po tych to słowach następuje zaręczenie, że „wypowiedzenie tych słów na głos sprawiło, że stały się one prawdą”³⁴. Wielokrotne podkreślanie wyższości nazywania i opowiadania nad rzeczywistością odzwierciedla zagubienie Muriel, której trudno jest w życiu znaleźć zasady, na których mogłaby się opierać, i w związku z tym zmuszona jest tworzyć własne zasady.

Kolejnym interludium jest opowieść o Yama Ubie 山姥, czyli Górskiej Wiedźmie. Muriel przywołuje tę opowieść po odejściu babki – czyli nie tyle chronologicznie w czasie, a w kolejności, w jakiej w ogóle przywołuje swoje wspomnienia w powieści. Yamanba, lub Yama Uba (lub Oba) to *yōkai*, czyli stworzenie będące czymś pomiędzy demonem a duchem. *Yōkai* jako takie wiążą się z transformacją, natomiast motywem przewodnim większości podań o Yama Ubie jest pożeranie. Najczęstszy wariant opowieści o tym stworzeniu pokazuje Yama Ubę jako potwora pożerającego dziewice i małe dzieci, ewentualnie mężczyzn. Jej inna nazwa to Yama Haha, czyli Górski Matka³⁵. W niektórych podaniach pojawia się ona nie jako demon, lecz właśnie jako czuła matka³⁶. Jeszcze łaskawszy obraz Yama Uby, jako łagodnej matki-natury, pochodzi ze sztuki *Nō Yamanba*³⁷:

Yamauba jest wróżką żyjącą w górach, które są pod jej opieką od początku świata. Okrywa ją ona śniegiem w zimie, a kwieciami na wiosnę; jej zadanie prowadzi ją od wieków od wzgórze do doliny i od doliny do wzgórze. Jest niezwykle stara³⁸.

Dla Japończyków Yama Uba jest postacią o wyraźnie dwoistej naturze, pełnej i dobra, i zła³⁹. Nie sposób stwierdzić, czy autorka koncentruje się na jednej stronie tego dualistycznego motywu, czy też stapia postać Yama Uby z postacią Yama-no-kami, górskiego bóstwa życia, śmierci i odrodzenia⁴⁰. Tak czy inaczej, w przedstawionym w *Chorus of Mushrooms* ujęciu Yama Uba wiąże się z odrodzeniem, dawaniem życia i poświęceniem. W powieści podanie o Yama Ubie pojawia się natychmiast po tym, jak Naoe znika bez śladu (czyli jej śmierci lub ucieczce). Choć teoretycznie Naoe opowiada tę historię swojemu towarzyszywi, Tengu, to warto zauważyć, że Tengu, czyli Górski Goblin, jest stworzeniem, które zamieszkuje dokładnie ten sam świat, co Yama Uba. Jeśli przyjmiemy, że wszystkie „przygody” Naoe rozgrywają się jedynie w wyobraźni Muriel, osamotnionej przez nagłe zniknięcie babki, historia o Yamanbie nabiera nieco głębszego wymiaru. Opowieść o długowieczności i odrodzeniu realizuje infantylną fantazję Muriel, w której jej babcia nadal żyje, ciesząc się pełnią życia. Jednocześnie motyw odrodzenia przejawia się w samej Muriel, kiedy jej nieświadomiona dotąd japońska tożsamość zaczyna się w niej budzić. Muriel zaczyna interesować się kuchnią japońską, uczyć się języka japońskiego, tym samym odradzając się jako Japonka.

³³ H. Goto Hiromi, op. cit., s. 30, tłumaczenie K. M.

³⁴ Ibidem, s. 30, tłumaczenie K. M.

³⁵ K. Yanagita, *Legends of Tono*, Plymouth 2008, s. 67.

³⁶ H. Kawai, *Japanese Psyche: Major Motifs in the Fairy Tales of Japan*, Texas 1988, s. 32.

³⁷ A. Waley, *The Noh plays of Japan*, New York 2007, s. 327–328.

³⁸ Ibidem, s. 327. Tłumaczenie K. M.

³⁹ H. Kawai, op. cit., s. 42.

⁴⁰ P. Monaghan, *Goddesses in World Culture*, Santa Barbara 2010, s. 163.

Ostatnią historią wspomnianą przez Naoe jest ta o Yuki Onna 雪女. Yuki Onna jest jedyną bohaterką legendy, którą Naoe nie opowiada (czy też parafrazuje), lecz do której jedynie się odnosi. Yuki Onna (Kobieta Śniegu) jest, w zależności od podania, *yōkai* – rodzajem demona śniegu lub duchem kogoś, kto zginął w czasie burzy śnieżnej. W każdym przypadku postać ta wiąże się ze śmiercią i odchodzeniem.

Nawiązanie do Yuki Onna interpretować można dwojako. Według jednej z najpopularniejszych wersji podania o Yuki Onna – opowiadania ze zbioru *Kwaidan* napisanego przez Lafcadio Hearna⁴¹ – pojawia się ona jako demon pod postacią niezwykle pięknej kobiety, który sprawia, że ludzie zamarzają na śmierć. Oszczędza życie młodemu drwala pod warunkiem, że ten nigdy nikomu nie zdradzi, że ją widział. Po niedługim czasie drwal spotyka niezwykle piękną młodą dziewczynę, która zostaje jego żoną; wiele lat później, pewnej zimowej nocy drwal opowiada swojej żonie, i teraz już matce swoich dzieci, co widział przed laty. W tym momencie jego żona wyjawia, że to ona jest widzianą przez niego niegdyś Kobietą Śniegu:

– To byłam ja! Ja! Yuki! – krzyknęła mu prosto w twarz. – powiedziałam wtedy, że zabiję cię, gdy wspomnisz komuś o tym choćby jednym słowem! Gdyby nie śpiące tu dzieci, uczyniłabym to bez wahania! A teraz, dla swego własnego dobra, opiekuj się nimi troskliwie, ale to bardzo, bardzo troskliwie, bowiem gdyby kiedykolwiek miały powód do uskarżania się na ciebie, postąpię z tobą tak, jak na to zasługujesz!

Mimo że krzyczała, jej głos stawał się coraz słabszy, podobny do zawodzenia wiatru. Wreszcie zmieniła się w lśniąca białą mgłę, która wystrzeliła ku sufitowi, precyzyjnie się przez dymnik... i odtąd nikt jej już więcej nie zobaczył⁴².

Głównym motywem tej wersji podania jest odchodzenie i opuszczanie najbliższych. Naoe odchodzi z domu w zimową noc, niezauważona przez nikogo, aby nigdy nie powrócić. Zostawia swoją córkę i wnuczkę, które już nigdy nie dowiedzą się, co się z nią stało. Znamienny jest tu fakt, że także Muriel zostawia swojego kochanka pod koniec powieści, odchodząc w nieznaną.

Druga znana postać Kobiety Śniegu została utrwalona w piśmie przez Richarda Gordona Smitha w *Ancient Tales and Folklore of Japan*. W tym wariantcie podania Yuki Onna nie jest demonem, lecz duchem powracającym do miejsc i ludzi, z którymi był związany:

Wszyscy ci, którzy giną w śniegu i zimnie, stają się duchami śniegu, pojawiającymi się wraz ze śniegiem, podobnie jak duchy tych, którzy utonęli w morzu pojawiają się tylko na morzu w czasie sztormu⁴³.

Jeśli spojrzymy na przywołanie Yuki Onna w *Chorus of Mushrooms* z perspektywy tego podania, jej postać w powieści może zostać odczytana jako symbol śmierci Naoe. Myśli o babce i wspomnienia o niej wracają do Muriel przez resztę historii niczym duch nawiedzający żywych.

⁴¹ M. Tatarczuk, *Kaidan: japońskie opowieści niesamowite epoki Edo*, Warszawa 2010, s. 123.

⁴² L. Hearn, *Kwaidan: opowieści niezwykle*, tłum. A. Rzewuski, Warszawa 2008, s. 89.

⁴³ „All those who die by the snow and cold become spirits of snow, appearing when there is snow; just as the spirits of those who are drowned in the sea only appear in stormy seas”. R. G. Smith, *Ancient Tales and Folklore of Japan*, New York 1918, s. 245.

Bez względu na obraną wersję, postać Yuki Onna wyraża dodatkowo bardzo ważny, bynajmniej nie nadprzyrodzony aspekt zarówno Naoe, jak i Muriel: wyobcowanie. Według wersji Lafcadio Hearna, Yuki Onna jest gościem w świecie śmiertelników, kimś, kto nie pasuje, i kto nigdy nie będzie w stanie zniknąć w tłumie. Tak jak piękna twarz O-Yuki zwracała na nią uwagę, tak samo widoczna na pierwszy rzut oka etniczna rozpoznawalność Muriel i Naoe nie pozwoliłyby im po prostu wtopić się w tło. Yuki Onna przedstawiona przez Smitha natomiast, jako duch kogoś, kto zginął pod śniegiem, wyglądem na pozór nie różni się od zwykłego człowieka, jednak nie należy już do świata żywych. Przywodzi to na myśl sytuację Muriel, która mimo bycia dzieckiem japońskich rodziców, miałaby problemy z ponownym przystosowaniem się do życia w Japonii. Pomimo twarzy pozwalającej jej niezauważenie zniknąć w tłumie innych Japończyków, najprawdopodobniej przy bliższym poznaniu zostałaby przez nich uznana za „niedostatecznie japońską w kwestii kultury i wykształcenia”⁴⁴.

Tożsamość nie jest czymś, co można po prostu odziedziczyć. Dla Muriel, która nie doświadczała własnego dziedzictwa kulturowego na co dzień i nie dorastała w nim, jest ono równie obce jak cudza kultura, w której przyszło jej dorastać, i którą jej matka próbowała tak bardzo przyswoić. Z poczuciem tożsamości, zwłaszcza tak kruchym jak u bohaterki *Chorus of Mushrooms*, nierozzerwalnie związane są język i słowa. Powieść Hiromi Goto jest swoistą podróżą w czasie i pamięci w poszukiwaniu sposobu zrozumienia i wyrażenia siebie. Eksperymentując ze słowami, wspomnieniami i podaniami, autorka pokazuje, że czasem same słowa nie wystarczą, aby móc odnaleźć i w pełni wyrazić swoją własną „ja”. Czasem rozmowa nie realizuje się w słowach, a w działaniu, w myśli, lub nawet w milczeniu. Czasem tożsamość nie jest jednorodna, lecz istnieje na skraju dwóch lub więcej wzorców tożsamości, jednocześnie pomimo i dzięki sprzecznościom. *Chorus of Mushrooms* naświetla zależność między rozumieniem swojej tożsamości i podmiotowości a umiejętnością wyrażenia tychże. Poszukiwania Muriel pokazują, że możemy wyrazić swoją tożsamość jedynie do tego stopnia, do jakiego ją rozumiemy, a zarazem, że rozumiemy swoją tożsamość jedynie do stopnia, w jakim jesteśmy w stanie ją wyrazić.

⁴⁴ W. Tsutsui, *A companion to Japanese history*, Malden 2007, s. 327.



**Nara, Kasuga
Taisha, luty 2011**
(fot. S. Kołos)