

Przemysław Górecki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Refleksja estetyczna nad opowiadaniem Ryūnosuke Akutagawy *W krainie wodników*

*Wyzbycie się materialnych pragnień nie zawsze
przynosi spokój ducha.*

*Aby go osiągnąć, należy wyzbyć się także pragnień
duchowych.*

(Myśl z dzieła filozofa Maga pt. *Słowa głupca*)

Łatwo jest wznieść się na poziom apatycznego zubożenia, tak samo jak przekroczyć ledwie widzialną granicę oddzielającą je od anestetycznego oglądu rzeczywistości. W obu przypadkach w grę wchodzi dwoista figura tego, co doznawane i postrzegane oraz, świadomie lub nie, niedopuszczane do recepcji. Na tej cienkiej granicy, zgodnie z prawami chwiejnej równowagi, balansuje percepcja estetyczna opowiadania Ryūnosuke Akutagawy, *W krainie wodników*¹ (tytuł pierwszego polskiego wydania to *Kappy*, także w przekładzie Mikołaja Melanowicza). Ukończona w 1927 roku (niedługo przed samobójczą śmiercią autora) nowela jest krnąbrnym dzieckiem zachłyśniętej modernizmem epoki Taishō, znamionującym późną, krytyczną w stosunku do niej refleksję natury estetycznej i politycznej. Potencjał interpretacyjny *W krainie wodników* zasada się na kilku niezależnych od siebie i jednocześnie doskonale ze sobą powiązanych kierunkach odczytywania: można prowadzić analizę zakorzenienia opowiadania w tradycji japońskiej estetyki i skonfrontować ją z silnym wpływem modernizmu (którego Akutagawa był przecież jednym z czołowych przedstawicieli) i postmodernistycznego (w sensie literalnym) zwrotu krytycznego. Niezbędne nakreślenie tła historycznego wpisuje utwór w szerszą narrację o związku treści z kreacją europejskich utopii i antyutopii. A wszystkie te ścieżki namysłu są wyznacznikami nadrzędnego dyskursu estetycznego, będącego tłem wszelkiej refleksji o *W krainie wodników*.

Osią fabularną noweli jest niezwykła historia opowiedziana przez pacjenta szpitala psychiatrycznego, relacjonującego swoją wizytę w krainie kapp, japońskie-

1. Ryūnosuke Akutagawa, *W krainie wodników*, w: *Życie szaleńca*, przeł. M. Melanowicz, Warszawa 1998, s. 97–141.

go gatunku wodników. Jego pobyt to konsekwencja pogoni za jedną dostrzeżoną przypadkiem kappą, zaś powrót do japońskiej rzeczywistości – wynik osobistego pragnienia, wypływającego z coraz silniejszego poczucia niechęci do rzeczywistości podwodnych stworzeń. Cała historia jest wiarygodnie brzmiącym, szczegółowym i bardzo kompleksowym opisem pozornie utopijnej struktury społeczeństwa kapp. Estetyczny wymiar tej spektakularnej relacji jest w istocie wymiarem epistemologicznym; czynnik wartościujący zepchnięty zostaje na dalszy plan, ponieważ narrator przyznaje prymat aspektowi, który nazwać można percepcyjnym. Cała koncepcja wydarzeń, które przytrafiły się pacjentowi, opiera się na grze napięć pomiędzy internalizacją postrzeganych zjawisk oraz wydarzeniami, które unikają rejestracji; określa je zasada, którą Wolfgang Welsch nazwie kiedyś *aistetyką*, a więc tematyzacją wszelkiego rodzaju postrzeżeń zmysłowych i duchowych, codziennych czy wzniosłych². Nie sposób pominąć również piętna, jakie na arcydzielnym tekście Akutagawy odcisnęła szeroko pojmowany modernizm, z którym nazwisko pisarza było silnie utożsamiane. Od *modernizmu* niedaleko już do *modernizacji*, która jako dalekosiężny, lecz niezwykle intensywny proces objęła Japonię w okresie panowania cesarza Yoshihito (a więc w epoce Taishō). Czas nagłego wzrostu produkcji przemysłowej, rozwoju oświaty, aktywizacji społecznej obywateli (spektakularny rozkwit organizacji politycznych wszelkiej proveniencji) i reform zaowocował również stopniowym, lecz zdecydowanym narastaniem nastrojów niezadowolenia społecznego, pojawianiem się związków zawodowych czy strajków spowodowanych masowymi zwolnieniami. Wszystko to w sposób doskonale satyryczny, przy tym sugestywnie budzący grozę, odzwierciedlone zostało w opowiadaniu Akutagawy.

W tradycyjnej estetyce Japonii kwestia polaryzacji wartości estetycznych jest jednym z rudymentów. Wizję literatury japońskiej jako skoncentrowanej na biegunach stworzonych z przeciwstawnych par pojęć przedstawił J. Thomas Rimer. Według niego polaryzacja zachodzi na poziomie następujących dychotomii: wewnętrznego i zewnętrznego, arystokratycznego i popularnego, fikcji i faktu oraz poezji i prozy. Znamiona każdej z nich nietrudno odnaleźć w utworach Akutagawy; *W krainie wodników* operuje bardzo ciekawymi zestawieniami estetycznymi wpisanymi w „model Rimera”. Przede wszystkim, podstawowe rozgraniczenie epistemologiczne dotyczące płaszczyzny wydarzeń oparte jest na dwudzielności rzeczywistości: pacjent umieszczony w zakładzie psychiatrycznym konstruuje swoją narrację, osadzając siebie w porządku zewnętrznym w stosunku do wewnętrznego, psychicznego świata doświadczeń i wspomnień związanych z rzekomą wizytą w krainie kapp. Podział ten staje się też, co istotne, rozgraniczeniem aksjologicznym, dzięki wprowadzeniu

2. Wolfgang Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1996, s. 520–546.

i silnemu zaznaczeniu przez pacjenta perspektywy wartościującej. W tym samym zestawieniu uwidacznia się również rozgraniczenie na fikcję i fakt, związane z tym niezwykle przypadkiem relatywizmu, który pojawia się w nierozstrzygalnym dla obu stron sporze – konflikcie dwóch relacji („chorej” opowieści pacjenta oraz „obiektywnej” i „zdrowej” diagnozie lekarza)³. Różnicę dostrzec można także w samej strukturze utworu: specyficzna budowa narracji, w którą „włożona” zostaje kolejna, upodrzedniona narracja. Opowiada bowiem jakieś zewnętrzne „ja”, pełniące jedynie funkcję zdystansowanego słuchacza i przekaziciela opowieści właściwej, podejmowanej przez „ja” wewnętrzne, będące narratorem-bohaterem. Silnie poetycka proza Akutagawy nie przysparza na ogół problemu z dostrzeżeniem pierwiastków obu wymiarów żywiołu literackiego (poetyckiego i prozatorskiego), w przypadku opowiadania *W krainie wodników* treść jest jednak wyjątkowo i zaskakująco mało poetycka, nie tracąc oczywiście przy tym niebywale wyrafinowanego i wysmakowanego charakteru. W dychotomii poezji i prozy można jednak dostrzec sygnały rozgraniczenia uroczystości i sztuki oraz zwyczajności i rzemieślnictwa, a to podział wyraźnie zaznaczający się w kreacji Klubu Nadkapp, elitarnego stowarzyszenia dekadencjonalnych indywidualistów, czy w konkretnej postaci kompozytora Crabacka. Najsilniej realizują oni postulat oddzielenia tego, co arystokratyczne od wszystkiego, co popularne, dopełniając tym samym realizację teorii estetycznej Rimera⁴.

Symptomatyczne dla *W krainie wodników* jest rozdarcie pomiędzy wiernością japońskiej tradycji estetycznej a modernistyczną refleksją krytyczną, której zwolennikiem stał się Akutagawa, wyłamawszy się z przywódczej niemal roli czołowego modernisty. Piewca wolności umysłu oraz krytyk fanatycznie dialektycznego myślenia uciekał jak najdalej od kategorycznych rozróżnień, w których ramy był niebezpiecznie blisko wtłoczenia⁵. Krytycyzm w stosunku do nowych zjawisk literackich wzmożony został w pisarzu także przez wnikliwą obserwację skutków modernizacji kraju i jego potyczek z postępującą automatyzacją i kapitalizmem – odzwierciedleniem tych spostrzeżeń są liczne aluzyjne fragmenty opowiadania.

3. Schorzenie, którego ofiarą padł bohater, to *dementia praecox*, a więc otępienie wczesne charakteryzujące się wycofaniem chorego z wszelkiej zewnętrznej działalności i zatopieniem w świecie wewnętrznym.

4. Momentem fabularnym, w którym również dostrzec można znamiona dychotomii arystokratyczne – popularne, jest przybycie bohatera do krainy kapp. Pojawia się wtedy opis konfrontacji jedyne go człowieka, traktowanego jak wartościowy przybysz, z masą odindywidualizowanych kapp.

5. Akutagawa dał się poznać jako krytyk antyestetycznego podejścia marksistów do literatury. Pisał: „Załóżmy, że przedstawienie życia każdego pisarza powinno być oparte na materialistycznej wizji historii Marksa. Wtedy także wiersze każdego poety o słońcu i księżycu, górach i rzekach, powinno opierać się na heliocentrycznej wizji Kopernika. Jednakże, powiedzenie »Ziemia obraca się o tyle-i-tyle stopni« zamiast »słońce opada na zachodzie« niekoniecznie jest korzystne z estetycznego punktu widzenia” [przeł. P. G.].

Przytoczoną formułę o polaryzacji postrzeżeń Rimer oparł na jednej z ogólnych zasad rządzących japońską estetyką⁶. Według niej współistnieją dwa rodzaje wrażliwości estetycznej: pierwszy z nich skupiony jest wokół wyciszenia, wyrafinowania, prostoty, symboliczności oraz skromności (pojmowanej także jako oszczędność), drugi zaś charakteryzuje się upodobaniem do przepychu i ostentacji, do bogactwa ekspresji. Każdy z nich znajduje swoją reprezentację w *W krainie wodników*, sygnalizując dyskretnie, acz zauważalnie, swoją obecność lub rozrywając wręcz rzeczywistość przedstawioną na dwa kontrastujące ze sobą bieguny. Przykładowo, będący bohaterem i narratorem („wewnętrzny”, gwoli ścisłości) *pacjent nr 23* cicho snuje swą opowieść, by nagle zmienić wyraz twarzy, zerwać się błyskawicznie i krzyczeć, wymachując pięściami: „Wynoście się, łajdaki! Wy głupie, sprośne, bezwstydne, próżne, okrutne, samolubne zwierzęta!”. Doskonałym przykładem jest także scena z sali koncertowej, w której liryczny występ pianisty Crabacka i skupienie zasłuchanego audytorium brutalnie przerywają policjanci i gwałtowna burda, która rozpętała się po występie artysty.

Przestrzeń, którą obserwuje w kraju kapp *pacjent nr 23*, bardzo często określana jest w odniesieniu do znanych mu realiów japońskich. Przykładowo, znalazłszy się w przydzielonym mu mieszkaniu, stwierdza:

Cywilizacja kapp niewiele różni się od cywilizacji ludzkiej, a w każdym razie od japońskiej. Na przykład w kącie salonu, którego okna wychodziły na ulicę, stało małe pianino, a na ścianach wisiały sztychy oprawione w ramki. Uskarżać się mógłbym jedynie na to, że nie tylko samo mieszkanie, ale także stoły i krzesła były przeznaczone dla kapp i dlatego nieco dla mnie za małe – miałem uczucie, jakbym się znalazł w pokoju dziecinnym⁷.

W innym momencie uznaje, że „domy stojące po obu stronach ulicy niczym się nie różniły od budynków stojących na Ginzie” (ulicy znajdującej się w centrum Tokio). Natrafić można też na spostrzeżenie, że kappy-poeci wyglądają tak samo jak twórcy znani mu z rodzinnego kraju: także mają długie włosy. Jako przybysz, dopiero poznaje tajniki nowoodkrytej krainy, natomiast stosunek kapp do ludzi oparty jest już na znajomości realiów ich życia, o czym świadczą liczne wypowiedzi, na przykład słowa Chacka wspominającego o prostytutkach się w Japonii „dziewczętach z niższych klas”. Ich wiedza pozwala kappom mieć silne poczucie przewagi nad gatunkiem ludzkim. Wymownym jej przejawem jest

6. Prezentowane w pracy wyznaczniki estetyki japońskiej przytaczane są za: Beata Kubiak Ho-Chi, *Estetyka japońska*, w: *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009, s. 29–103.

7. Akutagawa, *W krainie...*, s. 101.

jedna ze złotych myśli filozofa Maga: „My, kappy, jesteśmy bardziej nieszczęśliwi niż ludzie, ponieważ ci ostatni znajdują się na niższym stopniu rozwoju”⁸.

Wartością kulturową przejętą bezpośrednio z Kraju Kwitnącej Wiśni jest symboliczna rola słowa i jego magiczny wymiar. Przykładu wykorzystania jego mocy dostarcza absurdalnie niestandardowa scena porodu młodego kappy:

Lecz gdy nadejdzie już moment decydujący, ojciec dziecka, kierując usta ku narządom rodnym samicy – tak jakby rozmawiał przez telefon – głośno woła: »Czy chcesz przyjść na świat? Przemysł to dobrze i daj odpowiedź. [...] A dziecko znajdujące się jeszcze w łonie matki z pewnym zażenowaniem odpowiedziało cicho: Nie chcę się narodzić. Po pierwsze, nie chcę twej krwi. Sama myśl, że odziedziczyłbym po tobie chorobę umysłową, jest dla mnie straszna. Po drugie, uważam, że życie kapp nie jest szczęśliwe«⁹.

Przedstawienie to zdaje się jednocześnie naruszać przejętą z chińskiej tradycji teorię *ga-zoku*, swoiste wschodnie *decorum*, wyrażające się w przekonaniu, że prawdziwa sztuka powinna przedstawiać jedynie piękno a unikać nadmiernego naturalizmu, rzeczy brzydkich i wulgarnych. Oczywiście, poród (do którego w końcu nie doszło, ponieważ, zgodnie z życzeniem nienarodzonego, dokonana została w przedziwny sposób przedstawiona aborcja) nie został ukazany w szczególnie werystyczny sposób, jednak sama obecność sceny tego typu, zarezerwowanej dla pierwszego członu kanonicznej opozycji „prywatne/publiczne”, wprowadzać może pewien dysonans estetyczny do klasycznie przeprowadzanej recepcji dzieła. Pomysł tego rodzaju dobrowolnej eugeniki jest zaś potwierdzeniem zakorzenionej w japońskiej tradycji tendencji do odbierania świata logiki, ustanawiania irracjonalności podstawową zasadą określającą świat. W *W krainie wodników* zwrot ten zyskuje szczególny wymiar, wyrażony *explicite* w obserwacji narratora:

Najbardziej dziwaczne i zagadkowe było traktowanie spraw uchodzących u ludzi za poważne – na wesoło; natomiast sprawy śmieszne dla nas były dla nich czymś bardzo poważnym. Jakieś absurdatne przyzwyczajenie. Na przykład ludzie z powagą myślą o »sprawiedliwości« czy »humanizmie«, lecz kapp, słysząc te słowa, aż się za brzuch chwytą ze śmiechu¹⁰.

Takie odwrócenie perspektywy tłumaczy więc komiczną opowieść studenta Lapa o wielkiej i poważnej w skutkach rodzinnej kłótni wywołanej niewinną i prozaiczną uwagą o „owadożernym fiołku”¹¹.

8. Akutagawa, *W krainie...*, s. 122.

9. Akutagawa, *W krainie...*, s. 103–104.

10. Akutagawa, *W krainie...*, s. 103.

11. Najciekawszym przykładem odwrócenia porządku jest kwestia relacji żeńsko-męskich. W porządku społeczeństwa kapp to samiczka bowiem goni za samcem, jak zostało to w karykату-

Obok unikania logiki i pomniejszania roli intelektu w artystycznej kreacji (prymat intuicji, jako wyraźny wpływ myśli zenistycznej), wyznacznikiem dyskursu estetycznego jest także niedopowiedzenie. Sugestywność przedstawień i wieloznaczność opisu to jedne z podstawowych wytycznych takiego utworu, który aktywizuje odbiorcę, nakładając jednocześnie pęta twórcy. Wiąże się to także z fragmentarycznością oraz specyfiką oglądu, który zawsze jest spojrzeniem selektywnym, skoncentrowanym na określonych aspektach widoku. Jak pisze Beata Kubiak Ho-Chi, „[...] Japończycy potrafią zachwycać się pięknem nadmorskiego krajobrazu, omijając wzrokiem stojący na nadbrzeżu blaszany barak [...]. Eliminują [zbędne elementy] z pola widzenia, patrząc na określony punkt, jakby patrzyli przez lornetkę [...]”¹². Wybiórczość dobrze uwidacznia się u Akutagawy w omijaniu takich informacji, które mogłyby zaburzyć całościowe wrażenie, jakie chce zbudować narrator. Przystępując do charakterystyki *Pacjenta nr 23*, sygnalizuje obecność pewnych zdarzeń w jego życiu, które mogłyby zmienić sposób postrzegania bohatera przez czytelnika, jednak nie przywołuje ich, koncentrując się, zgodnie z „prawem lornetki”, na elementach z jego punktu widzenia istotniejszych: „Doświadczenia połowy jego życia... Ech, lepiej zostawmy je w spokoju”. Znamienna jest także dekoncentracja uwagi czytelnika z danych, które mogłyby ją niepotrzebnie skupić, a więc z wszelkich toponimów, czy antroponimów [„we wsi ... koło Tokio”, „zebranie robotnicze przy ulicy... nr 251”, „W posiedzeniu brali udział: (nazwiska opuszczam)”. Pierwsze przedstawienie kappy na kartach opowiadania cechuje również niezwykła powściągliwość opisu: czytelnikowi wystarczyć musi jedynie taka charakterystyka: „I wtedy po raz pierwszy w życiu ujrzałem k a p p ę. Stał – taki, jakie widywałem na obrazkach – na skale poza mną [...]”¹³.

Jedną z nadrzędnych zasad organizujących specyfikę japońskiej estetyki jest prymarna rola asymetrii. To dzięki niej uzyskiwane jest wrażenie harmonii, choć może to być niełatwe do pojęcia dla europejskiego zmysłu percepcyjnego. I mimo że można dostrzec wielką figurę asymetrii w symbolicznym układzie masowego

ralny wręcz sposób przedstawione w części VI. Wizerunek samicy zalotnej ukształtowany został jakby na wzór zaczerpnięty z kategorii estetycznych nowożytnej Japonii, scharakteryzowanych przez Beatę Kubiak Ho-Chi przy pomocy atrybutów takich, jak cielesność, zmysł, czar, szyk, kokieteria, zalotność, lekkie znudzenie i pozerstwo: „Samiczka [...] chce być ścigana. [...] nawet w czasie ucieczki zatrzymywała się umyślnie od czasu do czasu, przyglądała się mu, to znowu stawała przed nim na czworaka. A gdy nadchodził dogodny dla niej moment, pozwalała się złapać bez trudu, jakby była śmiertelnie znużona” [Ryūnosuke Akutagawa, *W krainie...*, s. 107].

Istotna rola kobiety przywodzi niekiedy na myśl analogię do Heleny trojańskiej („Wojna przed siedmiu laty też bez wątplenia rozpoczęła się z powodu pewnej kappy”). Być może powodem tak intrygującego przedstawienia postaci żeńskich jest odwrócony porządek kosmogoniczny, kappa-samiec powstał bowiem z żebra kappy-samicy.

12. Beata Kubiak Ho-Chi, *Estetyka...*, s. 36.

13. Akutagawa, *W krainie...*, s. 99.

społeczeństwa kapp i elitarnych grup skoncentrowanych wokół Klubu Nadkapp, to silniejsze wydaje się jednak dążenie do eliminacji dysharmonijnych przedstawień, usiłowanie zatarcia najważniejszego wrażenia: poczucia nieprzystawalności opowieści do wymogów racjonalnego oglądu. Osadzenie narratora w zakładzie psychiatrycznym to zabieg służący zbudowaniu wrażenia swoistej równowagi pomiędzy wszystkim tym, co powie, a tym, do czego przyzwyczajony jest konwencjonalny i rozsądny odbiorca. Choć udział „narratora zewnętrznego” (owego przekaziciela opowieści właściwego „ja” mówiącego) zredukowany jest do minimum, to pełni on niezwykle istotną funkcję: buduje autorytet mówiącego. Narrator bowiem nie „zmyśla”, nie majaczy, jedynie *przekazuje*, sucho relacjonuje opowieść kogoś obłąkanego. Dzięki takiemu uwiarygodnieniu instancji narracyjnej możliwe jest zinternalizowanie treści szalonej, abstrakcyjnej, jaką niewątpliwie jest opowieść o pobycie w podwodnej krainie zamieszkałej przez średnio antropoidalne istoty. W świetle takiego konceptu *pacjent nr 23* nie ma już żadnych szans, by obronić swoją rację i udowodnić autentyczność swojej historii, choć stara się ze wszystkich sił. Nieustannie dąży do uwiarygodnienia siebie jako zdrowego: wtrąca nieistotne, lecz podkreślające naoczny charakter doświadczanych i relacjonowanych zjawisk, sugestie niedokładności czy ulotności pamięci. W dodatku wspomina o swoim zemdleńiu, które ma jakoby uzasadnić i wytłumaczyć przedostanie się do krainy kapp. Wszystko to służy znielowaniu dystansu między opowiadającym a z założenia nieufnym mu „zdrowym” czytelnikiem¹⁴.

Podobieństwo świata kapp do rzeczywistości ludzkiej jest kwestią wymagającą dookreślenia w warstwie kreacji bohaterów. Początkowo wizerunki kreślone opowieścią *pacjenta* każdorazowo akcentują odrębność tych stworzeń i ich przewrotną specyfikę, uzyskaną jakby na prawie negatywu fotograficznego. Później jednak znamienne zaczyna się wydawać ich psychologiczne podobieństwo do istot ludzkich, jednakowość mechanizmów rządzących pragnieniami czy pokrewieństwo stosowanych metod socjotechnicznych. Anarchizujący poeta Tock (czerpiąc garściami z filozofii Nietzchego, kreuje się na nadkappę) w głębi duszy chowa utajoną tęsknotę za życiem rodzinnym, co pokazuje zakończenie piątej części opowiadania. To jeszcze zbyt mało, by nazwać kappę figurą człowieka lub przynajmniej Japończyka swego czasu – paralela ta silniej widoczna staje się po złożeniu całości obrazu elitarnych części społeczeństwa wodników. Ta, skupiona głównie wokół Klubu Nadkapp (organizacja o wybitnie nieinkluzywnym charakterze), cyganeria, jest w gruncie rzeczy parodią typowej bohemy, której idee są bezlitośnie kompromitowane wraz z każdym niemal przejawem aktywności członków.

14. Obsesja choroby psychicznej, zastanawiająco częsta w utworach Akutagawy, tłumaczona bywa obawą pisarza, że ten podzieli los swojej matki, która zachorowała. Najprawdopodobniej była także przyczyną, lub jedną z przyczyn, jego samobójczej śmierci.

Pretendujący do miana geniusza Tock nie ma mocy poetyckiej i tworzy plagiaty Goethego. Choć głodne sztuki społeczeństwo gloryfikuje rolę swoich wybitnych artystów, w rzeczywistości ci oferują mu jedynie wydmuszkę, twórczość bez wartości – wtórną i jałową. Czytelne stają się przebłyski zwątpienia, sygnały sceptycznej i podającej taką rzeczywistość w wątpliwość refleksji, jak choćby we fragmencie, w którym Mag wyraża skrytą potrzebę punktu odniesienia usytuowanego poza społeczeństwem kappowym: absolutu, metafizyki, boga:

Tylko filozof Mag, z oczami utkwionymi w ciało Tocka, zatopiony był w swoich myślach. Uderzyłem go lekko po ramieniu i zapytałem, o czym tak myśli.

– O życiu kapp – odpowiedział.

– I co o nim sądzisz?

– W końcu skoro my, kappy, mamy żyć szczęśliwie – tu Mag jakby nieco zawstydzony zniżył głos – to wydaje mi się, że musimy uwierzyć w coś potężniejszego niż kappy¹⁵.

To bardzo istotny punkt zaczepny: w nim tkwi sedno krytyki społeczeństwa japońskiego lat dwudziestych XX wieku, której podjął się Akutagawa, rozczarowany wymiarem, skalą i konsekwencjami procesów gospodarczych, politycznych i społecznych. Grozą podszyta jest symboliczna charakterystyka sytuacji w kraju kapp:

W gruncie rzeczy zgodnie ze słowami Gaela w kraju tym powstaje w jednym miesiącu przeciętnie 700–800 typów nowych maszyn; produkcja przemysłowa wzrasta przy zmniejszającej się sile roboczej. W rezultacie co miesiąc około 40–50 tysięcy robotników traci pracę. Mimo to, choć czytam codziennie prasę, ani razu nie spotkałem tu słowa »strajk« [...].

– Ponieważ wszystkich się zjada – lekko i beztrąsko odpowiedział Gael, trzymając w zębach swoje poobiednie cygare. [...] – Zwolnionych pracowników zabijamy, a z ich ciał wytwarzamy produkty żywnościowe. Przeczytasz o tym sobie w gazecie. Ponieważ w tym miesiącu zwolniono z pracy 64 769 robotników, spadła w konsekwencji cena mięsa¹⁶.

Wyrażana przez pisarza sympatia dla socjalistów w okresie pojawienia się socjalistycznych i anarchistycznych ruchów nabrała szczególnego znaczenia krytycznego, co doskonale ukazuje charakterystyka zakłamanych „wyższych sfer” społeczeństwa kappowskiego. Uważając siebie za wywrotowych, bo anarchizujących twórców z prawdziwie bożego (czytaj: modernistycznego, gdyż oficjalną religią w państwie jest właśnie modernizm) namaszczenia, utożsamiają jednocześnie najohydniejsze wyziewy kapitalistycznego bagna, którego radykalny rozmiar wydaje się przerażający nawet samemu przybyszowi z Japonii, w którą przecież skierowane jest ostrze tak surowej krytyki. Standardowo pogardzany jest stosunek do sztuki oparty na estetyce pragmatycznej; w opozycji do wizji postulowanej przez Johna

15. Akutagawa, *W krainie...*, s.127–128.

16. Akutagawa, *W krainie...*, s. 112.

Deweya, propagowane jest typowo modernistyczne stanowisko „sztuki dla sztuki”. Ekspozycja wszechmocy artystów i ich przewagi nad kappami-śmiertelnikami łączy się z poczuciem supremacji nad szeroko pojętą władzą i administracją¹⁷, co miałyby świadczyć o rzekomo wywrotowym i „misyjnym” charakterze artystów. To właśnie oni zajęli poczesne miejsce natury, wyznaczającej do tej pory kanony piękna w tradycyjnym japońskim porządku estetycznym. Znamienne jest również jaskrawe rozgraniczenie sztuki „prawdziwej” (twórczość literacka poety Tocka, dorobek muzyczny Crabacka) od popularnej¹⁸; ta druga reprezentowana jest w utworze przez instytucje, takie jak Towarzystwo Produkcji Książek, Przedsiębiorstwo Produkcji Obrazów i Wytwórnia Działa Muzycznych. O tym, jak ważną dla Akutagawy kategorią estetyczną jest komizm, niewątpliwie przekonuje opis procedury tworzenia książki:

W tym kraju, aby stworzyć książkę, wystarczy wrzucić do odpowiedniego kanału maszyny papier, atrament i jakiś szary proszek. Po niespełna pięciu minutach, od chwili gdy surowce te znajdują się wewnątrz maszyny, zmieniają się one w stos książek przeróżnych formatów, jak na przykład oktaw, duodecym, półoktaw etc. Przyglądając się rozmaitym książkom spadającym jak wodospad, zapytałem owego inżyniera, który stał z głową odrzuconą do tyłu, czymże jest ów szary proszek. Inżynier zatrzymał się na chwilę w milczeniu przed świecą czarnym blaskiem maszyną, po czym odpowiedział, żartując chyba:
– Co to jest? To mózg osła! Dość grubo mielony, po jednorazowym przesuszeniu. Obecna jego cena – kilka groszy za tonę¹⁹.

Krytyki kapitalizmu i obłudy społeczeństwa dokonuje Akutagawa w sposób sugestywny i obrazowy. Brzuch Gaela, dyrektora przedsiębiorstwa wyrobów szklanych i jednocześnie największego kapitalisty, jest największym brzuchem w całym kraju. Inny obraz, to komiczny wizerunek kapłana, który sam nie wierzy w swoją religię i ma kochankę (*sic!*), której kradnie pieniądze (ponownie *sic!*) na wódkę (*sic!* po raz trzeci). Wyrazistych przykładów przepychu, bezguścia

17. Doskonale obrazuje to scena koncertu, który przerodził się w agresywną manifestację siły słuchaczy. Kreacja opiera się na kanonicznej wręcz dla wszelkich narracji „zaangażowanych” opozycji twórców i władzy, pragnącej ujarzmić ich wolność artystyczną za pomocą cenzury (nadkappa *contra* policjant).

Kwestia ta jest sygnałem pojawiającym się bez powodu: Akutagawa daje wyraz swojemu zaniepokojeniu surowością cenzury w przedwojennej Japonii, w której w roku 1924 utworzony został Departament Monitorowania Publikacji.

18. W świetle definicji Janusza Sławińskiego, to właśnie jedna z konstytutywnych cech prądu modernistycznego: „Wyraźnie oddzielenie sztuki *prawdziwej*, która jest z natury swej elitarna, od sztuki popularnej, adresowanej do masowego odbiorcy, pełniącej zadania ludyczne czy dydaktyczne”. [„Modernizm III”, w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego, Wrocław 2008, s. 319.]

19. Akutagawa, *W krainie...*, s. 112.

i drobnomieszczańskie poczucie estetyki dostarczają opisy gabinetu Gaela oraz mieszkania Crabacka. Siedzibę dyrektora stanowił pokój, który w całości urządzone był w stylu secesyjnym. Jak relacjonuje narrator: „znajdowały się w nim białe krzesła i stoły ze złotymi, cienkimi obramowaniami po brzegach”. Drugi lokal scharakteryzowany został nieco dokładniej:

Craback mieszkał znacznie bardziej luksusowo niż Tock, lecz nie tak jak kapitalista Gael. Mieszkanie jego pełne było figurek z Tanagry, perskiej porcelany i różnych innych kuriozów. Sam Craback siedział zwykle na dywanie pod własnym portretem i bawił się z dziećmi²⁰.

Takie urządzenie wnętrza stanowi radykalny występki przeciwko tradycyjnej estetyce japońskiej, preferującej inny niż na Zachodzie ideał piękna. Zamiast wtopionego w przyrodę, „naturalnego”, prostego, funkcjonalnego domu czy pomieszczenia, pojawia się wnętrze przepełnione niewspółgrającymi ze sobą elementami różnorakiego pochodzenia, zamiast wyciszenia kolorystycznego – gwałtowne stężenie całej gamy barw.

Częste przywoływanie porządku zorganizowanego na modłę zachodnią można odebrać jako aluzję do zapatrzenia w europejski porządek – etyczny, estetyczny, polityczny²¹. Niebanalna jest rola dorobku kulturowego Starego Kontynentu, którego dzieckiem jest przecież pojęcie utopii, tak silnie oddziałujące na warstwę fabularną i wymowę dzieła Akutagawy. Wyrażna aluzja do *Podróży Guliwera* Jonathana Swifta czy *Erewhona* Samuela Butlera (obecna w figurze przybysza stykającego się z obcym, idealnym porządkiem fikcyjnego państwa) wpisuje *W krainie wodników* do wielkiej tradycji krytycznej narracji o cienkiej granicy między utopią a antyutopią. Bardzo czytelnie ukazane zostało Morusowskie rozgraniczenie między *outropią* a *eutopią*: przejście od doświadczenia miejsca, które nie istnieje, do kreacji miejsca pożądanego. Pragnienie porządku, na którym opiera się kraina wodników, ulega jednak bardzo szybko rewizji i zamienia się w bezgraniczny podziw, z czasem pogardę i obrzydzenie. Najtrafniej różnicę między rzeczywistością mieszkańców podwodnego państwa a etycznymi granicami pragnienia narratora ująć można, posiłkując się opisanym przez Zygmunta Bauman rozgraniczeniem między wynalazcą a utopistą²². Pierwszy z nich dąży do technicznej perfekcji w granicach określonych przez dominujące standardy aksjologiczne, drugi natomiast postępuje przeciwko nim. Widać tu dokładnie, jak silna jest więc granica etyczna między doktorem Chackiem usprawiedliwiającym wszelką podłość służącym budowaniu porządku społecznego prawem

20. Akutagawa, *W krainie...*, s. 118

21. Cytat z opisu sceny koncertu: „Craback Lied”. Programy kapp, podobnie jak i japońskie, w większości pisane są po niemiecku.

22. Zygmunt Bauman, *Socjalizm. Utopia w działaniu*, przeł. M. Bogdan, Warszawa 2010, s. 9.

zabijania robotników a *pacjentem nr 23*, który w końcu gorączkowo pragnie uciec z chorej rzeczywistości.

Przypadki opisane w opowiadaniu *W krainie wodników* doskonale ilustrują owo przeradzanie się (w świadomości narratora) wizji utopijnej w obraz skrajnie negatywny, kwestionujący postulowany pierwotnie porządek. Zjawiska, takie jak populizm partii Quorax, całkowite zrelatywizowanie wszelkich norm i wartości czy absurdalne prawo opierające się na osobliwej interpretacji zasady *lex retro non agit*, skutecznie budują obraz modelowego *locus horridus*. Czy jednak owe napiętnowane kappy nie mają w sobie żadnego „ludzkiego” pierwiastka, który pozwalałby im wznieść się nad poziom zautomatyzowanych instancji wykonawczych bezdusznego prawa? Zasygnalizowaną już w tej pracy obecność śladów wrażliwości i emocjonalności sugeruje przerażający fakt popularności samobójstwa i uwznioślenia, wręcz sakralizacji tego czynu, który w religii modernistycznej staje się przepustką upoważniającą do zajęcia miejsca w panteonie świętych. Znamienne, że większość z nich to właśnie charakterystyczne dla prądu i ideologii postaci, które odebrały sobie życie, lub przynajmniej oszalały (np. Nietzsche, Dostojewski, Wagner). Poza tym tropem trudno jednak doszukać się innych sygnałów głębszego przeżywania. Postaci kapp wydają się uosobionymi przykładami owego specyficznego, anestetycznego doświadczenia świata, o którym pisał Wolfgang Welsch w cytowanym dziele; obraz „człowieka utopijnego” jest jednocześnie portretem znieczulonej i duchowo zubożonej jednostki.

Może w życiu potrzebna jest odrobina tak dobrze ubezpieczającego od rozczarowań zubożnienia? Czy można przeżyć w wielkiej, uniwersalnej krainie wodników, jeśli nie stosuje się prawa mimikry? Być może odpowiedź na to pytanie zawarta jest w jednej ze złotych myśli filozofa Maga: „Najmądrzejszą regułą życia jest żyć tak, by nienawidząc obyczajów swoich czasów, zarazem nie gwałcić ich ani odrobinę”²³.

23. Akutagawa, *W krainie...*, s. 121.

