

Beata Waligórska-Olejniczak

Dramat Dawida H. Hwanga *M. Butterfly* jako dyskusja nad tożsamością Wschodu i Zachodu

Zagadnienie tożsamości jako takie zajmowało filozofów, artystów czy literatów od wieków, tracąc i zyskując na swej popularności. Próba określenia tożsamości Wschodu i Zachodu stanowi interesujące źródło dla interdyscyplinarnych badań ukierunkowanych na analizę ważkich problemów współczesnej kultury. W dobie szybko następujących europejskich procesów integracyjnych z jednej strony, a z drugiej – gwałtownego zaostrzenia polityki imigracyjnej w Stanach Zjednoczonych, niezbędnym wydaje się podejmowanie zagadnień, zmierzających do odkrycia i zrozumienia duchowych wartości leżących u podstaw kultury humanistycznej. W tym kontekście niezwykle aktualnym staje się wszechobecne dziś zagadnienie wielokulturowości, zmieniające obraz współczesnej kultury i cywilizacji, wpływające nie tylko na gospodarczy rozwój świata, ale również, a może i przede wszystkim, na sposób myślenia i kulturę duchową lokalnych wspólnot budujących całość „globalnego imperium”.

Znaczący głos w toczącej się nieustannie na ten temat dyskusji stanowi twórczość Dawida H. Hwanga, dramaturga mało znanego w Polsce, a w Stanach Zjednoczonych uznanego za jednego

z najważniejszych twórców współczesnego dramatu. Nagrodzony w 1981 roku prestiżową nagrodą „Obie Award” za swój pierwszy dramat pt. *FOB (Fresh Off the Board)*, ma na swoim koncie również najbardziej cenioną nagrodę „Tony Award”, przyznaną mu za *M. Butterfly*, sztukę, która cieszyła się ogromną popularnością na Broadwayu oraz kilka nominacji do wspomnianej wyżej nagrody za sztukę pt. *Golden Child*. Wszystkie utwory łączy problematyka związana z zatracaniem własnej tożsamości kulturowej, stereotypową kategoryzacją nowo przybyłych imigrantów, ich amerykańską oraz zagadnienia określające rolę płci we współczesnym świecie¹. Hwang, sam będąc azjatyckiego pochodzenia, próbuje przekonać o jedności i różnorodności kultury jako złożonej całości, przeciwstawia się wąskim i jednostronnym osądom, akcentuje integralność rzeczywistości, którą tworzą metafizyczne prawdy przekraczające codzienne bariery człowieczeństwa.

Światopogląd Hwanga wpisuje się tym samym w idee ciągle na nowo interpretowanego eurazjatyizmu, pojmowanego coraz częściej jako idea będąca ponad wszelkimi podziałami, nieopowiadająca się ani za Wschodem, ani za Zachodem, łącząca w jedno przeciwieństwa obu kultur i syntetyzująca ich osiągnięcia. Eurazjatyzm, jak piszą autorzy opracowania *Культурология. XX век*, wskazuje na ogólnoeuropejski kryzys oraz wyczerpywalność wewnętrznych możliwości kultury zachodniej, uświadamia możliwości innych kultur wpływających na równowagę kultury światowej, integrujących się w mitologicznym centrum świata². Ów pluralizm, ciągła pulsacja wzajemnie wykluczających się i jednocześnie wzajemnie uzależnionych wartości Wschodu i Zachodu to najprawdopodobniej nieunikniony los i dążenie ścierających się w Ameryce kultur i wartości, świat, który mógłby stanowić wcielenie marzeń Hwanga o stworzeniu polaryzującej, lecz komplementarnej rzeczywistości, gdzie jest miejsce na wielość głosów,

1 D.H. Hwang, *Afterword*, [w:] *M. Butterfly*, New York 1989, s. 94–100.

2 *Культурология. XX век. Словарь*. Санкт-Петербург 1997, ред. А.Я. Левит, Л.Т. Мильская, Е.Н. Балашова, s. 108–114.

Beata Waligórska-Olejniczak

kolorów skóry, języków. Autor dramatu pt. *M. Butterfly* jest przekonany, że rozwój świata musi podążać w tym właśnie kierunku, czemu dał wyraz w niejednym wywiadzie, podkreślając potrzebę znoszenia granic w myśleniu narodowo-kulturowym i odkrywania podstawowych wartości stanowiących o istocie człowieczeństwa³.

Poszukiwanie fundamentalnych prawd tworzących sztukę wielkich uogólnień charakteryzowało proces poszukiwań zjawiska artystycznego, jakim była Wielka Reforma Teatralna, którą niewątpliwie można potraktować jako swoiste tło, więcej, metakontekst planowanego oglądu dramatu Dawida Hwanga *M. Butterfly*. Nośne dzisiaj hasło integralności mogłoby zostać potraktowane jako metaforyczne wcielenie dążenia Reformy do budowania estetycznej całości, przekraczania granic, by wyjść poza syntezę sztuk, stworzyć nierozzerwalną całość mieszczącą w sobie profanum i sacrum. Te ciągle uaktualniane i pogłębiane, między innymi za sprawą podmiotu poznającego, założenia Reformy motywują, by przyjrzeć się amerykańskiemu dramatowi, osadzonemu mocno w kulturze Dalekiego Wschodu, a tym samym zaakcentować pojemność Reformy, choć zainspirowanej sztuką Europy Zachodniej, to odwołującej się nieustannie do dokonań artystów Dalekiego Wschodu. Przedstawienia teatralne, wystawiane w duchu Reformy, oparte były bowiem niejednokrotnie na jedności hierarchicznego gestu stylizowanego, ograniczonym słowie i umownych dekoracjach. Sięgano do przedstawień teatru Kabuki, które łączyły w sobie „prymitywizm z wyrafinowaniem”, mimiczne poematy, pisane pełnym symboli gestem, balansowały na pograniczu życia i snu⁴. Modernistyczny ideał przenikania się sztuk nakazywał także zwrot ku przeszłości, ku umownemu, a więc „prawdziwemu” teatrowi antycznemu i teatrowi XVII wieku⁵. Odwoływano się także do starożytnego rozumienia „winy

tragicznej” i „losu”, z antyku przejęto również wizję człowieka integralnego. W konsekwencji w założeniach i w żmudnych próbach realizacji artystycznych tego czasu przewartościowano wszelkie doraźne uwarunkowania dzieła – socjalne, historyczne, polityczne, zmierzając ku osiągnięciu sztuki metafizycznej, duchowej i ponadczasowej. W kulturze światowej, zwłaszcza w dynamicznie rozwijającej się antropologii teatru, Wielka Reforma Teatralna zaskarbiła sobie rangę zjawiska artystycznego żywego po dziś dzień, inspirując do podejmowania tematów ważkich dla kultury XXI stulecia, do których niewątpliwie należy problematyka tożsamości Wschodu i Zachodu, kształtowanej i określanej przez najważniejsze dla obu kultur duchowe wartości.

Dramat Dawida H. Hwanga pt. *M. Butterfly* zajmuje w tym kontekście miejsce szczególne ze względu na tematykę utworu oraz pochodzenie autora. Uznawany przez krytyków za jednego z najwybitniejszych dramaturgów amerykańskich po Arturze Millerze, Dawid Hwang reprezentuje grupę tzw. „Chinese Americans”, czyli Amerykanów chińskiego pochodzenia, bowiem urodził się i został wychowany w Kalifornii przez chińskich imigrantów. Można by powiedzieć, że na własnej skórze doświadczył nierówności i przesądów na tle rasowym. Dramat *M. Butterfly*, przedstawiający historię związku między francuskim dyplomata René Gallimardem a chińską aktorką Song Liling, został zainspirowany autentycznym przypadkiem francuskiego dygnitarza, oskarżonego w 1986 roku o szpiegostwo i utrzymywanie wieloletnich relacji z kobietą, która okazała się być mężczyzną, chińskim szpiegiem. Hwang buduje dwubiegunową rzeczywistość swojej sztuki inspirując się fabułą opery Pucciniego *Madame Butterfly*, opowiadającej historię porucznika amerykańskiej marynarki – Pinkertona i gejszy Cio-Cio-San, która z utęsknieniem czeka na powrót niewiernego małżonka, po czym zabija się na wieść o jego zdradzie i zamiarach odebrania jej syna.

Zderzenie kultury Wschodu i Zachodu w dramacie Hwanga wykracza oczywiście daleko poza tradycyjne nieporozumienia wynikające z różnic w mentalności Europy i Orientu, stwarzając przed odbiorcą wielorakie perspektywy oglądu dzie-

3 Zob. np. D.H. Hwang, *M. Butterfly: An Interview with David Henry Hwang by John Louis DiGaetani*, TDR, vol. 33, № 3. (Autumn 1989), s. 141–153.

4 K. Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie*, Wrocław 1984, s. 26–29.

5 D. Ratajczak, *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*, Poznań 1985, s. 57.

ła z punktu widzenia tożsamości kulturowej. Jak wspomniano wyżej, istotnym będzie tutaj zogniskowanie poszukiwań wokół metafizycznych wartości, które wypływają z czytania dramatu w kluczu Wielkiej Reformy Teatralnej, pojemnej na tyle, by znaczeniowo objąć również inne, uruchamiane w trakcie analizy, konteksty.

Niezbędne w tym momencie wydaje się przywołanie kategorii estetycznej „yūgen”, ilustrującej w kulturze Dalekiego Wschodu odwieczną tęsknotę twórców do ujawnienia tego, co niewyraźne, dążenia do skonceptualizowania doznań o najwyższym duchowym i moralnym charakterze. W XX wieku „yūgen” utożsamiano nawet z teatrem „nô”, symbolicznym pięknem i ideałem, wyzwalanym przez aktora na scenie⁶. Miał on (aktor) poprzez gest, ubiór, muzykę i słowo koncentrować uwagę na „tamnym świecie”, „tajemnej głębi”, przywołując z pokładów myśli buddyjskiej wewnętrzne wartości, duchowość archetypiczną i mityczną. Warto zauważyć zatem w tym miejscu zbieżność poszukiwań „Europy Teatralnej”, dążącej do generowania teatru wielkich uogólnień z pojemnością znaczeniową kategorii „yūgen”, reprezentującej odwieczne próby konceptualizacji świata w literaturze dalekowschodniej. Ta swoista paralela, będąca wyrazem współistniejących obok siebie, niejednokrotnie przeciwstawnych tendencji artystycznych, zakorzenionych tak w mentalności Wschodu, jak i Zachodu, pozwala zatem mieć nadzieję, że dyskutowane w dramacie Hwanga zagadnienia stworzą również pewnego rodzaju wspólną płaszczyznę dla wartości utożsamianych z kulturą wspomnianych wyżej, odległych geograficznie obszarów, odwrócą myślenie skonwencjonalizowanymi kategoriami.

Wydaje się, że analizowany dramat Dawida Hwanga osadzony jest wokół antycznego rytuału przejścia, sakralnego obrzędu, umożliwiającego uczestnikom nawiązanie kontaktu z bóstwem, odkrycie głęboko uduchowionych treści. W pracy tej chcielibyśmy zasugerować możliwe perspektywy

oglądu dramatu Hwanga z punktu widzenia bogatego w konteksty rytuału, będącego jednym z istotnych zjawisk, które pozwalają określić społeczną czy kulturową tożsamość jednostki czy grupy. W tym celu trzeba wskazać na funkcjonujące w tekście utworu stereotypy, związane z kulturą Wschodu i, z drugiej strony, Zachodu, zwłaszcza na popularny motyw tzw. „chińskiej lalki” (China Doll) i „kobiety-smoka” (Dragon Lady), zarysować możliwy sposób analizy symboliki tytułowego „motyla” (Butterfly) w kontekście rytualnej sceny z nożem, a także zasugerować potencjalny sposób oglądu problemu tożsamości płci w dramacie, niejako definiującego pojawiające się w nim stereotypy.

Akt samobójstwa postrzegany jest w kulturze europejskiej i azjatyckiej całkowicie odmiennie. Wyrastający z religii chrześcijańskiej Zachód postrzega odbieranie sobie życia jako czyn moralnie zły, próbę uzurpowania sobie władzy nad życiem, które pochodzi od Boga i do niego należy. W kulturze Wschodu samobójstwo rozpatrywane jest w kategoriach czynu honorowego, który wyzwala jednostkę od niebezpieczeństwa związanego z prowadzeniem niegodnego życia, pozwala rodzinie zmarłego wieść spokojne życie, nierzadko otacza zmarłego chwałą.

W dramacie Hwanga odgrywanie rytualnego samobójstwa przez francuskiego dyplomata Rene Gallimarda poprzedzone jest sceną ujawnienia prawdziwej płci jego dotychczasowej partnerki, aktorki Song Liling, zwanej Butterfly, w rzeczywistości mężczyzny, który obnażając się przed kochankiem fizycznie i psychicznie nadal próbuje go uwodzić. Rene nie jest zainteresowany kontynuacją tego typu relacji, nie potrafi pogodzić się z narzuconym mu kłamstwem, nie przyjmuje do wiadomości, że jego ideał kobiety zostaje nagle unicestwiony, przywdziewa więc uroczyste kimono i perukę Butterfly, staje w pozycji seppuku i wbija nóż w swoje ciało. Czyniąc to, bohater symbolicznie kończy ze swoim dotychczasowym życiem, jak gdyby zyskuje nową tożsamość wypowiadając słowa: „My name is Rene Gallimard – also known as Madame Butterfly” (Nazywam się Rene Gallimard, znany również jako Madame Butterfly), co pozostawia w szoku Songa, dotychczasową Butterfly, który przed zapadnięciem ciemności na scenie

6 M. Melanowicz, *Yūgen w poezji i teatrze japońskim. Wyrażanie niewyraźnego*, [w zb.] *Dialog. Komparatystyka. Literatura*, pod red. E. Kasperkiego i D. Ulickiej, Warszawa 2002, s. 325–338

pyta w próżnię: „Butterfly? Butterfly?”⁷. Misternie przygotowany akt samobójstwa Rene Gallimarda, dla odbiorcy dramatu nie do końca jasny z punktu widzenia jego skuteczności, wiąże się zatem nie tylko z metaforycznym przejściem bohatera w inny duchowy wymiar, ale także z jego ziemską transformacją, przybraniem przez niego nowej tożsamości. W konsekwencji to Song, dotychczas manipulujący wydarzeniami według uznania, traci poczucie identyfikacji, Gallimard żegnając się z przeszłością, jak gdyby zyskuje nowe życie, identyfikując się z produktem swojej własnej wyobraźni. Song, zrzucając z siebie przebranie kobiety, nie przestaje jednak zupełnie nią być, utożsamiony ze sztuką Wschodu i wiernie czekającą na swego kochanka Butterfly, w oczach Gallimarda w pewnym sensie na zawsze pozostanie kojarzony z pierwiastkiem kobiecym. Utworzona w wyobraźni wizja to wirtualny świat bohatera, który zyskuje pierwszeństwo nad światem rzeczywistym, staje się jedyną prawdziwą realnością. Służący tej przemianie symboliczny gest kończenia z życiem mógłby być rozumiany tutaj jako gest rytualny, niejako pierwotny, otwierający przed bohaterem ukrytą prawdę, zgodnie z którą perfekcyjna kobieta Wschodu (Butterfly) nie istnieje, jest tylko wyrazem tęsknoty za idealną pełnią, dążeniem do zjednoczenia świata w komplementarną całość. Z punktu widzenia owej pełni można by analizować także androgynię obu bohaterów, każdy z nich bowiem na pewnym etapie zaczyna identyfikować się z płcią przeciwną i przypisywaną jej rolę kulturową.

Zauważona tutaj komplementarność zasady kobiecej i męskiej może odsyłać do tradycyjnej filozofii chińskiej, zakładającej nieprzerwaną grę sił yin i yang, nieustanne oddziaływanie przeciwnych biegunów, świadczące o ciągłej ewolucji świata, twórczej sile jego rozwoju⁸. Koncepcja ta, leżąca u podstaw zjawiska rytmu, uznanego w okresie Reformy za podstawę porządkującą wszystkie elementy przedstawienia, mogłaby wskazywać na możliwości analizy motywu samobójstwa w dra-

macie Hwanga z punktu widzenia aktualnego dla „Europy Teatralnej” podejścia do teatru jako swego rodzaju obrzędu⁹. Metodycznie przygotowany rytuał Rene Gallimarda, w konsekwencji którego zatarte zostają przydzielone bohaterom role, ich tożsamość narodowa i płciowa, przywodzi też na myśl reaktywację mitu Dionizosa, którego kult powodował metamorfozę uczestników, „wyrastających niejako ku górze”, odnajdujących w swym życiu nowy, kosmiczny sens. Kierujący tym procesem satyr reprezentował harmonię pierwotnej natury, uosabiał potęgę i radość wiecznego istnienia, odnawialność i powtarzalność natury¹⁰. Rytm rytuału uwalniał bowiem uczestników od dosłowności przekazu, otwierał ich na nieokreśloność tego, co niewyraźne, każdorazowo uruchamiał i porządkował chaos poprzez dotknięcie pierwotnej harmonii. Wydaje się, że taki sposób oglądu dzieła Hwanga pozwoliłby dostrzec w geście Rene Gallimarda czynu swego rodzaju katharsis, wyzwolenia od ograniczających bohaterów ról, sięgnięcia do wartości duchowych, głębszych niż przypisywane kulturze Wschodu i Zachodu stereotypy. Uruchomienie kontekstu rytualno-mitycznego pozwala także skierować focus na symbolikę tytułowego „motyla”, w mitologii chińskiej kojarzonego przede wszystkim z mężczyzną poszukującym harmonijnej jedni z kobietą, w tradycji chrześcijańskiej zaś utożsamianego z przemianą, duszą czy zmartwychwstaniem¹¹. Wydaje się, że rozwinięcie tych zakonodowanych w symbolu asocjacji pozwoliłoby powiązać w jedną całość wspomniane wyżej konteksty znaczeniowe, odczytać dramat w nurcie filozofii tak Europy, jak i Azji znajdujących jeden wspólny język w założeniach Wielkiej Reformy.

Kontekst rytualno-mityczny uruchamiany w relacji do ostatniej sceny utworu zobowiązuje także, by przyjrzeć się funkcjonującym w kulturze, zwłaszcza amerykańskiej, etnicznym stereotypom

7 D. H. Hwang, op.cit., s. 92–93.

8 *Encyklopedia Nowej Ery „New Age”*, oprac. W. Bockenheimer, S. Bednarek, J. Jastrzębski, Wrocław 1996, s. 206.

9 B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, [w:] *Szkice Literackie*, Warszawa 1959, s. 66–68.

10 E. Czaplejewicz, *Owidiusz, Leonardo, Nietzsche, trzy obrazy chaosu*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, № 3 (343), s. 1–25.

11 W. Eberhard, *Symbole chińskie. Słownik*, Kraków 2001, s. 161.

Wschodu i – z drugiej strony – Zachodu, które zostały utrwalone w wypowiedziach i sferze zachowań bohaterów w dramacie Hwanga. Stereotypy te przypisują role niejako dwubiegunowo, zawsze w odniesieniu do swego przeciwieństwa. Postrzeganiu azjatyckiego mężczyzny jako niezdolnego do romantycznych uczuć i budowania długotrwałych relacji, nierzadko prześladowcy przeciwnej płci, towarzyszy zatem mit kobiety Zachodu, wyzwolonej, agresywnej, podporządkowującej sobie wszystkich i wszystko. Z drugiej strony, biały mężczyzna, hojny, ufny i lekko zagubiony w kulturze Wschodu, postrzega lokalną kobietę jako uosobienie łagodności, poddania i nadmiaru seksualności¹². W kulturze masowej stereotyp azjatyckiej uległości, tzw. „chińskiej lalki” pojawia się w licznych produkcjach filmowych, z których do najbardziej znanych należy chyba epizod z Jamesem Bondem z 1997 roku, zatytułowany *Jutro nie umiera nigdy* (*Tomorrow Never Dies*), gdzie agent 007 zakochuje się w kobiecie – chińskim szpiegu, emanującym seksualnością. W tym kontekście należałoby wspomnieć też o funkcjonującym w kulturze motywie „kobiety-smoka”, posługującej się swoją seksualnością, by zdobyć zaufanie białego mężczyzny, a potem niespodziewanie go zdradzić.

Wyżej wskazane stereotypy wyraźnie obecne w dramacie Hwanga splaszczą do jednego wymiaru nie tylko role kobiety i mężczyzny, ale również przyporządkowują określone cechy obszarom narodowo-kulturowym, wręcz utożsamiając Wschód z łagodną kobietą, a Zachód z agresywnym mężczyzną. Klasyfikacja ta mogłaby wskazywać na możliwość analizy postaci Song Liling/Butterfly z punktu widzenia ewolucji zarysowanych wyżej ról kobiecych, tj. transformacji od „chińskiej lalki” do „kobiety-smoka”, jak również pod kątem związku postaci z autodestrukcyjną, agresywną mentalnością Zachodu, kontrolującego Wschód. Stworzona w wyobraźni Rene Gallimarda postać idealnie uległej kochanki Butterfly wydaje się być, z jednej strony, próbą ujarznienia strachu przed własną męskością i dominacją kobiety

Wschodu, z drugiej zaś, stanowiąc obraz perfekcyjnej kobiety, niejako stawia bohatera w pozycji idealnego mężczyzny, perfekcyjnego uzupełnienia stworzonego obrazu. Taki układ byłby zgodny również z tradycją teatralną Dalekiego Wschodu, według której wszystkie role w przedstawieniach odgrywane były przez mężczyzn, to ich wyobrażenia stanowiła o postaciach kobiecych, definiowała je i kontrolowała, nadając im tożsamość.

Powyższe refleksje stanowią zaledwie zarys możliwych perspektyw eksploracji omawianego w niniejszej pracy dramatu Dawida Hwanga z punktu widzenia problemu tożsamości Wschodu i Zachodu. Za kluczową dla analizy powziętego tematu została uznana scena odgrywania rytualnego samobójstwa Rene Gallimarda, w rezultacie której odwrócone zostały przypisane bohaterom role, to znaczy, zyskują oni nową tożsamość, komplementarną do dotychczasowej. Tytułowa postać idealnej kobiety Wschodu – Butterfly – okazuje się wcale nie istnieć, jest tylko wytworem męskiej wyobraźni, tęskniącej za światem idealnym. Bohaterowie utwierdzają się w swoich rolach, poznając role przeciwne, identyfikują się niejako z tym, czego im brakuje, balansują pomiędzy przeciwstawnymi biegunami. Ten brak, poczucie ciągłej tęsknoty za przeciwieństwem mógłby stanowić w przyszłości inspirację do analizy dramatu z punktu widzenia Łotmanowskiego minus-chwytu czy kategorii ekstazy Siergieja Eisensteina, otwierając przed widzem możliwości nowego odczytywania dzieła. Wydaje się, że Hwang, przypisując bohaterom stereotypowe role i potem je odwracając, zmusza czytelnika/widza wirtualnego do wyjścia poza myślenie skonwencjonalizowanymi kategoriami, przekreśla nasuwające się kolejne sposoby zaszeregowania bohaterów. Ten sposób artystycznego wyrazu nasuwa skojarzenia z rytualnym odgrywaniem mitu, uwalniającego od dosłownych skojarzeń, przenoszącego uczestnika w sferę sakralną, dlatego też uzasadnionym wydało się budowanie asocjacji między dramatem Hwanga a Wielką Reformą Teatralną, ciągle aktualnym metakontekstem. Rytuał, stawiający znak równości między wszystkimi uczestnikami, mógłby w takiej optyce stanowić niejako wcielenie idei i marzenia dramaturga o zniesieniu barier pomiędzy różnymi kulturami Wschodu i Zachodu.

12 D.K. Kondo, *M. Butterfly: Orientalism, Gender and a Critique of Essentialist Identity, Cultural Critique*, Fall 1990, s. 5–29.